

Raimundo Carrero

Os segredos da ficção

UM GUIA ~~da~~ arte de escrever ~~de~~



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.

Você pode encontrar mais obras em nosso site: [Epubr.club](https://epubr.club) e baixar livros exclusivos [neste link](#).



Raimundo Carrero

Os Segredos da Ficção

Um guia da arte de escrever narrativas

Copyright © 2005 Agir

Todos os direitos reservados e protegidos pela Lei 9.610 de 19.02.1988

Revisão Cecília Giannetti Juliana Fausto

Capa

Bruno Porto

Diagramação Leandro Collares

Produção editorial casa da palavra

Assistente editorial Renata Arouca

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE - SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE
LIVROS, RJ. c311s

Carrero, Raimundo, 1947

Os segredos da ficção: um guia da arte de escrever narrativas / Raimundo Carrero -
Rio de Janeiro: Agir, 2005

Inclui bibliografia 336p.: 15,5 x 23cm ISBN 85-220-0655-5

1. Ficção-Técnica. I. Título.

05-1151 CDD 808.3

CDU 808.1

11.04.05 15.04.05 009827

Todos os direitos reservados à AGIR EDITORA LTDA.

Rua Nova Jerusalém, 345 CEP 21042-230 Bonsucesso Rio de Janeiro RJ tel.: (21) 3882-
8200 fax: (21) 3882-8212/8313

Versão EPUB: 2017

Os segredos da ficção é um convite irresistível à criatividade. Romancista e contista premiado, Raimundo Carrero mostra neste livro estimulante que a literatura está ao alcance de todos aqueles que têm o impulso de criá-la e, também, a perseverança de trabalhar duro para transformar suas ideias em contos, novelas e romances.

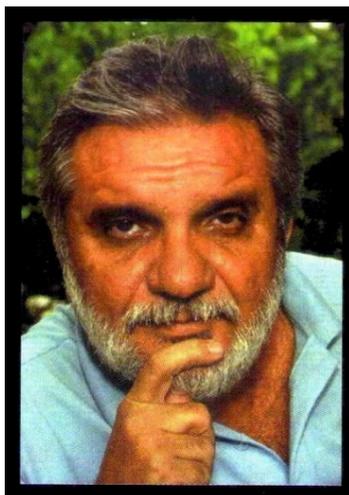
Se não há receita para a boa literatura, existem, sim, caminhos para chegar a ela. E é nestas trilhas que Carrero guia o leitor, falando diretamente a ele com a ajuda de ilustres companheiros de viagem como Lygia Fagundes Telles, Jack Kerouac, Gustave Flaubert ou Mario Vargas Llosa – gênios de diversos estilos e épocas que têm em comum a disciplina e o rigor na criação de seus universos ficcionais.

Dividido em fragmentos, *Os segredos da ficção* expõe, passo a passo, o desenvolvimento que transforma uma ideia em uma história. Da busca de uma voz narrativa, que vai dar o tom do que se conta, até os detalhes da construção de cenários, personagens e diálogos, Carrero demonstra, em detalhes, como escrever tem mais a ver com transpiração do que inspiração.

O autor, como poucos, sabe do que está falando e não só por conta de narrativas impressionantes como *Somos pedras que se consomem* e *As sombrias ruínas da alma*. Há mais de dez anos, mantém em Recife uma concorrida oficina literária, trabalho de paciência e carinho no desenvolvimento do que ele chama "pulsção narrativa" de gente apaixonada por literatura.

Os segredos da ficção tem antecedentes ilustres no Brasil, como o *Guerra sem testemunhas*, de Osman Lins, e *Matéria de carpintaria*, de Autran Dourado. A eles o autor homenageia e cita, mas vai ainda mais além: em sua bela conversa sobre os bastidores da ficção, o personagem principal não é o escritor, mas o leitor, seduzido e estimulado a abandonar a passividade e "passar para o outro lado", transformando sua leitura num primeiro passo para tornar-se seu colega

de ofício.



Raimundo Carrero nasceu em Salgueiro, no sertão pernambucano, em 1947. É autor de *As sombrias ruínas da alma* (prêmio Jabuti em 2000) e *Somos pedras que se consomem* (prêmio APCA e Machado de Assis em 1999), entre outros.

DEDICATÓRIA

Para Ariano Suassuna,
que me ensinou os primeiros segredos

Para
Marilena, Rodrigo, Diego, Adriana
Marcelino Freire

Em memória

Osman Lins Hermilo Borba Filho

Aos amigos e amigas da Oficina de Criação Literária

E para luz de todos, Maria Nina

**"Porque para ele, como para qualquer escritor,
o mais importante não era viver, mas escrever."**

Mario Vargas Llosa

Advertência

Vários textos serão examinados através de traduções. O autor conhece os riscos e as naturais dificuldades. Mas é inevitável, porque ficaria inviável e antipático trabalhar em língua estrangeira. No entanto, não é possível dispensar o exemplo de autores consagrados, ainda que com as imperfeições. Serão respeitadas as soluções dos tradutores, aproximadas daquelas realizadas pelos verdadeiros escritores.

R.C.

Sumário

INTRODUÇÃO

A VOZ NARRATIVA

O PROCESSO CRIADOR

IMPULSO

INTUIÇÃO

TÉCNICA

PULSAÇÃO NARRATIVA

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

GÊNESE

CONHECIMENTO

APRESENTAÇÃO 1: RITO E AUTONOMIA

APRESENTAÇÃO 2: O ESQUEMA DOS OLHARES

CLASSIFICAÇÃO

DESENVOLVIMENTO

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

INTRODUÇÃO

Não se pretende aqui ditar normas à criação. Absolutamente. No entanto, é preciso acreditar que o trabalho literário exige disciplina e método. Com rigor. Cada palavra deve ser trabalhada, cada momento, cada circunstância. Aprendi, desde muito cedo, que mesmo aqueles escritos aparentemente desorganizados – ou caóticos – eram fruto de muita dedicação. Nada é tão espontâneo que não exija esforço concentrado. Nenhuma grande obra nasce do acaso. E não se deseja o retorno a uma espécie de parnasianismo retardado nem a um formalismo insípido e vazio. Muito contrário, proclama-se, inclusive, a oportunidade do erro – desde que tratado conscientemente. Se podemos qualificar o erro, por que tratá-lo como matéria feia e fria, brutal e sombria?

Quando comecei a me dedicar aos estudos de criação literária, em 1969, conheci um livro que foi fundamental e decisivo para o meu aprendizado. Chamava-se *Aspectos do romance* e o seu autor era – e é – reverenciado pela fina textura literária: Edward M. Forster. Lia-o com atenção, anotando, riscando, acrescentando, apagando. Meu primeiro exemplar desapareceu nas águas que devastaram o Recife na cheia de 1975. Ficaram as lições. Eternas.

Procurei ajuda em Forster porque sempre fui disciplinado. Muito disciplinado. E ganhei com isso. Talvez não precisasse ir tão longe porque eram meus orientadores e meus amigos dois dos maiores escritores brasileiros: Ariano Suassuna e Hermilo Borba Filho. Com eles aprendi bastante, sobretudo quando rascunhei vários romances e contos de aprendiz, até alcançar *A história de Bernarda Soledade*, em 1973.

Conversas de vencer horas, manhãs, tardes e noites. Livros emprestados, anotados, examinados. Conselhos. Reflexões infundáveis. Hermilo ofereceu à Civilização Brasileira o meu primeiro livro de contos: *O domador de espelhos*. Não foi publicado porque achei-o ainda imaturo. Ariano – naquele instante em que lançou o Movimento Armorial – incentivou, prefaciou e publicou *Bernarda*.

Sempre achei que um escritor precisa conhecer a intimidade dos textos. Por isso procurei logo outro livro mágico e vigoroso, do qual todos nos aproximamos com reverência: *Cartas a um jovem poeta*, de Rilke. Ele decretava, logo nas primeiras páginas, a definitiva sentença de morte do autor iniciante: morro se não puder escrever? E ainda o aprendizado com Gilberto Freyre, nas conversas noturnas do terraço do casarão de Apipucos. E no Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais – hoje Fundação Joaquim Nabuco. Ele me dizendo: leia os ingleses, são inevitáveis. Sem contar com o Seminário de Tropicologia, ouvindo debates acalorados.

Foi com Ariano, porém, que estudei mais. Hermilo morreu cedo. Domingos inteiros de conversas e debates. O autor de *O auto da Compadecia* recebia-me logo cedo da manhã e atravessávamos o dia com leituras, exemplos, análises. Ele sempre procurava, na biblioteca, livros de Dostoiévski, Tolstoi, Kazantzákis, José Lins do Rego, Carlos Drummond de Andrade, Joyce. Debatíamos poemas, cenas de romances, diálogos, cenários. Um tempo para nunca terminar. Ensinou-me a montar os primeiros capítulos de um romance, analisando a abertura de *Liberdade ou morte*, de Kazantzákis. Às vezes mostrava-se cauteloso, não gostava de ditar regras. Mostrava o foco narrativo se movendo de uma cena a outra, revelando os grupos familiares, as situações, a construção dos personagens. Recomendou-me a leitura de *O lazarilho de Thormes*.

Quando vivi o meu primeiro momento difícil na criação, entre 1976 e 1982, não conseguia escrever nada, seco e vazio, sem prumo e sem rumo, recorri à *Poética do romance – Matéria de carpintaria*, de Autran Dourado, que me mostrou uma espécie de racionalidade da história. Era preciso estabelecer planos, fazer a planta baixa do romance, encontrar as metáforas dos personagens, descobrir a riqueza do lugar-comum, num quase roteiro que vinha de Flaubert. Foi a luz. Percebi definitivamente que a história não é apenas uma história. Uma descoberta magnífica. Autran ofereceu-me as armas criadoras.

Tratei de inventar, reinventar, criando as minhas próprias possibilidades. E não foi fácil, nunca foi fácil. Fazia esquemas, armava histórias, inventava metáforas. E nada, nada acontecia. Passei, então, pelas *Sementes do sol – O semeador*, que é, no final das contas, apenas

uma obra de passagem, com exageros emocionais, uma novela de aprendizagem. Apliquei aí a técnica da história metafórica, tomando como exemplo o episódio bíblico de Davi e Betsabé. E toda obra não é um aprendizado?

Por essa época, imagino, conheci o prefácio de Truman Capote ao livro *Música para camalões*, que me foi definitivo. Ali, ele dizia que um dia começou a escrever sem saber que estava se escravizando para o resto da vida a um senhor nobre, mas impiedoso. Diz que Deus nos dá um dom – este dom, aliás, é dado a todo vivente – homem ou mulher –, porque todos possuímos dons para tudo. Para Capote, era divertido, no princípio. Deixou de ser quando descobriu que a diferença entre o que está bem e o que está mal escrito, entre o que está muito bem escrito e a verdadeira arte é sutil. Foi a partir daí – proclama – que o chicote se pôs a estalar. Semelhante ao chicote que começou a estalar nas minhas costas desde o instante em que comecei a ler *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, na casa de Ariano, numa manhã de domingo.

Uma influência importante – aliás, é sempre necessário falar em influências, de que os artistas se esquivam, embora elas existam sempre: conscientes e inconscientes. Não esquecer *A angústia da influência*, de Harold Bloom. Nesse tempo, *O mundo religioso de Dostoiévski*, tornou-se também uma leitura inquietante.

Daí em diante, passei pelo *Dupla face do baralho*, tentativa de interpretar as oscilações do comportamento humano, do sofrimento à transcendência, e pelo *Senhor dos sonhos*, que é uma espécie de reflexão literária – e não teológica – do cristianismo, e cheguei ao *Sombra severa*, estudo sobre a traição, com cansaço espiritual e intelectual. Continuei na estrada. Descobri Osman Lins – *Lima Barreto e o espaço romanesco* e *Guerra sem testemunha*. Entrevistei-o uma vez, falou-me sobre a construção de *Avalovara*. Montei *Viagem no ventre da baleia*, que representou minha segunda passagem para maiores voos, e que foi reescrito cinco vezes, com uma loucura de anotações. Pensei em *Sinfonia para vagabundos* que representou meus melhores dias de alegria e tormento, sofrimento e êxtase. Um meta-romance, onde se conta a história de Deusdeth, Natalício e Virgínia, com longas reflexões sobre a arte de escrever romances. E *Maçã agreste*. Aí sofistiquei muito

mais, trabalhando cinco tipos de linguagens discretas – uma para cada personagem, armando cenas e cenários, jogos de ironia, análises. Depois vieram *Somos pedras que se consomem*, *Os extremos do arco-íris* e *As sombrias ruínas da alma*. Meu trabalho tornou-se mais lento, bem mais lento, estudado nos mínimos detalhes.

Só mais tarde – e bem mais tarde – escrevi *Ao redor do escorpião... uma tarântula?* que é o resultado, em extremo, dos esforços em busca de uma narrativa que se aproximasse da pulsação dos personagens. Fiz isso correndo todos os riscos, e colocando minha carreira em jogo. Mas não acredito em escritor que não corre riscos. Enfim, não acredito em pessoas que não correm riscos. Depois de reescrevê-lo várias vezes, decidi pela escrita de sensações. O texto representaria os impulsos de uma relação sexual, narrada através da pontuação e das mudanças verbais.

Insisti nos estudos técnicos. Chegaram às minhas mãos outros livros básicos: *A estrutura do romance*; *A técnica da ficção*, Percy Lobbock; *Pós escrito a* O nome da Rosa, de Umberto Eco. Já maduro, vieram também os manualistas Robert Ray, no romance – *O escritor de fim de semana*, e Syd Field, no cinema – *Manual de roteiro*, ambos desenvolvendo técnicas rígidas, muito criticados, mas com formulações interessantes, sobretudo para quem não tem experiência trabalhada com leituras e análises. Além de *A arte da ficção*, de John Gardner, um livro de ótimas qualidades, a refletir sobre o romance e seu destino.

Depois de estudar *Madame Bovary*, de Flaubert, através de *A orgia perpétua*, de Mario Vargas Llosa, decidi realizar oficinas, em 1988. A primeira delas foi na Livraria Síntese, no Recife, com cerca de oito ou dez escritores. A princípio, preocupado apenas com a estrutura geral da obra de ficção – personagens, diálogos, cenas, enredos. Montamos e desmontamos o romance francês. Depois fui aos Estados Unidos para um programa na Universidade de Iowa e, na volta, resolvi profissionalizar os meus trabalhos. Escrevi apostilas, viajei pelo interior do Estado, realizei seminários, montei cursos. O interesse era cada vez maior.

A partir de 1996, instalei-me – ainda sob a condição de presidente da Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico do terceiro Governo

Miguel Arraes – na União Brasileira de Escritores. Novos trabalhos, novos cursos, novos seminários. Surgiu *Os segredos da ficção*, no instante em que precisei mudar o método. Textos dos alunos e textos de consagrados. *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado; mais tarde, *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, *Ana-não*, de Austin Gomez Arcos, e *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo.

Percebi então que, diante da falha da escola brasileira no que diz respeito à criação, as pessoas acreditavam demais em talento e inspiração. E que – o que é mais grave – muitas delas foram sufocadas nas salas de aulas, absolutamente bloqueadas. Estavam travadas. Precisava desmanchar o mito de que só algumas pessoas têm capacidade para a invenção. Surgiu a Pulsação Narrativa. A luz exterior que chamam de talento substituída pela fórmula:

VONTADE = OBSERVAÇÃO E EXPERIÊNCIA

Daí vem o desenvolvimento da qualidade. A princípio, deve-se obedecer à Voz Narrativa e ao Impulso – escrever e escrever e escrever –, à vontade de escrever sem preocupação com o resultado. Freud chamou esse movimento de escrita automática e Jung considerava-o apenas um impulso básico. O francês Albert Albalat, um primeiro impulso imperfeito. As pessoas naufragavam porque eram julgadas no Impulso e derrotadas. No segundo momento, a Intuição – que afirma o instante em que os defeitos precisam ser superados e, em seguida, a Técnica, quando o exame do texto provoca a plena consciência das possibilidades reais e concretas do autor e sua exploração. Tudo isso leva, enfim, à Pulsação Narrativa – ou seja, à Forma, o conjunto de elementos que permite a harmonia do texto. Sem esquecer que a pulsação – no passo a passo da obra, na intimidade e no detalhamento – é resultado de algo ainda mais prático e definido: Personagem, Cena e Leitor.

Pode parecer algo racional demais. E não tenho dúvida, é mesmo. Porém, é necessário racionalizar o trabalho e não a invenção. A qualidade inventiva vai depender sempre de quem se exercita. Os avanços e os recuos ficam por conta de cada um. A racionalidade do trabalho não reduz em nada o poder inventivo do narrador, sem ditar

regras. As regras estão no Ofício e na Técnica. Não se pode desqualificar, por exemplo, a *Poética*, de Aristóteles, porque ele examina cada estágio a montagem de uma peça de teatro e mostra como se deve fazer; nem diminuir Proust, porque indica as vantagens das mudanças do tempo verbal em Flaubert, e adverte para o uso das conjunções e das preposições; nem rebater Henry James, que realizou um amplo painel da criação romanesca; nem criticar Kant, que fez o estudo das regras e advertiu para o risco de cairmos na "*grosseria dos primeiros achados*". Os primeiros achados pertencem ao reino do Impulso e da Intuição. Não são regras, normas ou determinações. São sugestões de trabalho. Muitas. Excesso de escrúpulos não ajuda em nada.

Os segredos da ficção – Um guia da arte de escrever narrativas pretende colocar o autor iniciante diante do seu próprio desafio. Nas oficinas, nos reunimos em salas de aula, e então começa a batalha. Durante meses discutimos autores, vemos filmes, refletimos. Os filmes são ótimos para estudar o desenvolvimento (enredo), caracterização de personagens, diálogos. O que se quer ali é fazer com que o novo autor encontre a sua identidade.

Num rápido exemplo, lembro ainda Hemingway, que, falando a respeito do seu processo criativo, alertava que jamais esqueceu a ocasião em que se instalou numa cabana, junto à linha da chegada de uma corrida de bicicleta, a fim de corrigir as provas tipográficas de *Adeus às armas*. Precisou reescrever o final trinta e nove vezes, no manuscrito; modificou-o trinta vezes nas provas tipográficas, procurando fazer com que ficasse como queria. Conseguiu-o, finalmente. Ocorre que os novos autores só conseguem ver o que está publicado. Não sabem o esforço que custou, as noites insones, os dias sacrificados.

O argentino Jorge Luis Borges confessa também que Carlos Frias sugeriu-lhe que aproveitasse o prólogo de um dos seus livros para uma declaração a respeito de sua estética. Escrupuloso, respondeu logo que não era possuidor de uma estética. Mesmo assim, parece que o tempo ensinou-lhe algumas astúcias: evitar os sinônimos que, segundo ele, têm a desvantagem de sugerir diferenças imaginárias; evitar hispanismos, argentinismos, arcaísmos e neologismos; preferir as palavras habituais

às palavras assombrosas; intercalar em um relato traços circunstanciais, exigidos agora pelo leitor; simular pequenas incertezas, já que, segundo diz, se a realidade é precisa, a memória não o é; narrar os fatos como se não os entendesse totalmente (isso ele aprendeu, diz, em Kipling, e nas sagas da Islândia); lembrar que as normas anteriores não são obrigações e que o tempo se encarregará de aboli-las. Claro, Borges tem razão: não existe verdade absoluta no campo da criação. As técnicas se inventam e se reinventam. Mudam sempre. Iluminam-se e deslocam-se.

É preciso dizer isso com toda a convicção – cada narrativa e cada frase, não raro cada palavra, exige uma técnica diferente. Particular. Não há salvação. Mesmo Hemingway sabia que a pulsação narrativa pede palavras, frases e pontuação diferentes – ou até antagônicas – a cada movimento. Afinal, estamos falando do espírito humano. E nada é mais terrível do que o espírito humano com astúcias e armadilhas, abismos e sombras, clareiras e tempestades. Um autor é o personagem e é o autor, portanto deve estar sempre em equilíbrio entre os dois e entre os outros personagens que vão fazendo novas exigências. E outras palavras. E outras frases. E outras circunstâncias.

Além disso, há essa figura misteriosa e enigmática que atende pelo belo nome de leitor. Sem dúvida. É inevitável. Não se deve esquecer a proposta de Bakhtin: a obra de arte literária é um pacto que se afirma entre o autor e o leitor. Roland Barthes acrescenta que autor e leitor trocam confidências e afetos. E, para Leila Perrone-Moisés, na linguagem literária há sempre "*promessas, encantos e amavios*". Sedução, pura sedução, troca de afetos e encantos. Quase uma jura de amor.

Aliás, o próprio Borges destaca, no mesmo texto, que também descrê das estéticas. Em geral, assegura, não passam de abstrações inúteis; variam em cada escritor e ainda em cada texto, e não podem ser outra coisa senão estímulos ou instrumentos ocasionais. Ora, há contradições incríveis no escritor argentino. Se "*não passam de abstrações inúteis*", por que são "*estímulos ou instrumentos ocasionais*"? Assim, não são "*abstrações inúteis*" porque servem para estimular. E as oficinas procuram, na verdade, estimular os novos autores, oferecendo-lhes assim os "*instrumentos ocasionais*". Ocasionais ou não, são instrumentos fundamentais e imprescindíveis.

Ninguém escapa das contradições no reino da literatura, campo minado e difícil. Sem contradição não existe escritor. O importante é enfrentar os problemas da criação. O que não é pouco. Com instrumentos, normas ou regras de trabalho.

A VOZ NARRATIVA

"É PRECISO DEIXÁ-LA AGIR POR UM MOMENTO, DEIXAR O PEDAL PROLONGAR O SOM, ISTO É, FAZER UM PASTICHE VOLUNTÁRIO, PARA PODER, DEPOIS DISSO, VOLTAR A SER ORIGINAL, E NÃO FAZER DURANTE TODA A VIDA UM PASTICHE INVOLUNTÁRIO."

Marcel Proust

ESQUEÇAM INSPIRAÇÃO E TALENTO

Escritor não tem estilo. Quem tem estilo é o personagem.

– A partir dessa constatação podemos iniciar um longo caminho em busca da Pulsação Narrativa – processo de criação ficcional considerando em primeiro lugar que escrever é descobrir e trabalhar a voz narrativa que existe em cada um de nós. Alguns com talento, outros nem tanto – isso é outra coisa. Engenho e arte surgem com disciplina. Com brilho ou sem brilho, a estrada é difícil. Diferente para cada um. O talento, caso exista, se revela pelo trabalho. Esforço e empenho. Exercício permanente. Continuado.

A técnica se adquire com um constante exercício de paciência. Escrevemos todos os dias, sem descanso, sem pausa, sem pouso. Sempre. Errando e fracassando. Movidos, no entanto, por um empenho extraordinário. Escritores erram e fracassam muito. O melhor amigo do escritor é a cesta do lixo, já disse Moacyr Scliar. No entanto, o erro e o fracasso devem funcionar como incentivo. O ato de escrever precisa se

tornar algo essencial nas nossas vidas.

A PAIXÃO PELOS CRIADORES

Desde o desaparecimento do narrador onisciente ditatorial, senhor absoluto da narrativa, as teorias são muitas. Utilizamos, com mais frequência, as investigações de criadores – Flaubert, Henry James, Poe, Proust, Thomas Mann, Ariano Suassuna, Osman Lins, Autran Dourado, E. M. Forster –, mas com profundo e crescente respeito pelos teóricos, devido à familiaridade daqueles com as inquietações, dúvidas e oscilações no ato de inventar.

O personagem ocupa, com certeza, o lugar do narrador. Isto ocorre a partir do distanciamento do narrador tradicional, com o surgimento do discurso indireto livre de Flaubert, o aprofundamento do monólogo ou do monólogo entrecruzado e do fluxo da consciência. Por isso mesmo, nada é feito sem o personagem, mesmo quando outros teóricos – criadores do novo romance francês, por exemplo – ou de correntes estruturalistas ou experimentalistas procuram derrotá-lo. Pretendem transformá-lo em puro elemento de linguagem.

Pessoa ou personagem – a discussão é ampla e longa o importante é que ele é o fundamento da narrativa. Em qualquer nível.

O PAPEL DO NARRADOR CONTEMPORÂNEO

A história do personagem é longa. Muito longa. No entanto, à medida que vai ganhando força, substitui, com vantagens, o narrador ou os narradores. Impõe-se. Com suas muitas vozes – diversos narradores – torna o texto rico e complexo. Ainda que simples. Belo. Em "O papel do narrador", em *Os sinos da agonia*, de Autran Dourado, Laura Goulart Fonseca explica como isso acontece:

Na vertente dramática do romance contemporâneo, que teve sua origem em Gustave Flaubert, o narrador simplesmente desaparece da cena narrada e passa a mostrar os eventos. O que ocorre é uma teatralização, o leitor vê a cena, como se ela fosse representada em um palco. Os eventos deixam de ser narrados e passam a ser refletidos na

consciência da personagem, de modo que o leitor visualiza a realidade ficcional do ponto de vista de um personagem do romance, e não do narrador, como se observa no romance autoral.

Os sinos da agonia às vezes dá a surpreendente impressão de não ter sido escrito, apesar da presença de um narrador oculto, muitas vezes escondido atrás do personagem, mas muito colado, muito junto, por causa do entrecruzamento das vozes dos personagens. Elas bordam o tecido narrativo.

O escritor Antônio Torres, em *essa terra*, consegue resultados impressionantes: entrecruza as vozes narrativas e retira, quase sempre, o narrador oculto, concedendo aos personagens a vantagem da construção do texto, com absoluta eficiência. Por isso mesmo, em sua narrativa, ressaltam-se os monólogos entrecruzados que dão, ao mesmo tempo, leveza e vigor ao romance.

A NARRATIVA E O LEITOR SE ENTENDEM

Assim, o autor do romance moderno sai de cena para conceder prioridade ao personagem. As luzes estão sobre ele, que é construído pela cena e por outros personagens, até alcançar o leitor, estabelecendo-se aí a pulsação narrativa, que é resultado das pulsações do personagem, da cena e do leitor.

Nesse processo, ocorre a interação entre narrativa e leitor, que entra na pulsação do texto, devolvendo ao texto a sua paixão de leitor.

Para chegar ao personagem, todavia, o autor iniciante precisa conhecer a própria voz, a voz de narrador, a voz narrativa. Aos poucos, e conscientemente, vai cedendo lugar ao personagem e aos personagens. No entanto, antes de tudo, precisa acreditar nas suas próprias possibilidades. Sem medo do erro. Sem medo do fracasso. Sem medo do grotesco. Afirma-se. Desafia o erro, o fracasso e o ridículo, realiza aquilo em que nem sequer acredita em princípio. Escreve.

Erramos quase sempre porque não respeitamos a nossa voz narrativa, não amamos o nosso timbre, queremos imitar a tradição. Não conhecemos as nossas particularidades. Os outros escrevem muito bem.

dizem. Só os outros. Não acreditamos na nossa capacidade. Complexo de inferioridade nunca ajudou ninguém. Agora é esquecer. Temos algo a revelar.

Eis o problema mais grave.

NASCEMOS PARA A ETERNIDADE

Há produções artísticas que nascem, vivem, morrem. Menos a palavra escrita, sobretudo. A nossa palavra escrita. Aliás, no belo e resplandecente campo das artes, poucas ou pouquíssimas manifestações culturais estão destinadas ao desaparecimento. Reinventam-se, renovam-se. Mas, com certeza, a arte da palavra escrita nasceu para a eternidade. Portanto, é fundamental conhecer o domínio da palavra. Da nossa palavra. Da nossa frase. Do nosso período e do nosso parágrafo. Da nossa cena e do nosso cenário. Do nosso tempo verbal. Do nosso personagem – o personagem é o centro de toda narrativa, apesar dos conflitos teóricos. Dos nossos diálogos. Da nossa pontuação. Do nosso foco narrativo.

Enfim, do romance, novela ou conto.

A descoberta da voz narrativa impressiona e inquieta. Um processo doloroso, embora saudável. Em geral ela não se parece com nada, com ninguém, estúpida. Não segue os métodos de narração convencional. Não é descrição. Não é redação. Nada é nada. Não importa, isso mesmo – não importa. As palavras batem umas nas outras, fazem barulhos, confundem.

Percebe-se depois, e com a paciência que conduz à luz: ali está nascendo um escritor.

É CONFUSO. É INEXATO. É TEDIOSO

O escritor húngaro Stephen Vizinczey (*Nos braços da mulher madura*) conta que, quando começa a escrever, logo percebe que o texto é confuso ou inexato ou tedioso ou simplesmente não pode ser verídico. Ele é autor dos *Dez mandamentos de um escritor*, publicado pela

Writers' monthly, em julho de 1985.

Encontrou, assim, a voz narrativa e agora vai em busca da pulsação narrativa, conhecendo a importância do personagem para a montagem do texto. Descobriu as suas palavras, o ritmo próprio, a montagem dos períodos e dos parágrafos. Sem esquecer a técnica e a forma. É algo surpreendente. Afirmo Henry Miller em *A sabedoria do coração*:

No momento em que ouvi a minha própria voz, fiquei encantado: o fato de ser uma voz isolada, distinta, única, me deu alento. Não me importava se o que eu escrevia pudesse ser considerado ruim. Bom ou ruim saíram do meu vocabulário. Pulei com os dois pés no reino da estética. Minha vida em si se tornou uma obra de arte.

O ESTILO E A OUSADIA DO PERSONAGEM

Devemos, portanto, confiar em nossas possibilidades. É fundamental. Nessa voz que fracassa, se reanima e vence. Quem descobre essa voz narrativa vai encontrar, da mesma maneira, a voz do personagem, que também chega com o seu estilo e a sua ousadia, sua maneira de ver as coisas, de interpretar, direcionando o enredo, os diálogos, as cenas, os cenários. Atinge o requinte. Sem dúvida.

Mas o começo de tudo é a voz narrativa. Aí está o primeiro segredo da ficção.

Em geral, o que nos impede de descobrir essa voz é a descrença. Por algum motivo esquisito, nós, escritores, professores, leitores, gostamos de desanimar os iniciantes, os novatos, os indecisos. Dizemos:

— Não faça isso, você não sabe fazer. Não é a sua praia. Você não tem jeito. Esqueça. Deixe para os que sabem.

E os que sabem, começaram de que maneira? Refletindo, lendo e escrevendo. As coisas vão mudar. Com certeza. Não somos obrigados a publicar mil páginas, milhares de palavras, montanhas de papel. Basta um bom texto, um único bom texto, com incrível sinceridade. A literatura não é feita apenas de gênios, mas de autores de textos exemplares. De trabalhadores. Um único conto, às vezes, revela mais do

que uma biblioteca inteira. Não devemos esquecer. Não somos salvadores da humanidade. Somos escritores.

AMANDO AS NOSSAS PALAVRAS

Foi o escritor Ariano Suassuna – autor de *O auto da Compadecida* e de *A pedra do reino*, quem nos deu a primeira grande lição. Fui procurá-lo, no final da década de 1960, para que lesse o original de *Grande mundo em quatro paredes*, um romance de formação. Ali mesmo, na sala de sua casa, de pé, com o texto nas mãos, antes de qualquer leitura, disse:

— Se eu não gostar, não significa que não presta. Significa apenas que eu não gostei. Não desanime.

A voz narrativa respeitada. É a voz do autor. Ainda que novato. Pessoal e intransferível. Os primeiros barulhos, os sinos que batem enquanto escrevemos as primeiras palavras. As primeiras frases. As primeiras orações. Todo o problema reside nisso: respeitar e amar essa voz que vai nos acompanhar por toda vida. E que deve ser aperfeiçoada.

Até porque não é incomum a imitação: lugares comuns que se repetem muito – "ancas torneadas", "lábios carnudos", "conclusão final", "a chuva que caiu" –, além da cópia literal de outros autores. Devemos ter por perto pessoas com alguma experiência para consultas. Aprendizado constante.

"Recusa, mofo, pobreza, fracasso, uma luta constante contra as próprias limitações, são os principais problemas na vida dos grandes artistas, e se aspiras compartilhar seu destino, debes te fortalecer, aprendendo com ele", escreve Stephen Vizinczey em seu decálogo.

ESCREVER BEM E ESCREVER FICÇÃO

Por essa e por outras razões, há uma enorme diferença entre escrever bem e escrever ficção. No primeiro caso, a pessoa sabe, por assim dizer, montar um belo texto. E até com muita competência. Hável.

Elegante. Redator, conhece as regras do bom texto tradicional. Aquele que vem, na maioria das vezes, dos franceses: a palavra exata, corte de adjetivos, exatidão no ritmo, visibilidade, informação precisa, enxuta. Corte radical de repetições, eliminação de assonâncias, caça aos hiatos. Comunica-se.

Mas não é capaz de revelar o espírito interior da ficção. O sentimento secreto. As vozes íntimas. A palavra é o que é e permanece intacta. Muitas vezes até perde o valor depois de escrita. Não nos jogamos na variedade dos tempos verbais, das preposições, das conjunções, dos advérbios, do discurso indireto livre, das elipses.

Alguns escrevem bem, muito bem, muitíssimo bem, mas não escrevem ficção. Não vão além. Confundem ensaio – comunicação, artigo, conferência – com ficção. Ficção é outra coisa. Não é bem nem mal escrita. É ficção. Inventam as regras. Conhece os personagens e as técnicas. Por isso é preciso, de princípio, descobrir a voz narrativa. Ela está ali, escondida, pedindo para se manifestar. Ninguém a conhece. Vamos à luta.

ESCRITOR NÃO CONTA PIADA. ESCREVE PIADA

Começamos escrevendo diários – não aqueles ridículos diários cor-de-rosa com delírios românticos, juvenis. Nada disso. Diário de escritor. Diário de gente séria com anotações, histórias, fragmentos, diálogos, descrições, reflexões, observações as mais diversas, notícias de jornais. Sem a ansiedade de escrever grandes textos. Com inveja de colegas e adversários. Não. Apenas com a humildade de cenas, por assim dizer, que estão nascendo. E lembrando sempre:

Escritor não conta piada. Escreve piada. Não podemos esquecer Gógol. Jamais. Ele costumava dizer que podia transformar uma piada numa obra de arte. Isso mesmo. Uma piada mais outra piada mais outra piada, assim por diante, leva à construção de um bom personagem e de uma boa história. Boas histórias têm sempre bons personagens. Tomemos a decisão de anotar todas – ou quase todas as piadas – que ouvimos em um mês e, no final, teremos – com alguma adaptação –, um conto inteiro, uma novela inteira, um romance inteiro. No mínimo, um personagem.

OS OLHOS PERDIDOS NO VAZIO

Contos. Esboços de novelas, romances. Brincadeiras, porque não? Ironias. Frases soltas. A voz vai se ajustando, encontrando os movimentos, revelando-se. As insatisfações preocupam, os dias parecem perdidos. As tardes quentes. As noites mortas. "*O autor iniciante não deve imaginar que está perdendo tempo quando tem os olhos perdidos no vazio*", lembra Vizinczey. Continuamos escrevendo, escrevendo, escrevendo. As palavras se atropelam, as frases confusas, a pontuação ruim. Isso não presta, isso não pode prestar. Confuso, ruim, inexato, feio, tedioso, barulhento.

Mesmo assim acreditemos nessa voz. Ela está nos conduzindo ao caminho certo. Fazemos leituras, mais leituras, mais leituras. Lendo os clássicos, os consagrados, os exaltados. Escrevendo e lendo. Escrevendo, lendo. Escrevendo. Lendo. Sempre os bons autores, os melhores. Aos poucos vamos observando as diferenças. As diferenças básicas. Fundamentais. Somos capazes de imitar, quem sabe? Calma.

CONHECENDO A INTIMIDADE DA CENA

Vizinczey exorta no sétimo artigo dos seus mandamentos: "*Não passarás um só dia sem ler algo grande*". Algo grandioso. Tempo para escrever, tempo para ler. Para ler os grandes, os melhores. De preferência, os artesãos. Ler, sempre, a página de um clássico. Uma cena. Um diálogo. Uma passagem decisiva. Ler analisando. Como quem toca uma frase. Conhecendo ritmo. Voltando para descobrir o andamento.

O estudo deve se transformar numa obsessão. O escritor húngaro alerta para o fato de que os músicos sabem de cor partituras inteiras – e se refere aos clássicos –, os enxadristas conhecem todos os lances de cada partida de um campeonato, enquanto nós, escritores, quando muito, nos lembramos de algumas cenas de um livro. Não é que devemos simplesmente decorá-las.

Mas é fundamental: precisamos conhecer os movimentos internos,

as sinuosidades, o jogo dos verbos, advérbios, pronomes, artigos, palavra por palavra, a circulação dos personagens.

Conhecer uma cena e dominar a sua Intimidade.

AUTOR E PERSONAGEM: QUEM COMANDA QUEM?

Mas estamos escrevendo bem ou escrevendo ficção? Afinal, o que é escrever bem e escrever ficção? Não conseguimos distinguir. Qual a diferença? Escrevemos há dias, fazemos anotações, contamos histórias. A voz narrativa doendo, angustiando, alegrando, festejando. E agora?

A distinção é bem clara.

Basta um pouco de atenção. O norte-americano Ernest Hemingway passou à história literária como um mestre. Criou um estilo, já agora infelizmente tradicional. Imitadíssimo. Elegante, eficaz, definitivo. Mas tradicional. Sabia escrever bem, muito bem, aliás. Correto, linear. Não se discute. Justo perfil do personagem que ele dominava e conduzia. Perfeito.

Na tradição, escrever bem é impor o estilo do autor. A ficção é ficção de autor. E pronto.

É imposta a figura do narrador onisciente: tudo pode, tudo sabe, tudo quer. Um deus absoluto. Não há um só movimento no texto que ele não saiba e que não conduza. Que não imponha.

O caso de Lygia Fagundes Telles, por exemplo, é diferente. Não só escreve bem, como escreve ficção não tradicional. A ela não interessa essa conservadora elegância e linearidade, o mundo do personagem tem mais sentido, mais vigor. As palavras às vezes parecem se atropelar, só parecem, há algo belo e algo chulo. Por exemplo, em "Pomba Enamorada". No entanto, revelam nitidamente a pulsação narrativa do personagem. O que é chulo alcança grande nível artístico. O atropelamento vem do personagem, não de Lygia.

Os personagens escrevem o texto.

HEMINGWAY E O NARRADOR ONISCIENTE

Francis Macomber era muito alto, bem feito de corpo (se não se levarem em conta seus ossos longos), moreno, cabelos cortados rente como os de um remador universitário, lábios finos. Um homem atraente, no julgamento geral. Vestia o mesmo tipo de roupas para um safári, como as de Wilson, com a diferença de que as suas eram novas e limpas. Estava com trinta e cinco anos, mantia-se em plena forma e era muito bom jogador de tênis, além de ter recebido vários troféus em torneios de pesca oceânica.

("A vida breve e feliz de Francis Macomber")

Há aqui o que os antigos chamavam de elegância do estilo. Sobriedade, leveza, movimento. Sem dúvida. Hemingway, contudo, tem poder excessivo sobre o personagem. Trata-se do narrador onisciente. Tudo sabe, tudo quer, tudo comanda. Se alguém pensa, quem pensa é o narrador; se alguém se movimenta, quem se movimenta é o narrador; se alguém deseja, quem deseja é o narrador. Nenhuma liberdade para o personagem.

O personagem é um boneco, só obedece. Ainda que a contragosto, quem sabe, não é? Ou seja, o romancista comanda o personagem e tira-lhe o direito de se movimentar sozinho, apesar dos diálogos. Desde Flaubert a ficção pede a participação precisa do personagem, é ele quem tudo faz. Por isso, por causa desse tormento, a voz narrativa parece ruim, barulhenta, confusa. Porque, na maioria das vezes, não imita esse estilo.

Porque o nosso primeiro personagem somos nós mesmos. Imperfeitos e barulhentos.

Depois de encontrar a voz narrativa – o que vai exigir tempo, esforço, sacrifício, decepções, sim, muitas decepções, e alegrias, muitas alegrias –, procuramos a voz do personagem – muitos personagens exigem muitas vozes – aquele ser misterioso e, a princípio, obscuro, que é resultado de nossas piadas, de nossas ironias, de nossas brincadeiras. E do nosso sofrimento. Isso pode demorar. Vai demorar. Não é agora. O importante é verificar que temos uma identidade. Ela está surgindo.

LYGIA E O NARRADOR OCULTO

Encontrou-o pela primeira vez quando foi coroada princesa no Baile da Primavera e assim que o coração deu aquele tranco e o olho ficou cheio d'água peruou: acho que vou amar ele para sempre. Ao ser tirada teve uma tontura, enxugou depressa as mãos molhadas de suor no corpete do vestido (fingindo que alisava alguma prega) e de pernas bambas abriu-lhe os braços e o sorriso. Sorriso meio de lado, para esconder a falta do canino esquerdo que prometeu a si mesma arrumar no dentista do Rôni, o Doutor Élcio, isso se subisse de ajudante para cabeleireira. Ele disse apenas meia dúzia de palavras, tais como, Você devia ser a rainha porque a rainha é uma bela bosta, com o perdão da palavra.

("Pomba Enamorada" ou "Uma história de amor")

O estilo tradicional e elegante de autor onisciente some para que o universo dos personagens comande o texto.

Mudança radical.

Surge o narrador oculto – aquele que apenas estrutura a cena, está por trás do personagem e não à frente. No estilo tradicional, o autor conduz o personagem pelas mãos feito criança. Lygia faz ligeiras marcações – "encontrou-o pela primeira vez", "pensou", "tais como" - que mostram a sutil e leve participação do autor oculto. Estratégia ficcional. O personagem ocupa o lugar principal, aflora na página, conduz a narrativa. A narradora dá o equilíbrio. Não importam as palavras bem arrumadas, equilíbrio, desenvolvimento exato, informações, gramática. Movimenta o texto, concede-lhe humanidade.

A voz narrativa de Lygia corresponde à voz dos personagens.

Dessa maneira, os personagens, que se apresentam e se movimentam por assim dizer sozinhos, quase sem interferência da autora, têm estilo e, tanto quanto a romancista, são responsáveis pelo discurso — *amar ele e bela bosta*, por exemplo – e pelo desenvolvimento da trama. A gramática pertence ao personagem, a expressão grosseira também. Com certeza a escritora Lygia não escreveria assim, mas os personagens escrevem.

A MUDANÇA DOS NARRADORES

Hemingway impõe o seu estilo a Francis Macomber: "[...] *era muito alto, bem feito de corpo (se não se levassem em conta seus ossos longos), moreno, cabelos cortados rente como os de um remador universitário, lábios finos. Um homem atraente, no julgamento geral [...] etc*".

Do ponto de vista físico, o personagem já vem pronto. Não pede a participação do leitor. Nem mesmo do personagem. Foi enclausurado pelo narrador onisciente. Não tem licença para sair do retrato. Não pode falar com o leitor. Em "Pomba Enamorada", nada é dito com clareza. com essa ênfase hemingwayana. Cabe ao leitor observar e concluir, se é mesmo preciso concluir. Vejamos agora: "[...] *encontrou-o pela primeira vez quando foi coroada princesa do Baile da Primavera sorriso meio de lado. para esconder a falta do canino esquerdo que [...]*"

Nenhuma informação conclusiva. Não é verdade? O narrador onisciente não se impõe, pelo contrário, o narrador oculto faz sugestões, e deixa que a personagem se revele. Nenhuma referência ao aspecto físico da personagem. Morena, bonita, elegante? Em algum lugar da nossa imaginação acreditamos que ela deve ser bonita porque, afinal, "*foi coroada princesa do Baile da Primavera*". Mas tem um defeito básico: "*Sorriso meio de lado. para esconder a falta do canino esquerdo*". Uma apresentação de mestre.

A INTERAÇÃO AUTOR E PERSONAGEM

No exemplo de Antônio Torres, a seguir, o que se percebe é uma interação entre o personagem e o autor, que se aproxima e conversa. As vozes estão chegando, embora o comando ainda seja do narrador que, no entanto, assimila a linguagem de personagem e não mais de um escritor todo poderoso. Ditador.

Voz narrativa do autor que é transferida para a voz narrativa do narrador oculto. Eis a questão.

Ou seja, no romance *Um táxi para Viena d'Áustria* o narrador participa da história acompanhando e conversando com o personagem, assimilando a linguagem dele. E assumindo o posto de personagem. A narrativa construída pelos seus elementos internos.

Outro segredo: descobrimos a nossa voz narrativa e, com exercícios, a voz narrativa dos personagens.

Temos autonomia e damos autonomia aos personagens. Ou seja, a história é autônoma, tem as suas próprias regras, os seus próprios movimentos. Por isso, percorreremos sempre o caminho do impulso, da intuição, da técnica e, finalmente, da pulsação narrativa.

Incrível como ainda tem gente que não acredita em forças superiores como, por exemplo, a dos astros, é o caso do Campeão de Salto aos Degraus. Se tivesse consultado o horóscopo de hoje, poderia evitar todo esse esforço, perigoso e inútil. Perigoso, porque ele pode tropeçar, cair e se machucar seriamente. Também pode ser acometido de uma síncope, já de uma certa idade, botando as tripas pela boca escada abaixo, não só causa estranheza como preocupação. Acho que em vez de polícia a gente vai ter que chamar é um médico, de maca e tudo.

Calma, cidadão. Devagar, majestade. Vai tirar o pai da força? Toda essa correria é inútil, já disse. Por que não deu uma lida no seu horóscopo antes? Teria sabido que o 3 é o seu número de sorte. Veja a coincidência: edifício nº 3, apartamento nº. 10003 – foi de lá que você saiu, ah, isso foi. E daí? E daí é que, para a sua sorte, neste exato momento a portaria está às moscas e o prédio entregue às baratas. Todo mundo foi para a rua.

O nº 3 está a maior limpeza.

(Um táxi para Viena d'Áustria)

Há quem imagine – e afirme – que aí o narrador usa o consciente e o inconsciente do personagem. Não é verdade. Quem conhece bem Antônio Torres, percebe que ele concede aos dois – personagem e narrador – o direito do diálogo interno. Permanente. Parece uma conversa entre amigos.

VOZES NARRATIVAS ENTRECruzADAS

Observamos, então, que o conceito de voz narrativa se estabelece, definitivamente. O escritor descobre e revela a sua voz narrativa, trabalha com ela e, com o uso da técnica, exercício e empenho, passa-a para o narrador e para o personagem. Todos se cruzam. Personagem fala com personagem, personagem fala com narrador, narrador fala com personagem, aí o estilo tradicional não se sustenta. São as vozes entrecruzadas.

Dessa maneira o personagem tem estilo. Não é por acaso que Percy Lobbock gasta grande parte do seu livro *A técnica de ficção* para provar que os personagens de *Madame Bovary*, de Flaubert, não raro, escrevem a cena. Para ele, toda a cena do comício agrícola do livro é escrita por Emma Bovary, do lugar privilegiado onde se encontra.

Escrevendo sempre, escrevendo todos os dias, é possível atingir esse nível. E lendo. Lendo muito. Muito.

PEDRO PÁRAMO, VOZES QUE CIRCULAM

Pedro Páramo, do mexicano Juan Rulfo, é um dos melhores exemplos de autor que conhece sua voz e que concede voz aos personagens, com sutileza, jogo técnico, habilidade.

No começo do livro, ele escreve:

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe que me disse.

No chamado estilo enxuto e objetivo, tradicional e elegante, o verbo "dizer" não poderia se repetir com tanta proximidade – "disseram" na primeira frase e "disse", na segunda frase. Seria um desastre.

FUNÇÃO E EFEITO DOS VERBOS

Na ficção, o verbo tem função e efeito. Além do tom. O tom de *Pedro Páramo* é de desolação, dramático. Mais de desolação do que de

raiva. A função aí é de distinguir as vozes interiores da narrativa e, portanto, causar um efeito: o de circulação das vozes, entrecruzando-se devido ao uso do estilo indireto livre que foi uma criação de Flaubert.

Observemos:

Vim a Comala porque me // disseram // que aqui vivia meu pai

É a voz do personagem – Juan Preciado –, e a voz coletiva – pessoas que passaram a informação, não identificadas, claramente, – e que "disseram" que o pai vivia em Comala.

E por que o "disse" na segunda frase? Afinal, quem deu a informação? A voz coletiva – "me disseram"? – ou a voz da mãe?

E por que as duas? A voz do personagem e a voz coletiva "disseram" e a voz da mãe "disse"?

No segundo momento, a voz da mãe quebra a estrutura da primeira frase. Cria um som esquisito e enriquece as duas primeiras frases do romance.

Esta é a voz da mãe, no complemento da primeira frase:

Um tal de Pedro Páramo.

Aquilo que podia parecer um erro grosseiro de estilo, passa a ser uma qualidade. Quem escreve não é o narrador, mas as vozes dos personagens.

Na primeira frase surge o pai – “*porque me disseram que aqui vivia meu pai*” –, sem adjetivo. Um homem qualquer, dizem as vozes.

No complemento o tom é raivoso: “*um tal de Pedro Páramo*”. Mas essa é a voz anterior ou existe uma nova voz?

Um tal de Pedro Páramo

É a mãe falando, cheia de raiva. E como é que se descobre isso? Porque a frase seguinte é assim:

Minha mãe que me disse.

Portanto, as vozes anteriores – do narrador e coletiva – "disseram" que ali vivia Pedro Páramo, com a maior clareza, mas somente a mãe

acrescenta cheia de raiva: "*Um tal de Pedro Páramo*". Por quê? Porque "*minha mãe que me disse*". O primeiro verbo "disseram" pertence às vozes anteriores, o segundo "disse" pertence à mãe. Por isso se repetem. Têm função e efeito.

No texto tradicional seria algo impossível, porque embora admita a segunda voz, não suportaria a aparente desorganização, com a repetição do verbo. Verbo, aliás, que se repetirá pelo menos cinco vezes somente na primeira página do romance. Algo que exige atenção e exame cuidadoso.

GUSTAVE FLAUBERT, O PRECURSOR

O conceito de voz autônoma do personagem – que se alia à voz autônoma do narrador – surge com Gustave Flaubert, através do discurso ou estilo indireto livre. Para Mario Vargas Llosa trata-se da "grande contribuição técnica de Flaubert:

Consiste em aproximar tanto o narrador onisciente do personagem que as fronteiras entre ambas se evaporam, em criar uma ambivalência na qual o leitor não sabe se aquilo que o narrador disse provém do relator invisível ou do próprio personagem que está monologando mentalmente:

"Mas onde aprendera aquela corrupção, quase imaterial à força de ser profunda e dissimulada?"

Quem é o sujeito que pensa? É o relator invisível ou Leon Dupuis o autor dessa inquietante interrogação sobre a natureza de Emma? A astúcia consiste em destacar a onisciência do narrador; já não sabe tudo, tem dúvidas, seu poder diminuiu tremendamente, é idêntico ao do personagem.

(A orgia perpétua - Flaubert e Madame Bovary)

AS MUDANÇAS VERBAIS

No discurso indireto livre as vozes se cruzam, montam-se, revelam-se. Parece complicado. No entanto, feita uma rápida análise mais aprofundada, observaremos que é muito clara a mudança.

Chamou Joaquim a um canto da sala e lhe perguntou:

— *Já sabe quem é o criminoso?*

Aí está o discurso ou estilo direto. O personagem chama um colega ao canto e lhe faz a pergunta de modo direto, usando os dois pontos depois do verbo "perguntar" e do tradicional travessão. No discurso ou estilo indireto livre — a liberdade consiste justamente em não ter que ser interrompido pela pontuação que dificulta o diálogo — as vozes circulam num mesmo tom:

Chamou Joaquim a um canto da sala e perguntou se ele já sabia quem era o criminoso.

Percebe-se, então, que a voz do personagem passa a fazer parte da narrativa embora aí sem a autonomia necessária. Mais adiante, o autor simplesmente dá essa autonomia, alterando os tempos verbais:

Chamou Joaquim a um canto da sala e perguntou se ele já sabe quem é o criminoso.

A mudança é básica. O escritor deixa de concordar com a tradição para dar autonomia ao personagem que passa, portanto, a ter um estilo, porque é ativo. Passado — "chamou" e "perguntou" — e presente "sabe" e "e" — numa só frase. No conceito do estilo tradicional, não seria possível. Seria um texto mal escrito. Na ficção moderna, não é só bem escrito, como revelador de um universo particular. Há uma voz narrativa — "*Chamou Joaquim a um canto da sala e perguntou se ele*" — e uma voz de personagem — "*já sabe quem é o criminoso*".

AS OUTRAS VOZES. MUITAS VOZES

Ainda para maior clareza, devemos distinguir agora o que é um texto tradicional de prosa literária, com a contribuição de outras vozes, as pedas pelo autor — presença decisiva do autor. Basta ler mais um

breve texto de Hemingway para compreendermos esse estilo exato e tradicional:

Wilson já concluíra que seria melhor manter um certo distanciamento. Comer sozinho, ler um livro durante as refeições. Acompanhá-los pelo resto do safári num relacionamento puramente formal – como é mesmo que os franceses o classificam? Relações respeitadas? Bem, seria pelo menos muito mais confortável do que ter de passar por acessos emocionais. Ser insultado por um cliente que nem se dava conta do que dizia [...] Era melhor mesmo ficar com o seu livro no almoço e no jantar e bebendo o uísque pago por ele [...] A propósito, essa frase era a que melhor definia certos tipos de safáris, Os que não davam certo. Você se encontrava com o colega, e lhe perguntava: "Como vão as coisas?" e ele respondia, "Bem, pelo menos ainda estou bebendo o uísque pago por ele [...]" Isso significava que as coisas haviam desandado.

(A vida breve e feliz de Francis Macomber)

As imagens e as palavras apresentam-se com equilíbrio, distribuídas com habilidade, harmonia, organização e beleza. Em sequência rítmica e linear. E é sempre assim?

Percebemos aí que quando o narrador – mesmo através da voz do personagem – precisa de outra voz recorre às aspas. Interrompe o fluxo da leitura e cria poluição visual, que seria facilmente evitada se desse plena autonomia ao personagem. Essa é uma questão básica.

Na tradição, a reflexão do personagem é apresentada ora através de aspas ou em itálico. Suprimindo-as, a narrativa ganha em força e beleza, ainda que aparente – às vezes – algum tipo de desorganização estilística, o que não é verdade – completamente.

Lembramos que uma espécie de aspereza toma conta do relato em *Pedro Páramo* e causa inquietação no leitor. Mas não perde em elegância, cresce em sedução. Uma boa experiência é essa: escrever colocando aspas nos diálogos e depois retirá-las.

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, "um tal de Pedro Páramo". Aspeando a segunda frase, fica clara a voz de mãe.

Sem aspas, a frase circula entre o linear e o áspero.

UM SAX NARRA A AVENTURA

No absoluto oposto da tradição está o norte-americano Jack Kerouac. Que, para Truman Capote, não passava de um datilógrafo. Um espontâneo qualquer. Radical, não? Ou até ser materializada a narrativa precisou de reflexão, de análise, de estudo? Veremos.

Será que o estilo do personagem de *On the road* é mesmo tão espontâneo feito se apregoa? Um estilo em que o narrador escreve segundo as sensações e ritmos interiores, movido por uma espécie de impulso febril, quase sempre ainda no rascunho. Na verdade. Kerouac procurava fazer com que suas "*frases soassem com um solo de sax de Charlie Parker, ao som do qual escrevera a versão original do livro*", conforme observa Eduardo Bueno. Assim:

E Shearing deu início ao embalo; um sorriso aflorava de seu rosto extasiado; ele começou a suingar no banquinho do piano, para a frente e para trás, de início lentamente até que o ritmo esquentou e ele começou a balançar mais rápido, seu pé esquerdo marcando o ritmo de cada batida, seu pescoço começou a acompanhar tortuosamente, ele baixava o rosto até as teclas, jogava o cabelo para trás, Seu penteado se desmanchou, e ele começou a suar. A música esquentou. O baixista se curvava surrando as cordas, mais e mais rápido, quer dizer, parecia ir cada vez mais rápido, só isso.

(On the road)

Percebemos logo o ritmo das frases, da construção. Em Kerouac há um apelo ao nervosismo da sua época, inquietação e pressa.

A HARMONIA DAS FRASES

Hemingway conduzia o texto por aquilo que se conhecia como elegância espacial, com harmonia entre as frases, palavra por palavra, oração após oração, precisão e ritmo. Nenhuma palavra que lhe fugisse ao controle, ainda quando essa fuga fosse técnica. Com visualidade.

O leitor é capaz de acompanhar o texto sem pensar. Basta ver as frases e acompanhá-las. Esse estilo tinha a força da mão do escritor, e muito menos do narrador. É o pleno reinado do autor e por isso se repetia em todas as cenas, em todos os livros.

Qualquer pessoa pode de longe dizer: "Este é Hemingway". Como no Brasil se pode afirmar: "Este é Jorge Amado, este é Graciliano Ramos, este é José Lins do Rego". As mesmas palavras e os mesmos ritmos para qualquer situação. Ainda que diferentes. É claro que são grandes, notáveis escritores. O que queremos é demonstrar que nem sempre deve ser assim.

O autor iniciante precisa estar atento.

Autran Dourado afirma que todo livro exige uma nova forma. Vou um pouco adiante: cada personagem exige uma nova pulsação narrativa.

AS PALAVRAS ATROPELADAS

Em Kerouac, porém, a narrativa parece se atropelar, o *jazz* na sua expressão de agitação e pressa, as frases se entrecruzando, parecendo entrar umas nas outras. Dois pontos e vírgulas no princípio pedem um movimento de leve sincopado, rápido, sem a precisão do ponto nem a leveza da vírgula.

E Shearing deu início ao embalo; // um sorriso aflorava de seu rosto extasiado; // De início // lentamente // até que o ritmo esquentou [...] a acompanhar // tortuosamente // seu // pé esquerdo marcando o ritmo de cada batida, // seu // pescoço começou a acompanhar tortuosamente, ele baixava o rosto até as teclas, jogava o cabelo para trás, // seu // penteado se desmanchou, e ele começou a suar. Seu pé esquerdo // marcando // o ritmo de cada batida – O baixista se curvava // surrando // as cordas. E Shearing // deu // início ao embalo; um sorriso // aflorava // do seu rosto; [...] seu pescoço // começou // a balançar, tortuosamente, ele // baixava // seu rosto até as teclas, // jogando // o cabelos para trás [...]

A insistência do advérbio – "lentamente" e "tortuosamente" – E a repetição do pronome "seu" dão vigor estilístico, com batidas fortes que

acompanham a bateria e o baixo, enquanto o uso do gerúndio "marcando" e "surrando" – possibilita o que ele chama de "suíngue". Além das mudanças no tempo verbal entre o presente, o pretérito imperfeito e o gerúndio.

Um texto totalmente oposto ao de Flaubert, e que se consagrou pela exatidão, leveza e visibilidade.

DISTÂNCIA NA HARMONIA

Mesmo dentro da tradição, há distância narrativa maior do que entre os dois grandes russos: Tolstoi e Dostoiévski? Os dois viveram na mesma época e tinham preocupações idênticas, envolvendo conteúdo – conflitos religiosos e sociais – e forma – tratamento estético da obra literária. Vejamos um trecho de *Guerra e paz*:

Finalmente o imperador retira-se de junto do exército e o único e mais plausível pretexto da sua retirada é que a ele compete incitar o entusiasmo nas capitais com vista a criar o espírito de uma guerra nacional. E esta viagem a Moscou triplica as forças do exército russo.

E agora uma passagem de *Crime e castigo*:

Também cruzava com carruagens luxuosas, cavaleiros e amazonas; ele os acompanhava com olhos curiosos e os esquecia antes que desaparecessem de sua vista. Parou uma vez e conferiu o dinheiro: tinha cerca de trinta copeques. "Vinte para o guarda, três para Nastácia pela carta – logo, ontem eu dei uns quarenta e sete ou cinquenta copeques aos Marmieládov" – pensou, calculando sabe-se lá com que fim, mas logo esqueceu até para que havia tirado o dinheiro do bolso.

OS MOVIMENTOS INTERIORES DE DOSTOIÉVSKI

Dostoiévski escrevia com uma técnica que envolvia várias vozes narrativas, sempre de acordo com o personagem, narrador ou não, com muitos movimentos interiores. Uma verdadeira polifonia, como se pode ver no parágrafo que examinamos:

Narrativa linear: *Também cruzava com carruagens luxuosas, cavaleiros e amazonas; ele os acompanhava com olhos curiosos e os esquecia, antes que desaparecessem de sua vista. Parou uma vez e conferiu o dinheiro: tinha cerca de trinta copeques.*

Voz do personagem: *"Vinte para o guarda, três para Nastácia pela carta – logo, ontem eu dei uns quarenta e sete ou cinquenta copeques aos Marmieládov" — pensou.*

Voz do narrador: *Calculando sabe-se lá com que fim,*

Retorno à narrativa linear: *Mas logo esqueceu até para que havia tirado o dinheiro do bolso.*

São três tempos narrativos – narrativa linear, voz do personagem, voz do narrador – e com uma repetição – narrativa linear – enquanto Tolstoi sofria influência francesa, com frases limpas, musicais, elegantes, refinadas, sempre numa sequência lógica. É sempre interessante, no caso de Dostoiévski, rever o crítico Mikhail Bakhtin, sobretudo em suas teses sobre a polifonia (*Problemas da poética de Dostoiévski*): *"Aquilo que o autor executa é agora executado pela personagem, que focaliza a si mesma de todos os pontos de vista possíveis"*.

São questões que estudaremos. Sempre com paciência. Lenta paciência. Lembramos o título original do livro *O carteiro e o poeta*, do chileno Antonio Skármeta: *Ardente paciência*. Pois é o que precisaremos ter aqui.

Não parece haver dúvida quanto à influência do russo Dostoiévski – vários pontos de vista num só texto – sobre o norte-americano Jack Kerouac – vários movimentos e mudanças de tempos verbais. Kerouac também era um obstinado, mas sua espontaneidade – foi resultado de um grande esforço, trabalho desenvolvido a partir de esboços que obedeciam ao impulso – o que é fundamental no processo criador. No impulso nascem as luzes que vão iluminar o texto completo.

NÃO É HORA DE PUBLICAR, MAS DE ESCREVER

A escritora Ann Charters, biógrafa do escritor *beatnik*, assinala que, para Kerouac, "a atração do esboço era excitante, fazia com que um riff em seguida ao outro, num solo, seguisse em qualquer direção para onde o levassem sua mente e as emoções imediatas". Mas a narrativa de *On the road* surgiu mesmo da leitura das cartas de Neal Cassidy, que ele considerava de um "vigoroso ímpeto" e "expunha tudo, numa louca arremetida de êxtase frenético". Ou seja, seu processo criativo não tinha nada de espontâneo. Um atormentado. Admirava vários escritores, chegou a imitar alguns. Até o dia em que decidiu investir na composição do romance, trancou-se num apartamento, colocou papel de telex numa velha máquina de datilografia e trabalhou durante quarenta dias ininterruptos.

Mas, inicialmente, foram necessárias horas de estudo. De observação. De análise. Muitos esboços feitos com a caneta. Lápis. Tinta. Um escritor necessita de suas ferramentas. E de usá-las. Escrevendo esboços, muitos esboços, nessa busca constante da voz narrativa. Depois o argumento.

Não devemos esquecer: um bom esboço leva a um bom argumento, um bom argumento leva a uma boa história e uma boa história pede boas técnicas. Perfeita pulsação narrativa.

No esboço, apenas a voz narrativa se manifesta. Ainda que seja confusa. Barulhenta. Às vezes medíocre. Desordenada. Não importa. Não é hora de publicar. É hora de escrever. E quando escrevemos, podemos passar vexame. Ridículo. Também não é problema. A técnica apura e resolve o conflito. Não devemos nos preocupar.

A VOZ NARRATIVA INICIAL

Um esboço convencional, simples e óbvio, de principiante procurando a voz narrativa, às vezes começa assim:

A moça se apaixonava por um rapaz louro e chorou, uma paixão romântica, e sonhos, ela nem sabia o que fazer, sabia que era uma

ilusão, tanta agonia e por isso viajou para longe, e o coração aos saltos, mas nunca mais voltaria, nem queria, a moça não queria casar com o rapaz louro nem namorar, não era intenção, chorava na janela, todos os dias, como Julieta.

Qualquer leitor vai dizer, de cara, que o texto é ruim. Ruim, mas é a nossa voz, ela está surgindo, provocando ruídos, exasperando. E isso não significa ausência de escritor. Escrever é o primeiro caminho. Materializar os pensamentos, ainda quando sugerem ridículo. Imperfeição.

Aperfeiçoar, ler sempre. Ler, um passo fundamental. A voz narrativa existe, porém é precária, precisa de ajustes. Insistimos. Vai se consolidando.

Paramos para investigar a frase. O parágrafo. O que é que está errado? Onde? Por quê?

Investigar a frase significa descobrir as suas possibilidades, os defeitos, a precisão. Aquilo que está sendo escrito e o que precisa ser escrito. Conhecer os movimentos internos da frase.

Para que serve o artigo definido – o, a, os, as - ou o indefinido - um, uma, uns, umas –; que valor têm para a narrativa? E os tempos verbais – presente, passado, mais-que-perfeito, imperfeito? E os advérbios? O que fazer com as conjunções?

Uma frase não é um amontoado de palavras, meteoritos que caem na página. Elas precisam ser identificadas e estudadas.

O DRAMA DO ARTIGO

Em primeiro lugar: o escritor iniciante tem pressa, quer dizer tudo num só instante, ainda não conhece o pulso, reúne as informações num parágrafo. Joga todos os dados.

Calma.

O jorro de palavras está nascendo. Não há necessidade de choro. Assim acontece com muita gente. Grandes escritores passaram por esse sofrimento. Não usaremos a justificativa: "Eu sabia que estava errado".

Nada disso. Não se trata de erro, de fracasso. Talvez falta de hábito. É possível.

Com pouco mais de costume se verificará que temos mesmo essa voz narrativa e que o artigo indefinido é apenas um elemento narrativo. Não é assim tão feio.

Por exemplo:

A moça se apaixonava por (um) rapaz louro [...] (Uma) paixão romântica [...] sabia que era (uma) ilusão [...]

Numa montagem mais tradicional, rigorosa, o artigo indefinido teria de passar por uma vassourada. Importante destacar: numa montagem tradicional. Para não perder a indefinição informativa a primeira frase ficaria com o "um". No entanto, "uma" e "uma" desapareceriam porque não qualificam nem enriquecem as frases que ficam mais precisas.

Nem sempre é assim. Devemos nos lembrar do pulso do personagem. De caráter oscilante, a psicologia desse personagem – ou dessa personagem – pede mesmo o indefinido.

A investigação da frase deve corresponder à investigação do personagem, e à investigação da cena, até à investigação do leitor. Pode nos causar arrepios, mas se verificará, mais tarde, a necessidade do uso do indeterminado.

Caso se verifique certa densidade psicológica do personagem, o indefinido é retirado.

OS INDEFINIDOS DEFINEM

Sem esquecermos jamais: a estética da obra de arte literária pertence ao reino do personagem e não ao reino da estética clássica filosófica.

A moça se apaixonava por um rapaz louro [...]

Pode parecer simplista demais: o artigo aí, ao invés de "indefinido", na verdade "define" o caráter do personagem e avisa, sutilmente, ao leitor. Ou, no plano do narrador, ele está avisando que ainda não conhece bem o personagem. E que, para conhecê-lo, precisa da adesão

do leitor. A repetição leva ao estudo das indefinições narrativas.

É trabalhoso, mas belo.

Além disso, há excesso da conjunção "e", o que não é de todo ruim, dependendo da intenção. Deve a conjunção, em princípio, funcionar como elemento de ligação, embora essa não seja uma regra absoluta.

No campo das artes não existem regras absolutas.

AS CONJUNÇÕES CRIAM PROBLEMA

Vamos investigar o uso da conjunção. Ela pode ser substituída, de repente, por pontos, para exame imediato. Depois avançaremos.

A moça se apaixonava por um rapaz louro. (E) Chorou. Paixão romântica. (E) Sonhos. Ela nem sabia o que fazer, sabia que era ilusão, tanta agonia. (E) Por isso viajou para longe. O coração aos saltos, mas nunca mais ia voltar, nem queria, a moça não queria casar com o rapaz louro nem namorar, (e) não era intenção, chorava na janela, todos os dias, como Julieta.

Para muitos, essa não seria a solução. Há outras, sem dúvida. A questão é insistir investigando. Com a certeza de que estamos tentando ajustar a voz narrativa. Uma daquelas conjunções deve ficar, para que se alcance mais leveza. Sempre considerando o personagem.

Ela nem sabia o que fazer, sabia que era ilusão, tanta agonia e por isso viajou para longe.

AS CURVAS E AS SUAVIDADES

As conjunções de ligação – "e", por exemplo – e as adversativas — "mas", "porém", "contudo", "todavia" – criam sinuosidade nas frases, fazem curvas, movimentam. Não nasceram apenas para ligar, mas também para suavizar. A sequência de pontos deixa o parágrafo pesado e as conjunções possibilitam a leveza.

Mas é esse efeito que o escritor quer alcançar?

Devemos estudar, pois, a movimentação dos personagens e da cena para que se defina onde queremos chegar.

Personagem inseguro: artigos indefinidos e conjunções. Personagem denso e determinado: equilíbrio entre artigos e definidos e conjunções. Cada coisa é uma coisa. Ou o inverso. Cabe ao autor iniciante estudar – e investigar – a formação da frase.

A monotonia do personagem solitário de *Chuva*, de Luiz Vilela, por exemplo, é marcada pela conjunção "e":

Quando o quarto ficou escuro, e ele acendeu a luz, ainda chovia. Foi até a janela, abriu-a e olhou para a rua. Anoitecia, e os postes estavam acesos. A chuva diminuía, e fazia frio.

(Tremor de terra)

Este conto servirá de base para muitos estudos. Aí há uma perfeita pulsação narrativa a partir da voz do narrador e da psicologia do personagem, mais a cena, e mais o efeito que provoca no leitor.

A INTIMIDADE DOS VERBOS

Agora, os verbos.

A moça se apaixonava (?) por um rapaz louro.

O imperfeito "apaixonava" parece deslocado. Torna a frase falsa, sem sustentação. Não esquecer Marcel Proust: *"Esse imperfeito, tão novo na literatura, muda inteiramente o aspecto das coisas e dos seres"* (*Nas trilhas da crítica*). Tentaremos o pretérito perfeito – "se apaixonou."

A moça se apaixonou por um rapaz louro.

Sem a conjunção "e", em seguida o ponto, além do verbo adequado, ficaria assim:

A moça se apaixonou por um rapaz louro. Chorou.

A TEORIA, NA PRÁTICA

Examinemos, uma a uma, todas as sugestões que aprimoram a voz narrativa:

1 - *A moça se apaixonou por um rapaz louro. Chorou.*

Nesta primeira frase, o "ponto", pela sua própria natureza, encerra o andamento narrativo. E cria expectativa. O verbo "chorou" só, isolado, entre pontos, responde também com ênfase: "chorou", e foi somente aquilo – "Chorou". O pretérito perfeito, também pela sua própria natureza, é preciso, definitivo.

2 - *A moça se apaixonou por um rapaz louro, chorou.*

Aqui, a vírgula depois da palavra "louro" cria leveza, transita sem interrupção, evita a conjunção "e" e afirma que ela "chorou" no momento da paixão, no instante em que se apaixonou. Entre a primeira frase ("A moça se apaixonou por um rapaz") e a segunda ("e chorou") há uma elipse narrativa ("e, no momento em que descobriu a paixão") Ou depois do verbo ("e chorou no momento em que descobriu a paixão").

O inconveniente é que cria também uma rima desagradável: "ou", "ou". O primeiro "ou", de "se apaixonou"; e, o segundo "ou", de "chorou".

Nesse caso, quando for algo importante e definitivo, um golpe de enredo ou de eloquência – o romancista precisa chamar a atenção do leitor a possibilidade de uma criadora onomatopeia, a rima – na verdade, um eco – deve ficar. Agora, não. Continua desagradável.

3 - *A moça se apaixonou por um rapaz louro. Chorava.*

O ponto insiste na informação abrupta, e joga o verbo para o imperfeito "chorava". Dois tempos verbais muito próximos. Pode? Pode, sem problema. Mesmo se houvesse impedimento gramatical, essa não é uma questão de gramática, mas de efeito, poderia. "Chorava" dá a dimensão do inesgotável, do sem fim, "chorava" sempre,

ininterruptamente.

"Esse imperfeito serve para relacionar não somente as palavras, mas toda a vida das pessoas", acentua Marcel Proust, no ensaio citado.

4 - *A moça se apaixonou por um rapaz louro, chorava.*

Agora o verbo "chorava" vem depois da vírgula, permitindo ainda a leveza, sem o inconveniente do eco desagradável "ou", "ou". Mas pode gerar conflito no leitor justo pela mudança do tempo verbal na mesma frase. Essa mudança só deve ser feita com rigoroso motivo técnico. As pessoas que não têm ainda um conhecimento mais familiarizado do texto ficcional devem evitar. Estamos explorando a voz narrativa, cuja sequência de movimentos se revelará ao longo deste trabalho.

5 - *A moça, se apaixonou por um rapaz louro e chorava.*

O verbo "chorava" possibilita a leveza da ação. Mas tem o mesmo inconveniente da mudança do tempo verbal - "apaixonou" e "chorava" – e pede mais equilíbrio narrativo. O importante é que o autor iniciante verifique que a sua voz narrativa exige uma constante observação para os tempos. Ainda assim, ela está nascendo. E o cuidado é para que ela se desenvolva sem constrangimentos. Continuamos escrevendo.

6 - *A moça se apaixonou por um rapaz louro e chorou.*

Nesta frase, o problema da rima é mais denso. Os verbos, embora no tempo correto, se atropelam. E criam ainda uma certa monotonia. Devemos investir para que, na sequência criativa, esse tipo de monotonia ceda espaço a um andamento mais rico. Mas tudo, no fim, depende do personagem e da cena. Personagens vulgares às vezes reclamam frases vulgares. Andamentos vulgares. Ritmos vulgares.

As três frases seguintes pedem um pouco de harmonia. Algumas palavras parecem que ainda não encontraram o lugar adequado: *Uma paixão romântica. Sonhos. Ela nem sabia o que fazer, sabia que era uma ilusão, tanta agonia.*

UM POUCO DE ORDEM E RESPEITO

Os exames e as sugestões são para ajustar a voz narrativa e não para alterá-la. Até porque são feitas várias sugestões, não apenas uma. O autor iniciante faz análises. Estudos. Pondera. Não obedece a ordens. Numa oficina de criação literária, nada se impõe. Tudo é colocado em debate. Basta um pouco de respeito pelo criador.

No passo seguinte do texto, está escrito: *Paixão romântica. Ela nem sabia o que fazer, era ilusão, tanta agonia, sonhos.*

Deslocamos a palavra "sonhos", que vagava no texto, para o final da frase, retiramos a expressão "sabia que" e foi dada maior densidade à informação. A distante rima "ão" - "paixão" e "ilusão" - permanece para dar o peso da sequência - até porque a rima é sugerida, imperfeita –, ficando o imperfeito "era", que permite a passagem até "ilusão", distendendo-a. Assim como o "ia" – de "sabia" e "agonia" porque além de ter sido cortado o outro "sabia", há o distanciamento que pontuaria o ritmo.

A questão é respeitar a voz narrativa do iniciante, discutindo o texto. Discutindo, e não impondo. Debatendo. O que parece ruim, pode ter função e efeito. Já ressaltamos: escrever ficção não é escrever bem.

A AUSÊNCIA DE JULIETA FAZ BEM

Continuando:

Por isso viajou para longe. O coração aos saltos, mas nunca mais ia voltar, nem queria, a moça não queria casar com o rapaz louro nem namorar, não era intenção, chorava na janela, todos os dias, como Julieta.

A expressão "por isso" não é retirada porque permite uma oscilação na frase, uma curva, deixa a narrativa solta. O que não deve acontecer com a adversativa "mas" seguida do "mais", separada apenas pelo "nunca". Além disso é desnecessário o "ia voltar", o condicional "voltaria" resolve.

Há ainda um excesso de "ia" circulando no texto. Mas será excesso

mesmo ou o narrador quer criar um som de cigarra, algo que sugere uma lamentação: "ia", "ia", "ia"? Respeitaremos ainda a reiteração "nem queria", mas tirando "a moça" e deixando "não queria casar", o "com o rapaz louro" some, e nova alteração, seguida de ponto: "Não desejava o namoro". Mais uma vez evita-se a rima, "casar" e "namorar", sem que a voz narrativa seja cassada.

Sempre o destaque: na voz narrativa isso é ainda inconsciente, sem dúvida, mas o autor pode mais tarde – e conscientemente – deixar o texto cheio de sons e ecos para atrair o leitor ao seu universo de lamentação e choro. Em literatura, às vezes, o caos é ordem. Nunca esquecer.

Na expressão: "Chorava na janela todos os dias, como Julieta", sai a vírgula e o "como Julieta". O símile é completamente inútil. Nesse caso aqui, ou se usa a metáfora perfeita: "Uma Julieta", ou nada. O ideal é que desapareça porque nesse momento não se deve procurar comparações ou aproximações nem mesmo com Shakespeare. O autor reduz seu texto, sua criação, a uma comparação. Nem pensar.

Concluindo:

A moça se apaixonou por um rapaz louro. Chorava. Paixão romântica. Ela nem sabia o que fazer, era ilusão, tanta agonia e sonhos. Por isso viajou para longe. Coração aos saltos, nunca mais voltaria, ela não queria casar. Não desejava o namoro. Chorava na janela todos os dias.

NÃO EXISTE TEXTO PERFEITO. OU DEFINITIVO

Pode parecer estranho quando falamos em respeitar o texto e sugerimos tantas mudanças. Pretendo apenas o exemplo. Demonstro que, ao longo do tempo, o próprio autor vai ajustando a voz narrativa, que antes era barulhenta, confusa. As sugestões não são imposições. Devem ser motivo de análise. De investigação, como já dissemos. Cada um encontrará suas próprias palavras, suas oscilações, suas elipses, silêncios e abismos.

Além do mais, não existe texto perfeito. Nem texto definitivo. Muita gente nem gosta de falar nisso. Proponho alternativas. Mesmo o pequeno texto que investigamos tem muitas, diversas, inesgotáveis redações. A tentativa é para que o autor iniciante encontre a voz narrativa, identifique sua intimidade e vá em busca da pulsação narrativa.

O jorro do impulso, onde nasce a voz narrativa, pode ser respeitado, mas não amado em excesso. Não se ama tanto um texto a ponto de não se fazer alterações. Os ajustes são mais do que necessários. Porque à maneira que se escreve, observa-se que os personagens pedem passagem e esse será o próximo passo. A união entre a voz do narrador e a voz do personagem vai chegar ao leitor.

Aí se estabelece a pulsação narrativa. Sempre.

ESCREVENDO FICÇÃO

Para desarrumar, é preciso arrumar primeiro. É importante, sobretudo, que o escritor, depois de encontrar sua voz narrativa, vá em busca da voz do personagem, como estamos insistindo. Dessa forma, repetições e desobediência gramatical e linguística não são apenas possíveis, são exigidas. Desobediência gramatical com conhecimento gramatical.

De acordo com a norma comum do texto bem ordenado, o ideal é que aquela frase:

Ela nem sabia o que fazer, sabia que era uma ilusão, tanta agonia.

Teria de ser reescrita, ajustada. A norma diria assim. Prestando melhor atenção, contudo, verificamos que logo em seguida está escrito:

O coração aos saltos, mas nunca mais voltaria, nem queria, a moça não queria casar com o moço louro.

Ou seja, a formação frasal se repete: "ela nem *sabia o que fazer, sabia o que* era [...]" e "[...] mas nunca mais voltaria, nem *queria, a moça não queria casar* [...]". Investigando melhor, percebemos que não é vício nem texto ruim. A voz narrativa do autor, mesmo sem ser

consciente, procura a voz do personagem.

As palavras sugerem que a moça é indecisa – precisa que a ansiedade se revolva dentro dela – e que essa indecisão e essa ansiedade passam para as vozes internas, se mexem, mobilizam-se. O que antes era feio agora tem função literária.

Também o segredo do texto está nas repetições:

A moça se apaixonou por um rapaz louro [...] a moça não queria casar com o rapaz louro [...]

Passam a ser reiteraões e não repetições. Por quê? Porque a voz narrativa percebeu que há oscilações psicológicas na moça e as palavras reveladoras dizem isso. É nesse instante que ocorre o encontro entre as duas vozes. O caráter da personagem se manifestou.

Portanto, aquilo que seria um texto ruim – as pessoas diriam ao escritor iniciante "pare com isso", "não é a sua praia", "você não tem jeito" – passa a ter muitas qualidades narrativas.

Compreende-se agora com mais clareza o que é escrever bem e o que é escrever ficção.

A HISTÓRIA SE MATERIALIZA

Não devemos esquecer: é preciso ter sempre por perto caneta e papel. Agenda eletrônica. O que for. Sem confiar na memória. Nunca confiar na memória. Com uma certeza absoluta: história se materializa. Uma oração pensada é muito diferente da oração escrita. Tem outro ritmo, outra montagem. E nem sempre as palavras pensadas se ajustam no papel da mesma maneira como foram imaginadas. As palavras precisam estar diante dos olhos. Lembrando o conselho de Gore Vidal:

A frase que soa na mente muda quando aparece no papel. Então começo a cutucá-la com a caneta, descobrindo novos significados. Às vezes caio na gargalhada ao ver o que acontece enquanto torço e altero as sentenças.

(Os escritores)

O PAPEL DONARRADOR CONTEMPORÂNEO

Existe ainda o mito do texto enxuto. Sem adjetivos. Cuidadoso com os advérbios. O "que" tratado com reservas. Não é bem assim. O ficcionista precisa conhecer sempre a sua voz narrativa, os segredos e os mistérios dos personagens, a voz do personagem, para só então decidir a respeito de técnicas.

Não existe uma técnica única para todos os livros. Sequer para todos os personagens.

Essas criaturas que parecem apenas de papel – não esquecer que podem ser também elemento linguístico, puro elemento linguístico – têm vida, comportamento, caráter, no texto – claro, no texto. Devem decidir o estilo – a maneira como serão reveladas no papel em branco, podemos assegurar, com certeza – há personagens que pedem adjetivos, orações longas, entrecortadas, entrecruzadas, repletas de adversativas, assim por diante. Algumas chamam gerúndios repetidos ou reivindicam tempos verbais diferentes. Outras, no entanto, reclamam cortes de adjetivos, pontuação rápida, poucas vírgulas, mais pontos.

Lembrando sempre: pontuação pode ter certo caráter humano. Basta um pouco de atenção. Cabe ao escritor encontrar e harmonizar o movimento interno do texto. Vírgulas pertencem a um personagem, dois pontos a outros. Com sinceridade. O problema é deixar o texto amadurecer até encontrar as vozes narrativas do personagem – Wilson, de Hemingway, é ponderado e programado; Sal Paradise, de Kerouac, tem uma natureza apressada e confusa – vejam os exemplos que é também a voz do autor, através do seu alter ego. Essa preocupação, todavia, só deve aparecer quando os primeiros rascunhos estiverem escritos.

Cada voz tem uma técnica.

Mas quem decide o estilo do personagem é ele mesmo.

O PROCESSO CRIADOR

NESTA FASE EU ATUO MENOS COMO AUTOR DO QUE COMO LEITOR, E PELAS MUITAS VEZES EM QUE REESCREVI ORIGINALMENTE O CAPÍTULO, ENCONTRAVA FRASES QUE SÃO VAGAS, ADJETIVOS QUE SÃO INEXATOS OU SUPÉRFLUOS.

Stephen Vizinczey

IMPULSO

QUANDO SINTO A IMPULSÃO LÍRICA ESCREVO SEM PENSAR TUDO O QUE MEU INCONSCIENTE ME GRITA. PENSO DEPOIS: NÃO SÓ PARA CORRIGIR, COMO PARA JUSTIFICAR O QUE ESCREVI.

Mário de Andrade

SIM, ADEUS À INSPIRAÇÃO

Apesar da expressão "impulsão lírica", de Mário de Andrade, que muita gente confunde com inspiração, não é nada disso –, o Impulso elimina a inspiração. Para sempre. Ninguém fica inspirado: impulsiona-se. Não conversa com os deuses, não é distinguido pelas musas. Procura a voz narrativa e escreve. Só isso.

Escrevemos porque lemos e estudamos. Sentimos necessidade de escrever, nos preparamos. Os inspirados esperam pelas musas. Ou por Baco, na segunda cerveja do bar da esquina. Equivocados. Osman Lins assinala:

Platão viu no poeta algo de muito leve, de alado, de sacro, sem condições de criar antes que um deus o inspire, vindo de fora e privando-o da razão. Difícil conceber invenção mais desvanecedora e tão pesada de subentendidos: somos porta-vozes de mundos transcendentais, o que significa, ao mesmo tempo, sermos distinguidos e não sermos responsáveis.

(Guerra sem testemunhas)

É uma advertência e tanto. Um achado.

O MEDO E O FRIO NA COLUNA

Não temos musas. Não somos antigos, antiquados ou românticos. Nem gregos. Não precisamos beber no bar da esquina. Stephen Vizinczey, sempre muito radical, é tão exigente que diz no primeiro mandamento do seu decálogo:

Você não deve beber, não deve fumar, não deve se drogar – para ser escritor vai necessitar de todo o seu cérebro.

Trabalhamos. E trabalhamos. Trabalhamos. Descobrimos a nossa voz narrativa. Ela está se mexendo. Há certo tempo estamos estudando. Temos que escrever. Conscientes. Anotamos. Passamos por aquele instante dramático de Flaubert, aos 17 anos:

Contento-me em fazer planos, criar cenas, sonhar com situações descosturadas, imaginárias, nas quais entro e mergulho.

(*Cartas exemplares*)

É preciso entrar no mundo ficcional e mergulhar. Redigindo. Às vezes – e sempre, no princípio – sem um plano muito claro. Estudando. Lendo. Investigando os autores consagrados. Precisamos estudar os autores não à luz de tantas correntes estéticas e experimentalistas. Mas de acordo com os nossos sentimentos, embora com apoio nos conhecimentos.

Vizinczey lembra que os músicos conhecem partituras inteiras, sobretudo os clássicos, detalhe por detalhe, nota por nota, silêncios por silêncios, e que nós, escritores, nem sequer nos lembramos das cenas de romances definitivos. Temos algumas lembranças, vagas lembranças. Não nos debruçamos para refletir e analisar a estrutura de uma cena, um diálogo, um monólogo. Um ponto ou uma vírgula.

A TENSÃO CRIADORA SUFOCA

Então anotamos, fazemos esboços, argumentos. Outros textos. Planos, cenas, sonhos. Os pequenos textos vão se revelando. Então aparece o medo. Lutamos com os esboços. Enfrentamos o suor que escorre pela coluna. Mais esboços. Situações descosturadas. Percebemos com clareza que não aguentamos mais a ansiedade.

Aí atua o que Gabriel Garcia Márquez chama de tensão. O autor de *Cem anos de solidão* assegura que, quando queremos escrever,

Fica estabelecida uma espécie de tensão recíproca entre a gente e o tema, de modo que a gente atíça o tema e o tema atíça a gente. Daí por diante todos os obstáculos são derrubados, os conflitos desaparecem e percebemos, então, que não há nada melhor do que escrever.

(*Cheiro de goiaba – Conversas com Plínio Apuleyo Mendoza*)

Aliás, Simone de Beauvoir adverte com firmeza:

O projeto de escrever implica numa tensão entre uma recusa do mundo em que vivem os homens e uma certa atração pelos homens; o escritor está ao mesmo tempo contra eles e com eles. É uma atitude

difícil: implica vivas paixões e, para sustentar-se por muito tempo, exige força.

(A velhice)

Henry James assinala também:

O conflito entre a arte e o mundo assim logo cedo chamou-me a atenção como um dos poucos grandes motivos primários.

(A arte do romance)

O argentino Ricardo Piglia inquieta-se:

Como falar de uma sociedade que por sua vez nos determina, de que lugar externo julgá-la, se também nós estamos dentro dela?

(Formas breves)

Em *Como se constitui a escritura literária?*, também o professor Philippe Willemart conclui:

Desse bloqueio ou dessa barreira nascem o primeiro texto e o autor. Não há portanto um primeiro texto escrito em alguma parte e transmitido por uma musa ao escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de algum tempo, devem ser escritos.

(Criação em processo – ensaios de crítica literária)

Logo a tensão entre o escritor, o mundo real e o seu universo ficcional atua de forma definitiva. É assim que nascem os personagens, as histórias, os textos. E não apenas porque namoramos com as musas ou porque matamos a sede com cerveja.

PRIMEIRO PASSO: LER, LER, LER

Para organizar essa tensão, esse caos interior, que começa a inquietar e a exigir, depois de afastada a ideia da inspiração mediúnica

ou ética, devemos criar as condições objetivas.

A primeira delas é o hábito da leitura.

Ninguém se torna escritor sem ser, antes de mais nada, um leitor obsessivo. Compulsivo, feito se diz. Lendo tudo. Tudo mesmo: romances, novelas, contos, ensaio, jornal, revista etc.

Mesmo assim, consideremos uma radical observação: sem os clássicos é impossível criar uma precisa visão do mundo – o caminho árduo que nos levará à construção da obra.

No processo de voz narrativa – esboços, argumento, sonhos, situações descosturadas, diálogos soltos, vai se estruturando a pulsação – começo e fim da obra literária.

Homero, Dostoiévski, Tolstoi, Gógol. Shakespeare. Dante, Cervantes, Flaubert, Balzac, Stendhal. Joyce, Faulkner, Hemingway, Steinbeck, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Katherine Mansfield. Borges, Sábato, Robert Arlt. Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Octávio Paz. Machado, Euclides, Graciliano, Jorge Amado. Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Nélide Pinon.

E os poetas.

Mesmo os ficcionistas precisam ler muito os poetas, que ensinam a postura dos versos, das orações, das frases. Adélia Prado, Cecília Meireles, João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Fernando Pessoa, Mário Quintana e Manuel Bandeira. Autran Dourado lembra uma lição:

Um grande poeta que era ao mesmo tempo um bom prosador me disse duas verdades: uma poesia só é boa quando se aproxima da grande prosa e uma prosa só é boa quando se aproxima da grande poesia.

(Breve manual de estilo e romance)

Manuel Bandeira e Mário Quintana são inevitáveis, porque se aproximam muito da prosa. João Cabral é também grande exemplo de ritmo. Firmeza. Força. Equilíbrio.

E os teatrólogos. Ésquilo. Sófocles. Eurípedes. Tchecov. Brecht.

Eugene O'Neil. Ariano Suassuna, Dias Gomes, Hermilo Borba Filho.

Nelson Rodrigues. Jorge Andrade. Eles revelam e confirmam a arte do diálogo e da montagem da cena.

E mais: bons dicionários e boas gramáticas à mão.

SEGUNDO PASSO: DISCIPLINA

A segunda condição objetiva: um verdadeiro escritor estabelece rotina e disciplina. Um momento para ler e estudar, outro para escrever.

Ler romances não é acompanhar emoções do enredo, entretenimento. Essa é tarefa de leitor, não de escritor. Exige exame lento. Divisão de partes. Pelo menos numa segunda leitura. Observando-se a construção dos personagens, das cenas, dos cenários, desenvolvimento de enredo, elipses, silêncios, mudanças, mecânica dos diálogos, eficiência ou oscilação das falas, intervenção de personagens coadjuvantes. Palavras, frases, orações, períodos, parágrafos.

Para escrever, tomemos decisões sérias:

Se possível escolhendo um horário, de preferência pela manhã, quando todas as condições são favoráveis. Ou parecem. Importante é a escolha do lugar bem iluminado, ventilado, sem sombras para depressões, tristezas, angústias. Não interessa se ficará na sala, no terraço ou no banheiro. Tem que ser agradável.

TIROTEIO, MAÇÃS E FLORES

Há escritores que trabalham em pleno tiroteio, embora no período das anotações, em sua maioria. Moacyr Scliar lembra que escreve em qualquer lugar, no aeroporto ou no avião. Mas Cristóvão Tezza sofre um ataque de limpeza e, tão logo sente que vai começar um novo livro, rasga papéis velhos, ajeita a biblioteca, arruma a sala.

Ariano Suassuna gosta de escrever deitado, Goethe cheirava maçãs podres, Gabriel Garcia Márquez precisa de uma flor amarela sobre a mesa, Dali calçava sapatos pequenos para apertar os pés. Clarice Lispector escrevia com a máquina sobre as pernas, fumando, enquanto

observava os filhos brincando. Balzac recolheu-se a um sótão para iniciar a *Comédia humana*.

Pode ser que o sótão seja a alma do escritor. Não custa, então, procurarmos esse lugar.

NÃO SOMOS VAMPIROS, SOMOS ESCRITORES

E consideremos que a literatura é uma festa, festa plena, permanente. Não podemos acreditar nesses seres derrotados que proclamam a missão depressiva da literatura. Isso é coisa do Romantismo. Escrevemos sem infelicidades. Não somos vampiros, somos escritores. Se necessário dançaremos um tango argentino, saltaremos como Zorba, o Grego, ou proclamaremos conforme Flaubert:

O único meio de suportar a existência é despojar-se na literatura como numa orgia perpétua.

(A orgia perpétua)

Comemoremos.

Com vinho ou com virtude, feito no poema de Baudelaire. No melhor sentido possível. Trata-se de uma festa. De prazer. De felicidade.

Devemos nos lembrar também e sempre que escrever é estar em comunhão permanente com a humanidade. Em comunhão e em confrontação, por mais contraditório que seja. E, é claro, participamos de uma festa que também provoca a dor. Mas a dor que nos faz criar. Uma festa e, no entanto, um duelo – com tudo o que o duelo nos proporciona: dor, depressão, angústia, alegria. Pensemos que esta não é a angústia existencial, de que tanto se fala e que tanto tememos, provocando sofrimento. Trata-se da angústia criadora, que nos atira para o alto. Para o sagrado. Para o divino. Para o belo.

SEM AVENTURAS OU FILOSOFADAS

Nesse primeiro estágio, procuraremos contar uma história de começo, meio e fim. No começo, toda confusão deve ser evitada. Ainda que sejam necessários muitos esboços, argumentos, história e histórias. Até porque o começo, o meio e o fim podem ser alternados, à maneira que se escreve. Uma história se ajusta aos poucos. Nada de soluções imediatas.

O começo depende do momento vivido. E o fim, daquilo que almejamos investigar. Escolhamos esse momento e iniciemos. Façamos isso com determinação. Esqueçamos os malabarismos técnicos, aventuras cinematográficas, situações espantosas, enredos rocambolescos, filosofadas de terceira. Reflexão filosófica é perigoso na ficção. Em geral, deve ser evitada.

Devemos escrever textos por inteiro. Com uma visão bem clara. Objetiva.

É sempre aconselhável, para quem ainda não reúne muita experiência, seguir o conceito de Aristóteles:

Inteiro é o que tem começo, meio e fim. Começo é aquilo que, em si, não se segue necessariamente à outra coisa, mas depois do que existe outra coisa, à qual, necessariamente, ele estará unido. Fim, ao contrário, é o que, por natureza, acontece depois de alguma coisa, quer de modo necessário, quer porque assim é na maioria das vezes, mas, depois, não há mais nada. Meio é aquilo que se segue a outra coisa e após o que vem outra coisa.

(Poética)

Assim, simples. Direto.

O COMEÇO, O MEIO E O FIM

E, afinal, como é que se realiza esse começo, esse meio, esse fim? Clarice Lispector tem um texto que vai nos ajudar muito:

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde. Eu me guardo. Por que e para quê? Para que estou eu me poupando? Eu já tive clara consciência disso quando uma vez escrevi: "É preciso não ter medo de criar". Por que o medo? Medo de conhecer os limites de minha capacidade? Ou medo do aprendiz de feiticeiro que não sabia como parar? Quem sabe, assim como uma mulher que se guarda intocada para dar-se um dia ao amor, talvez eu queira morrer toda inteira para que Deus me tenha toda.

(A legião estrangeira, contos e crônicas)

Além da reflexão sobre a arte de escrever ficção – o que é bastante significativo – todo o texto tem claramente um começo, um meio e um fim. Basta dividir bem:

Começo:

Como em tudo, no escrever também tenho uma espécie de receio de ir longe demais. Que será isso? Por quê? Retenho-me, como se retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e me levar Deus sabe onde.

Meio:

Eu me guardo. Por que e para quê? Para que estou me poupando? Eu já tive clara consciência disso quando uma vez escrevi: "É preciso não ter medo de criar". Por que o medo? Medo de conhecer os limites de minha capacidade? Ou medo do aprendiz de feiticeiro que não sabe como parar?

Fim:

Quem sabe, assim como uma mulher que se guarda intocada para dar-se um dia ao amor, talvez eu queira morrer toda inteira para que Deus me tenha toda.

A sequência é lógica e possibilita o exame. Cada autor deve fazer

isso sempre. Não é incomum encontrar escritores consagrados que não conhecem a medida e não sabem desenvolver o texto e, sobretudo, terminá-lo. A harmonia nesse sentido é fundamental. Terminar um texto tem sido um tormento. Exige disciplina.

É POSSÍVEL INVENTAR UMA HISTÓRIA

A intuição nos guia. Temos uma voz narrativa, tentamos alguns esboços, sondamos personagens, montamos e desmontamos frases, períodos, parágrafos. A indecisão ainda é grande. Conhecemos a montagem preliminar da história: começo, meio e fim.

Como se inventa uma história?

O suor escorre no peito, nos braços. Clarice tem razão: "Por que o medo?" Ouviremos agora o conselho quase didático de William Faulkner, explicando de que maneira nasceu *Enquanto agonizo*:

Simplesmente imaginei um grupo de pessoas e as sujeitei às catástrofes universais da natureza que são as inundações e o fogo, com um motivo natural que desse sentido ao seu desenvolvimento [...]. Escrever uma história é apenas uma questão de ir construindo esse momento, de explicar por que aconteceu ou o que provocou a seguir.

(Os escritores)

A VOZ ENCONTRA O ESBOÇO

Por que não adotamos esta simplicidade de Faulkner com a colaboração de Aristóteles? Faremos esse exercício, sim. As palavras barulhentas continuam. Enfrentamos uma espécie de leve agonia nebulosa.

Primeiro o esboço. Ainda sem nada definitivo. Os nossos personagens estão anotados e começam a ganhar corpo: a moça e o moço louro. Inominados – isto é, ainda sem nome. Exato. Anotamos. E a história começa justo quando os encontramos em conflito.

Que pessoas são essas? O que fazem? Conversam? Um breve argumento: a moça está apaixonada pelo moço louro e decide se matar. Mais simples ainda. Precisamos de ajuda? Ela vem do romancista Henry James:

Lembro-me sempre com carinho de uma observação que escutei há anos dos lábios de Ivan Turguêniev, em relação à sua própria experiência com a origem costumeira do quadro ficcional. Para ele, quase sempre começava com uma visão de uma ou mais pessoas, que pairavam diante do romancista, solicitando-o, como figuras ativas ou passivas, interessando-o e encantando-o justamente como eram e pelo que eram. Ele as via, desse modo, como disponíveis, expostas ao acaso e às complicações da existência. E as via com nitidez, mas então tinha de encontrar-lhes as relações adequadas, aquelas em que mais se revelassem; tinha de imaginar, inventar e selecionar, de juntar as situações mais úteis e favoráveis à natureza dessas criaturas, as complicações que elas mais provavelmente produziriam e sentiriam.

A SEQUÊNCIA DA CRIAÇÃO

Que pessoas são essas que "pairavam diante do romancista"? A lição parece óbvia, são os modelos: parentes, vizinhos, colegas de trabalho. Gente nos bares, meros passantes, retratos, fotografias. Não custa nada observá-las. Estudá-las. Examiná-las. Elas estão sempre nos interessando, encantando, apaixonando. Disponíveis, "*expostas ao acaso*", devem participar das "complicações da existência". Foi isso mesmo que Faulkner disse.

É só contar o que está acontecendo nesse momento, no momento em que vamos encontrá-los enfrentando os problemas amorosos, conforme nossa voz narrativa.

Estamos usando o exemplo mais simples. Mais bobo, próprio de quem não tem ainda sequer uma remota experiência. Aos poucos, somente aos poucos, sem a pressa que estraga o verso, feito se dizia antigamente, pensamos nessa precisa lição do Henry James: imaginar,

inventar e selecionar.

IMAGINAR

Imaginamos o conflito, tomamos as primeiras anotações, fazemos rascunhos, as frases não prestam, cortamos. Vamos adiante. Insistimos. Duvidamos. Em nossas mentes detalhamos roupas, jeito de caminhar, cenas. Nada deve ser descartado. Nada. Um passo de cada vez.

No desenvolvimento, talvez os problemas provocados pela paixão da moça. Ou é o moço louro quem está disposto a enfrentá-la e deseja provocá-la? Por algum motivo ainda não revelado, ela sabe que a paixão é impossível. Gostaria de viver sozinha? Por que não conversar com ele? Por que não contar aos amigos? Não devemos ter medo, lembra Clarice. É medíocre? E daí? É medíocre, mas a nossa imaginação é que vai decidir pelo melhor.

Deixemos que se manifestem, dialoguem à vontade, não é hora ainda de definições. Ainda que com a voz narrativa lenta e informe, precisamos investigar. Investigando e anotando. A história vai surgindo.

INVENTAR

Escutem bem: inventar. Temos inúmeros fatos. Procuramos novas intrigas, envolvemos outras pessoas, questionamos a relação entre os dois, escrevendo tudo que imaginamos, sem pouso e sem parada, sem preocupações, sem definições. Tudo e tudo.

Continuamos.

Esboçamos diálogos, acrescentamos. Rasgamos. Inventamos uma nova cena: os dois se preparando para o primeiro encontro. O suor na coluna. O medo do amor e do texto. Decidimos pela reflexão. As noites em silêncio, calados, solitários.

SELECIONAR

Devemos em seguida – feitas as anotações – cortar palavras, cenas,

melhorar diálogos, optar por silêncios e elipses, procurar e provocar a seleção do texto. Na seleção está um dos nossos segredos. Não devemos levar para o texto conclusivo tudo que escrevermos. Tudo e tudo é antes. Agora, cuidado. Mas é escrevendo, escrevendo sempre, materializando, que podemos imaginar e inventar.

Escolhemos o final.

Não será importante um texto longo. O suficiente para revelar as nossas ansiedades. O primeiro texto sempre é confuso. Um pouco de paciência ajuda muito. Vão surgir outros textos. Muitos textos. Não devemos parar. Nunca.

EM BUSCA DE ASSUNTO

Aí temos um assunto – não importa se medíocre ou grandioso. Não existem assuntos maravilhosos, todos o são. A questão é provocá-los. Por isso, é comum ouvirmos que jovens – ou adultos - querem escrever e não têm assunto.

Um conselho primário: Tomemos uma manchete de jornal, sem ler a matéria:

"Mulher tenta suicídio no mar e é salva por pescadores"

Investigando bem, precisamos descobrir quem é essa mulher. Um lugar comum? Isso não é problema do criador. Flaubert, por exemplo, gostava dos temas comuns. Absolutamente comuns. Henry James acusou-o de escrever uma "epopeia do comum".

Lembrando sempre que escrever é preencher furos, criando armadilhas e seduzindo o leitor, assim feito quem borda um tapete. Na talagaça limpa, os furos vão sendo fechados pela agulha e pela linha que completam o desenho.

Ou seja, o escritor precisa revelar – ou não – situações que ainda não estão objetivadas no texto.

PROCURAMOS O ROSTO DA PERSONAGEM

Aí está, conforme Henry James, o primeiro furo da história:

Quem é essa mulher, o que fez, o que faz? Qual é o seu rosto, ainda envolto em sombras?

Tateamos. Procuramos inventá-la. Os teóricos do romance – quase todos – sempre afirmam que devemos dar um passado ao personagem para descobri-lo. O nascimento – a gênese – já ocorreu. Torna-se necessário agora conhecê-la. Então, façamos isso.

Ainda que seja uma coisa pouca, de linhas contadas, biografia breve, o importante é destravar a criação. Nosso sistema educacional não favorece muito o processo criador e quase sempre estamos bloqueados.

Ela está ali, suas características físicas talvez nunca apareçam na história, mas precisamos conhecê-la. As características psicológicas se revelam nos traços. Vamos trabalhando devagar. Com dois textos: um que revela a história, outro que desvenda a personagem.

A TEORIA DO BORDADO

Para Henry James, uma história é formada pelos inúmeros furos que vão sendo preenchidos com paciência e determinação. Paciência. Ardente paciência. Cada palavra, cada período, cada sequência, preenchem o furo, conduzem o leitor.

Diz ele, quase num tom de fábula:

Tudo isso talvez não passe de um modo supersutil de apontar para a moral simples tirada da estória de um jovem bordador do tecido da vida que logo começou a trabalhar justificadamente aterrorizado com a vasta expansão daquela superfície, com o ilimitado número de perfurações distintas para a agulha e com a tendência inerente em suas variegadas flores e figuras de cobrir e consumir o maior número de furos. O desenvolvimento da flor, da figura, envolveu, portanto, uma imensa contagem de furos e uma cuidadosa seleção entre eles. Este já lhe parecia um processo bastante corajoso, caso a própria natureza dos furos não fosse a de convidar, solicitar, persuadir, praticar de fato milhares de armadilhas e logros. O principal efeito de um sistema tão

sustentado, de uma superfície tão preparada, é avançar sempre; enquanto a fascinação dos acontecimentos reside, ademais, no pressuposto de haver algum lugar conveniente e visível para parar.

CONVIDAR, SOLICITAR, PERSUADIR

Os furos estariam na capacidade de se encontrar a verdadeira continuidade do enredo (desenvolvimento), criando armadilhas e fechando ou abrindo os claros. Revelando os segredos do texto.

No caso da narrativa que tentamos criar, a partir da voz narrativa, o iniciante precisa identificar a mulher.

Nem sempre todas as informações são repassadas ao leitor. Algumas somem. Ficam escondidas. Até mesmo o motivo ou os motivos que levaram a mulher a tentar o suicídio. Mas não podemos deixar de:

- a) Convidar;
- b) Solicitar;
- c) Persuadir;
- d) Praticar, de fato, milhares de armadilhas e logros.

E selecionar.

O destaque de Henry James:

Tudo isso é fundamental. Escolher aqueles instantes que são decisivos. Ter a informação e saber distribuí-la no texto de modo a formar um pacto com o leitor. Trazê-lo para junto de nós. Convencê-lo pela continuidade. Pela sequência. Mesmo quando usamos elipses narrativas. Quando, para a nossa contrariedade, o furo se transforma em silêncio. Em algo que incomoda, mas que joga a narrativa para a frente.

AS ELIPSES PERTURBADORAS

Encontramos em Ítalo Calvino o melhor exemplo de elipse perturbadora, aquela que faz o leitor se apaixonar pelo texto, sem que exista falta de continuidade e que não preocupa, pelo menos, de imediato. Ela se ajusta de tal maneira que não sentimos falta nos primeiros instantes. Vamos ao exemplo:

O rei adoeceu. Vieram os médicos e disseram: "Majestade, se quereis curar-vos é necessário arrancar uma pena de Ogro. É um remédio difícil de arranjar, pois o Ogro come todos os cristãos que encontra O rei falou a todos mas ninguém se prestou a ir. Pediu a um dos seus súditos, muito fiel e corajoso, e este disse: "Eu vou". Mostraram-lhe o caminho: "Em cima de um monte há sete cavernas; numa delas está o Ogro".

(Seis propostas para o próximo milênio)

O próprio Calvino adverte para a elipse: a falta de informação sobre a doença do rei, e de como será possível que um ogro tenha penas, ou como podem ser tais cavernas. Não é verdade? Que doença tão grave é essa? Não nomeá-la causa ainda mais inquietação. Por isso tem função e tem efeito.

Há ainda outro fato grave. O rei pediu a todos e ninguém quis ir. Que rei era esse? Só um súdito, fiel e corajoso, aceitou o pedido?

Um texto curto com inúmeras elipses e com furos magníficos, precisos, exatos. A rapidez não permite interrogações, interpretações, perguntas. O fascínio da história resolve.

QUANDO A ELIPSE É UM BRANCO

Marcel Proust também chama a atenção para a elipse perturbadora em Flaubert, que classifica de "branco". As elipses são, a princípio, furos não fechados que inquietam e provocam o leitor, e que ajudam o escritor a dar profundidade ao personagem ou à narrativa. Dão leveza

ao tempo.

Escreve Proust:

Na minha opinião, a coisa mais bela de A educação sentimental não é uma frase, mas um "branco". Flaubert acaba de descrever, de contar, durante páginas intermináveis, as mínimas ações de Frédéric Moreau. Frédéric vê um policial avançar com sua espada sobre um insurreto que tomba morto. "E Frédéric, boquiaberto, reconheceu Sénécal!" Aqui um "branco" um enorme "branco" e, sem sombra de uma transição, subitamente a medida do tempo tornando-se em vez de quartos de hora, décadas (retomo as últimas palavras que citei para mostrar essa extraordinária mudança de velocidade, sem preparação):

"E Frédéric, boquiaberto, reconheceu Sénécal".

Ele viajou. Conheceu a melancolia dos paqueteres, o frio despertar sob a tenda etc [...] Retornou. Frequentou a sociedade etc [...] Por volta do final do ano de 1867 etc.

Sem dúvida, em Balzac, temos muito frequentemente. "Em 1817, os Séchard eram" etc. Mas, nele, essas mudanças de tempo têm caráter ativo ou documentário. Flaubert, sendo o primeiro, livrava-as do parasitismo das anedotas e das baixezas da história. Primeiramente, ele as musica.

Para ficar mais claro: as ações de Frédéric são narradas "*durante páginas intermináveis*" e são detalhadas minimamente, diríamos, com incrível lentidão. No entanto, diante da morte de Sénécal, que o personagem reconheceu, a velocidade temporal, definida pela marcação dos verbos – "viajou", "retornou", "frequentou", por exemplo – provoca as elipses – ou conforme Proust, os "brancos" – e aprofunda o personagem e a ação.

AS MULHERES SE ENCONTRAM NA NARRATIVA

Essas elipses aparecem, geralmente, nos esboços e argumentos – escritos depois da descoberta da voz narrativa – e devem ser analisadas. Cuidadosamente. Sobretudo no argumento. Examinando-as, o autor

passa-as mais tarde para o texto que se constrói, de acordo com a questão temporal ou com o aprofundamento do personagem.

Nos exemplos que usamos até agora, temos duas histórias que se ajustam numa só: a moça que se apaixonou pelo moço louro e a manchete do jornal, com a mulher que tenta o suicídio. São agora uma só. A narrativa se adensa e se multiplica. "A moça se apaixonou pelo moço louro e chorou". A história que veio com a manchete se ajusta nessa. Estamos avançando.

A narrativa ficaria da seguinte maneira:

A mulher pula na água e, em seguida, o corpo já aparece boiando. É salva pelos pescadores e levada à praia. Em casa, recebe a visita da polícia. Deve ser interrogada no dia seguinte. O marido, que nada sabe sobre a tentativa de suicídio, e sobre a convocação, pede-lhe, depois, para levar as crianças ao colégio naquela manhã, atrasando-a, o que pode gerar dificuldades. No trabalho, o marido lê, enfim, a manchete do jornal:

"Mulher tenta o suicídio no mar e é salva por pescadores"

O CONHECIMENTO DA HISTÓRIA

Procuramos depois examinar a cena do suicídio, o cenário, e os pescadores. Um segundo rascunho. A história está montada, resolvendo-se, mas o escritor investe na intimidade da narrativa e dos personagens para dominá-los.

A mulher se chama Gabriela e é casada.

Então, ela tem um nome, ainda que aleatório. É casada. Só para efeito do conhecimento da intimidade do texto procuramos saber com quem ela casou. Pode ser que jamais essa informação seja usada, mas conhecê-la torna-se necessidade absoluta do narrador. O fundamental é ter condições para continuar fechando os furos à maneira que se escreve.

Perguntando: o casamento tem importância no suicídio? E

respondendo de acordo com nosso impulso: sim ou não. Convivência, relacionamento, gostos. Escrevendo, materializando o assunto. Sempre questionando.

Mais tarde, a técnica vai decidir: o que deve chegar ao conhecimento do leitor, o que será apenas sugerido, o que não deve. Este "o que não deve" pode provocar as elipses, através mesmo dessa manipulação de Flaubert: tempo verbal, aceleração do tempo, movimento, jogo, prestidigitação.

Cuidado, desenvolvimento, atenção.

A CENA E O CENÁRIO

Onde ocorreu a tentativa do suicídio? Descreveremos logo a cena. E o cenário. Cena e cenário são coisas muito diferentes. Pode parecer óbvio. Não o é, todavia. Tem gente que ainda confunde.

Cena é ação do conflito, decisiva para a compreensão da história, representativa da movimentação dos personagens, mesmo quando muda. Silenciosa. Em geral, só há cena com a participação do personagem.

Cenário é o local, a área ou o registro onde ocorre a cena, sem a participação ativa do personagem. O cenário sem personagem é, no máximo, metafórico, registrando o olhar do personagem ou do narrador.

As pessoas dizem sempre: "Essa foi a cena do crime". Não é verdade. "Esse foi – ou é – o cenário do crime". Isso, sim. "Cena" pede personagem ativo. O teatro resolve esse problema com muita facilidade. Vejamos em *O casamento suspeito*, de Ariano Suassuna:

Uma sala de casarão sertanejo. Portas para quartos e corredor. Uma grande mala ou um guarda-chuva. Estão em cena Canção, Gaspar – que é gago – e o juiz Nunes.

Com a maior clareza: o cenário é formado por “*uma sala de casarão sertanejo. Portas para quartos e corredor. Uma grande mala ou um guarda-chuva*”. O autor adverte, logo em seguida, que estão em cena os personagens que vão promover a ação dentro do cenário –

"Canção, Gaspar – que é gago – e o juiz Nunes". A distinção é óbvia.

Em geral, o cenário é fixo; a cena, dinâmica.

O SILÊNCIO DO CENÁRIO

A seguir, um exemplo mais avançado de cenário. Observaremos que no cenário de Hemingway há referência a tropas, mas elas não estão em movimento. Apenas lembram os movimentos. Apenas. Não existe ação plena. Podemos dizer que há aí o cenário da guerra. E não a cena da guerra. Os personagens não interferem na história.

As tropas de passagem pela estrada erguiam pó e o pó acamava-se sobre as folhas. Também o tronco das árvores vivia empoado. As folhas caíram cedo naquele ano. Víamos as tropas em marcha pela estrada sempre envolvidas numa nuvem de pó; e víamos as folhas caírem ao sopro do vento; e depois que os soldados passavam, a estrada estendia-se deserta e branca, só pintalgada das folhas secas.

A planície abundava de plantações; muitos pomares, árvores frutíferas, e ao longe as montanhas pardas e descalvadas. A guerra nas montanhas manchava as noites de clarões da artilharia. Clarões que lembravam os relâmpagos do verão, mas em contraste com o frio da noite e nenhum sinal de tempestade.

(Adeus às armas)

A MONTAGEM DA HISTÓRIA

No nosso exemplo, fazemos a mulher andar no cenário, revelando depois a cena do suicídio: praia solitária ou não, movimento das ondas, barcos ou não, mar. Aí atuam personagem e cenário. A cena do crime pode ser humana, sem natureza. Ou apenas natureza quando a personagem não atua no momento da apresentação. O escritor fecha o foco narrativo somente na personagem. Esquece o cenário da natureza: mar, ondas, areia, sol.

A mulher toma um barco pequeno, quase uma jangada, entra na

água, movimenta os remos. Quando as ondas crescem, ela joga os remos fora. Debate-se. Debate-se muito. Pescadores que se aproximam, aceleram os motores do barco.

Investigaremos tipo por tipo, os pescadores. Dois? Três? E respondendo. Por escrito, inevitável. Ela é levada até a praia. Não. Eles percebem que ela mora ali perto, e não tão perto. Com diálogo ou sem diálogo? Diálogo externo ou interno? Só uma advertência: o diálogo aberto pode expor demais o personagem. Ou a narrativa. Cuidado, muito cuidado.

Fazem o trajeto no barco. Até a exaustão. É levada logo para casa? Ou tratada na casa de um dos pescadores e só depois segue, sozinha, e a pé, pela areia? Qual o motivo? O moço louro? Não conseguiu suportar o conflito? Enquanto houver perguntas, devem ser feitas. Nem todas para conhecimento do leitor, mas para registro do autor.

Ao anoitecer, enquanto descansa numa rede do terraço, recebe a visita dos policiais. A intimação. O que ela fez? O que deixou de fazer? Não participaremos dos pensamentos da personagem, nesse momento as elipses devem funcionar bem, muito bem. No café da manhã é informada pelo marido que deve levar as crianças ao colégio. Vai perder a hora? Por que não chama um advogado?

Até fecharmos o texto, nenhuma questão será respondida por inteiro. O homem, na repartição, lê a notícia da tentativa de suicídio. Não uma grande notícia completa. Apenas um registro. Lacônico. Mas o nome da mulher está ali, sem foto. Toma o último gole do café e acende um cigarro. Quando toca com o cigarro no cinzeiro, decide telefonar. Não, agora não. Depois. Ninguém por perto. Só.

Guardamos os papéis numa gaveta. Mais tarde voltaremos a examiná-los.

Aí está ocorrendo o argumento, conforme Aristóteles, termo muito usado no cinema e que coloca em destaque as linhas gerais da narrativa. Ainda não é a história em detalhes. Estão sendo reunidos os elementos que poderão resultar num conto. Respondidas as perguntas essenciais da manchete do jornal, escreveremos no papel, quase sempre à mão, o argumento.

O ESBOÇO SE MOVE, O ARGUMENTO SE APRESENTA

O argumento nunca detalha. Na verdade, apenas resume o objeto da história. Os esboços estão se desenvolvendo, começam a clarear, risco para um lado, risco para o outro. No computador, as palavras jogam. Imprimem-se os resultados. O suor se acumula no peito. Só mais um pouco de paciência, um pouco.

Aristóteles escreve o argumento da *Odisseia*:

Um homem solitário vagueia, durante anos, em terras estrangeiras, Pois Posidon o impede de voltar; em casa, os pretendentes de sua esposa lhe devoram os bens e ameaçam a vida de seu filho, quando, finalmente, se dá o regresso, ele revela a alguns sua identidade, ataca e destrói os inimigos, salvando-se.

Nada mais exemplar. Sem nome de personagem e sem peças soltas. O caminho limpo para o escritor.

O ARGUMENTO TOMA CORPO

A narrativa que estamos examinando – e criando – tem início com a voz narrativa, passa para o esboço nascido da manchete de jornal: "*Mulher tenta o suicídio e é salva por pescadores*" e se aproxima do argumento.

No segundo esboço tratamos de definir a história, respondendo às perguntas insistentes. No terceiro chegamos aos personagens; cena e cenário; pescador, policial e marido.

O nosso argumento está pronto:

“Uma mulher tenta o suicídio, joga-se no mar depois de breve passeio de barco. É socorrida e salva por pescadores. Intimada pela polícia, por motivos ainda sem clareza, não pode comparecer à delegacia porque é convocada pelo marido a levar os filhos no colégio. Ao ler os jornais do dia seguinte ele sabe que a mulher tentou o suicídio”.

OS PASSOS LENTOS DA MORTE

Cuidaremos de criar movimentos, desenvolvimento do enredo ou ações episódicas. Fechando os furos, abrindo elipses, clareando o texto.

No começo:

Apenas a cena da tentativa de suicídio. A mulher para o carro no meio-fio da rua, vence a calçada, caminha pela praia sem sapatos. Calça comprida, blusa comum. Anda até onde estão os barcos, separa um deles, o conduz à água. É importante que não haja vozes. Nem oscilações. Ela age com extrema naturalidade. Move os remos. E joga-se n'água. Afunda, volta, afunda. Bate com os braços, procura a respiração, limpa o rosto. E começa a perder forças. Engole água. Debate-se.

No meio:

A cena de salvamento. Por dentro da água e dos cabelos caindo no rosto, vê um barco grande se aproximando. Os pescadores pulam. Diálogo ou não. Interno ou externo. Está salva. Eles tomam os primeiros cuidados. Diálogo ou não. Respiração boca a boca, limpeza dos pulmões. Diálogo ou não. É levada para a casa, que está próxima. Refugia-se num quarto, não fala com ninguém, toma um tranquilizante, dorme. No fim da tarde está no terraço quando os policiais chegam com a intimação.

No fim:

A cena de fechamento da narrativa. Já no café, o marido, que pede a ela para levar as crianças na escola, lê no jornal da repartição a notícia da tentativa de suicídio da mulher. Acende o cigarro. Quer falar logo com ela, inquiri-la. Tenta o telefone. Depois, quem sabe. Na verdade, não imagina como seria a conversa.

Atenção: um dos maiores riscos do processo literário romanesco é o "autor-filósofo". Se não estivermos muito bem preparados para a reflexão filosófica é melhor nem começar. Confunde-se muito filosofia com divagação. São coisas bem distintas. Há divagações sem substância, o que é ainda muito pior. *O estrangeiro*, de Camus, é

exemplo de romance que conta história, embora com preocupações filosóficas. Mas ali não se fala em filosofia – embora o livro tenha sido escrito para defender a filosofia de Camus –, as ações movem o texto. Receita humilde e correta. Direta.

No impulso, tentamos apenas contar uma história. Claro. E clara.

OS JORNAIS CONTAM HISTÓRIAS

O exercício com manchetes de jornais tem sido muito discutido e muito aplicado, sobretudo no Brasil. É recomendado também por Doc Comparato, no seu livro *Da criação ao roteiro*.

Comecei a trabalhar com notícias de jornais e revistas na década de 1970, no *Diário de Pernambuco*, onde mantinha uma coluna chamada "Romance policial", no suplemento *Domingo*. Usava as matérias curiosas, insólitas ou irônicas para desenvolver textos ficcionais, a exemplo de "Perna cabeluda" e de "Cachimbo eterno". Desde o princípio das minhas oficinas, tendo essa formação jornalística, procurei adaptar as notícias ao processo de criação literária.

Às vezes, fazendo também o inverso: esquecendo as manchetes – que são em si mesmo um jogo de elipses e silêncios – e usando as matérias, aí procurando também estudar os enigmas narrativos, o que nos leva a um prosseguimento ou a uma nova versão da história. Os jornais estão sempre cheios de narrativas. Desde os tempos mais remotos. Desde o início do século XIX.

A NOTÍCIA DE HAWTHORNE

Jorge Luis Borges revela como nasceu o conto "Wakefield", de Nathaniel Hawthorne:

"Hawthorne lera, ou fingiu, com fins literários, ter lido no jornal, o caso de um senhor inglês que abandonou a mulher sem motivo algum, instalou-se a um passo de sua casa e aí, sem ninguém suspeitar, passou vinte anos escondido".

Nada mais do que um argumento. Em seguida, o próprio Borges escreve um texto que parece uma versão do conto.

Utilizei um grande número de notícias e editais publicados em revistas e jornais brasileiros de vários estados – *Estado de São Paulo, Folha de S. Paulo, Jornal do Brasil, O Globo*, revistas *Veja* e *Isto É* – para escrever *Somos pedras que se consomem*. Uma notícia, publicada no *Jornal do Comércio*, do Recife, ofereceu o argumento para minha novela *Os extremos do arco-íris*:

O corpo de um homem não identificado e já em processo de decomposição foi encontrado no telhado do Hospital Ulisses Pernambucano, na Tamarineira, especializado em tratamento de doenças mentais. A direção daquela unidade médica não sabe explicar se o estranho era um dos internos ou não, nem como ele teria ido parar ali e em que condições morreu (se foi assassinado, se teve morte acidental ou natural).

O homem aparentava 25 anos de idade e trajava roupas semelhantes às dos internos. Estava no telhado do pavilhão de emergência, onde havia um buraco, mas não se sabe se ele era um estranho querendo entrar pelo teto para roubar ou se era um doente mental tentando fugir.

É possível que tenha morrido de um choque elétrico, ataque cardíaco, aneurisma cerebral ou sido assassinado. Como estava em início de putrefação, não deu para perceber se tinha marca que denunciasse a causa-mortis. O registro de sua entrada no IML consta como tendo morte indeterminada.

A direção do Hospital Ulysses Pernambucano não quis fornecer maiores detalhes à imprensa. As informações, no entanto, são de que aconteceram vários casos semelhantes, anteriormente. Como a vítima pode ser ainda um ex-paciente, ontem várias famílias foram contactadas. Até o fechamento desta edição ainda não havia sido identificada nem procurada por parentes no IML".

Todo o trabalho constou em criar um detetive particular – especializado em filmes, anúncios misteriosos em jornais e livros de

investigação –, através de um rapaz desempregado, irônico, brincalhão e cheio de vícios, traçando um fio narrativo e descobrindo os furos de enredo. Surgiu uma história mínima para uma editora pernambucana – a Bagaço – e de consumo imediato. A intenção era mesmo de fazer uma brincadeira. Ali tentei traçar, para fins didáticos, uma história ligeira da poesia de Pernambuco.

TRABALHO EM CLASSE

Nas notícias – ou matérias – o fundamental é costurar ou bordar sempre os furos com aquilo que imaginamos ter existido. E não só acontecido.

Notícia igualmente veiculada em jornal do Recife revelou outro assunto para trabalho em classe. Vejamos:

Jovem atleta pernambucano, de 17 anos, morreu, ontem à tarde, ao dar entrada no Hospital Samaritano, na rua dos Voluntários, vítima de edema de glote. Embora seu nome não tenha sido revelado, sabe-se que jogava handebol na equipe da Faculdade Santos Cosme e Damião, convocado para seleções estaduais. Segundo depoimento dos funcionários do hospital, ele teria ingerido uma espécie de lança-perfume muito popular em festas de classe média alta, no Recife, o que lhe provocou estrangulamento do esôfago. No momento da ocorrência participava de festa no apartamento de uma amiga, no bairro de Boa Viagem.

A notícia era imprecisa e lacônica, claro, e publicada, imagino, apenas com o intuito de não perder a informação que, de alguma forma, poderia causar comentários na cidade, mostrando-se inteira depois por outros meios de comunicação e assim o jornal não estaria sendo omissivo. Nada seria cobrado pela população que já comentava o fato. Não ficaria de fora, ainda que sem os detalhes mais imediatos.

Embora contrariando as normas primárias de jornalismo, havia sinais evidentes de que a omissão seria mais grave: faltavam exato endereço do hospital, convocações, local do incidente, mesmo sem endereço correto. Insisto: os editores não queriam demonstrar fraqueza

nem perder a oportunidade da publicação. O leitor não ficou sem a notícia. E, apesar do laconismo e das elipses, o jornal cumpriu com a obrigação de não deixar seu leitor sem a informação.

Portanto, o exercício em classe não poderia ser mais rico, a partir da notícia elíptica. Cabia construir ou fechar os furos. Era necessário criar o nome do atleta, as condições em que chegou ao hospital, as vozes dos funcionários, que tipo de lança-perfume era aquele, a festa, justificá-la. Ir em busca da história.

NOSSA VOZ CONTRA A TRADIÇÃO

Reforçamos a ideia inicial: as nossas possibilidades surgem e se apresentam. A voz narrativa já existe, escrevemos com um algum sacrifício, no impulso invadimos a ansiedade. Se, em geral, não avançamos muito porque somos incomodados por aqueles seres que reclamam, dizem que não sabemos escrever, quase sempre também conduzimos dois críticos nos ombros. Críticos impiedosos, exigentes, cruéis. Vêm da tradição. E que reclamam o tempo todo: "não faça isso", "não escreva assim", "mude o pronome", "a concordância está errada".

A estrada da criação não passa por aí.

Carregamos nas costas, já tão pesadas, a influência de autores clássicos e consagrados que impõem regras. São admirados. Festejados. Amados. E, mais do que isso, copiados. A cópia se torna cruel, difícil, impossível.

Estamos no caminho do desastre, cansados e torturados, com esse fardo enorme nas costas. Tudo contribui para a decepção. Surge aí mais uma vez a constatação dolorosa – "eu não sei escrever". Verificamos que, mesmo aquilo que escrevemos de acordo com a nossa voz narrativa, está contaminado pelas influências. Pelas leituras. Pelos exemplos. Isso ocorre demais.

Afinal, parece que nascemos para escutar os outros e não a nós mesmos. Rasgamos ou escondemos anotações, esboços, argumentos. Às vezes desistimos. Além dos críticos e dos clássicos, o corvo de Poe ocupa o lugar no ombro, gritando: nunca mais, nunca mais, nunca mais; nada mais, nada mais, nada mais.

Não deve ser assim. Precisamos ouvir e amar a nossa voz. Investir nela. Senti-la. Investigá-la.

O FANTASMA DA INFLUÊNCIA

"Não há fim para a influência". São palavras de Harold Bloom. Se era isso que incomodava, agora não dói mais. Pronto. Continuamos o nosso trabalho permanente. Nossa luta. Nossa orgia perpétua.

Há, pelos menos, dois tipos de influência: a consciente e a inconsciente. Muitos escritores passam a vida lendo os mesmos escritores e não abrem mão disso. Sabem que estão se contaminando. Não interessa. Vão fazer as mesmas leituras o tempo todo. Ainda que somente copiando depois. A quantidade de escritores que copiaram Hemingway é absurda. Ou Flaubert. Alguns tentaram ser Dostoiévski. Muitos frequentaram Balzac.

E as inconscientes? São aquelas armazenadas de escritores que são ou não são muito admirados, mas lidos. Às vezes até com frequência. Temas que guardamos. Personagens que circulam e nos quais não prestamos a atenção. Palavras que descobrimos. Frases que ecoam. Cenas de filmes. O problema está em como podemos equilibrar essa questão.

Impossível evitar as influências. As leituras são a certeza de que avançamos. E amadurecemos. Os estudos – de estrutura, cenas, diálogos, cenários – garantem a evolução. Até porque, assegura Shirley, citado por Harold Bloom:

[...] um grande poeta é uma obra-prima da natureza que outro não apenas deve estudar, mas tem de estudar [...]

(A angústia da influência)

Fim do conflito. Essa troca de influências é inevitável. O problema é ir, aos poucos, procurando o próprio caminho, ainda que à sombra de outro. Aliás, o livro do crítico norte-americano procura também refletir sobre questões de Shirley que proclamam:

[...] um poeta é o produto combinado de forças internas que

modificam a natureza do outro; e de influências externas que excitam e mantêm essas forças; ele não é umas ou outras, mas ambas. A mente de todo homem é, neste aspecto, modificada por todos os objetos da natureza e da arte; por toda palavra e sugestão que algum dia ele admitiu atuarem sobre sua consciência [...] Dessa sujeição não escapam nem os mais grandiosos.

UM JOGO DE ESPELHOS SEM FIM

Isso negaria a possibilidade de uma voz narrativa pessoal e intransferível? De maneira alguma. Porque a influência é o resultado de outros poetas – e romancistas – movidos por outras influências vindas de outras influências. Isto é, um jogo de espelhos. Além disso, temos proposto que o escritor procure a voz do personagem, o que, naturalmente, forma outra voz. A voz – e as vozes – do texto.

Fechando o assunto:

Mas a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores.

Autran Dourado reforça essa troca de influências com muito mais ousadia em *Breve manual de estilo e romance*. Ele afirma:

Se você quer ser mesmo um escritor, um escritor de verdade, lembre-se que escrever é um ato mimético de apropriação e de astúcia [...] Ler e parodiar bons autores como exercício, incorporá-los na sua mente e esquecê-los, para que as imagens, símiles e metáforas deles passem a fazer parte do seu arsenal inconsciente, é conselho que me permito dar-lhe [...]

Aqui, todo malefício da influência – conforme a preocupação de muitos iniciantes – desaparece. Some por completo. Um verdadeiro escritor sempre encontrará sua voz. Desde aquela inicial que se manifesta no impulso, pelo impulso, e para o impulso. Depois as coisas se ajustam. Sem problemas.

Ismail Kadaré diz que o primeiro livro escrito por ele foi *Macbeth*, de Shakespeare. Ou seja, ainda aos nove anos de idade copiou todo o texto à mão. Para treinar. Só para treinar. E treinar.

Assim, a influência não reduz o escritor, mas confirma-o. Aos poucos, devagar e lentamente, encontraremos nossos próprios caminhos o que, sem dúvida, passa pela intuição, pela técnica e pela pulsação narrativa. O domínio dessas duas concebe o grau de originalidade ao iniciante, sobretudo.

EM BUSCA DO FOCO NARRATIVO

A originalidade do iniciante começa com o seguinte problema – depois da voz narrativa, dos esboços e dos argumentos, da angústia da influência, e ainda no terreno movediço que é o impulso – e de que trataremos agora: quem conta? Como conta?

Instaura-se aí um dos grandes dilemas do autor iniciante: a escolha do foco narrativo. Primeira pessoa? Ou terceira pessoa? Alguns sofrem, se angustiam e ficam indecisos, porque acham que a primeira pessoa é reveladora demais. Esclarecedora. Expõe. Traz à tona a intimidade do autor. E não é isso. Sinceramente.

Romances em primeira pessoa não são romances confessionais. Ou seja: não consideram a confissão verdadeira do autor em relação a fatos, registros ou reflexões de episódios ou épocas. Trazem apenas o eu ficcional, criado, inventado e elaborado pelo autor para se confirmar na pele do narrador ou do personagem.

Além do mais, não adianta ter medo. Escritores medrosos não chegam longe. Podem, às vezes, até montar bons textos, justamente pelo medo. Mas essa preocupação pode reduzir a narrativa.

O EU FICCIONAL

Tomo como exemplo minha novela *Os extremos do arco-íris* — escrita na primeira pessoa, mas o caráter do autor não está em jogo. De

forma alguma. Absolutamente. Pretendo discutir o comportamento do personagem. E somente do personagem. Não são as confissões do escritor, mas somente as de Tchecov, o personagem, e os dois têm caracteres diferentes.

O problema parece surgir devido ao fato de que algumas pessoas confundem a natureza do relato. O eu ficcional e eu confessional se assemelham, em certo sentido, na superfície, apenas na superfície. Com maior atenção de leitura se mostrarão distantes. Muito distantes.

Assim:

Desempregado há dois meses. Sapato furado, camisa puída. Dinheiro ralo no bolso. Comprei um jornal e sentei-me na calçada que margeia o rio Capibaribe. Li os classificados. É claro: sei que os classificados oferecem excelentes oportunidades, enriquecimento rápido, mansão, carro de luxo, casa de praia, jet-ski, mulheres. Embrulhei o jornal, coloquei-o embaixo do braço, desviei os olhos para o movimento da avenida Guararapes tão cheia de bancas de revistas, sebos e mendigos. Bela e estranha cidade do Recife – habitada por banqueiros e pedintes, bêbados e loucos, homens de pastas nas mãos, meninos e meninas prostituídas.

Estava para me retirar. Paisagens e pessoas não ofereciam atrativos. Por uma dessas suspeitas do sangue verifiquei mais uma vez o jornal. Agência de detetives oferecia colocação vantajosa. O anúncio em letras pequenas, pequeníssimas. Pensei: crimes misteriosos se repetem, o ser humano se destruindo em sangue e desordem.

Cisme que encontrara meu destino. O prédio estava ali, olhando para mim. Me lembrei que os cinemas Art Palácio e o Trianon iam desaparecer. Não posso negar que senti dupla curiosidade: de tentar o destino e de visitas às entranhas de prédios que acolhiam cinemas antigos, dormitórios de desempregados e vadios, e que se transformariam, mais tarde, em grandes lojas, para alegria de meninos e meninas.

Assim começa a novela. O personagem se expõe por completo, mas não o autor, examina a decadência do centro comercial do Recife,

apesar da esperança de que venha a ter grandes lojas. Invenção, pura invenção. Os fatos são inventados. Romanescos, novelescos.

O personagem é Tchecov – que é também uma homenagem ao escritor russo, uma homenagem e uma brincadeira – que, empobrecido, circula pelas ruas do Recife, procurando o criminoso. Com segurança. O personagem não é Raimundo Carrero. A narrativa inteira leva a essa conclusão. Apresenta o personagem e traça-lhe o perfil. O eu é o eu de Tchecov. Com certeza. Definitivamente. Nunca o eu do autor. Jamais.

De forma que, embora pareça desconfortável, a primeira pessoa traz a narrativa para muito perto do leitor. Tem essa vantagem. Uma força emocional enorme. Concede-lhe uma espécie de conversa entre irmãos. Quase ao pé do ouvido, feito se diz. Conversa de cozinha. Dolorosa, mas afetiva.

O EU CONFSSIONAL

No romance confessional, porém, o eu é o eu do autor. Conscientemente. Ele se transforma em personagem central. Está na superfície. Em plena luz. Claramente. Em julgamento. Julgando e sendo julgado. A distância entre o eu ficcional e o eu confessional é grande, enorme. De propósito, o autor assume a narrativa e joga-se nela. Inteiro.

Para examinar a época em que viveu no estado de Pernambuco, no Nordeste, e no Brasil, e, portanto, para refletir sobre as condições e contradições políticas, sociais, culturais e econômicas, segundo uma visão pessoal e exclusiva, o escritor pernambucano Hermilo Borba Filho escreveu a tetralogia confessional *Um cavaleiro da segunda decadência*, publicada, inicialmente, pela editora Civilização Brasileira, e depois, e em parte, pela editora Mercado Aberto, do Rio Grande do Sul.

O primeiro volume traça de imediato nas primeiras linhas a intenção do autor com o uso do eu confessional:

Eu estou na balança. Todos os meus atos estão num dos pratos da balança. De um lado, os demais: muitos deles sou eu, metamorfoseado, irreconhecível, adulterado; do outro, eu mesmo, integral, de carne, as

pernas penduradas no vazio. E me joga numa longa viagem do útero à morte, de um negro para outro, de um vermelho para outro vermelho, de um branco para um mais que branco, diáfano, transparente, etéreo, como era antes, sempre em formação, em massa, em pastel. Este sou eu, tanto no passado – vida morta – como no presente que se estende pelos dias e pelas noites sem nada com o futuro inexistente, apenas inventado pela imaginação e com certeza diferente do que espero. Merda para o futuro! Teço, neste papel, um passado real, às vezes, e, puramente imaginado na esperança de que no fim Deus confunda o que vivi e o que inventei e me dê um saldo favorável para uma modesta pensão no Purgatório.

(Margem da lembrança)

Não há dúvida de que Hermilo é o personagem. Até porque não há outro. Não existe separação entre o eu real e o eu imaginado. O propósito do narrador é imediato: *"Eu estou na balança"*. E acrescenta de forma enfática: *"Teço, neste papel, um passado real, às vezes"*. O que permite uma oscilação narrativa, uma dúvida, uma questão ficcional. Admite, porém, que utiliza o elemento acrescentado – *"puramente imaginado"* – para ilustrar situações e circunstâncias que são, na verdade, o material do escritor. Não basta copiar a realidade. Mesmo no tom confessional, a imaginação procura revelar a intimidade dos movimentos.

Não se trata de autobiografia – onde todos os acontecimentos, em tese, e pelo menos em tese, são verdadeiros. É confessional porque os fatos são verdadeiros, absolutamente verdadeiros, mas também ficcionados. *"Um passado real, às vezes"*, ou seja, interpretados pela imaginação. A autobiografia não admite imaginação. Criação.

Não são poucos, porém, os escritores que passam a vida a limpo. Citarei também o caso do norte-americano Henry Miller, que causou profunda impressão no pernambucano Hermilo. Este, no entanto, deu um passo à frente, fazendo investigações e reflexões sobretudo na área política, onde sempre atuou.

Em plenos anos de chumbo, começou a publicar a tetralogia em 1965, somente concluindo-a seis anos depois, em 1971, conforme

atestam as datas registradas em *Margem da lembrança* e *Deus no pasto*, primeiro e derradeiro volumes. Os outros são: *Porteira do mundo* e *Cavalo da noite*.

O ALTER EGO

A definição da voz narrativa – do caos para a clareza – e do foco narrativo vão definindo o nosso destino de escritores.

O alter ego substitui o autor, no caso de narrativa verdadeira, real ou imaginada. Ou seja: é o autor, mas aparece com outro nome – e até com outras características – para não se mostrar confessional. Mas não tem compromisso com o documento. Inventa e registra. Não apenas inventa, nem somente registra. Conta os fatos da sua vida e recorre à criação, alterando os nomes e as situações. Situa-se entre o eu ficcional e o eu confessional, quase sempre reúne os dois.

José Lins do Rego passou a ser Carlos de Melo, no famoso *Ciclo da cana de açúcar*. E por quê? Porque embora os livros fossem memórias da sua formação humana e intelectual, os fatos, a rigor, não eram verdadeiros; ou, pelo menos, não da maneira como estavam sendo contados. Verdadeiros, mas nem tanto.

Digamos: confessionais, mas inventados. A reunião também, num só instante, do eu ficcional e do confessional.

Em "Doidinho", o alter ego se revela com precisão:

— *Seu Maciel quer falar com Carlos de Melo.*

Era a primeira vez que me chamavam assim, com o nome inteiro. Em casa, era Carlinhos, ou então Carlos, para os mais estranhos. Agora, Carlos de Melo. Parecia que era outra pessoa que eu criara de repente. Ficava um homem. Assinava o meu nome, mas aquele Carlos de Melo não tinha realidade. Era como se eu me sentisse um estranho para mim mesmo. Foi uma coisa que me chocou esse primeiro contato com o mundo, esse dístico que o mundo me dava. A gente, quando sente fora dos limites da casa paterna, que é toda a nossa sociedade, parece que uma outra personalidade se incorpora à nossa existência. O Carlos de Melo que me chamavam era bem outra coisa que o Carlinhos do

engenho, o Seu Carlos da boca dos moradores, o Carlos do meu avô.

De repente – e esse texto é exemplar –, José Lins do Rego parece assustado com o próprio alter ego. Estranha, se inquieta, pergunta. Não só uma figura de ficção, mas, sobretudo, diz ele, "*como se eu me sentisse um estranho para mim mesmo*". Muito diferente daquele personagem Tchecov – que em nada se parece com o autor; o Hermilo, que é o próprio Hermilo; e, finalmente, o Carlos de Melo, que apenas representa José Lins do Rego, tem suas características, suas lembranças, suas memórias, mas não é ele.

Outro caso típico: Sal Paradise, de *On the road*. Ele é Jack Kerouac, e não é Jack Kerouac. Mas Kerouac optou em não se apresentar no livro – que conta a história de sua vida de andarilho nos Estados Unidos – com o nome próprio. O estilo, digamos, é confessional, mas com a impressão de que quem narra a história é Sal Paradise e não Jack Kerouac.

Aqui:

Empenhei-me e me apressei para chegar a Nova Iorque e, certa noite, já estava eu numa rua escura de Manhattan, gritando para a janela de um apartamento onde achava que meus amigos estavam dando uma festa. Então, uma linda garota pôs a cabeça na janela e perguntou: "Sim? Quem é?"

"Sal Paradise", disse eu, e ouvi meu próprio nome ressoar na rua melancólica e vazia.

"Sabe" gritou ela. "Estou fazendo um chocolate quente". Então subi e lá estava, ela, a garota, com o adorável olhar inocente e puro pela qual eu havia procurado durante anos, tanto tempo.

Quem leu o romance sabe muito bem que o verdadeiro personagem é Kerouac. Com sua loucura e sua ingenuidade. Sal Paradise é o nome. Um alter ego pleno e absoluto. Um personagem.

A TERCEIRA PESSOA

Passamos para a terceira pessoa que, de certa forma, guarda distância com a narrativa, ao contrario da primeira pessoa, que permanece sempre muito próxima, com intimidade, da história, do personagem e do leitor. No entanto, será sempre preciso escolher entre a primeira ou a terceira pessoa, sem temer qualquer tipo de intervenção confessional.

Basta observar, em Rubem Fonseca:

A mulher estava deitada ao seu lado falando banalidades. Ele olhou à sua volta. As paredes eram pintadas de verde, como certos hospitais. Havia um toca-discos, coberto por uma capa empoeirada de acrílico, ao lado de uma televisão portátil. Uma lata de talco ordinário estava sobre a cama e ele tocou-a com o pé esquerdo.

Não adiantava imaginar porque fazia aquilo. Era uma perda de tempo especular porque determinadas coisas dão prazer. O P não tinha ressonâncias literárias, nem ele se considerava um psicólogo puritano querendo esconjurar a congênita corrupção feminina.

(*A grande arte*)

O distanciamento narrativo se verifica, de imediato. "Ele" e "ela" ocupam os espaços, e a intimidade do texto passa para o narrador que, no entanto, deixa o leitor mais solto, menos dentro do texto. Mais à vontade. E retira do escritor a responsabilidade, por assim dizer, de estar se expondo – se essa for a preocupação. É verdade que o narrador se aproxima demais, sobretudo na expressão "*a congênita corrupção feminina*", que cria a sensação de uma primeira pessoa e, portanto, do discurso indireto livre. Ou seja: a interferência do personagem na narrativa de autor em terceira pessoa. Ainda assim, todavia, há o distanciamento.

Ressaltamos, todavia, que esse trecho do romance de Rubem, na abertura, é em terceira pessoa porque se trata de uma anotação de Lima Prado, personagem. O livro todo é em primeira pessoa. O destaque aqui é para a primeira pessoa, no sentido de mostrar a diferença. Para provocar a distância entre a primeira e a terceira pessoas.

O ALTER EGO NA TERCEIRA PESSOA

Não é incomum que o foco narrativo seja transferido para a terceira pessoa através do alter ego. Ou seja, um personagem representativo do autor – e que, em muitos casos, é o autor – com a função de criar condições para o exame de fatos e acontecimentos que não são reais – ou que são reais – e que pedem o exame do autor. Mesmo nas situações imaginárias, o personagem tem poderes de autor. Não é confessional. Absolutamente. No entanto, de forma consciente, sugere realidade.

Filipe é o alter ego do escritor pernambucano Maximiano Campos, mas não é o Maximiano real, com convivência na sociedade, participante ativo, um ser concreto. Representa sua reflexão sobre assuntos que lhes são caros. Assim ele aparece em *Os peixes já chegam mortos*:

O carro varava as ruas do Recife noturno. O rapaz, de repente, lembrou-se da sua infância, passada num engenho onde, menino, fora rei e guerreiro. A sua imaginação se estendeu por várzeas e rios, volteou pó num vasto terraço da casa-grande. Voltava de uma aula na Faculdade de Direito. A família de Filipe, assim se chamava o rapaz, embora meio arruinada financeiramente depois da venda do engenho, ainda conservava resquícios de um antigo fausto. Fastígio que a cana-de-açúcar fincara em terra gordas, através de magros braços dos seus trabalhadores que se arrastam na servidão e na paisagem dolorosamente bela dos engenhos de Pernambuco.

(Na estrada)

Filipe é o alter ego de Maximiano porque sua personalidade está centrada no autor, na infância e no engenho, na maneira como enfrenta o dia a dia, preocupações e conclusões. Não porque os episódios sejam verdadeiros. Reais. Os fatos são fictícios, mas as revelações são concretas. Uma maneira muito interessante de se situar entre o eu ficcional e o eu confessional, utilizando a terceira pessoa.

Outro exemplo clássico é o de Nick Adams, o alter ego de Ernest Hemingway. Ele aparece, sobretudo, naqueles contos que têm um tom autobiográfico, mas em nenhum instante é o verdadeiro autor de *Por*

quem os sinos dobram? Têm características idênticas: filhos de médicos, nasceram em Oak Park, Illinois, quase na fronteira com o Canadá, passavam as férias caçando e pescando no Michigan, misturados aos índios. Nick Adams possibilita a criação livre de acontecimentos ao lado de fatos reais.

Exemplo:

À margem do lago já havia outro barco no seco. Os dois índios estavam à espera.

Nick e o pai foram para a popa do barco, e os índios o empurraram para a água, e um deles entrou para remar. Tio George sentou-se na popa do barco do acampamento. O índio jovem empurrou o barco para a água e entrou para remar o barco de tio George.

Os dois barcos partiram na escuridão. Nick ouvia o ruído dos remos do outro barco bem à frente, no nevoeiro. Os índios remavam com braçadas curtas e rápidas. Nick recostara-se nos braços do pai. Estava frio ali na água. O índio que remava para eles fazia muita força, mas o outro barco afastava-se cada vez mais no nevoeiro.

(Contos de Hemingway, "Acampamento de índios")

Percebemos, de imediato, um tom de lembrança, algo que pertence profundamente ao personagem e que, no entanto, pertence também ao autor. A familiaridade da situação, as circunstâncias, e o próprio ritmo um tanto ingênuo, através de uma pontuação rigorosa e de expressões repetidas, sugerem um mundo de recordações. Uma perfeita interação entre autor e o seu alter ego.

A SEGUNDA PESSOA

Aparece em raríssimas ocasiões. Representa uma sofisticação literária, um requinte. Além das naturais dificuldades do relato. Aqui, o criador não apenas conduz a narrativa, como conversa com o personagem – muito parecido com aquilo que Antônio Torres fez em *Um táxi para Viena d'Áustria*", na terceira pessoa, dando ao texto uma profunda intimidade. Ou permite também que um personagem converse

com os outros. Criatura e criador estão juntos. Lado a lado. Ou frente a frente.

Conhecemos agora o exemplo de François Mauriac:

Teresa, muita gente dirá que não existes. Mas eu sei que existes, eu, que há anos te observo e muitas vezes te detenho de passagem e te desmascarar.

Adolescente, lembro-me de ter visto, numa sala abafada de tribunal, presa de advogados menos ferozes que as senhoras empenachadas, teu rostinho branco e sem lábios.

Mais tarde, num salão de província, apareceste-me com as feições de uma moça selvagem, a quem irritavam os cuidados de parentas velhas e de um esposo ingênuo. "Mas afinal, que é que ela tem?", diziam eles. "Nós a enchamos de tudo."

(Thérèse Desqueyroux)

O diálogo entre autor e personagem se estabelece. O que nos leva a acreditar que conversar com o personagem é sempre um dado importante no criador. Mesmo assim, dificilmente um escritor realiza todo um romance apenas na segunda pessoa, executando-se, é claro, o caso de François Mauriac. Em geral, dão-se aberturas e interrupções. O foco narrativo exige muita habilidade e um esforço enorme de concentração, além do desgaste do leitor.

Em *Ana-não*, de Agustin Gómes-Arcos, o diálogo é entre a personagem e a morte. Algo novo e belo. Que se repete, várias vezes, durante o romance, e que lembra uma espécie de coro grego orientando a história.

Agora:

Ana Paúcha acorda. Deixa a tua casa antes que ressurja o sol. A lua está morta. Ninguém te verá partir. Ninguém. Nem animal. Nem estrela. Não deve haver testemunhas do que tens de fazer. Era isso mesmo que desejavas quando adormecestes, há pouco, na tua cadeira: partir sem deixar vestígios. É chegado o momento. Deves empreender a viagem com dignidade, sem medo. Com a esperança de que não sei tão

mesquinha contigo quanto a Vida.

(Ana-não)

AS DIFICULDADES PRECISAM APARECER

Em princípio, na procura da voz narrativa, temos de obedecer apenas ao impulso. Nada é mais importante do que nosso trabalho. A lição de Faulkner: uns poucos personagens e os seus conflitos. Deixando que eles falem entre si. Ou falando com eles. Às vezes, por eles. Sem preocupações estilísticas, sem a vaidade do verso – ou da frase – perfeito. Não cuidaremos disso agora. Deixaremos que os personagens se resolvam. A história vai surgindo. Pouco a pouco.

Thomas Mann adverte:

As dificuldades precisam primeiro tomar vulto, só depois podem ser superadas.

(A gênese do doutor Fausto)

E Osman Lins acentua:

O escritor, longe de evitar ou ignorar suas dificuldades, nelas deve apoiar-se.

(Guerra sem testemunhas)

Sem medo do medíocre, do ridículo, do grotesco. Nada é medíocre, nada é ridículo, nada é grotesco no instante inicial da criação. Na gênese. Sem policiamento, sem censuras. O texto e os personagens estão apenas nascendo, movendo-se. Adiante verificaremos que alguns são medíocres, podem evoluir para o ridículo e chegarem a ser grotescos.

Por que não deixamos isso andar?

CRIAR SEM MEDO

Vamos colocar tudo no papel. Absolutamente tudo. Sem desprezos. Sem fiscalizações. Sem preconceitos. Nunca devemos ter vergonha daquilo que apenas anotamos. Talvez não possa ser publicado. Serve, no entanto, para criação. Nesse momento, daremos adeus aos tradicionais, aos clássicos, aos consagrados. Estamos em pleno ato de criar. Não é hora de cortes, de supressões, de acréscimos. O suor escorrendo no rosto e as palavras vão surgindo no papel.

Caminhamos em "direção à flor ainda desconhecida", conforme dizia D.H. Lawrence, preocupado em escrever no estado puro até alcançar o estágio em que nenhum homem se encontrava. Cuidado para não confundirmos estado puro com inspiração. Nesse estado puro, Lawrence – semelhante a nós – procurava a voz narrativa, a linguagem própria, e tentava explorá-la até ultrapassar os limites.

INTUIÇÃO

EM TODA CRIAÇÃO DÁ SE UM ESFORÇO DE VONTADE. NÃO PODE HAVER ESFORÇO DE VONTADE SEM ATENÇÃO [...] A ATENÇÃO CONTINUA A EXISTIR E MAIS OU MENOS UNIFORMIZA AS IMPULSÕES LÍRICAS PARA QUE A OBRA DE

ARTE SE REALIZE.

Mário de Andrade

AS NOVAS POSSIBILIDADES DO TEXTO

Depois de escritos os primeiros momentos, sem fiscalização, tirando os críticos dos ombros, esquecendo a voz dos clássicos, descobrindo a voz narrativa, escrevendo esboços, e até um argumento, feita a materialização das ideias através de palavras, frases, parágrafos, observamos aquilo que identificamos como erros, desvios, confusão. Mas sem muita exigência.

Ainda estamos terminando o impulso, e desconfiamos dos equívocos. Descobrimos que o texto, embora ainda não muito claro, tem mais possibilidades. Palavras se amontoam nas páginas, precisam de cortes ou de acréscimos, de organização.

A célebre pergunta de Albert Albalat, irônica ou não, exigente ou não, incômoda ou não, avisa-nos:

Como se passa de um primeiro impulso imperfeito a um texto definitivo de fazer seu autor figurar no panteão dos grandes escritores da França?

Duas expressões atormentam – "primeiro impulso imperfeito" e "texto definitivo". Todo primeiro impulso, a que ele acrescenta o imperfeito, gera conflito – pela óbvia natureza – porque está eivado de situações grotescas e períodos confusos. A nossa voz irrompe, torna-se visível no embate entre o papel em branco e a tinta, e até mesmo a clareza, ao contrário, quase sempre é obscura para nós.

OS RUÍDOS SE MANIFESTAM

Segundo Jean-Louis Lebrave, Albalat tinha o mérito incontestável de declarar-se contrário ao mito romântico da inspiração. Para ele, escrever bem residia na "caça às repetições, às assonâncias, aos hiatos", em todo aquele empenho que tornaria o texto limpo, feito se costumava dizer. Limpo e definitivo.

Nesse momento voltamos ao estilo tradicional. Àquilo que chamam de escrever bem. Será mesmo preciso escrever um texto limpo, sem assonâncias, sem aliterações, definitivo? Um passo mais adiante e veremos que é diferente de escrever ficção. As palavras se alteram, os personagens se movem, os ruídos se manifestam, as vozes se entrecruzam. Vamos em busca do nosso texto.

Estamos nos aproximando da intuição. Desconfiamos que há erros, equívocos, confusões. Lemos muitos autores, resenhas de jornais, de livros, de revistas, discutimos com os críticos. Queremos o texto definitivo. Ainda é cedo, muito cedo, mas queremos o texto definitivo.

E, afinal, o que está errado?

AS PALAVRAS BARULHENTAS

Haveria mesmo um texto definitivo? Tormento de muitas gerações. E o que é mesmo um texto definitivo? O texto tradicional, clássico, à francesa, depois copiado pelos norte-americanos, apresenta aproximações e distanciamentos incriveis na arte de escrever bem e de escrever ficção. Sem ruídos, sem sons interiores, a ponto de Flaubert considerar que, se na frase uma palavra aparece mais do que as outras, ela deve ser cortada.

É assim mesmo? Ou devemos entender que, às vezes, uma palavra precisa ter força e grito para revelar detalhes do personagem, do narrador ou da história? Como fica isso? Na ficção, a repetição – ou a reiteração – pode funcionar igual a um alerta. Tem efeito e tem função. Horácio aconselhava que o texto escrito no primeiro impulso deve repousar na gaveta, sem retoques, durante nove anos. Por que não oito? Ou dez? É difícil imaginar.

Exageros à parte, não custa refletirmos sobre o assunto.

Não é hora de reescrever. Bastam alguns retoques. Quando eles são feitos – um verbo que está se repetindo, adjetivo sobrando, pontuação deslocada, assonância, aliteração – percebemos que há um mundo que está apenas começando a ser explorado. Estamos inquietos e exaustos.

OS MONSTROS MARINHOS

Nas *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino conta – e analisa – que Leonardo da Vinci passou a vida inteira tentando ser escritor, mas "a ignorância do latim e da gramática o impedia de se comunicar por escrito com os doutos de seu tempo". Mesmo assim tomava anotações em vários cadernos. Impulsionava-se, registrava, escrevia. Precisou escrever, entre outras coisas, sobre a tese do crescimento da terra.

Queria, ardentemente, registrar a imagem dos monstros marinhos encontrados no alto das montanhas. Os papéis guardados mostram que ele escreveu três vezes a mesma frase até encontrar sua verdadeira pulsação narrativa. No primeiro impulso impreciso, escreveu:

Ó quantas vezes foste visto entre as ondas enfunadas do furioso oceano, com o cerdoso e negro dorso à guisa de montanha, movendo-se com grave e soberbo andamento.

Na intuição, percebeu que a imagem ainda era imprecisa, natural no primeiro impulso. Optou, logo, pela substituição da expressão "Ó quantas vezes" por "E amiudadas vezes". Dividiu a frase em duas, colocando um ponto entre "marinhas águas" e "E com o cerdoso e negro dorso", o que facilitava a exatidão da imagem. Depois procurou "movimentar o andamento" do monstro, substituindo "andamento" por "movimento" e introduzindo o verbo "voltejar". Também deslocou a expressão "com soberbo e grave" do fim para o meio da frase.

E amiudadas vezes foste visto entre as ondas enfunadas do furioso

oceano, a voltejar com soberbo e grave movimento entre as marinhas águas. E com o cerdoso e negro dorso à guisa de montanha, a vencê-las e subjugá-las.

Na técnica, conta Calvino, o verbo "voltejar" "*parece-lhe atenuar a impressão de imponência e majestade que deseja evocar*". Escolhe, então, o verbo "sulcar". E faz, ainda, outras alterações: retorna a expressão "Ó quantas vezes", corta "E amiudadas vezes", desloca "a vencê-las e subjugá-las", do fim da frase para o espaço entre "[...] enfunadas do furioso oceano" e a conjunção "e". Evita o ponto, que a divide em duas. Agora existe um "e" entre vírgulas – a chamada palavra enclausurada – e solta a frase definitivamente, "dando-lhe consistência e ritmo". Enfim, encontra o verbo certo "sulcar". A frase ficou assim:

Ó quantas vezes foste visto entre as ondas enfunadas do furioso oceano, a vencê-las e subjugá-las, e, com o cerdoso e negro dorso à guisa de montanha, a sulcar com soberbo e grave andamento, entre as marinhas águas!

(Seis propostas para o próximo milênio)

Observamos, assim, que para atingir a possível perfeição de uma frase é preciso muito trabalho. A voz narrativa se manifesta no primeiro impulso impreciso, materializa a ideias e oferece um campo de investigação para o autor iniciante. Às vezes não devemos parar a cada frase. O trabalho será feito em duas palavras, três páginas, num conto inteiro. Cada um cria seu método, enfrentando as dificuldades e superando-as.

O importante é inventar sua própria técnica.

A LENDA DO ADJETIVO

Em princípio, o adjetivo é uma palavra que grita, se expõe, fica solta na frase. Em grande parte foi rejeitado. Tornou-se uma lenda quando se admitiu que deveria ser abolido ou evitado na maioria das circunstâncias. Isto é, texto bom não considerava adjetivo. Parece haver uma cartilha sobre isso. As resenhas quase sempre falam desse assunto.

Mas não é assim.

Escutemos agora a voz de Osman Lins, em *Guerra sem testemunhas*:

Daí o excesso de adjetivação, tão comum em textos de principiantes. Não é por desperdício, ou apenas por inexperiência que o autor, em certa fase primitiva, abusa dos adjetivos. O adjetivo é necessário e constitui muitas vezes uma via de acesso à captação das coisas, ao seu entendimento. Exprime, não raro, um combate com o desconhecido, o oculto – e uma vitória. O exame atento da adjetivação num escritor como Graciliano Ramos e num autor imaturo revela duas atitudes opostas. A adjetivação, no primeiro, tende a desnudar o objeto, a captar sua natureza; no segundo, seu papel é ocultar o objeto, disfarçá-lo em camadas espessas (e inconscientes) de atributos.

No equilíbrio, Osman Lins considera-o necessário. E deve ser sempre assim. Até porque não podemos e nem devemos rejeitar a nossa tradição barroca da linguagem, nem esquecer um elemento que pede uso – e ajuste – técnico. Tudo deve ser utilizado. Na criação não se dispensa nada. O importante é estudar. Revelar os efeitos e as funções. Há personagens que se manifestam segundo o adjetivo. Outros, não.

Se numa frase colocamos o adjetivo antes da personagem, observamos, com franqueza, que ela se mostra quase por inteiro. Grita. Perde a sutileza. Fica muito exposta.

Susto, não? É assim:

A ingênua moça se apaixonou pelo rapaz louro.

O adjetivo entrega demais a personagem, ela está exposta, revelada. Então, cortamos o adjetivo. Durante o impulso contínuo ele não existia, estava desaparecido. Surgiu na intuição porque o escritor imaginava que somente assim emocionaria o leitor. E ainda está com pena da personagem. Nada disso. Quem tem piedade do personagem é outro personagem ou as ações narrativas. O autor cria condições, não estraga a visão do leitor com adjetivos inúteis.

Recordaremos o caso em que o narrador procura confundir jogando

com adjetivos contraditórios e ambíguos. Acentua uma qualidade que não é verdadeira. Provocativa. A ingênia moça mostra-se, mais tarde, esperta, e dona de suas atitudes, ainda que apareçam outros adjetivos. Trata-se de um completo domínio técnico.

Quando cortamos o adjetivo, criamos um abismo em torno da personagem. Ela está só. Quem sabe, desamparada. A personagem necessita de ação para que o leitor possa conhecê-la. E somente ele, leitor, decidirá o adjetivo. Será necessário, todavia, que o escritor esteja consciente do que pretende transmitir. Nesse momento bastam os movimentos internos.

ADJETIVOS REVELADORES E CIRCUNSTANCIAIS

Uma simples mudança na posição do adjetivo cria, sem dúvida, nova situação. Digamos: o adjetivo não é cortado e passa para depois da personagem:

A moça, ingênua, se apaixonou pelo rapaz.

Nesse caso, a possibilidade de que ela seja totalmente revelada desaparece. O adjetivo, na verdade, é circunstancial. Naquele instante ela é ingênua, não sempre. Assim, some a iluminação, a revelação exagerada. O leitor verificará a circunstância. Não basta apenas cortá-lo.

Lembramos ainda que, por isso, há adjetivos reveladores e adjetivos circunstanciais. Os reveladores são sempre suspeitos e, na qualidade de suspeitos, podem e devem ser investigados. Analisados. Os circunstancias, em geral, merecem ficar, tudo de acordo com a estrutura da frase.

AS DÚVIDAS PROVOCAM

Tudo aquilo que o impulso decidiu deve ser investigado pelo escritor na intuição. Nada de pressa ou de queimar etapas. Há personagens que suportam adjetivos – nunca esquecer a voz do personagem – e, mais do que suportam, pedem os adjetivos. Outros,

não. Mesmo assim, estamos intuindo, tentando dar harmonia ao nosso trabalho, percebendo as verdadeiras possibilidades da história e dos personagens. No cortar ou não cortar palavras, vamos descobrindo os segredos da ficção. Do personagem. Ou dos personagens. Deixando que eles se mostrem.

Um pouco adiante verificamos que se no impulso tivéssemos escrito:

A ingênua moça se apaixonou pelo rapaz louro.

Teria alguma coisa atrapalhando. Isto é, além de revelar a personagem, o adjetivo encobriria uma situação que poderia ser mais eficiente. Seria preciso mesmo revelar a moça tão intensamente? A primeira impressão, no impulso, é de que bastavam algumas palavras. Muito bem. Surgem as dúvidas. Nesse momento, a frase incomoda, a dúvida é intuitiva. A leitura – e o amadurecimento – nos indicarão as soluções. Talvez fosse melhor transformar o adjetivo em diálogo, não? Anotamos ao lado da frase.

Quando falamos em diálogo, estamos nos referindo a uma possível conversa que ela ouviria enquanto estivesse refletindo, digamos.

— Cabeça de vento, é o que ela é.

— Se apaixonou por qualquer coisa, sempre foi assim.

A forma indireta como o adjetivo é substituído pela conversa tornaria o texto mais rico, e com uma vantagem: a de não ser definitiva. As pessoas a consideram ingênua, mas ela não é. Ou é, mesmo? Ou seja: o leitor tem a possibilidade de acreditar ou não no que lê. E pode também imaginar que ela não ouve, porque não opina, nem questiona.

Com uma certeza: adjetivos podem ser substituídos por diálogos.

PRECISAMOS TER MAIS CALMA

Essas questões só aparecem agora porque já escrevemos o primeiro texto. Ele está ali à nossa frente, incomodando, pedindo alterações, impondo investigação. As situações que pareciam ideias nebulosas, soltas, irreais, têm vida e incomodam. Os movimentos estão

materializados. Mais uma vez e para sempre: literatura é materialização.

Em geral, já dissemos, opera-se uma diferença básica entre o que se pensa e o que se escreve. Não apenas no reino da história. Também na concretização da palavra. Isso é definitivo. Mas precisamos ainda de calma, muita calma. As coisas estão se arranjando.

Os primeiros problemas apenas apareceram. Vão se acumular ainda mais. Muito mais. Uma obra de ficção é um acúmulo de problemas. De lixo que vai se amontoando. Então, é preciso calma. Fazendo limpeza, reecreando cenas inteiras, páginas completas.

A INTUIÇÃO É EXIGENTE

Passada a fase do impulso, cumprido o rito, a intuição está reclamando, exigindo. Conhecemos um traço do caráter da moça, cujo nome ainda nem sabemos o que significa, e que poderemos chamar de Gabriela. Uma descoberta. Talvez uma surpresa. Temos um argumento, talvez o tom narrativo, o foco. Essas dúvidas vão crescendo ao longo do trabalho. Outros problemas aparecem, outras dúvidas, outras questões. O texto vai se tornando quase irreconhecível. Saem adjetivos, entram adjetivos, palavras novas aparecem, palavras velhas são cortadas, sentenças acrescentadas, sentenças partidas.

Há um momento em que o cansaço cede lugar ao desânimo. Normal, normalíssimo. As soluções estão longe. Então é natural que o autor iniciante pense na desistência. Ou joga os papéis na gaveta e esquece-os. Quase sem querer, dias depois retoma o trabalho. Quando percebe já está de novo envolvido com a luta.

O DOM E O CHICOTE

"Deus nos dá um dom, mas também um chicote" – escreveu Truman Capote, em *Música para camaleões*, para quem o impulso gerava prazer:

Era muito divertido no começo. Deixou de ser quando percebi a diferença entre o que está bem escrito e o que está mal escrito, e aí fiz

uma descoberta ainda mais alarmante: a diferença entre o que está bem escrito e a verdadeira arte é sutil, mas bárbara. Foi a partir de então que o chicote começou a estalar.

A MOÇA VAI FICANDO SOMBRIA

Não é fundamental que os movimentos fiquem muito claros agora. Ajeitamos um pouco aqui, mais um pouco ali, um pouquinho acolá. Estamos ainda nos primeiros ajustes. Durante o desenvolvimento do texto será fácil perceber que alguns personagens se impõem mais do que outros, que são mais ricos ou mais sugestivos, que têm uma identidade própria bem clara. Alguns precisam de detalhes, de um jeito no olhar, de um toque com as mãos, de uma maneira de andar.

Lá para a página 10, por exemplo, percebemos que a moça está sombria e não é o que desejamos.

A ingênua Gabriela, depois de passar a mão nos olhos, dirigiu-se ao alpendre.

Façamos com que ela perca aquela mania de passar a mão nos olhos, como se tivesse limpando as lágrimas. Um gesto do personagem bota tudo a perder. Não é incomum que o autor antipatize um personagem e não perceba as razões. Elas estão num gesto, numa maneira, num comportamento não examinado corretamente. Ou na roupa que usa.

Soltar o cabelo de Gabriela talvez a deixe menos tensa.

Um detalhe – é verdade. Um detalhe, mas a intuição se manifestou. Os caracteres estão se definindo, sugerem novas circunstâncias, pedem mudanças. Podemos imaginar muitas outras situações. No momento resta investigar a mania da personagem. Pode ser enriquecedora. Ou não. Se aparece em muitas circunstâncias, sugere uma maneira sombria de se apresentar. É tensa, é inquieta, é dramática.

"INGÊNUA E COM A MÃO NOS OLHOS"?

Volta a questão do adjetivo. "Ingênua e com a mão nos olhos". A ingenuidade nela é provocada ou manifestação natural do caráter? E se ela estiver rindo? Sai o adjetivo ou a frase? Desloca o adjetivo? Imaginemos que no conjunto do texto, Gabriela tenha por hábito passar a mão nos olhos. Reflitamos sobre a cena. Reparemos no cenário. Ainda não está definido. As definições só aparecem na técnica.

Surgem as dúvidas quanto às cenas. Esta cena deve ser anterior àquela ou é melhor distanciá-las? Talvez a primeira possa ser reduzida a uma frase ou a uma fala do personagem. Ou a segunda mais solta, mais leve, mais iluminada. Uma cena inteira – de começo, meio e fim – talvez torne a tensão narrativa muito demorada. Talvez seja melhor esquecer o começo e o meio. Cuidaremos apenas do final. Semelhante a um humorista que conte uma piada somente no fim. Ou transformar uma fala num diálogo. O que é isso? Vejamos, através de breve texto de Graham Greene:

— *Quer tomar um trago? – convidei, e surpreendentemente ele aceitou. Nós nunca havíamos bebido juntos, fora de sua casa.*

(O crepúsculo de um romance)

AS DÚVIDAS DA MARCAÇÃO

A marcação "nós nunca havíamos bebido juntos, fora de sua casa" será substituída por um diálogo. Os dois conversam do assunto, tirando do autor a responsabilidade de narrar. O efeito é muito diferente. O leitor fica mais próximo dos personagens e distanciado do autor. Rapidamente:

— *Nunca bebemos juntos fora de sua casa, Henry*

— *É verdade, Bendrix. Depois de tantos anos.*

Algo assim, bem simples, num corte narrativo que apenas exponha a situação. No caso de Greene, há sobriedade narrativa que oculta um pouco a intenção do personagem. Se exigir maior tensão, o desenvolvimento do diálogo vai montando o episódio, trazendo o

problema para a frente, provocando-o e provocando o leitor. Se é algo sem expressividade, basta a marcação:

Convidei, e surpreendentemente ele aceitou. Nós nunca havíamos bebido juntos, fora de sua casa.

Se a intenção, porém, é provocar o personagem, corta-se o texto aí, jogando o leitor no silêncio. Se o desejo é causar inquietação ou dúvida no leitor, a marcação sozinha basta. Tudo vai depender do efeito e da função.

Na ficção há dois movimentos decisivos: o efeito e a função. Não podemos esquecer. Eles começam a preocupar ainda na intuição, mesmo que de forma um tanto inconsciente e ainda vaga, embora somente seja definido – com a mais absoluta clareza – na técnica. Quando, finalmente, todos os movimentos internos ficam decididos. Definidos.

OS QUATRO MOVIMENTOS ESSENCIAIS

Os movimentos essenciais – com exceção de andamento e ritmo – nascem com Edgar Allan Poe, revelados na *Filosofia da composição*, ensaio pioneiro em que ele conta, com detalhes, como escreveu *O corvo*. Registra:

- a) Tom;
- b) Efeito e
- c) Função.

A que acrescentamos

- d) Andamento
- e) Ritmo.

Tudo tem início naquilo que ele chama de erro radical na "maneira habitual de construir uma ficção", afirmando:

Ou a história nos concede uma tese, ou uma (história) é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para

trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar a base da narrativa, planejando, geralmente, encher de descrições, diálogos ou comentários autorais todas as lacunas do fato ou da ação que se possam tornar aparentes, de página a página.

(Poemas e ensaios)

No entanto, alguém só pode se sentar para "trabalhar na combinação de acontecimentos" se conhece a sua voz narrativa. Em princípio, falo aos autores iniciantes que nem sequer têm uma voz narrativa porque lhes foram negados todos os atributos, desde a infância. É preciso procurá-la. Em seguida, considero a necessidade do esboço, como exercício, mesmo quando se tem uma história. E o argumento, a partir do instante em que a história pede composição.

A IMPORTÂNCIA DE ESBOÇOS E ARGUMENTOS

Na verdade Poe quer negar a inspiração – ou seja, nós temos em mente uma história com o começo e o fim, precisamos então escrever o meio, as peripécias, fechando os furos do bordado, esperamos pela inspiração, e iniciamos a aventura. Ele condena esse tipo de trabalho quando feito espontaneamente, "inspirado". Há vantagens em se estabelecer os esboços e o argumento, por exemplo. Diz ele:

Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção.

Assim, é bom prestarmos atenção. Conhecendo, por exemplo, o começo e o fim da narrativa, utilizamos:

- a) Consequência e
- b) Causalidade.

E, especialmente, "o tom da obra" para atingirmos o:

- c) Desenvolvimento.

E desenvolvimento é enredo. Portanto, para um bom desenvolvimento da narrativa precisamos de: consequência e causalidade, que exigem outras técnicas, sobretudo no campo da criação de personagens. Isso deve ser trabalhando menos no esboço e mais no argumento, que são fundamentais.

ACERTANDO O TOM

No princípio é o tom, cuja terminologia se aproxima da linguagem musical. Em geral a história ajuda muito a encontrá-lo. No desenvolvimento dos esboços e dos argumentos o tom vai aparecendo, impondo-se. Estabelece todo o movimento da obra.

O termo "tom" também usado é para descrever um som musical; pode-se dizer que um oboé tem um tom "vibrante agudo" ou a execução de um violinista pode ser descrita como possuindo "um tom argênteo" (triste, prateado). No vocabulário da acústica, tom é usado para um som de frequência regular. No cantochão, tom indica uma fórmula de recitação.

(Dicionário Grove de Música)

Poe explica como chegou ao tom de O corvo:

Encarando, então, a beleza como a minha província, minha seguinte questão se referia ao tom de sua mais alta manifestação, e todas as experiências têm demonstrado que esse tom é a tristeza. A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos.

Uma estrofe basta para que se entenda o tom de tristeza em O corvo, trabalhado, de propósito, pelo autor:

Ao ver da ave austera e escura a soleníssima figura, Desperta em mim um leve riso, a distrair-me de meus ais. "Sem crista embora, ó Corvo antigo e singular" – então lhe digo – "não tens pavor. Fala comigo, alma da noite, espectro torvo, qual o teu nome, ó nobre Corvo, o nome teu no inferno torvo!" E o Corvo disse: "Nunca mais".

O TOM DE GABRIELA

Naquele nosso exemplo da mulher – Gabriela – que tenta o suicídio, o tom é de desolação: tristeza e mágoa. A partir desse princípio, decidiremos por uma pontuação mais solta, com mais vírgulas e poucos pontos, aproximando-se de *O corvo*, conforme o andamento. Exemplo muito interessante está nos dois primeiros versos citados.

Ao ver da ave austera e escura soleníssima figura, Desperta em mim um leve riso, a distrair-me de meus ais.

A leveza dos versos produz sensação de tristeza, com o uso de duas vírgulas e um ponto, além da conjunção "e", conduzindo o texto para a desolação. No poema, o superlativo a "soleníssima" justifica-se pela métrica e pela imagem forte, na prosa pediria mais sobriedade para que a palavra não saltasse aos gritos, embora projete a ironia das palavras seguintes: "desperta em mim um leve riso." Ela está aí para provocar – de forma antecipada – o riso também no leitor. Em Poe, o equilíbrio narrativo é rigoroso.

DE ACORDO COM O ANDAMENTO

Diz o *Dicionário Grove de Musica*: "*Desde o barroco tardio, o andamento passou a ser indicado, em geral, pelo uso de modelos italianos de instrução de andamento, tais como 'allegro, andante, adágio' etc. Alguns dos quais podem sugerir a atmosfera emocional em que deve ser executada*".

No silêncio da ficção – no romance, na novela ou no conto – em que se trabalha, observamos que o andamento, sobretudo nas cenas e

nos parágrafos, precisa ser mais rápido, menos rápido, leve, menos leve, levíssimo. Eufórico, triste, sentimental. O riso e a lágrima, a ironia e a tragédia, tudo vai depender da maneira como isso é trabalhado.

Em "O capote", de Gógol, podemos distinguir com clareza a combinação de andamentos. Ali, o tom geral é de ironia e comédia fantasmagórica, com jogos de sentimentos – tristeza, alegria, expectativa – que terminam por enternecer e encantar. O autor russo alcança o objetivo com a relação dos elementos interiores.

Na cena a seguir compreendemos que o andamento – pelo menos segundo o tradutor – tem duração temporal precisa, rápida, de sequência lógica, quase sincopada:

E agora, onde arranjar os quarenta rublos que faltavam? Depois de muito pensar, Akaki Akakievich resolveu reduzir suas despesas, ao menos por um ano. Desde então não tomou mais chá à noite e não mais acendeu a vela. Na rua, pôs-se a andar bem depressa e na ponta dos pés a fim de poupar as solas; só raramente recorria aos serviços da lavadeira, para não gastar roupa branca que, chegando em casa, trocava por um velho roupão de algodãozinho que não fora poupado pelo passar do tempo. Para dizer a verdade, essas privações lhe foram um tanto penosas, mas aos poucos foi se acostumando e um belo dia acabou por se privar completamente da ceia.

("O capote")

A duração temporal precisa realiza-se quando o personagem resolve "reduzir despesas, ao menos por um ano", o que se concretiza plenamente. Rapidez e sequência lógica: frases curtas na interrogação – "e agora, onde arranjar os quarenta rublos que faltavam?" – no ponto – "depois de pensar, Akaki Akakievich resolver reduzir as despesas, ao menos por um ano" e "desde então não tomou mais chá à noite"; na conjunção: "para dizer a verdade, essas privações lhe foram um tanto penosas, mas aos poucos foi se acostumando e um belo dia acabou por se privar completamente da ceia"; no ponto e vírgula: "na rua, pôs a andar bem depressa e na ponta dos pés a fim de poupar as solas"; é quase sincopado: na montagem da pontuação firme, decidida, segura, firme.

A CONTENÇÃO NARRATIVA

Para escrever a cena de perfeita satisfação de Akaki Akakievich e de Petrovich, o alfaiate, em estado de felicidade extrema, Gógol optou por um novo andamento, que é o de contenção narrativa leve, solene, elaborada – sempre de acordo com o tradutor, ressalte-se que imediatamente entra em combinação rítmica com a tristeza de Akakievich, pelo contraste do primeiro texto. E sem perder a unidade da obra, que se mantém harmoniosa.

Foi num... Para ser franco eu não saberia o dia em que Petrovich finalmente entregou o capote. Sem dúvida, Akaki Akakievich não conheceu dia mais solene em todo o curso de sua existência. Era de manhã, pouco antes de ir para o ministério, e o capote não poderia ter chegado mais a propósito, enquanto o frio ameaçava tomar-se rigoroso. Petrovich levou ele mesmo o capote, como deve fazer um bom alfaiate. Jamais Akaki Akakievich vira uma expressão tão imponente em alguém. O alfaiate parecia plenamente convencido de que havia executado a grande obra de sua vida e entrevisto ali o abismo que separa o alfaiate de um mero remendão. Tirou o capote de dentro de um grande pano que o embrulhava – e, como o dito pano tivesse vindo direto da lavadeira, teve o cuidado de dobrá-lo e enfiá-lo no bolso para voltar a usá-lo em outra oportunidade. Com um olhar examinou um instante a sua obra-prima e depois, e Atendendo-a nos braços, jogou a habilmente nas costas de Akaki Akakievich; em seguida, depois de esticar o tecido na parte de trás, envolveu, à maneira dos cavaleiros, o funcionário. Levando em consideração a sua idade, o próprio quis vestir as mangas. Petrovich ajudou-o na operação e essa prova final resultou excelente.

Na contenção narrativa leve, solene, elaborada, a pontuação é suave, embora as frases não sejam curtas: "Para ser franco eu não saberia o dia em que Petrovich finalmente entregou o capote" "sem dúvida, Akaki Akakievich não conhece dia mais solene em todo o curso de sua existência", "Petrovich levou ele mesmo o capote, como deve fazer um bom alfaiate", "Jamais Akaki Akakievich vira uma expressão

tão imponente em alguém" e "Petrovich ajudou-o na operação e essa prova final resultou excelente".

A cena é vista por Akaki sob a perspectiva de Petrovich: *"Jamais Akaki Akakievich vira uma expressão tão imponente em alguém"*. Ou seja, vista de dentro para fora, na verdade é ele quem conta. No outro texto citado, Akaki era visto pelo narrador. E somente pelo narrador. Portanto, de fora para dentro.

A atuação de Akaki se ressalta em dois breves momentos: *"Sem dúvida, Akaki Akakievich não conheceu dia mais solene em todo o curso da sua existência"* na abertura da cena e, no final, num gesto decisivo: *"Levando a sua idade em consideração, o próprio quis vestir as mangas"*.

No meio, a narrativa é toda de Petrovich. Ou seja, o autor prepara a cena através do personagem central e fecha-a com a voz dele também, deixando os movimentos internos do meio para o alfaiate. Akaki não é apenas testemunha – *"jamais Akaki Akakievich vira uma expressão tão imponente [...]"* – mas também o narrador. Vê e conta.

Uma perfeita cena inteira. Ou seja, começo, meio e fim.

O PERSONAGEM ENTRE O SOM E A VOZ

Embora tradicional, o texto de Gógol mostra a interação entre a voz do narrador e a voz do personagem – com predominância do primeiro – mas sob a perspectiva do segundo. Num texto brasileiro, podemos mostrar como o personagem não é apenas o narrador em primeira pessoa. É também o som e voz da cena, a pulsação narrativa.

E chegando lá em cima eu corri veloz até o carro, abri a porta, fechei os vidros com a fúria dos cachorros a poucos metros de mim, ensurdecido peguei a chave liguei o carro e aí vieram os tiros por trás, era Néelson vindo ao meu encalço, o carro já em movimento vejo pelo retrovisor que Néelson solta os cães, e eu dirijo o carro numa velocidade estúpida, aos solavancos, sem rumo, não encontro o caminho da terra, dou numa pedra, bato noutra, os cachorros aparecem, jogam-se contra

os vidros, ouço tiros, Néilson vem atrás de mim disparando tiros certamente para atingir os pneus, não vejo Léo pelo retrovisor, vejo uma pedra enorme na minha frente, vejo que um enorme cachorro expulsa a sua fúria contra o carro a pedra, e eu dou mais velocidade e esmago o cachorro contra a pedra, bato com o carro duas três vezes contra a pedra, esguicha sangue no para-brisa, desvio agora para a esquerda, um tiro estilhaça o vidro de trás, pego o caminho de terra enfim, dou toda a velocidade, vou, vou, poeira de todos os cantos, quase perco a visão, o carro derrapa para fora do caminho de terra, vou, vou por onde der, ouço os tiros cada vez mais longe, o latido dos cães já num sumidouro, uns dez minutos depois silêncio absoluto, paro o carro.

(Hotel Atlântico)

Observamos com clareza a interação dos elementos, de forma que o personagem é o narrador que se volta para a realização de todos os ricos detalhes do texto, e não apenas um narrador – narrador e personagem estão juntos. A tensão narrativa encontra um correspondente muito forte na respiração do personagem que, por sua vez, introduz a linguagem sem adjetivos e acrescenta a mudança temporal decisiva, ao lado da pontuação: sai do pretérito perfeito, "corri", "abri", "fechei" [...], para o presente do indicativo, "vejo", "dirijo", "encontro" [...], e coloca o leitor dentro do texto, no carro com o personagem, aproxima-o das palavras; e com alterações nas vírgulas: "eu corri veloz até o carro, abri a porta, fechei os vidros [...]" "peguei a chave liguei e Estabelece, nos movimentos, novos ritmos. Os tempos verbais provocam o som e a respiração do texto.

A cena é extremamente violenta, mas ganha a beleza de uma melodia, de uma composição, porque o autor está investindo no equilíbrio da cena – tensão, respiração, tempos verbais, pontuação ao lado de uma onomatopeia – "vou, vou" – que lembra o ruído do acelerador do carro.

Tudo isso foi possível por que João Gilberto Nöll encontrou a pulsação narrativa. Ainda mais uma vez: a) Pulsação narrativa do personagem; b) Pulsação narrativa da cena; e c) Pulsação narrativa do

leitor. Ou seja, o leitor sente e ouve a cena, não apenas lê.

UMA PAUSA INTEIRAMENTE À VONTADE

Teremos que destacar, ainda, o uso do advérbio de modo terminado em "mente", um dos desafios do autor iniciante – do consagrado também – e um dos segredos da ficção. Esse advérbio deve ser tratado com muita habilidade, até por causa de sua apresentação gráfica. É forte e violento; não raro, atrapalhado:

Completamente, sinceramente, definitivamente.

Do ponto de vista visual, sai da frase. Ocupa muito lugar na frase, empurra as palavras que vêm antes ou depois. Nos exemplos de Gógol e de Nöll, verificamos que, no primeiro, o uso desse advérbio é frequente: "raramente", "completamente", "finalmente", "plenamente".

Não se trata de erro. É uma observação para que se identifique, assim como anotamos no caso do adjetivo – há personagens que aceitam o adjetivo, outros, não – em que tipo de personagem fica melhor usá-lo, para que tenha a sua própria identidade linguística. E psicológica.

No segundo, aparece apenas um "completamente". Uma única vez. E nada mais.

Há gramáticos, inclusive, que classificam o advérbio de modo terminado em "mente" como "termo marginal da oração". Ou seja, ele pode ser deslocado sem que altere o sentido, marginalizado. A respeito dos advérbios e das locuções adverbiais, Proust era implacável com Flaubert.

Escreveu em *Nas trilhas da crítica*:

Por sinal, os advérbios, locuções adverbiais etc, são sempre empregados por Flaubert a um só tempo do modo mais feio, mais inesperado, mais pesado, como que para construir essas frases compactas, tapar buracos mínimos [...] Os "afinal de contas" os "entretanto", os "todavia" os "pelo menos" sempre são introduzidos em outras passagens onde teriam sido colocados por outra pessoa, em vez

de Flaubert, falando ou escrevendo.

COMPLETAMENTE EQUIVOCADO

O exemplo, a seguir, é de uma frase de Flaubert, citada por Proust, acentuando o advérbio "continuamente". Assim:

Uma lâmpada em forma de pompa ardia em cima continuamente.

No caso em que o personagem narrador oculto pretenda acentuar a continuidade da lâmpada acesa e não do texto ou da história, ou seja, – o que é mais importante – que a lâmpada esteja continuamente acesa ou o fato de a lâmpada estar acesa, desloca-se o advérbio. Se é a "continuidade" estão o advérbio abre a frase:

Continuamente, uma lâmpada em forma de pompa ardia em cima.

Ou, para manter o fluxo do texto, o advérbio sai da oração, e destaca-se como uma palavra única e eloquente, para outra frase:

Uma lâmpada em forma de pompa ardia em cima. Continuamente.

Desejando-se acentuar a "pompa", ele vai para depois da palavra:

Uma lâmpada em forma de pompa, continuamente, ardia em cima.

Os exageros, os excessos, quase que estão desaparecendo. Aqui o exemplo de Fernando Namora:

De repente, pus-me de pé a aproximei-me lentamente, ritmadamente, voluptuosamente, da janela.

Embora eu considere essa questão um exagero e um excesso, cabe ao narrador decidir sobre o seu uso ou não, sobretudo nos momentos de eloquência narrativa. Luta, barulho, pânico...

MAIS TRÊS QUESTÕES ESSENCIAIS

Depois de refletirmos a respeito de tom e andamento, com uma breve passagem para o advérbio de modo terminado em mente,

retornamos a mais três questões essenciais na montagem do texto:

- a) Efeito;
- b) Função e
- c) Ritmo.

Poe ressalta que o efeito é imensamente importante:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência, ou mais geralmente a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?" E o efeito que escolheu, ele próprio confessa, foi o da extensão do poema, o que lhe pareceu decisivo para a concentração da beleza: Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se querem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.

O poema-narrativo *O corvo* – que se assemelha a um conto, pela extensão e pela densidade, contando a morte de Lenora – tem 108 versos. Esse assunto é de tal forma decisivo que ele ainda destaca que "a unidade de efeito ou de impressão é uma questão da maior importância". Não é sem motivo, por exemplo, que o poeta considera que "a novela aproxima-se o mais possível do tipo ideal que é o poema; tem o mesmo papel que o poema, mas em seu próprio domínio, o da prosa".

Eikhenbaum concorda, de certa forma, quanto ao problema da extensão. Ele lembra em *Sobre a teoria da prosa* que: "O romance provém da história, do relato de viagens; a novela provém do conto, da anedota. De fato, trata-se de uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra".

Acentua também que "tudo na novela, assim como na anedota,

tende para a conclusão. Ela deve arremessar-se com impetuosidade, tal um projétil de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado".

O MISTÉRIO DO EFEITO

No entanto, quanto à visibilidade imediata e única do efeito, há quem apresente divergências básicas, preferindo surpreender o leitor. Chesterton assegurava que não se utilizava nunca de um efeito "*se posso guardá-lo para o momento em que me servirá para introduzir efeitos ulteriores*". Aí está, todavia, o efeito particular e não o efeito geral, o que constrói e que faz avançar a obra.

Poe não só escolheu um efeito objetivo – a extensão –, como se decidiu por um efeito vivo – que preferimos chamar de função. O efeito vivo foi o refrão: "*Nunca mais, nunca mais, nunca mais*".

O efeito de tristeza e desolação torna-se ainda mais dolente pela repetição. Na verdade, o poema tem dois refrões. O primeiro é "*nada mais, nada mais, nada mais*", da primeira parte, e que termina substituído pelo segundo, consagrado. O autor de *O corvo*, porém, decidiu falar naquele que considera mais eficaz.

O QUE SE DIZ E A IMPRESSÃO QUE CAUSA

A função, em muitos casos, é usada para chamar a atenção de aspectos técnicos ou humanos relevantes na obra, tanto na frase quanto no diálogo ou na cena, nas marcações ou nas descrições de ambientes e cenários.

Ou seja, a função é tornar o efeito visível. O que queremos dizer e a impressão que queremos causar.

Dessa maneira, podemos dizer que o refrão do poema de Poe tem função de reforçar uma impressão emocional no leitor. Não há, portanto, repetição, mas reiteração, com a intenção (efeito) de provocar tristeza ou dor, mas sem retirar o prazer da leitura – "*tive firmemente em vista o desejo de tomar a obra apreciável por todos*".

Função e efeito se ajustam para seduzir o leitor, convidando-o a se envolver ainda com a obra e dando-lhe eficaz qualidade.

OS MONÓLOGOS ENTRECruzADOS

Em *Os sinos da agonia*, Autran Dourado estabelece várias técnicas narrativas e usa uma espécie de monólogo entrecruzado – em que as vozes internas parecem dialogar no silêncio dos personagens e do texto –, jogando com a repetição das palavras – no exemplo a seguir, a palavra "pés" –, de forma que se pode perceber, claramente, o efeito e a função.

Os pés pisando firmes e mansos, cuidadosos, o medo de pisar em galho seco ou cobra, os passos ritmados e gingados atrás dele, no ritmo que aprenderam em virtude dos negros andarem sempre juntos, presos e ligados por grossas cadeias que atavam as gargalheiras entre si, para que eles não fugissem de volta das faisqueiras e ribeirinhos, das grupiaras. Os pés atrás dele, aqueles pés enormes e grossos, gretados e duros, Os pés que sofreram bragas e ferros. Desde quando aqueles pés, aquela mão maciamente branca, os vincos da cabeça, da vida e do destino cortados fundos, que mesmo uma cigana cega podia ler; desde quando aquela voz pastosa, quente, cantada, o seguia, eco soturno de sua própria voz?

(Os sinos da agonia)

São as vozes de Gaspar e Januário. Observando-se bem e com justeza, verificaremos que a repetição da palavra "pés" ora distingue os passos do primeiro personagem, Gaspar, – "*firmes e mansos, cuidadosos*" –, ora revela os pés do segundo, Januário, – "*pés enormes e grossos, gretados e duros*" – ou apenas misturam – "*desde quando aqueles pés*", "*desde quando aquela voz pastosa*" –, justificadas pelo entrecruzamento das vozes e que resulta numa única voz.

Na aparência, e segundo o estilo clássico e tradicional, à francesa, um erro. Um exame mais cuidadoso mostra a qualidade técnica do autor. Ele mesmo tem dito que "*com Flaubert aprendi – para desaprender conscientemente mais tarde – a objetividade formal*".

Em *Poética do romance – Matéria de carpintaria*, Autran confessa: *"Embora tão solitários, os meus personagens não existem sozinhos. Se ligam uns aos outros sem perceberem, subterraneamente. Mesmo sem se falarem, sem se verem, mesmo sem se conhecerem, se intercomunicam. Inconscientemente, magicamente – vamos dizer, formando um conjunto, a unidade vertical e subliminar do livro"*.

Portanto, fica mais fácil agora compreender a função e o efeito da palavra "pés", nesse texto. Não se trata, sequer remotamente, de texto mal escrito. Os personagens se comunicam subterraneamente – função narrativa – e a repetição da palavra – aí está o efeito – identifica a voz de cada um deles. A função torna visível o efeito.

A COMBINAÇÃO DOS ELEMENTOS ESSENCIAIS

O ritmo é, enfim, a reunião de todos esses elementos, a combinação dos movimentos essenciais que conduzem à pulsação narrativa. Sobretudo naquele sentido de que fala Bakhtin: ordenação temporal.

Para que o leitor possa senti-la em toda a força narrativa, terá que absorver o jogo do tom, do andamento, do efeito e da função.

A habilidade na reunião equilibrada de todos esses elementos é, com certeza, um dos segredos fundamentais da ficção.

Num quadro, num poema, numa novela ou numa melodia podemos apreender o ritmo em sua totalidade. Nas artes plásticas, em geral, é possível observá-lo como um ser único, visual. Certamente.

A definição de ritmo, ainda segundo o *Dicionário Grove de Música*, é a seguinte:

Com a melodia e a harmonia, o ritmo é um dos três elementos básicos da música. Como elemento fundamental – a música é algo que só pode ser escrita no tempo o ritmo tem um papel a desempenhar em muitos outros aspectos da música: é importante na melodia, afeta a progressão da harmonia e desempenha papéis em questões de textura, timbre e ornamentação.

A RELAÇÃO ENTRE OS MOVIMENTOS

A quinta sinfonia de Beethoven é, para E. M. Forster, o melhor exemplo de ritmo numa obra de arte que ele conheceu. Assegura que aquela sinfonia:

Começa com o ritmo ta-ta-ta-tam, que todos nós podemos ouvir e tamborilar. Porém, a sinfonia como um todo possui um ritmo – devido, principalmente, à relação entre seus movimentos. Esse ritmo algumas pessoas podem ouvir, mas ninguém pode tamborilar. Esta segunda espécie de ritmo é difícil e, se é substancialmente a mesma da primeira, só um músico nos poder dizer.

(Aspectos do romance)

Porém, mostra-se reticente quando trata de defini-lo na literatura de ficção, assegurando, entre outras coisas, que: "O ritmo, no sentido fácil, é ilustrado pela obra de Marcel Proust [...] O livro é caótico, mal construído, não tem, nem terá uma forma exterior; e, ainda assim, permanece uno, por ser costurado internamente, por conter ritmos".

O ANDAMENTO SERVE DE LIGAÇÃO

Forster deve ter sentido a falta da combinação entre o tom e os andamentos, e também dos efeitos e das funções. Ele fala em ligação e, sobretudo, da relação entre seus movimentos. Ou seja, ligação rítmica entre as partes, que é feita pelo andamento.

Tanto é verdade que ele escreve, ainda:

Existem vários exemplos (o retrato da avó é um deles), mas o mais importante, sob o ponto de vista de ligação, é o seu uso de uma "pequena frase" na música de Vinteuil. Faz mais do que qualquer outra coisa – mais mesmo do que o ciúme, que destrói sucessivamente Swann, o herói, e Charlus – para nos fazer sentir que estamos num mundo homogêneo. Ouvimos o nome de Vinteuil, pela primeira vez, em circunstâncias abomináveis. O músico morrera – um obscuro organis-

tazinho do interior, sem qualquer fama – e sua filha está desonrando sua memória. A horrível cena deve irradiar-se em várias direções, mas passa; nós nos esquecemos dela.

Então, estamos num salão em Paris. Uma sonata para violino está sendo executada, e uma pequena frase de seu andante chama a atenção de Swann e penetra, sorrateiramente, em sua vida. Acompanha, por um tempo, seu amor por Odete. O caso amoroso fracassa, a frase é esquecida, nós a esquecemos. Depois, novamente irrompe quando está arrasado pelo ciúme. Acompanha, então, ao mesmo tempo, seu sofrimento e a felicidade passada, sem perder seu próprio caráter divino. Quem compôs a sonata? Ao ouvir que é Vinteuil, diz Swann: "Conheci, uma vez, um miserável organista com esse nome – não poderia ser dele." Mas é. E a filha de Vinteuil e seu amigo transcreveram e publicaram-na.

Isso parece tudo. A frase cruza com frequência, porém como um eco, uma evocação. Gostamos de reencontrá-la, contudo não tem nenhum poder de ligação. Então, centenas e centenas de páginas adiante, quando Vinteuil torna-se uma propriedade nacional, e fala-se em erigir uma estátua para ele, na cidade onde foi tão desgraçado e obscuro, uma outra obra sua é executada – um sexteto póstumo. O herói ouve-a – ele está num desconhecido, quase terrível universo, enquanto uma sinistra madrugada enrubesce o mar. De repente, para ele e também para o leitor, a pequena frase da sonata se repete – entreouvida, mudada, mas dando uma orientação completa, tanto que se sente de volta ao lugar de sua infância, sabendo que ela pertence ao desconhecido.

UMA FRASE ESQUECIDA

O texto de Forster é longo, mas esclarecedor para tudo o que estamos refletindo. Na verdade, aparece uma "pequena frase" musical que causa o efeito narrativo, com a função de combinar os vários andamentos da obra, um tom de ciúme e desintegração de Swann, embora sem que o efeito que o romancista inglês esperava tenha

alcançado êxito. Tanto é verdade que a cena a que ele se refere não se irradia em várias direções. A interrupção do efeito causa o dano e não cumpre a função elementar.

De novo "uma pequena frase" se mostra no salão em Paris e, novamente, perdida entre vários elementos da narrativa: o amor por Odete, o ciúme, depois o sofrimento e a felicidade passada. *"A frase é esquecida, nós a esquecemos"*. Mais tarde, a pequena frase musical reaparece, *"porém, como um eco, uma evocação"*. Nova falha, novo erro. Talvez por causa de equívocos no andamento, na ligação rítmica.

Segundo afirma o analista, *"centenas e centenas de páginas adiante [...] a pequena frase da sonata se repete"* e não produz mais efeito. Para ele, mesmo que não o diga, a quebra do andamento evita que a obra de Proust alcance o nível de convencimento. Talvez o que ocorra, também, é o principal efeito: o de extensão.

Num romance de *"centenas e centenas"* de páginas, a extensão pode quebrar a unidade dos elementos.

Em outro ensaio, citado por B. Eikhenbaum, Poe assegura que *"como não podemos lê-lo – o romance – de uma só vez, priva-se, naturalmente, da imensa força que confere totalidade – conjunto"*.

E o conjunto surpreende pelo ritmo, conforme Cortázar:

Acho que o elemento fundamental ao qual sempre obedeci é o ritmo [...] O que me preocupa é a noção do ritmo [...] Acho que a escrita que não tenha uma noção de ritmo baseada na construção sintática, na pontuação e no desenvolvimento do período, que se converte simplesmente na prosa que transmite a informação com grandes efeitos internos, sem chegar à cacofonia, carece do que eu procuro nos meus contos. Carece dessa espécie de swing, para empregar a uma expressão do jazz [...]

Desenvolvimento do período não é outra coisa senão o andamento. E é o andamento que inventa o ritmo.

DOIS – E MUITOS OUTROS – TEXTOS

Nesse instante, a intuição começa a definir a técnica. Ela virá a seu tempo, já conhecemos muita coisa. Continuamos escrevendo e, o que é indicado, anotando também. Isto é, anotando ao lado do texto central. Aproveitando as margens do papel. Com a letra clara. Que se revele no momento da releitura. Ao invés de um, estamos fazendo dois textos. Um que aparece no papel, segundo a nossa inquietação. E outro, que se apresenta de acordo com a nossa intenção. O que estamos escrevendo, e o que queremos. E muito mais, muito mais. Querer significa ter consciência. Deixamos o estado de inconsciência pura. Riscamos, acrescentamos, apagamos.

Albalat já advertia:

Flaubert escreve por sobreposição. Primeiro algumas notas indicam as ideias de um parágrafo. Em seguida ele retoma, desenvolve, a frase se estende, progride. Então ele relê e refaz. [...] Flaubert retrabalha a página acabada, recomeça-a, muda o aspecto, experimenta variações, busca as palavras. O trecho se torna ilegível. A frase transborda. Perde-se o sentido. Ele recopia tudo e continua desta forma por mais quatro, seis, oito vezes.

(Citado por Jean-Louis Lebrave, em *Criação em processo*)

A determinação é fantástica. É claro que ele estava buscando o estilo do narrador oculto, e agora, devemos procurar a nossa voz também de narrador oculto – a voz narrativa – mais a voz do personagem e, ainda, a voz dos personagens, o entrecruzamento de vozes. Quem sabe, adjetivos para alguns, advérbios de modo terminados em "mente" para outros, pontuação leve – vírgulas e conjunções de ligação – para uns, pontuação sincopada – pontos e pontos e vírgulas – para outros – e também metáforas, símiles, tempos verbais, a combinação dos elementos essenciais: tom, andamento, efeito, função, ritmo. O material é rico, muito rico. Precisamos admitir que a aparência de uma talvez pulsação narrativa feia – no sentido clássico – exige um jogo de perícia e paciência. Jogando-se no trabalho sem descanso.

Escutando, mais uma vez, a advertência de Proust:

Nossa voz interior, instruída, que foi durante todo o tempo da

leitura a seguir o ritmo de um Balzac, de um Flaubert, desejaria continuar a falar como eles. É preciso deixá-la agir por um momento, deixar o pedal prolongar o som, isto é, fazer um pastiche voluntário, para poder, depois disso, voltar a ser original, e não fazer durante toda a vida um pastiche involuntário.

É assim mesmo: fomos educados todo o tempo para imitar os clássicos e por isso nossa voz sempre foi rejeitada. Tínhamos que seguir o "*ritmo de um Balzac, de um Flaubert*". Precisávamos falar como eles. Iguais a eles. Saber escrever era fazer um pastiche. Temos agora a nossa voz.

ANOTAR E ESQUECER. E ANOTAR

Portanto, precisamos acabar com a ideia geral de que não sabemos escrever, porque temos apenas a nossa voz, revelando-se, no princípio, grotesca e insegura. Feia, confusa e barulhenta. Os clássicos e os notáveis trabalharam muito, horas, dias, noites, semanas, meses, anos, até concluir a tarefa.

Os textos vão se acomodando. Circulando entre eles. Ainda Henry Miller, outra vez: "*Escrever, como viver, é uma viagem de descobrimento*". Gore Vidal também observa em *Os escritores*: "*Escrevo algumas páginas de notas para cada romance. Frases. Nomes. Descrições de personagem. Mas raramente volto a olhar o que anotei. No final do dia, sim, anoto o que será trabalhado no dia seguinte*".

Pode parecer contradição. Não é. Mesmo sem ler as anotações anteriores, Gore acrescenta novas informações. Ao anotar – frases, nomes, descrição de personagem – ele obedeceu ao impulso e materializou as ideias. Quem sabe nunca vai lê-las ou até desprezá-las. Conhece, porém, a intimidade da história, dos personagens, e passa para a intuição. O ideal, contudo, é manter as notas sobre a mesa. Consultá-las sempre que possível. Revisá-las. Retomá-las. Reescrevê-las.

Fazendo, feito já se disse, um segundo texto. Ou muitos outros textos. Albalat chega a estabelecer uma regra, depois do primeiro

impulso:

Retomam-se então suas frases, rasura-se, suprime-se, abrandam-se, resume-se, busca-se concentrar o pensamento no menor número de palavras possíveis. A página está escura, recopiem-na; é essencial. Uma vez recopiado, ele (o texto) lhes parecerá outro. (Citado também por Jean-Louis Lebrave)

SEM RESULTADOS IMEDIATOS

O processo de criação entre o impulso e a intuição pode ser demorado. Não devemos nos assustar com isso. Esses dois estágios são fundamentais para o trabalho do escritor. Sem exigência de resultados imediatos. Ninguém deve desejar ser criatura antes da criação. O jogo entre os dois instantes iniciais parece não ter fim, até que se alcança a técnica. Afinal, depois dos esboços e do argumento, a história está sendo escrita.

Não custa atentarmos para a lição de Italo Calvino, também exposta em *Seis propostas para o próximo milênio*:

Como um escolar que tivesse por tema de redação "Descrever uma girafa" ou "Descrever um céu estrelado" apliquei-me em encher um caderno com esse tipo de exercícios, deles extraíndo depois a matéria de um livro. Esse livro se chama Palomar, e saiu agora traduzido em inglês; é uma espécie de diário sobre os problemas do conhecimento minimalísticos, sendas que permitem estabelecer relações com o mundo, gratificações e frustrações no uso da palavra e do silêncio.

As nossas oscilações vão acontecer o tempo todo, mesmo que sejam necessários muitos anos. Escrevemos, redigimos, descrevemos. Trabalhamos com erros, equívocos, defeitos, silêncios, elipses. Já conhecemos as dificuldades do foco narrativo, da cena e do cenário, dos adjetivos, tempos verbais, perfeito, imperfeito etc. A estrada tem de ser seguida. Nada de descanso; nada de repouso. E muito menos de desistência.

Paciência, humildade e trabalho. A justa medida de quem deseje

escrever ficção.

TÉCNICA

O QUE EXISTE SÃO TÉCNICAS – CENTENAS DELAS AS QUAIS, COMO TRUQUES DE CARPINTEIRO, PODEM SER ENSINADAS E APREENDIDAS.

John Gardner

AS OPÇÕES DO ARTISTA

Na técnica, as dúvidas criativas começam a ser desfeitas. Na passagem do impulso para a intuição, elas inquietavam porque se materializaram e exigiram solução. Naqueles momentos precisavam apenas ser investigadas. Em princípio, sem muito esforço. Quando o escritor iniciante passa muito tempo entre soluções de palavras ou de cenas, corre o risco do desgaste, o tormento não o leva muito longe, a desistência é quase certa.

No capítulo da técnica, a capacidade criadora já está mais definida, o nascimento da história oferece novo ânimo, a vontade se estabelece. O conhecimento dos personagens, o desenvolvimento do enredo, a montagem das cenas apontam para a certeza de que se é um escritor e de que sua capacidade inventiva existe. Não é mais um sonho. Uma remota possibilidade. Está ali e começamos a gostar dos resultados.

"*Aí as opções do artista já são mais livres*", como ressalta Ariano Suassuna, porque conhece agora a história e tem alguma facilidade para manejar os seus elementos.

A PARTE MATERIAL DA ARTE

Para atingir a técnica que, aos poucos, vai exigindo muito do artista, às vezes lágrimas além do suor, é necessário dividir os movimentos internos da obra. Se em princípio aplicam-se o impulso e a intuição – geradores do processo criador –, para alcançarmos a técnica é fundamental e básico conhecermos o ofício que é chamado pelo autor de *iniciação à estética*, de "a parte material da arte".

Embora pareça arbitrária, a criação tem regras, não fixas nem absolutas. As regras da liberdade criadora, sem dúvida. O artista está livre para criar, para estabelecer seu campo técnico. Agora o autor iniciante pode criar com absoluta liberdade para estabelecer seu arsenal de técnicas.

O escritor John Gardner, autor de obras sobre a técnica do romance, tem ressaltado:

A maestria não é algo que ocorra a um só golpe, num segundo, como um relâmpago, mas uma energia que se acumula lentamente, que progride passo a passo no tempo, como as condições atmosféricas.

(A arte da ficção)

DO IMPULSO À TÉCNICA

Agora devemos refazer o caminho:

A busca da voz narrativa é a fonte, a origem; o impulso, a explosão. Devemos conviver com ele a todo instante. Atraí-lo. Chamá-lo. Tratá-lo com o afeto que estimula os amantes. Alimentá-lo. Insistindo: caneta e lápis no bolso. Ou na bolsa. Ou agenda eletrônica. Porque é exigente. Se lhe deixam fugir, ele nunca mais aparece. Nunca mais volta. Mesmo em se tratando de uma tensão entre o tema e o escritor.

Mais uma vez: é impulso e não inspiração. Aquilo que nos atormenta, porque carregamos no íntimo. Na solidão do sangue.

Depois a intuição organiza, de alguma maneira, o impulso. Procura as sinuosidades, os segredos que estão começando a chegar, os mistérios da luz. Descobre as imprecisões que, ainda vagas, o impulso deixou escapar. Até porque antes dele não havia nada.

Era o caos, somente o caos.

A intuição chega com o toque ainda mágico que descobre a palavra certa, o ponto que tenciona a narrativa, a vírgula que simula, as oscilações que vagueiam. Sem nada definitivo, mas indicando os caminhos.

Atenção: o escritor conhece, enfim, a sua voz, aquela que estava escondida, desconhecida, e que começa a se revelar. É individual e insubstituível. O impulso trouxe-a, a intuição estabeleceu-a.

Investiremos na técnica.

A CONVIVÊNCIA COM O OFÍCIO

Não basta ter impulso ou intuição sem os conhecimentos que conduzem à técnica, passando pelo ofício e, mais tarde, alcançando a pulsação narrativa.

Um iniciante precisa conhecer as regras gramaticais elementares, os sinais de pontuação, a adequação dos pronomes, uso literário da crase etc. Dominando a tradição para chegar à renovação.

Aí está o ofício.

Como será possível mudar conceitos gramaticais sem conhecê-los? Sem intimidade com os monólogos interiores? Sem a eficiência dos diálogos ou das cenas? Só se muda a realidade dentro da realidade e não fora dela. É básico. Para alcançar bons resultados, precisamos conviver com o ofício. E o que é o ofício?

Diz Ariano Suassuna, em *Iniciação à estética*:

O ofício é a parte mais modesta, mais ligada aos materiais de cada

arte. Nesse campo, as regras são dogmáticas, universais, válidas e indiscutíveis para todos os artistas. Por exemplo: no campo da pintura, o artista tem que saber que o verde chamado 'verde veronês' só pode ser usado puro, porque, se for misturado a outra cor, corre-se o risco de o pigmento entrar em combinação química com o da outra, alterando a pureza do verde que, com o tempo, torna-se um castanho fosco e feio. É um caso típico de regra de campo do ofício: o artista não tem nenhuma liberdade diante dela, e tem de conhecê-la, sob pena de prejudicar de modo fundamental a parte material de sua obra. O campo do ofício é, portanto, o campo mais modesto, material e grosseiro da arte, o que não significa que seja destituído de importância.

A TÉCNICA NÃO É ARBITRÁRIA

Escrever uma história, repetimos: qualquer pessoa pode. Cometer erros gramaticais, também. Sem dúvida. Escrever bem uma história, também qualquer pessoa pode. No entanto, escrever um texto ficcional – não basta apenas escrever bem – é tarefa para os que conhecem os segredos da arte literária. A literatura está cheia de exemplos. Escritores precisam ter conhecimento técnico.

E a técnica começa por um dado fundamental: a gramática.

A técnica é imprescindível. Técnica no sentido mais amplo da revelação de um mundo artístico através de pessoal visão do mundo e que resulta na materialização dos elementos narrativos, trabalhados conscientemente e com sutileza. A técnica não é arbitrária, mas a reunião desses elementos que, mesmo variando num mesmo livro, anunciam a capacidade do autor criar um universo extremamente pessoal. Com uma qualidade que é só dele e que admite, entre outras coisas, diversas interpretações.

O CONHECIMENTO DO OFÍCIO GRAMATICAL

Um dos méritos do modernismo – entre tantos – foi dar à língua

brasileira uma plasticidade que não conhecíamos antes em virtude da camisa-de-força gramatical vinda da tradição portuguesa. Mais ou menos naquela direção apontada por Mário de Andrade, embora sem radicalismo: "*A contribuição milionária de todos os erros*".

Quando Gabriel Garcia Márquez, por exemplo, evita o diálogo é porque tanto no espanhol clássico quanto no português tradicional a gramática do personagem repete a gramática do narrador e a tendência é tornar a fala artificial.

Uma advertência séria: a linguagem do narrador precisa se aproximar da linguagem do personagem e, de tal forma, que pareça uma só, a ponto de se imaginar que o livro não é escrito – são as vozes dos personagens.

Na longa entrevista que concedeu – na verdade, um notável depoimento – ao jornalista Plínio Apuleyo Mendoza, Garcia Márquez explicou seu ponto de vista:

— *Por que você dá tão pouca importância ao diálogo nos seus livros?*

— *Porque o diálogo em língua castelhana acaba por ser falso. Sempre disse que nesse idioma houve uma grande distância entre diálogo falado e diálogo escrito. Um diálogo em castelhano que é bom na vida real não é necessariamente bom nos romances. Por isso o trabalho tão pouco.*

(*Cheiro de goiaba*)

A LINGUAGEM POR APROXIMAÇÃO

Uma das técnicas indicadas, já ressaltamos, é a da linguagem por aproximação do personagem. Ou seja, o autor se aproxima do universo psicológico do personagem, segundo as características de visão e comportamento, sem descer à fotografia. Ao mero documento.

Paulo Honório, o personagem de Graciliano Ramos, deixa muito claro onde ocorre a linguagem por aproximação. No primeiro capítulo

de *São Bernardo*, ele conta que recorreu aos amigos – Padre Silvestre, João Nogueira, Arquimedes e Lúcio Gomes de Azevedo Gondim – para escrever o romance. Mas "o resultado foi um desastre".

Por quê? Porque foi usada a linguagem pedante e afetada dos amigos falsamente intelectuais, esquecendo o seu próprio universo. A primeira grande lição de Graciliano:

Escrever ficção não é apenas escrever bem.

No encontro com Gondim, responsável justamente pela composição literária, Paulo Honório percebeu a impropriedade do discurso:

— *Vá para o inferno, Gondim. Você acanhalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!*

(*São Bernardo*)

Durante a conversa, Gondim respondeu que "*um artista não pode escrever como fala*", porque "*a literatura é a literatura*", ou seja, obediência cega às regras gramaticais – e nem sempre é assim. Isso mesmo. Sofisticar demais ou descer à fotografia, sem as naturais justificativas, é erro grave. Nem tanto aos rigores da gramática, nem tanto às gírias e coloquialismo. Equilíbrio, sempre. Aproximação não é imitação.

É necessário, repetimos, que o autor se aproxime da linguagem do personagem. E qual é a linguagem por aproximação do personagem?

Até os dezoito anos gastei enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mixando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia,

onde aprendi leitura com Joaquim Sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes.

(São Bernardo)

MALANDROS E PERIFÉRICOS

Percebemos que a linguagem de Paulo Honório corresponde ao seu universo psicológico, mas que o narrador oculto permanece nas proximidades. Não perde a perspectiva.

Assim também acontece com o escritor João Antônio, num universo mais cosmopolita, ligado a malandros e periféricos, mas sem deixar manter a aproximação com o personagem. Saindo da primeira pessoa, em Graciliano, para a terceira pessoa, em João Antônio, verificamos que essa técnica é observada com precisão.

O narrador tem voz e o personagem mantém a voz. Ambos em absoluta cumplicidade.

Avistavam-se todas as tardes, acordados há pouco ou apenas mal dormidos. Dois tacos conhecidos e um amigo do outro não pretendem desacato. Os desafios goram, desembocam num bom entendimento. Perus e Bacanaço, de ordinário, acabavam sócios e partiam. Então, conluiados, nem queriam saber se estavam certos ou errados. Funcionavam como parrelha fortíssima, como bárbaros, como relógios. Piranhas, Lapa, Pompeia, Pinheiros, Água Branca [...] Ou em qualquer muquinfô por aí, porque todo muquinfô é muquinfô, quando se joga o joguinho e se está com fome. Negaça, marmelo, trapaça, quando iam os dois. Um, martelo; o outro era o cabo.

(Malagueta, Perus e Bacanaço)

AS CINCO FORMAS DE DIÁLOGO

Para estudarmos o conflito das vozes narrativas, com repercussão no ofício gramatical, é preciso averiguar as diversas formas de diálogo.

Aquelas que se revelam mais eficazes na ficção – ou ao autor de maneira a colocar o leitor diante ou distante das circunstâncias.

Assim, podemos catalogar, em princípio, pelo menos cinco formas de diálogos:

- a) Diálogo direto ou convencional;
- b) Diálogo entrecruzado;
- c) Diálogo interno (Rubem Fonseca e José Saramago);
- d) Diálogo interno dramático;
- e) Diálogo sem sinais gráficos.

Também aqui o ofício gramatical pede muita atenção, sobretudo por causa das marcações, com presença constante. Mais do que nunca a voz do personagem é decisiva. Por um motivo mais do simples e óbvio: é ele que se manifesta diretamente.

A marcação dos diálogos é feita pelos verbos chamados "dicendi". Esses verbos justificam o personagem ou interlocutor. A classificação desses verbos é longa e, geralmente, são vistos nos textos assim assinalados: "disse", "afirmou", "perguntou" etc.

O DIÁLOGO DIRETO OU CONVENCIONAL

O diálogo direto ou convencional todos nós conhecemos com facilidade. É identificado pelo travessão ou pelas aspas. Na maioria das vezes, marcados pelas expressões "ele disse", "ela respondeu".

Os autores contemporâneos, em muitos casos, tiraram essas marcações repetitivas, que só embaralham e interferem na psicologia do leitor, deixando que os personagens se manifestem sozinhos, sem interferência.

Afinal de contas, o narrador onisciente poderoso desapareceu.

Esse tipo de marcação muitas vezes aparece por motivos técnicos. Em *Maçã agreste*, por exemplo, usei o "disse", "disse", "disse", para marcar a monotonia e a irritação dos personagens.

Assim:

— Quem falou em estupro? – ela disse – Ainda não, estou aqui da mesma forma que saí, ainda não.

O que quer dizer com ainda não? – o pai disse – Hein, menina, o que quer dizer?

Controle-se – a mãe disse – Você me prometeu, por favor não esqueça disso.

Só estou querendo saber o que significa o ainda não – o pai disse – Exijo uma explicação.

Isso mesmo, o que quer dizer o ainda não – a mãe disse – Meu Deus, lhe deram sedativos?

Se fosse grafado "ela disse com ironia", ou "o pai perguntou irritado", ou ainda: "pediu a mãe preocupada", o texto ficaria óbvio demais. Fotografada a marcação do diálogo. Foi preciso provocar o leitor. Fazer com que ele também se irritasse com a monotonia do autor e com a irritação dos personagens.

José Lins do Rego usou o diálogo direto ou convencional fotografando a linguagem dos personagens e não apenas se aproximando – o regionalismo tinha um forte compromisso com o documento. Não bastava registrar. Era preciso fotografar. Repetir as falas tal qual ditas pelos personagens.

Eis a diferença de Graciliano Ramos e José Lins do Rego – o primeiro inventa por aproximação, recolhe a linguagem e não imita; o segundo, copia. Com muita habilidade, aliás.

— Povo infeliz – disse Alice –, só vive de matar e de morrer. Só queria, Bentinho, sair desta terra, e nunca mais ouvir falar destas coisas. Zé Luís está no mesmo caminho de pai. Não tarda a cair no crime como os outros.

— Menina, tu não fala assim – foi-lhe dizendo a mãe –, a vida da gente vai ser esta, até o fim. Quisera tu que todo homem fosse como Jerônimo, homem de matar e morrer mas porém de coração de ouro. O sertão é isso mesmo, menina. E se tu for pro brejo é a mesma coisa. Tu

quer sair do meio da gente mas não pode não. Tem que ficar aqui mesmo e chegar até às últimas.

(Cangaceiros)

A questão gramatical:

Para não perder o contato com a linguagem do personagem, Graciliano opta pela primeira pessoa, de forma que a fala corre mais leve. José Lins do Rego manteve a fala na segunda pessoa – com marcação severa: "*disse Alice*" e "*foi-lhe dizendo a mãe*", e comprometeu depois a concordância. Um risco. Ambos sabiam o que estavam fazendo, embora tivessem propósitos diferentes. Um – José Lins – era regionalista, documentava; o outro, decidia pela aproximação, sem compromisso documental.

Além dos travessões, há quem use as aspas, de acordo com o modelo norte-americano, provocando efeito idêntico. A função é a mesma do travessão: distingue um personagem do outro.

A única grande vantagem – ou desvantagem – é que as aspas têm o dom de provocar conflito visual. Os travessões são mais soltos e mais leves. No entanto, se o propósito é provocar densidade na leitura, as aspas parecem mais convincentes.

Exemplo de Sérgio Sant'anna:

"Eu queria experimentar aquele ali", eu disse, um pouco nervoso, ao vendedor que se aproximara muito solícito.

"Qual é o seu número, reverendo?"

"é pra essa senhorita aqui", eu disse irritado e com a voz grossa, achando que o vendedor queria me gozar.

"Qual é o número da senhorita?", ele perguntou, ignorando minha raiva.

(Simulacros)

Essas são as duas formas mais comuns de diálogo e que o iniciante deve exercitar até se sentir à vontade para investir noutros campos. Pode parecer antipático, mas o autor precisa sempre conhecer muito

bem o terreno em que pisa para só então fazer novas investidas. As aspas às vezes se confundem com a marcação do pensamento do personagem. Entre uma e outra proposta preferimos os travessões.

O DIÁLOGO ENTRECruzADO

O diálogo entrecruzado é também uma criação de Flaubert e a função é fazer com que as vozes circulem livremente, sem o apoio da marcação – "disse", "afirmou", "respondeu" – do narrador.

Repetimos: essas marcações chamadas, na gramática, de verbos de elocução, "dicendi", "declarandi" ou "sentiendi", exigem exame e ponderação. A intervenção do narrador oculto no diálogo deve ter razões absolutamente técnicas.

Segundo Othon M. Garcia:

Dicendi, declarandi e sentiendi são genitivos do gerúndio dos verbos dicere, declarare e sentire, respectivamente, e significam: de dizer, de declarar, de sentir.

(Comunicação em prosa moderna)

Mas Flaubert cuidou de aboli-los porque sem eles estava chegando ao dramático pelo "*entrelaçamento do diálogo*" e pelas "*oposições de personagens*". Queria que os efeitos de uma sinfonia fossem, por assim dizer, escutados no livro. O autor não podia intervir, semelhante ao maestro.

Nasce aí, portanto, a ideia de personagens com estilo – aqueles que unicamente conduzem a narrativa.

Assim:

E Rodolfo tomou-lhe a mão, que ela não retirou.

"Conjunto de boas culturas!", bradava o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

"Ao sr: Bizet, de Quincampoix..."

— *Podia eu saber que a acompanharia?*

"Setecentos francos!"

— *Cem vezes mesmo pensei em partir; seguia-a, contudo, e acabei ficando.*

"Adubo."

— *Como ficaria esta noite, amanhã, todos os demais dias, toda a minha vida!*

"Ao sr. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!"

— *Porque jamais encontrei na companhia de alguém um encanto tão completo.*

"Ao sr. Caron, de Givry-Saint-Martin."

— *Por isso, levá-la-ei na lembrança...*

"Por um carneiro merino."

— *Mas vai esquecer-se de mim e eu passarei como uma sombra...*

O escritor não queria uma ação dramática qualquer, convencional, um dramalhão – estava correndo todos os riscos, mesmo no século XIX –, no momento em que Rodolfo estivesse fazendo a corte a Emma. Cruzando as vozes, quebrava a intensidade do dramalhão romântico e investia na vulgaridade da situação – paixão, negócios, festas.

Fundamental:

Os personagens narravam a cena sem a participação do autor, sequer com a marcação – "ele disse", "ela respondeu". Na verdade, há uma só: "*Bradava o presidente*". Para diferenciar as duas vozes, usa travessões para as palavras de Rodolfo e as aspas para o leiloeiro. Na primeira, a declaração amorosa; na segunda, o distanciamento através da vulgarização.

Além disso, utiliza as aspas conflitantes com o efeito de densidade narrativa, intervenção psicológica. Ao invés de "disse", "afirmou", "respondeu", sinais gráficos fortes. Os personagens se revelam justo nesses sinais. Falam através deles.

Personagem tem estilo, sim.

O DIÁLOGO INTERNO

O diálogo interno tem sido mais utilizado na ficção contemporânea, tanto por brasileiros como por estrangeiros. Não confundir com o monólogo interior. O mineiro Autran Dourado usa-o nas narrativas, às vezes fazendo uma marcação pesada que justifica a passagem das vozes, embora faça inúmeras modificações.

Esse tipo de diálogo tem muitas características: é trabalhado com aspas por Ismail Kadaré e por Rubem Fonseca, com ou sem aspas, ou apenas com a sinalização da primeira letra no maiúsculo por José Saramago, às vezes por Lygia Fagundes Teles, definindo a alternância de vozes.

Em todos os casos há maior rapidez nas vozes, embora as aspeadas tenham um maior efeito dramático.

José Saramago (maiúsculas):

Sete-Sóis soergueu-se na enxerga, e também inquieto, Estás a mangar comigo, ninguém pode olhar por dentro das pessoas, Eu posso, Não acredito, Primeiro quiseste saber, não descansavas enquanto não soubesses, agora já sabes e dizes que não acredita, antes assim, mas daqui para o futuro não me tires o pão, Só acredito se fores capaz de dizer o que está dentro de mim agora, Não vejo se não estiver em jejum [...]

(Memorial do convento)

Autran Dourado (com marcação):

O senhor aqui, dr. Alcebiades?, disse comovido. Não carecia de se dar a esse incômodo, é cedo demais. Não sou o médico da família?, disse sorrindo o dr. Alcebiades. Mas não tem ninguém doente aqui, disse João olhando de soslaio tia Margarida. Eu sei que você não está doente, disse o dr. Alcebiades vacilando, se corrigindo: Vim mais na qualidade de amigo, eu lhe quero muito bem, João.

(Um artista aprendiz)

Agustin Gómez-Arcos (sem marcação):

Isso quer dizer que a senhora não está com pressa. Pode permitir-se um dia de atraso na viagem. Seu filho não correrá o risco de partir sem avisá-la.

Um dia de atraso?

Estamos preparando uma festa, minha cara senhora. Uma espécie de festa nacional, uma adesão maciça aos interesses da pátria, que são os nossos. Viagem e alimentação pagas. Mais uma achega de duzentas pesetas, em dinheiro miúdo, se prefere, para não lesar os trabalhadores. A pátria e os trabalhadores, para nós, são a mesma coisa.

[...]

Ela diz sim, senhor agente, se o senhor quiser... O que me preocupa é não saber cantar.

(Ana-não)

DIÁLOGO INTERNO DRAMÁTICO

Nesse tipo de diálogo, o narrador decide usar aspas, no sentido dramático, como uma espécie de punição e de conflito psicológico, que deve ser compartilhado pelo leitor. Consegue rapidez nas vozes e as aspas dão ao texto, do ponto de vista visual, uma densidade muito forte, carregada, interior.

É usado em *Abril despedaçado*, de Kadaré, num momento fundamental da narrativa, quando o pai diz que Gjorg deve ir ao enterro e ao almoço fúnebre em homenagem ao homem que ele, o filho, acabara de matar.

Nesse caso:

Gjorg fazia parte dele. Por vontade própria jamais teria ido.

Ocorrera entre ele e o pai aquela que esperava ser a última das desavenças mil vezes repetidas nas pradarias montesas. "Você deve ir ao enterro e também ao almoço fúnebre." Mas eu sou o gjaks, por logo que devo ir?" "Exatamente porque matou, você tem que ir. Qualquer um pode faltar ao enterro e ao almoço fúnebre, menos você. Eles o esperam mais que a todos os outros." "Mas por quê?", insistira Gjorg, pela última vez. "Por que devo fazer uma coisa dessas?" O pai então o havia fulminado com os olhos, e ele se calara.

(Abril despedaçado)

Observamos, ainda, que a função desse tipo de diálogo é a de carregar na forma dramática, enclausurando o leitor num sistema de sinais gráficos – aspas, pontos, vírgulas, interrogativas – e produzindo um efeito poderoso no resultado da leitura.

Além dos aspectos psicológicos convencionais da leitura, há uma perfeita interação entre texto e leitor, não para a reconstrução do texto, mas para sua imposição.

DIÁLOGOS SEM SINAIS GRÁFICOS

Alguns escritores preferem não usar sinais gráficos – nem aspas e nem travessões – mas interferem com marcações insistentes, mesmo quando se pode evitar. No entanto, precisamos estar sempre atentos ao processo criador do ficcionista. Autores como Rubem Fonseca, por exemplo, estão sempre criando novas técnicas para a literatura de prosa moderna. Uma delas é a retirada dos sinais gráficos.

Desta maneira:

Você não bebe?, Ângela perguntou.

Às vezes.

Agora diga, falando sério, você não pensou nada mesmo, quando eu te passei o bilhete?

Não. Mas se você quer, eu penso agora, eu disse.

Pensa, Ângela disse.

("Passeio noturno – Parte II" – *Feliz ano novo*)

A ausência dos sinais gráficos permitem uma maior leveza psicológica do texto, de forma que o leitor se sente mais confortável. Mesmo quando está sendo conduzido para o abismo.

A habilidade de Rubem Fonseca é o sinal do grande criador. Ele conduz todo o texto com poucos sinais, o que dá a entender que a história é agradável, apesar da aspereza. O leitor vai sendo surpreendido. As palavras se tornam mais vigorosas. Mas o sinal é de que há tempo para o prazer. A página é prazerosa. Isso se chama: sedução. A sedução do leitor ocorre por inteiro, pela condução dos elementos.

AS ASPAS PEDEM RESPEITO

É exatamente o contrário daquele diálogo de Kadaré. Ali as aspas forçam a leitura, conduzem para uma impressão de agonia, de angústia, de dor. De forma que o autor não precisa forçar nada. Não necessita recorrer aos adjetivos grandiloquentes, nem às marcações forçadas. Nem aos advérbios terminados em mente, quase sempre dispensáveis. Só precisa que a página – cheia de urubus, as aspas pousando sobre as palavras – chegue impregnada de tensão ao leitor.

Tenho, inclusive, aconselhado que não se usem as aspas em vão. Para distorcer ou até engrandecer uma palavra, para ironizar ou para atormentar, muitos autores – mesmo alguns experimentados – costumam colocar aspas nas palavras. Pânico geral. Não se deve fazer isso.

Palavra que precisa de muletas não presta. Nunca vimos centroavante de perna quebrada entrar em campo. Ou a palavra está solta, sozinha, brilhante, ou não precisamos dela. Palavra aspeada não faz gol. Os sinais gráficos – aspas, travessões, ponto, dois pontos, reticências etc. – existem e pedem respeito.

Isso em relação à ficção porque nada deve ser adiantado – ou revelado – ao leitor na hora incorreta. No ensaio ou na reportagem, por exemplo, as aspas servem para destacar a citação, a frase de autor ou do

entrevistado. Isso é outra coisa. Nada deve ser destacado do tecido ficcional.

Prudência com o uso, igualmente, do negrito ou do itálico. Em geral não há necessidade deles no texto. O negrito e o itálico expõem demais o personagem ou a palavra, ou a frase. O texto literário reclama um tecido único. Inviolável.

É uma questão de harmonia interna.

AS SUTILEZAS DO OFÍCIO NARRATIVO

Foi adotado quase que definitivamente no Brasil o que os gramáticos chamam de infração à ênclise. Isto é, o uso do pronome oblíquo átono na abertura de frases. É assim e pronto. De certa forma, concordamos, sim. No entanto, se temos essa riqueza em mãos por que não utilizá-la melhor?

Exemplo:

Um certo personagem usa o pronome correto como uma espécie de identidade psicológica e outro, não, jogando a narrativa para movimentos técnicos. Ou simplesmente jogamos com ele as sutilezas narrativas. O que nos leva a outra abordagem.

Verificaremos que o uso do pronome oblíquo átono não deve ser arbitrário. Ele oferece muitas opções ao texto ficcional. Basta refletir, analisar, questionar. Um caso típico – o romance *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, começa como já acentuamos.

Assim:

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe que me disse.

O JOGO INDIRETO DE VOZES

Então fica muito clara a intenção do narrador – explicar o motivo que o levou ao lugarejo, com aparente simplicidade, de forma direta.

Não é bem assim. A novidade é que ele usou duas vozes.

A primeira frase está claramente dividida: "*Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai*", o narrador se manifesta; "*um tal de Pedro Páramo*" não é frase do narrador mas da mãe dele. Por quê? Porque ele diz com ênfase, em seguida: "*Minha mãe que me disse*". Disse o quê?

O primeiro termo da frase – "*Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai*" – é leve, transita com facilidade, mas o segundo – "*um tal de Pedro Páramo*" –, é áspero e forte.

Portanto, duas vozes.

Na primeira frase as pessoas lhe disseram que em Comala "*vivia meu pai*". Certo. Mas quem lhe disse que era "*um tal de Pedro Páramo*" foi a mãe, com todo ódio e todo desprezo, no chamado discurso indireto livre – vozes que circulam no texto sem sinais gráficos ou marcações.

Se Rulfo tivesse, apenas, retirado o "me" da segunda oração, então haveria uma só voz: "*Minha mãe que disse*". Ou seja: as pessoas disseram o primeiro termo da frase e a mãe o segundo. Ou a mãe havia dito e todos repetiram, porque conheciam sua afirmação.

O uso adequado e perfeito do pronome estabeleceu a sutileza.

A FUNÇÃO NARRATIVA DO PRONOME

Na primeira tradução brasileira de *Pedro Páramo*, o segundo pronome "me" desaparece, de forma que fica estabelecida uma nova leitura: "*Minha mãe que disse*". Portanto, ela havia dito às pessoas e também a ele, sem alterações narrativas. Consultamos o original.

Ali está escrito: "*Mi madre me lo dijo*". O autor queria mesmo criar uma nova função para o pronome. Até porque, em princípio, parece esquisito escrever "me disseram" – atribuindo a informação a pessoas não identificadas – e, em seguida, "me disse" – que transfere a informação à mãe.

Não haveria excesso? Exagero? Descuido?

Se não houvesse necessidade da técnica, bastaria escrever: "Vim a Comala porque disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo". A ausência do pronome tornaria o texto uniforme, mesmo seguido da expressão: "*Minha mãe que disse*", com problemas estilísticos e aí ela teria dito tudo, de forma plana, e não apenas "*um tal de Pedro Páramo*".

Mantidos os termos da frase: "*Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai, um tal de Pedro Páramo. Minha mãe que me disse*", então se compreende que as pessoas não identificadas disseram que ali vivia seu pai, mas somente a mãe "*me disse*" que se trata de "*um tal de Pedro Páramo*", assim com o ódio e o desprezo de quem foi abandonada.

DISCURSO TRANSFORMADO EM DIÁLOGO

O autor iniciante precisa estar atento para encontrar a função e alcançar o efeito daquilo que deseja transmitir. Um outro talvez quisesse fazer uma narrativa rasa, de pouca sofisticação técnica, escrevendo:

Vim a Comala porque me disseram que aqui vivia meu pai:

– Um tal de Pedro Páramo – disse minha mãe.

O diálogo direto ou convencional. E ainda causaria dificuldades porque:

a) Provocaria erro, sabendo-se que não se deve, no estilo clássico, repetir o verbo com tanta proximidade, no caso de uma narrativa simples ou plana;

b) Porque incorreria no equívoco de usar uma marcação desnecessária – "disse minha mãe", facilmente resolvida no correr do texto. As marcações podem ser eliminadas, por excesso de obviedade.

Disse Maria, respondeu Joaquim, concordou Manuel. Tudo isso é escandalosamente inútil. Ou usadas com absoluto controle técnico, no caso de *Maçã agreste*, que já citamos.

Em geral, essas expressões eram escritas porque no século XIX os romances deveriam ser lidos em voz alta, nos chamados serões e, assim, sem elas eram criadas dificuldades para a compreensão dos ouvintes.

O EFEITO DO TEMPO VERBAL

Há ainda um problema a resolver nessa frase de Juan Rulfo, levantado por González Boixo, na edição espanhola da Cátedra – Letras Hispânicas, Madri, de *Pedro Páramo*. Trata-se do verbo inicial: "*Vim a Comala*". Tudo bem se não fosse a sequência: "*Vim a Comala porque aqui vivia meu pai*". Se não há, pelo menos, um drible gramatical, o autor demonstra habilidade no uso do tempo verbal – "vivia" – para lhe dar função de presente, devido ao efeito narrativo. Não é só função, não. O efeito é o de proximidade. O texto atua assim. Isto é, aproxima o leitor da frase. Do tempo ficcional.

Na verdade, seria: "Fui a Comala", já que ele fala do passado. Então, "fui" e não "vim". O verbo "vim" tiraria o efeito de proximidade e, portanto, de credibilidade. Jogaria o leitor para um passado remoto, sem dar a impressão de que a história se realiza agora e não no antigamente.

Além do mais, seria "porque ali vivia" e não "aqui". Aliás, no impulso – segundo anotações do original em espanhol – o texto era: "Fui a Tuxcacuexo", o autor ainda não se decidira por Comala, que se revela mais simples. Rulfo percebeu, em tempo, que afastava muito o efeito narrativo e que não tinha o leitor sob controle. Seduzido.

Materializando o texto, é possível criar as suas oscilações e sinuosidades. Rulfo também temeu que usando Tuxcacuexo, regionalizasse demais a sua história.

Sem esquecer, ainda, que os verbos "ir" e "vir" são chamados de anômalos e têm, por isso mesmo, muitas irregularidades no radical e nas desinências, causando funções e efeitos diferentes.

A CRASE COM EFEITO NARRATIVO

Há, ainda, o exemplo claro de ofício que se realiza muito bem tanto no plano gramatical quanto no plano narrativo, considerando o uso do "a" acentuado – ou a crase. Observemos esse caso registrado na novela *Dão-Lalalão*, de Guimarães Rosa, segundo citação feita pelo escritor Hermilo Borba Filho, no volume de novelas *As meninas do sobrado*.

Está escrito:

Chegava a casa, abria a porteira, chegava à casa, desapeava do cavalo, chegava em casa [...]

A frase atende ao ritmo interior do personagem – temos chamado sempre a atenção para esse aspecto técnico. Crases e tempos verbais que se alteram de acordo com a montagem psicológica do personagem ou da cena.

Chegava a casa

O personagem está nas proximidades da casa, por assim dizer, está quase na casa e em expectativa. O que pode não ser a sua casa, afinal está indeterminado. Casa de quem? Por isso a ausência do "a" acentuado. Para não revelar tudo em palavras óbvias, Guimarães opta pela "a", sem dizer especificamente que casa é essa. Seguro conhecimento gramatical com, reiteramos, efeito narrativo. Domínio do ofício.

A CENA VALE POR UM VERSO

Mais adiante, acrescenta:

Abria a porteira

Ritmo, puro ritmo. Arte, técnica. Sem que nada seja revelado, compreende-se o movimento do personagem. A cena parece composta em versos. E poesia se faz com imagens, metáforas. Além disso, há uma quebra verbal: o verbo "chegava" é substituído por "abria". E em seguida reaparece o "chegava" recorrente – não é repetição, mais uma vez com extrema habilidade.

Chegava à casa

Agora, agora o "a" acentuado – à – porque está decidido que a casa é do personagem – ou a quem ele se dirige, com clareza. Mas ainda não chegou. Está, digamos, no pátio. Não entrou. Não subiu sequer o alpendre. A indefinição do primeiro termo da frase – "Chegava a casa" – revela-se perfeita: a casa agora tem endereço certo, franco, objetivo. O coração parece bater com mais força. Literatura exata, personagem e frase unidos em técnica.

ANSIEDADE E EXPECTATIVA

Em seguida:

Desapeava do cavalo

Outra quebra verbal que mantém o ritmo de ansiedade e de expectativa, e que explora, de maneira correta, os movimentos interiores de Dão-Lalalão, o viajante:

Chegava [...] // (Abria) //[...] Chegava //[...] // (Desapeava) //[...] Chegava [...]

E o fechamento da cena: "*Chegava em casa*"

O autor, de propósito, optou pela preposição "em", que denota lugar onde, situação, em sentido próprio ou figurado, segundo Evanildo Bechara – *Moderna Gramática Portuguesa*. Portanto, com absoluta clareza do que estava escrevendo.

Ou seja, o personagem chegou no lugar em tal situação – física e emocionalmente. Sem ter intimidade com a gramática e com o personagem seria impossível. Domínio do ofício e domínio da técnica.

A SOFISTICAÇÃO LITERÁRIA

Ainda mais um pouco, para ajuste de contas. O estudo dos diálogos e das vozes – discurso indireto livre, por exemplo – levou os

criadores (além de criadores, artesãos), a desenvolverem a técnica do tradicional solilóquio, do monólogo – já nos referimos ao monólogo entrecruzado – e do fluxo de consciência. Um capricho de sofisticação literária.

Tudo isso leva à autonomia do personagem. E do personagem com estilo. Principalmente.

Mesmo assim, ainda há muita confusão. Assim como frase passou a ser sinônimo de oração, monólogo é sinônimo de solilóquio. E não são a mesma coisa. Talvez porque nem se fale mais em solilóquio e, sobretudo, porque as escolas literárias foram criando tantas terminologias que ninguém mais respeita nem uma coisa nem outra.

O autor iniciante, todavia, deve saber em que terreno está pisando.

A MÃO DE FERRO DESAPARECEU

Em *Comunicação em prosa moderna*, uma espécie de gramática criativa, de ótima qualidade, Othon M. Garcia distingue muito bem o que é solilóquio e o que é monólogo. O solilóquio é ordenado, organizado, pronto. E sabem por quê? Porque é matéria do narrador onisciente. Ele manda, ele ordena, ele pode tudo. Morto e sepultado, a mão de ferro desapareceu. O personagem não tinha autonomia. Eis a questão.

Vamos a Graciliano Ramos, mais uma vez:

E olhava alternadamente Madalena e os santos do oratório. Os santos não sabiam. Madalena não quis responder.

O que me espantava era a tranquilidade que havia no rosto dela. Eu tinha chegado fervendo, projetando matá-la. Podia viver com a autora de semelhante maroteira?

A medida, porém, que as horas se passavam, sentia-me cair num estado de perplexidade e covardia.

As imagens de gesso não se importavam com a minha aflição. E Madalena tinha quase a impassibilidade delas. Por que estaria assim tão calma?

Afirmei a mim mesmo que matá-la era ação justa. Para que deixar viva mulher tão cheia de culpa? Quando ela morresse, eu lhe perdoaria os defeitos.

As minhas mãos contraíram-se, moviam-se para ela, mas agora as contrações eram fracas e espaçadas.

Um texto de grande qualidade. Mas solilóquio – ou seja, o personagem diante de sua agonia, e diante do narrador, seu algoz. Nenhuma liberdade. Ou quase nenhuma liberdade.

O MONÓLOGO LARGA O PERSONAGEM

O monólogo é uma conquista moderna e pós-moderna. Em geral, não admite narrador. Por isso, é ilógico, sem ordem, diferenciado. A mudança básica é essa. E mudança radical. Embora muita gente confunda as duas coisas. Basta um pouco de análise para observar a mudança.

Eis o que afirma Othon M. Garcia:

O autor "larga" a personagem, deixa-a entregue a si mesma, às suas divagações, em monólogo com os seus botões, esquecida da presença de leitor ou ouvinte. Daí, o seu feitio incoerente, incoerência que pode refletir-se tanto numa ruptura dos enlaces sintáticos tradicionais quanto numa associação livre de ideias aparentemente desconexas.

Largar o personagem é dar a esse personagem um estilo pessoal e intransferível. Por isso mesmo, Othon chama a técnica de "feitio incoerente", entregue "a si mesma, às suas divagações".

Assim feito em Faulkner:

Não conseguia ver o fundo, mas via uma grande profundidade no movimento das águas antes dos olhos desistirem, e depois vi uma sombra pendurada como uma flecha gorda no fio da corrente. Moscas deslizavam junto à superfície para fora e para dentro da sombra da ponte. "Se pelo menos pudesse haver um inferno por detrás disso: a

chama pura e nós dois mais que mortos. Então só terias a mim, então só a mim, então nós dois entre a reprovação e o horror para lá da chama pura". A flecha aumentava seu movimento, depois, numa volta rápida, a truta apanhou uma moça por baixo da superfície com aquela espécie de delicadeza de um elefante a apanhar um amendoim. O rodamoinho evanescente afastou-se, corrente abaixo, e depois vi a flecha outra vez, nariz na corrente, agitando-se delicadamente ao ritmo da água sobre a qual as moscas esvoaçavam e pousavam. "Só tu e eu então entre a reprovação e o horror enclausurados pela chama pura".

(O som e a fúria)

Apesar das aspas, que poderiam ser dispensadas, com um pouco mais de rigor técnico, o monólogo se impõe belo, áspero e puro. Retirando-se as aspas, poderíamos evoluir para a técnica do fluxo da consciência.

O FLUXO CAÓTICO E ABSTRATO COM UNIDADE

E, afinal, o que é fluxo da consciência? Com um pouco de paciência, o autor iniciante poderá fazer experiências. Se no diálogo indireto livre as vozes se alternam, digamos, na própria frase – lembramos o exemplo de *Pedro Páramo* – e no solilóquio a voz do personagem é comandada pelo narrador onisciente, surgindo depois o monólogo com a incoerência e desordem interna, o fluxo da consciência aprofunda a estrutura psicológica buscando motivos mais profundos, imagens e metáforas, que jogam o personagem às vezes para o aparentemente abstrato e para o caótico. Mesmo quando na verdade a estrutura interna passa pela luz do abstrato e do caótico, que dá sentido ao texto. Uma unidade estranha e complexa. Profundamente caótica.

Autran Dourado afirma:

O que é importante no stream-of-consciousness de Finnegans Wake é a sua mudança de ritmo, a riqueza quase alucinada desse ritmo. As elipses, os lapsus, as aliteraões, são o que fazem da obra final de James Joyce uma obra maior do nosso tempo. Aviso: a grandeza de Finnegans Wake é inimitável.

(O meu mestre imaginário)

Exemplo de fluxo da consciência:

O Bygmester Finnegan, o Mão-Gaga, pedreiro de livres ideias, vivia na via mais larga imarginável no seu rútilo habitáculo muilonge para missagens antes de juízes josueicos nos terem dado números ou Helvíticos tenha cometido o deuteronomio (em out'antontem ele machadeou a cara em estígias águas nas cubas do Brás para vislumbrar memórias pósteras mas antes de o queirós sair deça, por artes de moisés, até a água tinha evaporado e todas as pyráguas genesíacas tinham achado seu êxodo assim isso deverá mostrar-lhes o sujeito pen- taenrabado quele era!) e por oi! tenta años cimento est'homem de carrinho, cimento e mitifícios empilhou em Vila Pinga imagifícios sobre imagifícios para seus fieles según la canción.

(Finnegans Wake)

A VOZ NARRATIVA É BELA

Agora podemos voltar a pensar um pouco naquele primeiro texto do começo, aquela nossa voz narrativa que se manifestou confusa e barulhenta. Será mesmo assim? Ou pode ser o monólogo de um personagem, que sendo personagem é também narrador, posto de fora, feito a técnica narrativa do *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, numa espécie de biografia?

Repetindo e iluminando:

A moça se apaixonara por um rapaz louro e chorou, uma paixão romântica, ela nem sabia o que fazer, sabia que era uma ilusão, tanta agonia e por isso viajou para longe, e o coração aos saltos, mas nunca mais voltaria, nem queria, a moça não queria casar com o rapaz louro nem namorar, não era intenção, chorava na janela, todos os dias, uma Julieta.

Optaríamos pelo monólogo ou pelo fluxo da consciência?

A linguagem é produto da voz do narrador que passa pelo personagem e o entrega ao leitor. O problema é o ajuste interno e os movimentos interiores. Quando os escritores decidiram sair do solilóquio para o monólogo, a narrativa estava no caminho para conceder absoluta autonomia ao personagem. Resolvida a unidade da ficção, a voz narrativa é bela.

E o personagem existe para escrever.

DO CAOS À PULSAÇÃO NARRATIVA

São essas questões de técnica que somente se atingem depois de passados os estágios do impulso e da intuição. Mas a técnica organiza a história para que ela tenha, enfim, uma pulsação narrativa. A trajetória do impulso à intuição resulta na técnica que leva, afinal, à pulsação narrativa do autor, do narrador, do personagem e do leitor.

Ou seja, a técnica termina por se submeter à pulsação narrativa. Esta se manifesta desde a voz narrativa – no sentido até mesmo da estética filosófica embora ainda de maneira tímida. E naquele instante em que o iniciante a encontra, com certeza: turva, confusa, barulhenta. Ela então passa para a intuição, tornando-se mais visível e mais clara quando os textos começam a aparecer de verdade.

Daí porque aconselhamos que as primeiras publicações somente sejam feitas quando o intelectual sentir uma espécie de amadurecimento interior. A história da literatura está cheia de arrependimentos e remorsos.

Estamos construindo o caminho do caos à pulsação narrativa.

PULSAÇÃO NARRATIVA

A ÚNICA COISA QUE UM AUTOR TEM DE VERDADEIRAMENTE PRÓPRIO É O CORPO; O SEU TEXTO TALVEZ NÃO PASSE DE PARÓDIAS ENTRELAÇADAS, ACUMULADAS, EXPANDIDAS OU SUPERPOSTAS, PANDO. EM CADA AUTOR HÁ UMA SÉRIE DE PEQUENOS AUTORES.

Autran Dourado

A AMARGURA E A HUMILHAÇÃO

Percebemos, com a maior clareza, que a estrada é áspera. Às vezes dramática. No entanto, está resolvido, também, que não precisamos ser deuses – ou inspirados – para alcançar resultados. Suamos muito. Há abismos, labirintos, variações, técnicas. Trabalho, trabalho; exercícios, exercícios, desânimo, desânimo.

As cartas de Flaubert mostram uma incrível obstinação. Ele escreve, na tradução de Duda Machado:

Há momentos em que tenho vontade de chorar [...] Você sabe

quantas páginas vou completar dentro de oito dias desde que voltei daí? Vinte. Vinte páginas em um mês e trabalhando pelo menos sete horas por dia; e qual o fim de tudo isso? Amarguras, humilhações internas, nada em que se amparara não ser a ferocidade de um fantasma indomável [...] Eram nuances e finezas onde eu não vi mais nada, e é muito difícil tornar claro por palavras o que está obscuro ainda no pensamento.

UMA TENTATIVA DE DEFINIÇÃO

Flaubert tem razão. É difícil transformar em palavras aquilo que ainda é abstrato.

Porém, temos informações que, se não estão ainda completas, nos ajudam a montar um texto. Um conto, uma novela, um romance. Falta descobrir como essa montagem se define. Contamos com elementos diversificados. Confundem-se e se embaralham. Mesmo assim, a ardente paciência continua. Vamos descobrindo como podemos fazer que esse imenso material seja resolvido.

Por isso, precisamos definir bem o que é pulsação narrativa. Ela seria realizada através da consciência e, ainda assim, também da inconsciência absoluta do criador. Sim, até onde nossa consciência pode enfrentar sombras e abismos expulsos pelo inconsciente? E ainda: o inconsciente que vai recebendo as informações e elaborando-as, vindas do consciente.

O movimento natural da mente humana. As iluminações – ou sombras – interiores.

Não pretendemos conceituações psicanalíticas ou psicológicas, nada disso. Estamos em busca da compreensão do fenômeno literário através do processo criador.

A VONTADE DE CHORAR

Mesmo assim sofremos amarguras e humilhações interiores.

Montamos os esboços, tantos textos – inúteis, todos eles inúteis, dolorosamente inúteis –, no impulso a voz narrativa se esparrama, mas não cresce. Fracassa a voz e, na intuição, fracassam os esboços. Mais algum empenho. Chegamos ao argumento que parece incompleto, e novas humilhações internas começam a incomodar. O sentimento de derrota traz a vontade de chorar, diz Flaubert.

O esforço e a humilhação indicam, todavia, que a luz está próxima. Mais um pouco de trabalho.

E na intuição encontramos o tom. A pulsação parece ter início, seguindo-se as questões de função e efeito, o andamento e o ritmo.

Se imaginarmos aquele momento, quem sabe disforme, em que as primeiras palavras davam início à voz narrativa, aquele instante em que ela se manifestou, talvez confusa, em desordem, compreenderemos que, no tom, a pulsação da nossa história começa a se manifestar embora, para os estetas, a pulsação é a forma e a forma é o princípio que estimula o artista.

O tom daquelas nossas primeiras palavras é dramático.

A moça se apaixonava por um rapaz louro e chorou, uma paixão romântica, e sonhos, ela nem sabia o que fazer, sabia que era etc, etc, etc.

Portanto, se o tom é dramático – como para Poe foi a tristeza – aprendemos agora que a melhor maneira de revelar o tom narrativo é descobrir o gênero literário. Apesar de todos os problemas que o gênero literário provoca – o pós-modernismo reivindica o entrecruzamento de gêneros, o que, naturalmente, será feito. E com o qual concordamos.

A QUESTÃO DOS GÊNEROS

Não é sem razão que Luís Costa Lima cita Medvedev e P. N. Bakhtin, para quem "*cada gênero possui a própria orientação da vida, com referência a seus eventos, problemas etc*". (*Teoria da literatura e suas fontes*)

Para efeito dos nossos estudos, sem deixar de reconhecer o entre-

cruzamento – todos os gêneros movendo-se ao mesmo tempo – dividiremos os gêneros – o que é sempre muito complexo e cheio de artimanhas – em três modelos tradicionais e preponderantes:

- 1) Trágico;
- 2) Dramático e
- 3) Cômico.

O gênero não é pulsação – assim como o tom também não o é – mas aponta o caminho da montagem do texto literário.

Quando proclamamos o entrecruzamento das vozes – *"Em cada autor há uma série de pequenos autores"*, afirma Autran Dourado, ao que acrescentamos: em cada gênero há uma série de outros gêneros – admitimos a teoria do terceiro estilo, de Alejo Carpentier, que proclama: *"O terceiro estilo é o estilo das coisas que não têm estilo"*.

A PULSAÇÃO NARRATIVA

Enfim, precisamos definir primeiro o que é pulsação narrativa.

Decidimos pela escolha da pulsação, porque a forma tradicional e clássica não atende aos nossos objetivos, pelo menos no momento. A forma no sentido estético, a luz que conduz o escritor desde o nascimento, de uma beleza pura. Uma forma que vem da beleza romântica, com atributos quase sempre platônicos.

Não é a questão de desafiar a estética ou a filosofia. Não temos essa pretensão. É a questão de desenvolver um raciocínio que justifique o exame do texto literário através dos seus movimentos, desde o narrador até o leitor.

E a forma? O que é?

Não conhecemos termo mais flutuante em literatura. Está em todos os lugares e em todos os momentos. A forma do romance, a forma do discurso, a forma do personagem. O iniciante deve ficar intrigado com tanta forma. Não é para menos. Varia de escola para escola, de movimento para movimento, de situação para situação. Faz voltas

incríveis. Parece em nada se adequar e a tudo se adequar.

Tzvetan Todorov, porém, afirma:

Qualquer estudo que se queira científico depara-se com problemas de terminologia. No entanto, a maior parte dos investigadores recusa aos estudos literários uma terminologia bem definida e precisa, com o pretexto de que a divisão dos fenômenos literários muda consoante as épocas e os países.

(Poética da prosa)

Na tentativa de resolver o problema de uma só vez e de um só golpe – considerando que é só uma maneira de organizar o debate –, para que o assunto fique objetivamente claro diante dos nossos olhos, antes de apreciação mais demorada e lenta, reflexões e conjeturas, Massaud Moisés lança uma definição sincera:

Em qualquer hipótese, porém, um princípio fundamenta o conceito de forma: a estreita relação entre as partes de um todo, constituindo uma unidade orgânica, autossuficiente, individualizada, uma unidade limitada contraposta ao ilimitado, determinada e consistente, contraposta ao caótico e fluente.

(Literatura: mundo e forma)

Essa definição, no entanto, retira as possibilidades da forma como reflexão sobre o mundo, como a maneira, às vezes misteriosa, às vezes mágica, de penetrar nos segredos do mundo, cuja luz nasce no autor iniciante através da observação, dos estudos e da técnica.

Na *Iniciação à estética*, Ariano Suassuna discorda, destacando que forma é:

O princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do Ser. Uma luz interior que arrebatada e que fornece os elementos para que a obra tenha ritmo, sonoridade e virtude, independente da sofisticação ou da revolução estrutural.

Podemos dizer, agora, que estamos em dois campos opostos que, no entanto, se completam. O primeiro objetivo e o segundo reflexivo. O

iniciante percebe que precisa organizar os seus movimentos interiores para alcançar a forma que se realiza, plenamente, no "*princípio ativo, profundo, determinante e enigmático do Ser*", que é a luz resultante dos elementos organizadores. Passando, é claro, pelo tom, que procura o gênero.

E o gênero busca o caminho definitivo da pulsação narrativa.

A FORMA É A BELEZA?

A forma torna-se sinônimo de beleza, não raro, naquele sentido que se instaurou desde os remotos tempos, primários e básicos, de Platão a Kant. Assim, a beleza estava no caminho místico do objeto (Platão); na harmonia do objeto – harmonia, proporção e grandeza – (Aristóteles); ou na simplicidade das partes (Plotino); mas está, sobretudo, no sujeito contemplador, movido pelo juízo do gosto – conhecimento, agradável e estético (Kant).

Nesse sentido, a forma estaria no romance – o objeto que se revela aos olhos do leitor – ou na maneira como é admirado? Mas admirado por quê? Admira-se porque o romance é o resultado de um movimento espontâneo que gera beleza? Isto é, voltaríamos à ilusão de que o objeto não depende de técnica e de elaboração – é beleza em estado puro e aí está a sua forma?

No campo oposto, haveria a revolução kantiana: nada está no objeto, mas no sujeito. O sujeito que foi considerado mais tarde o senhor da história – história como resultado dos movimentos concretos do homem que modificam o mundo. Então, com a natural evolução do pensamento, chegamos às escolas literárias, até o formalismo russo, que considera a forma um elemento literário, científico, e não apenas estético. Depois semiótica, estruturalismo, pós-estruturalismo, nova crítica nos Estados Unidos, novo romance na França, realismo fantástico na América Latina.

O COMPROMISSO DO ARTISTA

Assim, em certas circunstâncias era o objeto que devia ser admirado – o romance, a novela, o conto – somente pela beleza imanente e em seguida apreciado pelo sujeito arbitrário. É o resultado da combinação dos elementos internos ou do funcionamento do sistema. Aí se retira da forma a beleza, no sentido mais puro, para colocá-la no plano do científico, cuja pesquisa resulta no estudo do *"funcionamento do sistema literário, a análise dos seus elementos constitutivos e a descoberta das suas leis, ou, num sentido mais restrito, a descrição científica de um texto literário e, a partir dela, a demonstração de relações entre os seus elementos"* (Todorov). O sujeito decide pela beleza do objeto mas o objeto integra-se também ao sujeito, respondendo aos seus anseios.

O problema é complexo e demorado, e vai muito além da proposta que pretendemos debater.

A partir da estética, considerando o ponto de vista da intuição, o caminho do artista começa na forma e termina na forma. Ele é levado a criar porque está tocado pela luz – a inspiração ou a intuição – e é essa luz que vai lhe oferecer condições para alcançar a beleza – que em muitos sentidos é a forma. Esse tipo de forma, afinal, é que vai revelar a visão de mundo do escritor, seu compromisso de artista.

Independente da forma estética ou da forma estruturalista ou pós-moderna, como seja, acreditamos que em qualquer circunstância o escritor precisa considerar a necessidade de um texto em que ele entre em contato permanente com o seu principal elemento – o personagem –, para que daí chegue aos melhores resultados do próprio texto – a cena – e entre em comunhão permanente com o leitor.

E o leitor só responde aos apelos do texto se entrar na pulsação do texto. Por isso, cabe ao criador buscar esse leitor. Ambos se entenderão muito bem. Inevitável. Vem daí a pulsação narrativa. Em qualquer sentido: estético, político, literário.

O criador, só o criador resolve esse conflito, conhecendo a intimidade do texto. E criando sua técnica. Esquecendo as imposições vindas de fora.

O MÉTODO DE FLAUBERT

Numa de suas cartas a Louise Colet, Flaubert tinha também seu sonho formal absoluto, que ele chegou a formular, e sobre o qual gostaria de se debruçar na velhice, segundo revela.

Assim:

O que me parece belo, o que eu gostaria de fazer, é um livro sobre nada, um livro sem amarra exterior, que se sustentaria pela força interna de seu estilo, como a terra, sem estar sustentada, se mantém no ar, um livro que não teria quase tema, ou pelo menos em que o tema fosse quase invisível, se é que pode haver [...] A forma, ao se tornar mais hábil, se atenua; ela abandona toda liturgia, toda regra, toda medida; ela deixa o épico pelo romance, o verso pela prosa; não conhece mais a ortodoxia e é livre como qualquer vontade que a produz.

Ou seja, uma forma que elaborasse uma estética pura, longe das convenções da psicologia, da história, da sociologia, da antropologia, da fenomenologia. Aliás, o que também tem sido feito hoje em vários níveis, sobretudo no campo da música. Na conceituação flaubertiana, a criação literária estaria muito próxima da composição musical, instrumental, onde o ouvinte não precisa conhecer sequer o tema. Nem o título. Nem nada. Sente-se enclausurado. Por isso mesmo, contesta essa possível arrumação dos elementos, que tanto apaixonava os formalistas:

Talvez por isso mesmo, *Madame Bovary*, às vezes, parece disforme, tantas as mudanças de técnicas, de movimentos, de soluções narrativas, tudo dependendo das circunstâncias e das situações, algo que intriga e questiona. Flaubert se distancia sempre de um para outro elemento, com muitos tipos de diálogos e de metáforas, que criam perplexidade.

Eu gostaria de fazer livros onde só fosse preciso escrever frases – se se pode dizer assim – como para viver basta respirar o ar. O que me

aborreço são as malícias do plano, as combinações de efeito, todos os cálculos de conteúdo e que entretanto pertencem à arte, pois deles dependem, e exclusivamente, o efeito do estilo.

A escritora Nathalie Sarraute, autora de *Infância* e *Os frutos de ouro*, reafirmou esse ideal de ficção, imaginando:

Livro sobre nada, quase sem tema, liberado de personagens, de intrigas e de todos os velhos acessórios, reduzido a um puro movimento que os torna parentes da arte abstrata.

(Citada por Mario Vargas Llosa, em *Contra vento e maré*)

CRIAR SEM CONHECER

Este é o método formal do criador. E é o mesmo do teórico? Não, o método formal do criador não é o mesmo método formal do teórico. A este interessa como a obra se realizou e de que maneira se realizou. Nós, escritores, temos que conhecer os fundamentos, ultrapassá-los e formular novas técnicas, novas invenções. E a metodologia de qualquer escola deve apenas ajudar na reflexão. Todas.

O escritor deve criar o seu próprio método. Por isso necessita estar familiarizado com todas as possíveis linhas de pensamentos, escolas e movimentos. A capacidade de renovação – e de revelação – vem justamente da maneira como enfrentamos esse conhecimento e conseguimos sair dele. A voz narrativa e o processo criador indicam caminhos, mas não criam sozinhos. Oferecem possibilidades e criam expectativas.

Vamos abrir um novo parêntese para analisarmos a questão do gênero na procura do tom.

A NARRATIVA TRÁGICA

Apesar dessa liberdade plena e absoluta que desejava Flaubert – e

que é, afinal de contas, o desejo de todo artista –, os gêneros indicam caminhos que sugerem estudos mais demorados. As amarras são sempre preocupantes. No início, porém, são inevitáveis. A pós-modernidade entrecruza os gêneros; no entanto, devemos estudá-los sozinhos e separadamente, como forma de conhecimento, de compreensão.

O primeiro deles, e que em nossa época tem sido tão massacrado – sob as alegações as mais injustas e as mais inconsequentes, os homens têm cada vez mais medo de si mesmos – é a tragédia.

A principal característica da tragédia é que ela é provocadora da catarse: liberação de emoções e tensões reprimidas. E porque é também uma ação de caráter elevado, de seres maiores, ressalta Aristóteles.

Por isso sempre causa tanta preocupação, muitas vezes esquecida, apesar dos heróis e das situações trágicas que temos em nosso tempo. Além do mais, a tragédia se distingue pela grandiosidade dos seus elementos, tudo conforme Aristóteles e seus seguidores, sobretudo um escritor contemporâneo da qualidade de Kadaré.

Vamos acompanhar esta cena profundamente forte e bela de *Abril despedaçado*, de Ismail Kadaré, e que coloca imediatamente aos nossos olhos os elementos trágicos:

"Não tenho mais que pensar" disse consigo. "Só tenho que fazer o que deve ser feito". Como imaginara centenas de vezes, antes de atirar, Gjorg avisou o homem, conforme mandava o costume. Nem na hora. Nem na hora nem depois teve certeza se falara ou se sua voz havia falhado. A verdade é que a vítima de repente virou a cabeça. Gjorg ainda viu um rápido movimento de braço, como que para pegar o fuzil, e então atirou. Um tanto espantado, ergueu os olhos da arma para o morto. (Embora ele estivesse de pé, Gjorg não tinha dúvida de que o matara). O outro deu meio passo à frente, deixou o fuzil escorregar para um lado e caiu para o lado oposto.

A narrativa é exemplar e cumpre o rito trágico. Gjorg é obrigado a matar um homem de outra família para fazer cumprir o *kanum* albanês – o código de honra que obriga a vingar, com a morte, o assassinato de um membro de sua família. Apesar do conflito interno, ele não tem

mais escolha, falhara antes na primeira tentativa: "*Não tenho mais que pensar*" – "*Só tenho que fazer o que precisa ser feito*".

A tragédia, assim, provoca temor e compaixão, horror e piedade, "*conduzindo o personagem ao esmagamento, ao infortúnio, ao aniquilamento*", segundo Ariano Suassuna, que ainda esclarece:

O personagem trágico, homem de caráter excepcional e, por isso mesmo, personalidade na qual se misturam o bem e o mal, é levado pela própria natureza de suas paixões, de suas qualidades e dos seus defeitos, a um conflito.

Nessa obra moderna e bem escrita, o autor iniciante pode encontrar o exemplo vivo de como é possível ajustar o tom de sua obra, encaminhando-a depois ao andamento e ao ritmo, que gera a pulsação narrativa, no sentido dos nossos estudos, ou à luz que inaugura e conclui a obra, de acordo com os cânones estéticos, resultado da beleza.

É só uma questão de conceituação.

Em Kadaré, o andamento é quase sempre vigoroso, mesmo naquelas cenas em que os personagens estão mais leves. A cena de abertura do romance é sombria. Há uma determinação trágica em tudo. Num ritmo quaternário, marcado com justeza, quase um dobrado de procissão ou de permanente marcha fúnebre. A marcação é dura e pesada, como convém ao processo narrativo trágico. Às vezes monótono. De uma monotonia trabalhada.

Embora não seja, a rigor, o caso de *Abril despedaçado*, Aristóteles lembra que a mesmice é responsável pelo fracasso de tantas tragédias, até porque deve ser apresentada uma estrutura dramática, compondo-se uma única ação.

A NARRATIVA DRAMÁTICA

No dramático, o tom permanece lento, com passagens pela oscilação e pela dúvida, num andamento que opera uma espécie de ternário, dentro do quaternário. Daí a aproximação com o trágico. Não é que o personagem trágico não tenha dúvidas. É claro que tem. No

entanto, há uma determinação, uma força interior que, mesmo no momento de questionamento, não altera marcha. E que Suassuna chama de vontade e de decisão, ao contrário daqueles que consideram a fatalidade.

Podemos examinar assim a narrativa dramática de Graciliano Ramos em *Vidas secas*, sobre o episódio *O soldado amarelo*.

Vejamos:

Tinha feito um estrago feio, a terra se cobria de palmas espinhosas. Deteve-se percebendo rumor de garranchos, voltou-se e deu de cara com o soldado amarelo que, um ano antes, o levara à cadeia, onde ele aguentara uma surra e passara a noite. Baixou a arma. Aquilo durou um segundo. Menos: durou uma fração de segundo. Se houvesse durado mais tempo, o amarelo teria caído esperneando na poeira, com o quengo rachado. Como o impulso que moveu o braço de Fabiano foi muito forte, o gesto que ele fez teria sido bastante para um homicídio se outro impulso não lhe dirigisse o braço no sentido contrário. A lâmina parou de chofre, junto à cabeça do intruso, bem em cima do boné vermelho. A princípio o vaqueiro não compreendeu nada. Viu apenas que estava ali um inimigo. De repente notou que aquilo era um homem e, coisa mais grave, uma autoridade. Sentiu um choque violento, deteve-se, o barco ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para outro.

(*Vidas secas*)

O dramático, como se observa aí em Graciliano, se manifesta por uma dúvida na ação. No trágico, a vontade é determinante. As duas cenas deixam esse aspecto de análise bem claro.

Em Kadaré, o trágico, portanto, se manifesta prontamente na vontade: "*Só tenho que fazer o que deve ser feito*", mesmo que demore, nas cenas anteriores, a tomar a decisão. O personagem parece esperar pelo momento adequado, mas é inevitável.

Em Graciliano, a vontade é traída pela dúvida sem vontade: "*Sentiu um choque violento, deteve-se, o braço ficou irresoluto, bambo, inclinando-se para um lado e para outro*". A própria imagem é de

desolação. Pode matar; não há, porém, a vontade de matar.

Ainda Ariano:

É por isso que o drama é mais movimentado e menos hierático do que a tragédia: "aquilo que é nobre tende, por natureza, à lentidão e mesmo à imobilidade."

Mais uma vez:

O tom é dramático, e o andamento lento, quase imóvel. Aristóteles sempre considerou que a tragédia deve mesmo apresentar uma estrutura dramática.

A NARRATIVA CÔMICA

No cômico, o tom é de exaltação e de brincadeira, no plano externo, mas de catarse e punição, no plano interno. Temos a sensação de que engrandece a alma, e na verdade a reduz ao pleno efeito de agonia. Por isso oferece uma estrutura complexa. Reúne, igualmente, o andamento do dramático – ora com densidade e tensão, ora com variações que vão do eufórico ao melancólico.

É oposto ao trágico, mantendo, todavia, as características de piedade e compaixão.

Vem daí a definição de Aristóteles:

A comédia, como dissemos, é imitação de gentes inferiores; mas não em relação a todo tipo de vício e sim quanto à parte em que o cômico é grotesco. O grotesco é defeito, embora ingênuo e sem dor; isso prova a máscara cômica horrenda e desconforme, mas sem expressão de dor.

O cômico não detém a história – nem o personagem – no seu equilíbrio e na sua harmonia. Tem as suas próprias características de equilíbrio e harmonia – a mentira, o engano, a simulação –, deixando-os em desordem e desarmonia, por isso mesmo descambando para o grotesco, o que resulta em "*gentes inferiores*." na classificação do autor da *Poética*.

Eis um exemplo, em *O major Façanha*, de Maximiano Campos:

Depois que ouviu a conversa de Valentim, ficara certo de que o velho era meio desmiolado, farofeiro, mentiroso e frouxo. Pressentiu que ia ganhar fácil aquele dinheiro. Quando o major se levantou para sair, Ezequiel postou-se na sua frente e falou, com a voz pausada, como se estivesse recitando uma lição:

— Ouvi as histórias que o senhor contou. O senhor não passa de um velho mentiroso. Se tiver mesmo coragem, venha tomar essa peixeira da minha mão! – e, dizendo isso, arrastou uma faca da cintura.

O major recuou uns dois passos, com a fisionomia transtornada pela surpresa. Olhou para os rapazes como se estivesse procurando apoio e ajuda. Mas um dos rapazes falou, zombeteiro:

— Major, o senhor não pode ser desfeiteado dessa maneira! Mostre ao atrevido a sua coragem!

Valentim Cavalcanti de Albuquerque Wanderley recompôs a fisionomia e disse com a voz grave:

— Só duelo com fidalgos! Não vou aceitar as provocações de um pé-rapado qualquer!

— Sou um pé-rapado, mas não sou mentiroso nem frouxo como o senhor!

O dono do bar, que não queria perder um freguês como o major, saiu de detrás do balcão e ia intervir, expulsando o negro, quando viu o velho dar meia-volta e se retirar.

Os fregueses caíram na risada. O major ia tão preocupado que não ouviu o riso de deboche. O dono do bar, um mulato baixo e gordo, depois de perceber que aquilo havia sido tramado pelos rapazes que se confraternizavam com o negro e lhe entregaram um pacote de cédulas miúdas, chamou a atenção deles:

— Vocês podiam ter provocado uma morte. Isso não se faz. E se o major atirasse nele? – perguntou apontando o negro.

- *Aquele velho é desmiolado, não atira em ninguém!*
— *Mas por que vocês têm raiva dele? O homem ofendeu a vocês?*
— *A gente só queria se divertir um pouco! – falou um deles.*

(*O major Façanha*)

Está claro que, embora o cômico seja oposto à tragédia, na comédia – independente das teorias sobre o riso – "*existe uma componente de crueldade em nossa maneira de rir dos outros*", na expressão de Ariano.

O FORMALISMO FUNDA CIÊNCIA

Feita a reflexão a respeito da procura do tom através dos gêneros – o que, acentuamos, deve ser observado no mesmo sentido com que se procura as vozes interiores do texto – retornamos ao problema da pulsação narrativa.

Divergindo da estética, e do ideal de Flaubert ou de Sarraute – o formalismo russo – movimento que surgiu em Moscou no início do século XX – deu um passo decisivo para a conceituação de forma, através de estudiosos, entre os quais se incluía B. Eikhenbaum.

Ele é autor de "A teoria do método formal", em *Formalismo russo*, onde explica:

O que nos caracteriza não é o formalismo enquanto teoria estética, nem uma metodologia representando um sistema científico definido, mas o desejo de criar uma ciência literária autônoma a partir das qualidades intrínsecas do material literário.

E ainda mais: "*Libertar a palavra poética das tendências filosóficas e religiosas cada vez mais preponderantes entre os simbolistas era a ordem do dia que reuniu o primeiro grupo de formalistas*".

Estava decidido. Havia uma ruptura definitiva no campo da investigação e da pesquisa. A forma não estava na beleza intuitiva da estética, mas no exame rigoroso da ciência literária. De certa maneira –

e forçando um pouco a interpretação –, ela surgia com apoio em Plotino, – o estudo das partes: monólogo, diálogo, cenas etc – Aristóteles – unidade na variedade das partes – e Kant: o domínio do sujeito. Afinal, história não se faz quebrando correntes.

As derivações do estudo da estética são muitas e tantas, todavia. Passam pela estética psicológica, pela estética sociológica, pela estética psicanalista, enfim, por todo esse mundo de estéticas. A nós interessa, agora e no momento, a estética literária, aquela que vai desaguar na construção da obra – o objeto em contemplação – e no estudo da forma científica, resultado de nossa travessia.

Instalado o poder comunista na Rússia, no começo do século XX, o processo formalista recebeu forte oposição. Decidida oposição. Para Leon Trotski, o revolucionário, não podia haver arte sem conteúdo político. Alguns dos teóricos tiveram de migrar para Praga. O teórico comunista reclamava a necessidade do conteúdo na obra de arte e advertia:

"O proletariado deve encontrar na arte a expressão desse novo espírito que começa a surgir dentro de si e a que a arte deve ajudar a dar forma [...] Essa não é uma ordem de Estado, mas uma exigência histórica. Sua força reside no caráter objetivo da exigência histórica: não podemos iludi-la nem escapar à sua força".

E ainda ironizava, recomendando aos formalistas:

Armai-vos de um dicionário e criareis, por meio de combinações e permutas de palavras, todas as obras poéticas do mundo, as passadas e as futuras.

("A escola poética formalista e o marxismo", em *Teoria da literatura – Formalismo russo*)

A partir do formalismo vieram os estudos mais avançados da semiótica, do estruturalismo, do pós-estruturalismo, ou da nova crítica, ou da teoria da recepção.

Tudo isso sem esquecer os problemas de forma e conteúdo em Bakhtin.

O SENTIMENTO DO HUMANO

É claro que as qualidades intrínsecas do material literário – construção de personagens, desenvolvimento de enredo, estrutura das frases, períodos e parágrafos, mecânica dos diálogos, cenas e cenários, foco narrativo – interessam e preocupam na construção da pulsação narrativa, desde que ela leve a uma visão do mundo, concretizada na obra de arte. Nem se considera, também, apenas um conteúdo científico. Exclusivamente.

Interessa a pulsação narrativa como revelação do espírito criador, materializada através do sentimento do humano e de uma permanente preocupação com o destino da sociedade, embora construída com bases nos elementos internos, e não somente com o tratamento formal, muito trabalhado pelas vanguardas. Porque há uma grande confusão entre pulsação narrativa, forma e tratamento formal...

Bakhtin assegura:

O autor é orientado pelo conteúdo – pela tensão ético-cognitiva do herói em sua vida – ao qual ele dá forma e acabamento por meio de um material determinado – verbal, no caso de que tratamos – que submete ao seu desígnio artístico, ou seja, ao desígnio que consiste em dar acabamento à tensão ético-cognitiva do herói.

Até porque:

A forma não pode ser compreendida independentemente do conteúdo, mas ela não é tampouco independente da natureza do material e dos procedimentos que este condiciona.

(Estética da criação verbal)

O PRINCÍPIO E O FIM: A PULSAÇÃO NARRATIVA

A pulsação narrativa é o princípio e o fim de toda obra de arte, porque é o espírito do verdadeiro artista, de acordo com a estética, e

combinação de elementos interiores, segundo a ciência literária, interação de amavios entre artista e contemplador. Quando o autor iniciante começa a manejar a caneta ou o computador, sente-se movido pela observação, pelo estudo – ainda que indisciplinado –, arma esboços e argumentos, e tem uma pulsação ainda disforme, revelada pela voz narrativa e, mais tarde, pela voz do personagem. Sendo assim, é também consequência daquela tensão interior e exterior que resulta na elaboração da obra de arte.

Compreendemos porque, antes de amadurecer a pulsação, o autor iniciante deve se preocupar com a gênese da criação, deixando somente para depois – e para muito depois – a concretização de um sistema. Este se alcançará com empenho, trabalho e estudo, atravessando, com algum sofrimento, a longa estrada do processo criador: impulso, intuição, técnica e pulsação narrativa. Estudo permanente.

Estudo, sobretudo, para descobrir os seus temas, ou o seu tema, capazes de levá-lo à realização de uma obra. Sem humildade e paixão tudo isso é impossível. Perseverança e sinceridade.

O VULTO VEM EMERGINDO

Chegou a hora, então, de intensificarmos ainda mais as leituras, escolhê-las, decidirmos pelos autores com quem sentimos maior familiaridade. Fazer exercícios. Muitos exercícios. Esboços, muitos esboços. E, por incrível que pareça, mesmo as influências mais fortes começam a desaparecer, porque a visão do mundo já estará resolvida. Ou se resolvendo.

Devemos analisar a intimidade das obras, o vulto interior que vem emergindo, aflorando na pele e no sangue, definindo aquilo que, sem dúvida, será para sempre. Incontestavelmente.

ORGANIZAÇÃO DO PROCESSO CRIADOR:

IMPULSO

Primeiro movimento, segundo Henry Miller: é preciso acreditar na voz narrativa, aquela que pertence somente ao criador e investir nisso com sinceridade

INTUIÇÃO

Segundo movimento, de acordo com Faulkner: imagine um grupo de pessoas que será submetido aos conflitos naturais de convivência.

TÉCNICA

Terceiro movimento, conforme Turguêniev: escreva sobre o modo como elas se apresentam, se movem, falam e se comportam.

**PULSAÇÃO
NARRATIVA**

Quarto movimento: descubra, através de exercícios, a pulsação do personagem, a pulsação da cena e a pulsação do leitor. Tudo isso com a revelação do tom, função, efeito, andamento e ritmo.

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM

PODEMOS DIZER, PORTANTO, QUE O ROMANCE SE BASEIA, ANTES DE MAIS NADA, NUM CERTO TIPO DE RELAÇÃO ENTRE O SER VIVO E O SER FICTÍCIO, MANIFESTADA ATRAVÉS DA PERSONAGEM, QUE É A CONCRETIZAÇÃO DESTA.

Antonio Candido

GÊNESE

A VERDADE, PORÉM, É QUE NINGUÉM SE LIVRA DE SUAS PRÓPRIAS LEMBRANÇAS, NEM DE VELHAS IDIOSSINCRASIAS, MALQUERENÇAS E DESEJOS RECALCADOS. E, QUANDO SE TRATA DUM ROMANCISTA, ESSAS IMPUREZAS MAIS TARDE OU MAIS CEDO ACABAM APARECENDO NA FACE OU NA ALMA DE SEUS PERSONAGENS.

Erico Verissimo

O PAPEL DO PERSONAGEM

Precisamos compreender que o problema central da ficção é o personagem.

Partindo do princípio de que toda ficção questiona o comportamento humano, devemos colocá-lo no centro da discussão. Até porque parece definitivo que não existe história sem personagem.

Erico Verissimo diz com toda ênfase: importante é o personagem. Toda história tem personagem e todo personagem tem história.

O romance é também, sem dúvida, uma experiência de linguagem escrita. Incontestável. Assim tornou-se natural que escritores façam as mais incríveis experiências porque o romance se realiza no texto.

Óbvio? Não, nem sempre. Há os que acham que romance é para contar histórias. Simples e definitivo.

APENAS UM ELEMENTO DA NARRATIVA

Um choque entre duas correntes. A linhagem mais técnica considera que romance é campo de especulação linguística porque feito de palavras; de palavras, e de espaços em branco.

Nesse caso, literatura é jogo de palavras, de movimentos interiores, de metáforas e de símbolos, e o personagem apenas um desses elementos.

Sem esquecer as experiências que procuram eliminar o personagem – ou pelo menos torná-lo, como já dissemos, frio elemento do rigor linguístico, como aconteceu com Philippe Sollers, cujo livro, *Drama*, considera mais importante a linguagem.

Ou as experiências de autores que nem sequer querem dar a ele um nome. Personagem inominado, por exemplo, significa apenas que não tem um nome convencional e não se trata de ausência. É claro que haveria toda uma bibliografia para explicar essas incursões literárias. Além do uso de pronomes – eu e tu, ele e ela – ou de rótulos

profissionais – o escritor, o soldado, o advogado –, como tem acontecido em muitos casos.

UM ROSTO NA SOMBRA

O fundamental aqui, porém, é observar a nossa capacidade de criar personagens. Não há dúvida de que na maioria dos casos – não sempre, é claro, o personagem nasce sem nome – o inominado. Porque ainda estamos procurando a voz narrativa.

Temos, pela frente, um rosto nas sombras. Quando damos um passo adiante, percebemos que ali há um personagem, e que ele precisa ter uma voz. Para que tenha uma voz, necessita de uma identidade: seu nome. E o nome gera assim uma identidade psicológica.

Ainda quanto a experiências, destacamos, no Brasil, o caso de Osman Lins. O revolucionário *Avalovara* tem uma personagem sem nome, mas representada por "*um círculo fechado, onde tudo começa e acaba, com seu alvo fincado no meio*", conforme Antonio Candido, em *O espiral e o quadrado*. Também segundo ele, "*trata-se da terceira mulher, a mais importante, representada por um signo meramente visual*".

Sem nome, é verdade, mas com uma marca.

Apesar das experiências, Roland Barthes considera, em *A aventura semiológica*, que as tentativas experimentalistas realizadas até agora não foram para destruir o personagem, mas para despersonalizá-lo, o que "*é completamente diferente*".

NASCIMENTO E AVENTURA

O que nos interessa agora – pelo menos nesse instante – é o ponto de partida, o momento em que as palavras começam a se mover, a traçar o ainda confuso plano do texto. A gênese do personagem.

Feita a investigação para a descoberta da voz narrativa, distribuídas

as palavras na página – as frases, as orações, os períodos, os parágrafos – quem vai dar ordem ao disforme e ao caótico é o personagem.

Um alerta de Tomachevski:

O personagem tem a função de um fio condutor e permite que nos orientemos no acúmulo de motivos, de um meio auxiliar destinado a classificar e ordenar os motivos particulares [...] Caracterizar um personagem é um procedimento que o faz reconhecível.

Mas no princípio, digamos, na tragédia grega, não havia personagens, conta Barthes:

Não esqueçamos que a tragédia grega clássica ainda não conhecia senão o actante – um agente da ação – e não personagens.

Lembra, ainda, que Aristóteles colocou a ação num plano superior ao personagem. Em tempo: não havia personagens com as qualidades e defeitos de criação como aprendemos a lidar. Com os elementos de que dispomos no momento.

As ações são importantes na *Poética*, concordamos. Mas os personagens, e não meros agentes, também o são. As ações representam comportamentos. Não são elementos isolados.

As apreciações de Barthes, porém, ajudam muito na compreensão da gênese do personagem. Do ponto de partida.

O PONTO DE PARTIDA

De que maneira nasce o personagem? A sua trajetória dentro da própria criação? O que significa? A contribuição para a história e para o desenvolvimento do enredo?

De onde parte o autor?

Em geral, nas primeiras palavras, na arrumação de uma possível frase, na tentativa de uma revelação, da faísca que gera o traço, apenas uma luz rápida: "ele" ou "ela".

Decidimos sem maiores preocupações – eis o inominado: a moça. A

moça que se apaixonou pelo moço louro.

Dois personagens, nenhum nome.

É assim.

As frases vão se apresentando. E depois os movimentos iniciais levam ao nome. As características de cada um podem sugerir esse nome: mais romântico, menos romântico; mais concreto, menos concreto. Isso é importante. Acompanhamos a emoção das palavras, das frases, dos períodos, dos parágrafos.

O LUGAR COMUM DO PERSONAGEM

Estamos lembrando aquele caso do princípio deste livro, da descoberta da voz narrativa: "*A moça se apaixonou pelo rapaz louro*".

Muito bem. Acontece que as palavras surgem assim e ficam martelando. Fazemos anotações. A primeira frase: "a moça se apaixonou pelo rapaz louro." A segunda: "e chorou". A terceira: "paixão romântica". Temos as características da personagem: é uma moça romântica que se apaixona e chora. Lugar comum? E daí? Nesse instante, todos os lugares comuns são bem vindos. Mais tarde decidiremos o que fazer com eles. Não devemos ficar rindo. Nem sofrendo. Ficção nasce de ideias comuns. Até de lugares comuns. Depois se agigantam. Já vimos como podemos trabalhar.

Não se pode dar uma parada no processo criador para procurar um nome. Ele é muito importante, claro, depois. Agora é decisivo que as ideias, os temas, as imagens circulem dentro de nós. Umberto Eco confessa que pensou em escrever *O nome da rosa* depois que soube da notícia de um monge assassinado numa biblioteca. Aí temos a gênese do personagem.

UMA MOÇA ROMÂNTICA

Flaubert fez uma verdadeira curva narrativa para criar Emma Bovary. Ele confessou em carta. O ponto de partida de *Madame Bovary* era uma virgem mística e terminou uma adúltera; em Umberto Eco uma

notícia de jornal provocou a gênese de *O nome da rosa*; no nosso caso é esta moça romântica. À maneira que a escrita se desenvolve, procuramos um nome.

E encontramos: Gabriela.

Os nomes também nascem ao acaso. Depois procuramos ajustá-los à narrativa. Chegamos à revelação da primeira incógnita da história: o nome da personagem. Já não é mais um ser qualquer, uma ideia nebulosa. De modo que pudemos refazer a primeira frase: "*Gabriela se apaixonou pelo moço louro*".

Gabriela também não é apenas um nome – tem um caráter, tem uma personalidade.

"A designação de um herói por um nome próprio é o elemento mais simples da característica", afirma B. Tomachevski, no ensaio sob o título generalizado de "Temática" (em *Formalistas russos*).

Convém ouvir Flaubert a respeito da gênese de *Madame Bovary*:

Pois (ela) é de uma natureza algo perversa, uma mulher de falsa poesia e de falsos sentimentos. Mas a primeira ideia que tive foi de fazê-la uma virgem, vivendo no meio da província e envelhecendo na tristeza e chegando deste modo aos últimos estágios do misticismo e da paixão sonhada. Deste primeiro plano, conservei o ambiente (paisagens e personagens negros), a cor em suma. Só que para tomar a história mais compreensível e mais divertida, no bom sentido da palavra, inventei uma heroína mais humana, uma mulher como se vêem muitas. Eu entrevia, aliás, na execução deste primeiro plano tais dificuldades que sequer ousei.

A TRAJETÓRIA DA CRIAÇÃO

Uma lição. O ponto de partida de madame Bovary: uma virgem mística. Enquanto estava sendo criada, contudo, sofreu alterações. E alterações profundas. Apenas uma virgem, no começo. E que nome teria? Era inominada. Ali ele cuidava de inventá-la.

Precisou, mais tarde, trabalhar no oposto: de uma virgem mística para uma mulher perversa. A modificação não podia ser mais inquietante. Cuidou, no entanto, de conservar o ambiente. No transporte inventivo tornou a história "*mais compreensiva e mais divertida*", e recorreu a "*uma heroína mais humana*".

E que dificuldades de primeiro plano teria enfrentado para mudar tanto? Talvez não tenha trabalhado bem – ou como gostaria – depois do primeiro impulso imperfeito.

O PERSONAGEM UMA INCÓGNITA

É Já encontramos casos de alunos que dizem ter um personagem e não sabem o que fazer com ele. Não inventam uma história. Nem procuram. Numa linguagem matemática: o personagem é também uma incógnita que reclama revelação. Descubra a incógnita. Ela está ali pedindo ajuda.

Já dissemos:

Uma história é como uma equação com várias incógnitas.

Então, o passo seguinte é dar-lhe um nome. Dando-lhe um nome, a história se manifesta. Por que se manifesta? Porque um nome é também uma história – sutil, misteriosa, mas uma história. Ainda que seja mudada depois, muitas vezes. Sofre modificações. Podemos assegurar que os autores, mesmo os consagrados, alteram muito.

Reforçando: no momento da criação não se pode ter medo. Nem do ridículo nem do grotesco. Naquele instante, decidimos que ela se chamaria Gabriela. Estão lembrados? Arbitariamente.

Shakespeare discordava quanto à importância do nome. Escreveu: "*O que é um nome? Aquilo que nós chamamos uma rosa, com qualquer outro nome teria o mesmo perfume*". Está em *Romeu e Julieta*. Mas uma rosa cheira igual a rosa e não a jasmim.

De forma que se chamarmos José, não estaremos chamando João. José tem o caráter de José. João tem o caráter de João. Quando

grafamos um nome, reivindicamos toda uma identidade.

Alguns teóricos advertem para o fato de que devemos dar um passado ao personagem. O que projeta o futuro. É uma roupa. A roupa provoca visibilidade. No momento, o personagem está apenas nascendo, em consequência da voz narrativa. Ainda procuramos sua voz.

O INOMINADO REPRESENTA UM GRUPO

Assim como há autores que preferem nomes metafóricos e outros que optam por nomes pelo som e pela beleza, alguns decidem definitivamente pelo inominado. Às vezes uma experiência humana, às vezes uma experiência linguística.

Isto é, a ausência de um nome próprio significa o Ser ou é um silêncio provocativo? Não é falta de identidade. Pelo contrário, o personagem nesse caso representa todo um grupo. Toda a força.

Em "Chuva", de Luiz Vilela, por exemplo, o personagem é chamado apenas "o homem". E ele é um homem solitário e, ao mesmo tempo, todos os homens solitários. Todos os homens tristes e solitários. Sozinhos.

Vilela trabalha o conto com muita habilidade.

No começo:

Da janela, o homem tinha visto a chuva começar. Viu-a depois se engrossando, até se transformar num temporal. Fechou então a janela e foi sentar-se na cama.

No meio:

Durante algum tempo o homem ficou assim, olhando na direção da janela, esquecido da bebida e do cão.

No fim:

Olhando de novo pela janela, de onde vinha o ruído da chuva, o homem, com o copo de vinho na mão, havia parado de falar.

(*Tremor de terra*)

É interessante observar, todavia, que o personagem não tem nome mas outro personagem igualmente importante o tem: o cachorro. Batizado de Tiu pelo homem, passa a incorporar uma identidade. Algo que exige e merece muita atenção. E é a ele que se dirige todo o discurso do homem. Todo o discurso e todas as ações.

OS SEM NOME DE VIDAS SECAS

Esse conto lembra outro livro e outro autor muito importante – Graciliano Ramos. Em *Vidas secas*, os filhos do casal Fabiano e sinhá Vitória também não têm nome: São apenas: o menino mais velho e o menino mais novo. A cachorra, porém, atende pelo nome de Baleia. E o soldado amarelo é apenas o soldado amarelo. O menino mais velho:

Deu-se aquilo porque sinhá Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinhá Terta, pediu informações. Sinhá Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros.

O menino mais novo:

Trepado na porteira do curral, o menino mais novo torcia as mãos suadas, estirava-se para ver a nuvem de poeira que toldava as imburanas. Ficou assim uma eternidade, cheio de alegria e medo, até que a égua voltou e começou a pular furiosamente no pátio, como se tivesse o diabo no corpo. De repente a cilha rebentou e houve um desmoronamento. O pequeno deu um grito, ia tombar da porteira. Mas sossegou logo.

O soldado amarelo:

Nesse ponto um soldado amarelo aproximou-se e bateu familiarmente no ombro de Fabiano:

— *Como é, camarada? Vamos jogar um trinta-e-um lá dentro?*

Fabiano atentou na farda com respeito e gaguejou, procurando as palavras de seu Tomás da bolandeira:

— Isto é. Vamos e não vamos. Quer dizer. Enfim, contando etc. É conforme.

Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.

DIVERGÊNCIAS E DEBATES

Em *Como contar um conto*, Gabriel Garcia Márquez e seus amigos roteiristas oferecem pistas para a verdadeira gênese do personagem. A gênese e o desenvolvimento.

Se muita gente não sabe mesmo como nasce um personagem, qual o ponto de partida, a faísca que lhe dá início, aí temos um exemplo muito, muitíssimo claro. Claro e objetivo. Acaba de vez com a ideia romântica de que um personagem – ou uma história – nasce da inspiração. Literatura é raciocínio. Elaboração. Debate interno ou externo. O autor discute consigo ou com outras pessoas. Com aquelas em quem confia. Em quem tem confiança. Anota, apaga. Diverge. Discute. Debate.

A discussão de Gabriel com os seus amigos coloca diante de nós todos as ideias que guardamos com receio. Os iniciantes, em geral, têm medo de perder o fio condutor – que na verdade é o personagem – e começam a fugir. Temem, reagem, temem.

No processo criador da oficina de roteiros cinematográficos, em Cuba, está sendo estudada a história de uma mulher – e sua filha – que encontra um ladrão dentro de casa, a partir de um conto – ou um argumento – de Consuelo Garrido.

Em princípio, Reinaldo apresenta o tom:

Essa história tem muita coisa de comédia.

"O ladrão está caracterizado de um jeito que faz com que eu seja partidário até mesmo que ele use aquela pequena máscara que os

ladrões das histórias de quadrinho usavam [...]”, diz Gabriel. Se esse dado é importante ou não para o desenvolvimento da história, não interessa.

O importante é anotar – começa a gênese física do personagem.

Reinaldo volta a sugerir, então, que *"o personagem se apresenta como bonzinho desde o primeiro momento"*. Gabriel reforça a ideia de *"um mágico, um prestidigitador"* e concorda com o tom de comédia; *"na primeira sequência veríamos o personagem como uma fera, e depois ele poderia ia amaciando"*.

Esse tipo de debate está – ou deve estar – sempre no íntimo do criador. Mesmo daquele que ainda não tem experiência alguma.

A inspiração é substituída pelo trabalho. Pelo exercício. Isso é obra de criador, não de teórico.

No entanto, a gênese do personagem não implica, necessariamente, em caracterização absoluta. O iniciante não pode ficar aí parado. Pode avançar na história e tomar anotações e criar esboços. É ainda Gabriel Garcia Márquez quem adverte que não podemos empacar na caracterização do personagem. Vamos inventá-lo.

Não devemos, nessa hora, procurar todos os seus caracteres físicos e psicológicos. É briga para depois. À maneira que a história se desenvolve os dados vão se revelando. Aparecem sugestões. Riscamos, renovamos. Riscamos. Não paramos. Adiante, adiante, adiante. Trabalho. Muito trabalho.

A FAMÍLIA NO PONTO DE PARTIDA

Graciliano Ramos, respondendo a uma pergunta do jornalista João Condé, explicou o nascimento dos personagens centrais de *Vidas secas*. Ele disse que o ponto de partida da história foi a lembrança de um cachorro sacrificado na Maniçoba, interior de Pernambuco, há muitos anos.

Para criar os personagens, transformou o *"velho Pedro Ferro, meu avô, no vaqueiro Fabiano; minha avó tomou a figura de sinhá Vitória,*

meus tios pequenos, machos e fêmeas, reduziram-se a dois meninos”.

Pensou na família porque a sua gente vivia numa casa velha da fazenda e porque as personagens adultas, *"preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se"*. Não esqueceu de citar Baleia: *"Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinha não existem galãs caninos"*.

Escreveu poucas paisagens e não há diálogos, nem cenas eróticas. Diz, claramente que as pessoas viviam *"Sem amor. Assim como há ausência de tabaréus bem falantes e de catástrofes naturais: queimadas, cheias, poentes vermelhos, namoros de caboclos"*.

NASCE UM PERSONAGEM

Em *Galeria fosca*, Erico Veríssimo escreveu dois artigos reveladores: "Como nasce um personagem" e "Sete Mês".

No primeiro artigo, demonstra não acreditar em personagens planejados, apesar de todo o conhecimento prévio que tem de alguns deles, com desenhos, perfis e anotações.

Cita o caso do dr. Seixas.

Estava escrevendo *Um lugar ao sol* quando precisou de um médico para dar uma injeção em Orozimbo, que tinha um câncer no estômago. Como fazer se o personagem não estava programado? Isso é possível? Sim, são os personagens ilustrativos que são chamados para compor situações. Ilustrá-las. Nada de especial, mesmo em se tratando de um problema do grande escritor.

Até as obras planejadas, palavra a palavra, podem ser surpreendidas. Nada excepcional. O processo criador não é inalterado. Até porque não existem verdades absolutas no campo da arte. E, pelo que nos dizem os amigos, nem mesmo na matemática. Além do que, durante o processo criador, muitas alterações podem – e devem – ser feitas. O humano está em constante ebulição. Há autores que fazem alterações fundamentais de uma edição para outra. Suprimem personagens. Acrescentam.

O próprio Flaubert confessou as alterações em *Madame Bovary*. O autor iniciante não tem com que se preocupar. O aperfeiçoamento de uma obra demora muito. As sugestões vão aparecendo às vezes com grande lentidão.

O caso de Erico é muito interessante. Ao invés de um personagem ilustrativo, coadjuvante, ou sequer secundário, o dr. Seixas não só aplicou a injeção como participou de outros romances e deu trabalho para desaparecer. Como isso é possível? Foi inspiração? Nada disso. Ocorre que ele representava algo de muito profundo no espírito do criador Erico que veio à tona no instante em que o escritor precisou invocá-lo.

O INCONSCIENTE SOCORRE O AUTOR

Nos dois artigos de *Galeria fosca*, Erico Verissimo conta com detalhes como nasceram os personagens dr. Seixas e Sete Mês. No primeiro caso, ele precisava de um médico para aplicar a injeção no doente. Recorreu à imaginação, que é socorrida pelo inconsciente. Há quem confunda inconsciente com inspiração. Não é verdade. Inconsciente é o acúmulo de observação e experiência. Inspiração seria algo aleatório e irresponsável.

Médico? A palavra imediatamente me trouxe ao espírito uma imagem, naturalmente a de um médico que me impressionara quando eu era menino. No meu cérebro começou a mover-se um homenzinho barbudo, ranzinza, agressivo e ao mesmo tempo bondoso e terno [...] Devia eu trazê-lo para o romance assim como ele se me oferecia? Sempre resisti à tentação de fotografar tipos da vida real [...] Alguém disse: "Entre, doutor". O médico entrou, a honestidade me obriga a dizer que não dei a menor importância a essa entrada. Eu havia chamado o doutor – que até então era para mim um desconhecido, cujo nome eu não sabia e cujas feições nunca vira – apenas para vir dar uma injeção de morfina no pobre Orozimbo e retirar-se da cena talvez para sempre. Um simples extra.

Aqui está o aspecto principal da criação do personagem. De

repente, o autor precisa de um personagem ilustrativo ou secundário e recorre à imaginação. Sem fotografar tipos reais. Talvez "*um homenzinho barbudo, agressivo e ao mesmo tempo bondoso e terno [...]*" E sem um nome... "*até então era para mim um desconhecido, cujo nome eu não sabia e cujas feições nunca vira*". Um inominado. Quase todos os personagens são inominados na hora em que nascem. Inominado aí, mas não sempre. Como foi possível dar-lhe um nome?

É assim o dr. Seixas fez a sua entrada no romance e (perdoem-me a modéstia) – na vida. Puro acaso – pensei no princípio. Podia chamar-se Barbosa, ou Cunha ou Teixeira. Só muito mais tarde é que descobri que havia na vida real (traições do subconsciente) outro médico barbudo chamado Seixas.

AGORA É A VEZ DO ACASO

Embora a inspiração não exista, não se pode deixar de descartar – insistimos – a participação do inconsciente e do acaso na criação literária. A questão, assim, não é descartar o inconsciente e o acaso, mas tratá-los como elementos técnicos. Matéria informe que exige elaboração. Aqui está a chave.

Quando precisou do dr. Seixas, Erico pediu socorro ao inconsciente e, para criar Sete Mês, contou com o acaso.

Teremos que recorrer, ainda, às confissões do autor gaúcho.

Estava eu em 1942 a fazer planos para O resto é silêncio e a imaginar tipos representativos das várias camadas de nossa sociedade, quando numa tarde irrompeu em meu escritório um vendedor de jornais a gritar:

— *Olha a A folha, freguês!*

"ótima sugestão" refleti, enquanto comprava um jornal ao garoto. "Eis um tipo representativo".

— *Como é teu nome? — perguntei.*

— *Milton. Mas me chamam de "Sete Mês".*

— *Por quê?*

— *Porque minha mãe diz que eu nasci fora do tempo.*

[...]

Foi assim, pois, que Sete Mês entrou em meu romance.

São duas formas distintas que servem como exemplo, até mesmo para aquelas pessoas que se dizem incapazes de inventar personagens. Ou de não saber o que fazer com eles, porque existem nos bares, nas calçadas, nos estádios, nas famílias, e não sabem colocá-los em ação.

Sem dúvida: observação e muito trabalho. Isso mesmo: muito trabalho.

Até que um personagem tome forma, precisamos escrever milhares de palavras, centenas de páginas.

O ARTISTA NÃO CRIA NADA

Isso tudo nos leva a François Mauriac, com o seu exacerbado catolicismo. Para ele, só quem cria é Deus. Todos nós outros, os artistas, somos apenas imitadores. Foi rebatido por Sartre, para quem "*Deus não é romancista, mas também o senhor Mauriac não o é*". Deus é criador e o artista também. Não são competidores, Deus está acima de tudo.

No entanto, o autor de *Thérèse Desqueyroux* tem razão num ponto: o artista cria de acordo com sua capacidade de observação. Desde a infância, desde quando abre os olhos para o mundo.

Nesses ambientes sombrios em que escoou sua infância, nessas famílias ciosamente fechadas aos estranhos, nessas regiões perdidas, nesses rincões de província por onde ninguém passa e onde parece que nada se passa, havia uma criança espiã, um traidor inconsciente de sua traição, que captava, registrava, retinha, sem o saber, a vida de todo dia em sua complexidade obscura. Uma criança parecida às outras e que não despertava suspeitas. Talvez lhe dissessem com frequência:

"Vá logo brincar com os outros! Sempre agarrado à barra da

saia... Sempre tens de escutar o que conta a gente grande"

(O romancista e suas personagens)

NÃO APENAS UM NOME, MAS UM SER

A trajetória do personagem vai se estruturando lentamente. Esse é o processo de criação e que sempre exigiu muita reflexão dos teóricos. Em primeiro lugar o inominado, aquele que vai surgindo com a ajuda da memória e da observação; em segundo lugar, alguém que se destaca com traços visíveis, claros, e que tem um nome. Por fim, ganha uma autonomia psicológica.

Recorremos, ainda, a Barthes, mais uma vez:

Mais tarde, o personagem, que até então não passava de um nome, de um agente de uma ação, ganhou uma consistência psicológica, tornou-se um indivíduo, uma pessoa, em resumo, um ser plenamente constituído, mesmo quando nada fizesse, e, bem entendido, mesmo antes de agir, o personagem deixou de estar subordinado à ação, encarnou imediatamente uma essência psicológica.

Muito bem, agora percebemos porque a incógnita foi plenamente revelada.

A moça romântica que se apaixonou pelo rapaz louro não é apenas uma moça romântica, chama-se Gabriela – a sua plena identidade – e, na qualidade de Gabriela, já não está apenas subordinada à ação, encarnou o Ser. São anotações, esboços, pedindo complemento. Sem parar, sem estancar, sem pausar. Ir adiante, sempre.

O NOME E A ESTRUTURA PSICOLÓGICA

Dar nomes aos personagens, porém, não é uma tarefa simples. Osman Lins considera que *"é na verdade tão embaraço como criar o próprio personagem"*. Como fizemos com Gabriela – arbitrariamente.

No começo, o arbítrio talvez seja necessário. Talvez. O autor tem

liberdade para nomeá-lo, se quer assim, até encontrar o nome verdadeiro, investigando a estrutura psicológica do personagem e a estrutura da história. É aí que entra, com certeza, a verdadeira voz narrativa do personagem. Gabriela resolveria o nosso conflito de criadores? Ali era necessário. Mas a história está se desenvolvendo.

Percebemos, como já foi dito, que Gabriela é aquela mesma mulher que tentou o suicídio no mar. Reunimos os dois esboços. Isso pode acontecer com frequência entre os iniciantes. Começamos a fazer esboços – um pouco ali, um pouco acolá; mesmo através de manchetes de jornais. Observamos que há intersecção entre os dois esboços e que ameaçam se transformar numa história. E por que não? Os esboços se cruzam. É para isso que eles existem. A moça romântica chama-se Gabriela, é casada, e portanto não poderia se apaixonar pelo rapaz louro. Daí procura viajar e tenta o suicídio.

Temos, portanto, uma circunstância – a moça romântica que se apaixonou; um nome – ela se chama Gabriela; um problema – é casada; um drama – tentou o suicídio; uma resolução – não morreu. Pelo menos até onde chegamos.

O nome Gabriela é bom para a personagem? O autor escolhe, pode fazer o que bem entende. Já falamos em respeitar a voz narrativa. No entanto, para respeitar a voz do personagem temos algumas exigências.

O nome do personagem pode orientar o enredo.

O feminino Gabriela vem do masculino Gabriel, a "força de Deus", conforme os estudiosos de nomes próprios. Insistimos: arbitrariamente o autor pode fazer o que quiser. É correto, e é justo.

O NOME COMO METÁFORA

Feita a análise mais cuidadosa, mais criteriosa, um verdadeiro exame do nome, Gabriela não tentaria o suicídio. Nem sequer se apaixonaria pelo rapaz louro porque, sendo casada, teria o cuidado de evitar. Ela é força. Conhece a determinação. Claro que teremos as oscilações psicológicas, também reconhecemos, mas, para efeito de orientação, é bom começar por aqui.

Como é possível chegar a essa conclusão?

Pelo exame do nome. Todos esses elementos devem auxiliar o criador. Ele precisa dispor de todos os detalhes para inventar. Os mínimos detalhes. Mesmo aquele que possa parecer insignificante.

Pelo que se observou na origem do nome – Gabriel –, Gabriela é força, e força que tenta o suicídio? Aí está o seu oposto, fraqueza, e fraqueza, nesse caso, não forma uma metáfora perfeita. De maneira alguma. Força não gera fraqueza; força gera força. Insistimos no problema das oscilações psicológicas e narrativas. Paciência.

A investigação do personagem é básica através do seu nome.

Surge, então, a voz experiente de Autran Dourado:

Vamos examinar um exemplo clássico de metáfora. No seu sentido literal, navio é uma embarcação que viaja sobre o mar; o deserto é o ermo ou "mar" de areia; o camelo cruza o deserto como o navio cruza o mar (símile componente da metáfora). Quando dizemos que o camelo é o navio do deserto, construímos uma metáfora. Os seus termos são insubstituíveis, a não ser que façamos outra metáfora. Podem é ser desdobrados e analisados: o camelo (A) está para o deserto (B) como o navio (C) está para o mar (D). O personagem é símbolo, é imagem em movimento, enfim – metáfora em ação.

(Poética de romance - Matéria de carpintaria)

Examinando assim, fica bem clara a incoerência. Podemos, então, optar por outro nome? E que nome?

Estela.

Por quê? Do latim *Stella*, "Estrela". É comum o uso de combinações: *Stella Maris*, "estrela do mar." Sinônimos: "Astério, Ester, Estrela".

A associação estrela e mar justificaria a tentativa de suicídio nas águas marítimas. Estela seria uma metáfora criada com força de mistério e orientaria o trabalho do iniciante, como é da natureza da metáfora. Para o texto, abrindo clareiras na narrativa, a estrela guia.

As frases assumem novas formas:

"Estela se apaixonou pelo rapaz louro. Chorou. Paixão romântica." E mais: estela é associado a devaneios na poesia. Devaneio: romântica. O nome agora concede uma voz à personagem. Para ela, uma linguagem romântica.

Claro que o autor pode optar por nomes clássicos e facilmente visíveis: Heloísa, de *Abelardo e Heloísa*, Isolda, de *Tristão e Isolda*; ou até mesmo Julieta, de *Romeu e Julieta*. No entanto, feito já aconselhamos: a sombra de um clássico pode diminuir os méritos do criador. Isso não cabe para as adaptações.

Há autores que preferem criar nomes. O nome da personagem Doralda, da novela *Dão-Lalalão*, de Guimarães Rosa, é um exemplo de criação magnífica:

Doralda adorada, Doralda durável, Doralda pássaro que se abre em voo e dor (rola, codorniz, andorinha esvoaçando em imagens pelo texto), Roralda que dá. Sobretudo, Doralda de odor e sensualismo:

Até o nome de Doralda, parece que dá um prazo de perfume [...] Roda deflores – de flor de toda cor [...] Você podia cantar, você podia dançar, no meio das meninas [...]

É nessa Doralda/roda de sensações, a girar e girar ("já aos tontos me tonteio", diria Soropita), que os semas se vão misturando e decantando, em suspensão ou em sedimentação por todo o texto.

("O recado do nome" – *Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome dos personagens*)

O PERSONAGEM EM OPOSIÇÃO

Como seria o nome do rapaz louro? Imediatamente, pelo óbvio, nos vem o nome do galã universal: Rodolfo Valentim, o ator.

Estaríamos correndo o risco da figura clássica e mitológica que, ao invés de enriquecer a metáfora, torna-a menor. Sem esquecer que Rodolfo é um dos personagens que seduz madame Bovary – viria de bovino, por exemplo? Bovary é de Charles, o marido cego e lerdo. E Emma? Existia na França uma ave mais desengonçada, sem saber como andar, sempre quase a cair? Flaubert conhecia do traçado.

Rodolfo deixaria a metáfora muito exposta, de fácil assimilação. Um equívoco muito grande. Talvez servisse à ironia. É fundamental – a não ser em circunstâncias especiais – que o personagem não se exponha muito. Não se ofereça a uma interpretação rápida. É básico que o leitor seja sempre seduzido. E que desconfie, mesmo inconscientemente, que ali há armadilhas para ele. Desconfia e entra no abismo. A Teoria da Recepção ajuda a explicar.

A questão é descobrir: ele é realmente um sedutor ou Estela se deixa seduzir por causa do romantismo?

A narrativa vai se tornando cada vez mais visível. Entra aqui o personagem em oposição. Aquele outro personagem que no choque narrativo possibilita o desenvolvimento do enredo pela ação ou pelo conflito.

O autor iniciante, sem pressa, pode deixar o nome circulando no sangue, enquanto procura conhecer a intimidade do rapaz louro. O texto vai ficando – pela dúvida – mais oscilante – o que não quer dizer sem objetividade. A objetividade existe, sim. E é muito eloquente. Até porque a primeira frase, mesmo no momento da busca, é forte.

Afirmativa:

Estela se apaixonou pelo rapaz louro.

Como Estela já está definida, e passou por todo aquele processo que acabamos dever, não é aconselhável a pressa. Deixaremos o rapaz louro procurando sua identidade e nós também.

Na verdade, ele seduziu ou foi seduzido? Há alguma mágica romântica nesse possível relacionamento? Também ele é um romântico? Um ingênuo?

Anotando, anotando, anotando.

O próximo passo não será, ainda, o nome – mas a tentativa de fechar os furos do bordado, através da ação.

O nome pode esperar.

A CLAREZA DIDÁTICA DE MACHADO

Dom Casmurro, de Machado de Assis, é de uma notável clareza didática no achado de nomes. Além de todos os méritos de construção, o romance começa por oferecer uma lição da gênese do personagem.

De início, apresenta Bentinho – o Dom Casmurro – explicando o apelido. De um lado, o aparente homem calado e sisudo; de outro, o irônico e o brincalhão. Pode-se justificar que o nome de Dom Casmurro não é Dom Casmurro. Na verdade, é também uma metáfora. O nome é uma coisa, o apelido é outra. Há uma flutuação de termos. Naquele instante, porém, não se refere a Bentinho. Ele é Dom Casmurro – o título do livro e o apelido do personagem.

Veremos:

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, que eu conheço de vista e de chapéu. Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, falou da lua e dos ministros, e acabou recitando-me versos. A viagem era curta e os versos pode ser que não fossem inteiramente maus. Sucedeu, porém, que, como eu estava cansado, fechei os olhos três ou quatro vezes; tanto bastou para que ele interrompesse a leitura e metesse os versos no bolso.

— *Continue, disse eu acordando.*

— *Já acabei, murmurou ele.*

— *São muito bonitos.*

Vi-lhe fazer um gesto para tirá-los outra vez do bolso, mas não passou do gesto; estava amuado. No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à

alcunha, que afinal pegou. Nem por isso me zanguei. Conteí a anedota aos amigos da cidade, e eles, por graça, chamam-me assim em bilhetes: "Dom Casmurro, domingo vou jantar com você" – "Vou para Teresópolis, Dom Casmurro; a casa é a mesma da Renânia; vê se deixas essa caverna do Engenho Novo, e vai lá passar uns quinze dias comigo" – "Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispenso do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade; dou-lhe camarote, dou-lhe chá, dou-lhe cama; só não lhe dou moça".

Não consultes dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo. Tudo por estar cochilando! Também não achei melhor título para minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo. O meu poeta do trem ficará sabendo que não lhe guardo rancor. E com pequeno esforço, sendo título seu, poderá cuidar que a obra é sua. Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto.

(Dom Casmurro)

UM NOME TÃO FORTE QUANTO O AUTOR

Machado explica, em seguida, que o livro tem este título porque precisou recorrer à alcunha que lhe dera o jovem poeta e que os outros passaram a usá-la por brincadeira. O que se destaca, contudo, é que passou a ser a grande metáfora de Bentinho.

Dom Casmurro não é Dom Casmurro – Dom Casmurro é Bentinho.

Um Bentinho transformado, vítima da inquietação, da angústia e da desconfiança. Enfim, do ciúme. E, já agora, também da solidão.

O nome flutua. O caráter permanece.

E, mesmo assim, na visão do escritor, porque para os amigos – e para o próprio Dom Casmurro – é apenas ironia. Dom Casmurro – um nome marcado pela dor. E é disso que Machado quer falar. Um nome tão poderoso que está apenas no começo do livro.

Um nome que todo escritor procura. Tão definitivo como o Quixote, de Cervantes. Tão decisivo quanto o Ulisses, de Joyce. Ou quanto Madame Bovary, de Flaubert. Gabriela, de Jorge Amado. Iracema, de José de Alencar. Cajango, de Adonias Filho. Ou Pedro, o Grande, de Tolstoi. João Grilo, de Ariano Suassuna.

Um nome tão impressionante que, não raras vezes, substitui o próprio escritor. Dom Casmurro explica o título do livro, mas não desvenda o enigma de Capitu. Outro belo nome, sem dúvida. Belo e definitivo. Sem esquecer que é Capitulina. Mas Capitu é forte demais.

Adiante veremos a apresentação de Bentinho.

A DISCORDÂNCIA DOS NOMES

Pode ser curioso, mas o problema dos nomes tem gerado muita discussão, muito debate, muita discórdia. Para Ana Maria Machado, no estudo já citado, *"Peirce vê o nome próprio como índice. John Stuart Mill, negando no nome próprio a possibilidade de existência de conotação, conclui que ele é desprovido de significado"*. E ainda mais: *"Bertrand Russel vê no nome o modelo lógico do pronome demonstrativo, cuja função não seria significar, mas apenas mostrar, indicar"*. Todo esse debate precisa levar em conta a capacidade criadora e a significação literária.

Encontrar um nome correto e justo para o personagem deve se tornar uma obsessão. Às vezes, o personagem impressiona somente pelo nome. Se Capitu fosse apenas Capitulina, não geraria a empatia. Capitu é já um mistério em si mesma, uma graça, um enigma. Tinha que ser misteriosa e, de alguma forma, fatal. Riobaldo, de Guimarães Rosa, causa enlevação. O leitor recebe uma carga positiva. O próprio Dom Casmurro derrota Bentinho. Dez a zero. Não tem nem graça.

As discordâncias, no entanto, são cada vez maiores. Sem muita explicação, Kafka começou a grafar um dos seus personagens mais intrigantes de K., que aparece em várias obras. A letra leva ao seu próprio nome, o que termina por se considerar que toda a sua obra gira em torno dele mesmo. Mas pode haver um deslize aí, é melhor tomar cuidado. Robbe-Grillet, o teórico do novo romance francês, achava que

o nome só teve brilho e significação na burguesia, não valia mais nada. E usava também letras – A, em *Ciúme*. Osman Lins, já revelamos, chegou a trabalhar com sinais gráficos.

A PONTUAÇÃO REVELA OS PERSONAGENS

Em *Ao redor do escorpião... Uma tarântula?*, procurei identificar os personagens – Leonardo e Alice – através da pontuação: Leonardo com reticências e Alice com a interrogação. Daí o título aparentemente esquisito e, em algumas ocasiões, incompreendido. E não havia o interesse, o que, aliás, é óbvio, de substituir os nomes, mas lhes dar uma significação no texto, de maneira que o leitor pudesse descobrir as suas emoções tão logo aparecesse a pontuação.

... vendo... esta mulher... vendo Leonardo via... quem?... vendo Leonardo via esta mulher Alice, vária, esta puta, esta serpente celeste de sete cores cruzando com o carneiro celeste alado de quatro cores, ainda não penetrara completamente no negro bosque vicejoso da noite, na ponte flutuante do céu, a mão amando o revólver, amando a arma, amando a calma, apontando para o marido, desejando a morte, gemidos de agonia e gozo, dança de pernas e braços, a leviana mulher sentada no arco-íris de sete céus [...] via vendo [...] esta mulher e senhora? [...] via [...] Leonardo vendo [...] quem [...] vendo veria [...] esta donzela? [...] quem [...] viu vendo Leonardo veria [...] viu [...] vendo Leonardo veria [...] viu esta puta senhora Alice ruiva, várias e múltipla, e diversa, esta puta donzela, esta meretriz, esta serpente celeste e nojenta e vulgar de sete cores cruzando com o carneiro celeste...

Ao lado da pontuação, há uso dos verbos – gerúndio, condicional e pretérito – "vendo", "veria" e "via" – para que as emoções e os temperamentos fiquem bem claros, para que as oscilações de caráter se manifestem, para que as dúvidas se revelem. Numa mesma frase mudando a perspectiva do personagem. E o significado metafórico? Alice, a que mergulha em busca de aventura atravessando o arco-íris; e

Leonardo, o leão – de leo – e o guerreiro. A voz pertence aos dois: Leonardo... Alice?... Assim mesmo: Leonardo reticências, Alice interrogação.

A ESCOLHA PELO GOSTO E PELA VOLÚPIA

Em Proust, o ponto de partida para a criação do personagem era o nome.

A informação é do crítico pernambucano Álvaro Lins. Para ele, o autor de *Em busca do tempo perdido* formava os nomes com "*requintes de cuidado, gosto e até volúpia, levando em conta o que podiam sugerir tanto aos olhos como aos ouvidos, sobretudo em conexão com o caráter do personagem*". Não precisava de metáforas ou significados ocultos. Queria a beleza.

Swann, por exemplo, resultou de uma sugestão wagneriana; Charlus foi encontrado uma vez na leitura de Saint-Simon. Em 1909 ele devia estar já lançado (escrevendo) no "côté de Guermantes", pois escreve ao seu amigo Georges de Lauris para pedir-lhe informações acerca do nome de Guermantes: se o título está extinto, se será lícito a um escritor utilizar-se dele. Porque se empenhava tanto pelos belos nomes, modificava-os, substituía-os, escolhendo sempre, experimentando até à versão final. As "jeunes filles en fleurs", em vez de Albertine e Andrée, chamavam-se antes Maria, Solange, Septime, Anna; Charlus fora Marques de Quercy, depois Fleurus; Odete de Crécy, Carmen; Saint-Loup, Montargis; Norpois, Monsieur de Montfort; Jupien, Borniche.

(A técnica do romance em Marcel Proust)

Percebemos, também, que os nomes sofrem mudanças durante todo o processo de criação. Não são simples de ser definidos. Agradam, em ocasiões; desagradam, em outras. E até que a obra seja publicada, as modificações, as alterações são muitas. Sobretudo no caso do escritor francês, que se inspirava em modelos reais para escrever. Quando se muda um caráter por conta de outro, é inevitável a alteração. Ora para

fugir da influência viva, do modelo; ora para buscar uma identificação perfeita.

Podemos tornar a pensar no nome do nosso personagem. Ele se chamaria mesmo Rodolfo, só para efeito de construção do texto? Aí um problema sério: o nome se aproxima demais do caráter do personagem e interfere diretamente na criação. Prejudica seu desenvolvimento. Ou seria Valentim? Uma fuga, mas uma boa fuga. Rodolfo não é Valentim – destacado pode ter outro caráter.

Estela se apaixonou por Valentim.

Fica bem? Entregar de cara assim o nome dos personagens? Mas não é para revelar agora. O autor iniciante sabe que o nome é Valentim. Vai aguardá-lo para somente fazer a revelação mais tarde.

Serve de âncora. De proteção. O narrador sabe que tem no texto um personagem valente. É assim? Não custa investigar.

"Valentim (no), do latim: Valoroso, saudável, forte". Uma variação, Valeriano, do latim: "Forte, poderoso"; e ainda outra: " Valério, do latim: Cheio de saúde".

(Dicionário de nomes próprios)

Por enquanto, ficamos com todos esses nomes, com a preferência de Valetim. Continuamos, porém, ajustando as opções.

A FAMÍLIA DISCUTE O NOME

O caso da Akaki Akakievich, de "O capote", é muito curioso. O próprio autor explica essa gênese esquisita, na segunda página da novela, colocando-nos no centro do debate. Quem sabe não são esses os mesmos problemas que enfrentamos na hora da decisão? "Gógol" – assegura B. Eikhenbaum – *"atribuía uma enorme importância aos nomes de seus personagens"*. Tem fundamento:

Seu nome era Akaki, seu patronímio, Akakievich. Talvez o leitor ache esse prenome meio esquisito e rebuscado, mas pode estar certo de que não houve qualquer rebuscamento: as circunstâncias naturais é que lhe tornaram simplesmente impossível outro nome, e isso aconteceu justamente assim. Nasceu Akaki Akakievich no anoitecer de um 23 de março, se não me falha a memória. A falecida mãe, alma bondosa, mulher de um funcionário público, mandou batizá-lo como era devido. Estava ainda ao leito, a cama em frente à porta, tendo em pé à direita Ivan Ivanovitch, o padrinho, uma beleza de homem, chefe da repartição no senado, e a madrinha, Arina Semenovna Belobriuchkova, esposa de um oficial-de-quarteirão. Mulher de virtudes raras. Sugeriram à genitora dar à criança qualquer um dos três nomes: Mokka, Sossia ou Khozdazat, nome de um mártir. "Não – pensou a falecida –, esses nomes, não. Para satisfazê-la, abriram o calendário em outro lugar e novamente saíram três nomes: Trifil, Dula e Varakhissi. "Só sendo castigo – articulou a mãe, nunca ouvi nomes tão esquisitos. Varadat ou Varuk ainda vá lá, mas Trifil e Varakhissi!" "Bem, pelo que vejo, ele não tem sorte mesmo. Já que é assim, o melhor mesmo é dar a ele o nome do pai. O pai se chamava Akaki, que o filho também se chame Akaki". Foi assim que se originou o nome de Akaki Akakievich. Batizaram o menino; este chorou e fez tamanha careta, como pressentindo que viria a ser conselheiro titular. Foi assim que tudo aconteceu. E contamos toda a história para que o leitor possa ver por si mesmo que tudo aconteceu por absoluta necessidade e que outro nome seria inteiramente impossível.

("O capote" e outras novelas de Gógol)

Assim testemunhamos a verdadeira gênese do personagem. Se é difícil localizar o exato momento em que nasceu uma história, sua chama, seu ponto de partida, imaginem o personagem, com nome e destino. Um dos raros – ou raríssimos – momentos em que o personagem nasce de uma discussão familiar, com direito a padrinhos e tudo. O nome foi ampla e democraticamente debatido.

Recorre-se a folhinhas, nomes de santos, e é dado até o dia exato e o mês em que nasceu, e a escolha é da mãe. Há quem sugira – o que não

parece corresponder à verdade – que o nome expressa o grau de timidez do personagem, com a sua possível gagueira.

ALITERAÇÕES, ASSONÂNCIAS, ACÚSTICAS

Gógol tinha por hábito procurar o nome de personagens em todos os lugares. Nos anúncios, por exemplo. Ou nas caixas dos correios. Aí viu o nome do general Betrichtchev, que lhe inspirou a silhueta e os bigodes brancos, conforme revelou depois. Na França, Molière divertia o público também com a inquietação dos nome dos personagens. E até mesmo Rabelais, que fazia rir com as suas consonâncias extravagantes.

Na galeria de Gógol, há nomes bem esquisitos como: Jaichnica – omelete; Neuvazhaj – não respeita; Koryto – gamela; Belobryushkva – barriga branca; e Bashmak – sapato. Nos rascunhos, ele revelou que podia alterar o nome de Akaki, evitando as repetições constantes da letra "k", mas isso se tornou impossível, naquelas circunstâncias.

Gostava no efeito fônico, da acústica e das aliterações, das assonâncias. Fundamental, para ele. Fazia rir as pessoas, lia com perfeição as suas histórias em público. Admirava os substantivos, os nomes, os apelidos. Não devemos esquecer que ele aparece, com frequência, na maioria das antologias sobre o riso. Disputava popularidade com Ostrovski e Pisemski.

ANSELM, ANDREA OU ADRIAN

Thomas Mann mostra também as inevitáveis preocupações com esses nomes exigentes. Estava em dúvida quanto ao personagem de *Doutor Fausto*. Já havia definido Leverkühn. Precisava definir o nome próprio. Queria chamá-lo de Anselm, Andrea ou Adrian, anotou nos diários. Finalmente, optou por Adrian Leverkühn, sem explicar as razões.

Começou escrever o romance na manhã de 23 de março de 1943, quando já tomara decisões sobre nomes e planos narrativos, com a inserção de um narrador, aplicando a técnica da biografia, não sem

antes um esforço enorme. Ele tinha o cuidado de escrever, fazia anotações em cadernos variados. Isso é o que precisa acontecer com todos nós.

A gênese do personagem ocupava um bom espaço nas preocupações de Thomas Mann. Porque este é um grave problema do criador. Todos nós devemos estar atentos para esse problema técnico que vai nos ocupar durante muito tempo. Perguntando, inquirindo, investigando. Sem conhecer pausa, sem conhecer repouso, sem conhecer tranquilidade.

A criação será sempre muito exigente.

CONHECIMENTO

A VERDADEIRA FICÇÃO DEVE PROVIR DE TUDO O QUE A GENTE JÁ CONHECEU, VIU, SENTIU OU APRENDEU.

Ernest Hemingway

O CONHECIMENTO SECRETO

O autor iniciante está compreendendo, perfeitamente, a gênese do personagem – de agente da ação para fio condutor a narrador com

estilo, de inominado para o nome, estrutura psicológica e oposições –, e deve conhecer agora a intimidade daquele, daquela, daqueles e daquelas com as quais vai trabalhar.

Além do nome, que vai sendo descoberto e trabalhado, necessita ter maiores informações, detalhes, anotações, mantendo-as sempre diante do seu olhar, do seu pulso.

Essas informações não precisam – e talvez nem devam – chegar ao leitor. É forçoso, todavia, que as conheça, de forma que possa passá-las, sempre que possível, aos próprios personagens. Aos outros personagens. Fazem parte do seu segredo, do seu mistério.

Observemos a quantidade – e a qualidade – de informações que Eugene O'Neil passa ao diretor sobre sua personagem Mary:

Tem cinquenta anos e é uma mulher de estatura mediana. Sua silhueta elegante, ainda juvenil, é um tanto roliça, mas nela não se notam a cintura e as cadeiras da idade madura, apesar de não usar um colete muito ajustado. Seu rosto é tipicamente irlandês. Deve ter sido um rosto lindo, e ainda chama a atenção. Não se harmoniza com a saúde que sua silhueta denota. É enxuto e pálido, nele sobressaindo-se a estrutura óssea. Tem o nariz longo e reto e a boca larga, de lábios carnudos e sensíveis. Não usa ruge nem qualquer espécie de maquilagem. O cabelo farto e de um branco puro emoldura sua testa. Acentuados por esse cabelo e por sua palidez, seus olhos, de um pardo escuro, parecem negros. São excepcionalmente grandes e belos, de sobrancelhas negras e pestanas frisadas.

O que imediatamente chama a atenção é seu extremo nervosismo. Suas mãos nunca estão quietas. Foram lindas mãos de longos dedos finos, mas o reumatismo tornou nodosas as articulações e deformou os dedos, que agora parecem mutilados. Todos evitam fitá-los, sobretudo porque se nota que Mary não consegue esconder o triste aspecto que apresentam, e sente-se humilhada por não poder dominar esse nervosismo que mais chama a atenção sobre suas mãos.

Veste-se com simplicidade, mas com uma segura intuição do que lhe vai bem. Tem os cabelos cuidadosamente penteados. Sua voz é

suave e atraente. Quando está alegre, sente-se nessa voz um leve sotaque irlandês. Sua qualidade mais sedutora – e que nunca perdeu – é o simples e espontâneo encanto juvenil de uma menina de colégio, uma inata inocência alheia à vida mundana.

(Longa jornada noite adentro)

O REPASSE DAS INFORMAÇÕES

É um texto para diretores de teatro, mas bem que poderia ser colocado na entrada do edifício para que todas as pessoas lessem a sua qualidade. Uma pena que nunca apareça. O que queremos destacar, no entanto, é que o leitor secreto do teatrólogo, o diretor – que na ficção é o próprio autor –, tem conhecimento da intimidade física da personagem – e também, através dela, dos traços psicológicos, dos movimentos, das oscilações – e repassa ao público de acordo com a orientação cênica, com a técnica. O cuidado do autor é apaixonante. E, por isso, a encenação resulta da cumplicidade entre o diretor, atriz e os espectadores, o que leva à verdadeira pulsação narrativa.

É essa ideia que chega ao público – no nosso caso, ao leitor. O criador de romances, novelas ou contos deve ter anotações com esses detalhes. Ainda que nunca as leia. Gore Vidal faz isso e a vantagem é que as tem. Os mais exigentes e criteriosos elaboram um catálogo dos seus personagens, de forma que possam ter um controle absoluto sobre eles, mesmo que jamais precisem usá-lo. E, quase sempre, repassá-lo a outros personagens que vão alimentar a iluminação de uns e de outros.

Um dado necessário, portanto:

O autor talvez jamais precise usá-las – no sentido convencional – mas deve torná-las acessíveis quando passa de personagem a personagem. Um personagem constrói o outro. Vem daí a Teoria da Iluminação, de Henry James, que consiste em fazer com que os personagens iluminem uns aos outros – falem, passem informações, examinem –, mesmo com aspectos às vezes contraditórios e confusos. As vozes se cruzam, as palavras se cruzam, as cenas se cruzam, os gêneros se cruzam.

Basta lembrar o olhar de Charles Bovary sobre a mão de Emma – a descrição é dele, do personagem, e não de Flaubert, o autor. Mas Flaubert a conhece – isso é o fundamento; e só através do conhecimento repassa-a a Charles, que a revela com estilo.

Charles ficou admirado da alvura de suas unhas. Eram brilhantes, finas, mais brunidas que os marfins de Diepe, e cortadas em forma de amêndoa. A mão nem por isso era bonita; pouco pálida, talvez, e um tanto seca nas falanges; além disso, comprida demais, e sem brandas inflexões de linhas nos contornos. O que ela possuía de verdadeiramente belo eram os olhos; apesar de castanhos, pareciam pretos por causa das pestanas; o olhar era franco e de um arrojo cândido.

Até porque aquela não é a mesma leitura que outros personagens fazem dela. As visões podem ser contraditórias, o que torna a narrativa ainda mais ágil e rica. A exemplo da visão que Rodolfo tem dela, no momento em que conhece sua vulgaridade. Enquanto Charles a vê com ternura, o olhar de Rodolfo é de desprezo, de irritação.

Tantas vezes já a ouvira dizer tais coisas, que não lhe eram mais novidades. Emma parecia-se às demais amantes; e o encanto das novidades, caindo aos poucos como um vestido, exibia a eterna monotonia da paixão, sempre da mesma forma e na mesma linguagem. Não podia alcançar, homem prático que era, a dessemelhança de sentimentos sob a igualdade das expressões. Porque lábios libertinos ou venais lhe haviam murmurado frases parecidas, quase não acreditava na pureza das que ouvia agora, achava que se devia fazer desconto nas expressões exageradas que escondiam aflições medíocres – como se na plenitude da alma não se extravasasse, às vezes, nas mais vazias metáforas, pois que ninguém pode jamais dar medida exata às próprias necessidades, concepções ou dores, e já que a palavra humana é como um caldeirão fendido em que batemos melodias para fazer dançar os ursos, quando antes queremos enternecer as estrelas.

Repetindo:

Tudo isso só é possível porque Flaubert conhece a intimidade de

sua personagem – e de seus personagens – e repassa-a aos outros personagens que, pouco a pouco, se constroem, sem a ditatorial participação do autor. A simulação e o jogo do faz-de-conta possibilitam leveza e mágica ao texto. Não é difícil verificar que o estilo é de Rodolfo – frases longas e demoradas, pesadas e sombrias, arrastando-se em impressões e símiles que se misturam e se alteram. O estilo de Charles é mais leve, suave, terno.

O CONHECIMENTO PELO DESENHO

Antes de começar um romance – ou durante o trabalho Erico Verissimo procurava conhecer o personagem. Fazia esboços, desenhava perfis, escrevia frases. Num desses esboços – publicado no livro *A liberdade de escrever*, Editora Globo ele desenha o personagem de frente, de perfil, detalha os lábios, até chegar a uma definição. Ao longo da página vai distribuindo frases: "*De dependência do pai* – que ele admirava e que era o símbolo de estabilidade, de segurança, de proteção garantida". Depois uma única palavra de quatro letras: "*Medo*". Logo embaixo, a repetição: "*Dependência do pai*".

Ainda mais: "*Sensação de perigo, desamparo* – medo –, *não seria a falta do pai?*" Aparecem em seguida as palavras "sensação", "sensação", "ser", "sensação", encimando o rosto do personagem, tendo abaixo, de novo, a palavra: "*Medo*". Formando a frase: "*Sensação de medo*". As repetições reforçam e reafirmam o quadro psicológico do personagem, ao lado de girassóis e de desenhos. Isso faz com que o personagem se torne conhecido e muito próximo do autor. Cria intimidade.

Para Erico, a criação de personagens femininas representou sempre uma dificuldade incrível, sobretudo para quem concebeu Ana Terra. Respondendo a uma pergunta de Rosa Freire D'Aguiar em *A liberdade de escrever*, ele confessou que sentiu constrangimento quando foi preciso criar Ana Terra, *de O tempo e o vento*. Mas lançou mão das experiências de adolescente para inventar Clarissa, enquanto Olívia foi construída sem recorrer a observações e detalhes. Assim como Graciliano Ramos se apoiou nas lembranças do convívio com velhas,

remotas tias, de Pernambuco e de Alagoas, aí metendo-se na pele de todas elas sem qualquer constrangimento.

E criou o seu alter ego, embora sem o compromisso de refletir as opiniões e movimentos autobiográficos. Chama-se Floriano Cambará. Ele assegurou, também naquela entrevista, que o personagem se parecia psicologicamente com ele.

Mas que não se trata de uma "autobiografia estilizada e superficial". Isso é mais ou menos o que acontece com a maioria dos escritores. A experiência pessoal é muito importante. Às vezes, imprescindível. O que não quer dizer que o autor tenha que revelar a parte sombria da alma. Absolutamente.

O PERSONAGEM AMEAÇA O ESCRITOR

E o que acontece quando o personagem quer matar o autor? Impossível? Nem tanto.

Às vezes o conhecimento se torna de tal forma real e verdadeiro que pode causar constrangimentos ao autor. É preciso, portanto, ter muito cuidado para não copiar. Para não dar essa nota de extrema sinceridade. O autor está inventando e não copiando. Evita-se o escrúpulo de entrar na pele do personagem – sobretudo da personagem – mas não se aproxima tanto do modelo. Todos têm modelos. É inevitável. Copiá-los é sempre um risco. Quando não literário, também na vida real.

Foi o que aconteceu a Hemingway.

Em depoimento ao jornalista A. E. Hotchener, publicado em *Papa Hemingway*, ele conta que foi ameaçado de morte por um dos seus personagens. Na verdade, o jornalista Harold Loeb. Hemingway gostava de contar ou de inventar histórias, desde que o valente e o vencedor fossem sempre ele.

Após a publicação de *O sol também se levanta*, dizia que fora informado de que Harold Loeb, que na verdade era o personagem Robert Cohen do livro – palavras dele –, anunciou que iria matá-lo no primeiro encontro.

Durante três noites aguardou que ele aparecesse num bar, previamente combinado. Não deixa de ser curioso o fato de um autor esperar pelo personagem que quer matá-lo. Antes, passou-lhe um telegrama avisando-lhe que estaria ali.

O homem não apareceu.

Estava jantando noutra lugar quando ele entrou, dias depois. Foi ao seu encontro e estendeu-lhe a mão. Criou-se o mal estar. O outro recusou o cumprimento, afirmando: "Jamais", em resposta ao convite para um drinque. "Então beba sozinho", lhe dissera o autor.

Nunca houve vingança. Os dois permaneceram distantes para sempre.

CONHECER, VER, SENTIR E APRENDER

"A verdadeira ficção deve provir de tudo o que a gente conheceu, viu, sentiu ou aprendeu", assegurava Hemingway no mesmo depoimento, acrescentando que "aquilo que o tenente Henry sentiu, quando Catherine Barkley soltou os cabelos e meteu-se em seu leito de hospital, foi inventado tendo por modelo aquela moça de Turim – inventado, não copiado".

O escritor norte-americano estava acertando de vez: conhecer, ver, sentir ou aprender, não é copiar. A narrativa trabalha com a invenção. A cópia não resulta em bom personagem e ainda oferece riscos.

Na verdade, a personagem de Hemingway era uma enfermeira italiana com quem ele teve um caso amoroso durante a primeira guerra mundial. Havia outras mulheres que o influenciaram: Pauline, por causa da cesariana, e que foi mulher do escritor durante muito tempo. E também Hadley, a mulher que substituiu Catherine no par romântico italiano, e com quem o escritor viajaria pela Suíça.

As mulheres sempre ofereceram bom material para a criação de personagens no autor de *O velho e o mar*.

AS MULHERES DE NOSSA VIDA

Os modelos sempre incomodaram muito os romancistas. Há figuras, faces obscuras e sombras que nos incomodam durante todo o tempo. Permanecem numa área do inconsciente pedindo para surgir a qualquer momento. Quando comecei a escrever *A história de Bernarda Soledade*, não sabia que a influência das mulheres da casa era tão poderosa. Foram cinco dias de trabalho ininterruptos numa fazenda.

O traço inicial aconteceu dias antes, quando apareceram as primeiras personagens: Bernarda, Inês e Gabriela estabeleceram-se. Não era inspiração, nunca foi. No inconsciente, todas as minhas irmãs começaram a se movimentar. Por isso é fácil distinguir o rosto delas em cada uma. Sendo que Gabriela, a noiva enlouquecida, nasceu a partir de uma tia nossa que vivia na fazenda Poço dos Bezerros, em Verdejante.

Ela andava pelo terreiro da fazenda o tempo todo, cantando e rezando, às vezes com os braços para cima. Dizia palavras incompreensíveis. Uma bela personagem, embora uma angústia de mulher. Apenas o vestido de noiva era diferente. E a casa da fazenda estava toda ali: com seus móveis, seus santuários, seus santos.

Nunca pude esquecer que "Bernarda" era – e é – uma metáfora de toda a minha infância.

Mesmo que parecessem uma manifestação do inconsciente, as personagens denunciavam todo o conhecimento da casa, através das mulheres que, desde o começo, marcaram a nossa vida. Portanto, aquilo que parecia fácil não era senão a manifestação de alegrias e dores que vieram desde os primeiros dias em Santo Antônio do Salgueiro.

A VISÃO DE UMA MAGRA ENVENENADORA

Mas nem sempre o conhecimento do personagem ocorre assim de forma tão tranquila. Além dos escrúpulos de Erico Verissimo na criação de personagens femininas, há o caso de François Mauriac que viu o modelo de *Thérèse Desqueyroux* num tribunal, enquanto era julgado.

Mauriac, até mesmo por causa desse exemplo, insistia em afirmar que o escritor não cria, apenas imita a realidade. A marca da influência consentida ou da influência consciente. O que deve se tornar permanente, à medida que o autor amadurece.

Mauriac conta que ficou marcado pela visão que teve, "*aos 18 anos, numa sala de tribunal, de uma magra envenenadora entre dois gendarmes. Lembrei-me dos depoimentos das testemunhas, utilizei a história das receitas falsas de que a acusada se servira para conseguir os venenos*".

Mas para por aí meu empréstimo direto da realidade. Com o que a realidade me fornece, vou construir uma personagem toda diferente e mais complicada. Os motivos da acusada haviam sido, na verdade, de ordem mais simples: amava outro homem que não seu marido. Nada mais de comum com a minha Thérèse, cujo drama consistia em nem sequer saber o que a impelia ao gesto criminoso.

Uma coisa não invalida a outra. O modelo, aliás, é só um modelo – a inquietação interior, o comportamento, a singularidade, ficam por conta da invenção.

Tudo isso para não lembrarmos o caso do regionalismo, onde a maioria dos autores copiavam, sociologicamente, a realidade. Nenhum outro elemento lhes servia. Como o coronel Zé Paulino, de José Lins do Rego, que além de ter como modelo o avô do escritor, passou a ser modelo de outros tantos coronéis da ficção brasileira.

O PERSONAGEM É MEU IRMÃO

A frase é de Guimarães Rosa: "*Riobaldo é o Sertão feito homem e é meu irmão*".

Revelada durante conversa com Günter W. Lorenz, mostra que o conhecimento do personagem começa na reunião de elementos que o autor tem de uma certa região – de uma dada realidade –, e de tal modo impregna o autor que ele próprio é personagem e, portanto, irmão dos outros personagens. Ninguém se torna um bom escritor se não se torna

irmão da realidade que interpreta e inventa. Isso equivaleria ao "*Madame Bovary sou eu*", de Flaubert, que respondia a uma pergunta que lhe fora formulada durante processo promovido pela promotoria pública, na França.

A conversa entre Guimarães e o estudioso alemão se desenvolveu dessa maneira, no que diz respeito ao conhecimento do personagem:

GUIMARÃES ROSA: *Sem dúvida o Brasil é um cosmo, um universo em si. Portanto, Riobaldo e todos os seus irmãos são habitantes de meu universo, e com isso voltamos ao ponto de partida.*

LORENZ: *Este Riobaldo – conforme li em várias ocasiões – seria considerado um Fausto, um místico, um homem do barroco, e designações dessa espécie já lhe foram atribuídas. Como você delinea o seu Riobaldo?*

GUIMARÃES ROSA: *Não, Riobaldo não é Fausto, e menos ainda um místico barroco. Riobaldo é o sertão feito homem e é meu irmão. Muitos dos meus intérpretes se equivocaram, exceto você, novamente. Riobaldo é mundano demais para ser místico, é místico demais para ser Fausto; o que chamam de barroco é apenas a vida que toma forma na linguagem.*

LORENZ: *E o seu Riobaldo? Acho que você ainda não acabou de caracterizá-lo.*

GUIMARÃES ROSA: *Eu sei. Gostaria de acrescentar que Riobaldo é algo assim como Raskolnikov, mas um Raskolnikov sem culpa, e que entretanto deve expiá-la. Mas creio que Riobaldo também não é isso; melhor, é apenas o Brasil.*

(Diálogo com a América Latina – Panorama de uma literatura do futuro)

Um personagem extremamente brasileiro que, no entanto, precisou do conhecimento – ou dos modelos – de diversos personagens universais. Sobretudo a partir desse surpreendente Raskolnikov e do distanciamento do Fausto, que a crítica sempre acreditou tão influente.

O importante, e fundamental, é que o autor iniciante comece a

perceber que a criação de um personagem não é tão arbitrária quanto a princípio parece. Temos que buscar os muitos conhecimentos internos que temos para que se possam desenvolver o caráter e o comportamento do personagem.

Conhecê-lo bem é a grande tarefa do nosso ofício.

O PERSONAGEM IDEALIZADO

Há os personagens reais – não apenas modelos, embora se transformem em modelos ao longo do trabalho – que atijam a imaginação do escritor. Terminam quase biografados, mesmo quando se sabe que a biografia é, igualmente, uma criação. O modelo visto de fora quando passa para o papel é outro, completamente diferente. Torna-se o personagem, resultado das escolhas, das seleções, dos movimentos do escritor.

Nenhum personagem histórico é verdadeiramente ele: é o personagem idealizado. Aliás, o idealizado aparece também na autobiografia. Trata-se da idealização do eu, nada mais, nada menos.

Vejam agora Norman Mailer, o celebrado escritor norte-americano, e de onde vem o conhecimento dos seus personagens. Conhecimento que provoca a apresentação, e da apresentação surge o desenvolvimento.

Desde muito jovem, Mailer demonstrou uma obsessão por dirigentes internacionais que tornariam célebre o seu universo literário e jornalístico. Às vezes muito mais um criador de tipos do que de perfis jornalísticos.

Numa entrevista ao *Le monde*, ele revelaria as razões que o levaram a isso:

Os políticos não se interessam por problemas políticos, são atores. Isso é ainda mais verdadeiro nos Estados Unidos do que na Europa, onde existe uma tradição política. Na América, a política é um esporte praticado pelos muitos ambiciosos. Na Europa, onde ela procede menos do estrelismo, a política é também mais profissional. É uma carreira razoável.

Quando precisou do modelo chamado Nixon – o presidente dos Estados Unidos que renunciou depois do Caso Watergate –, teve enormes dificuldades, segundo conta:

Para escrever um romance sobre Nixon, seria necessário esvaziar a cabeça dele. Acho que eu não seria capaz disso. Não o compreendo o suficiente. O exterior, sim. Mas uma coisa é compreender um personagem de fora e outra, penetrar na sua cabeça. É um salto mortal. Não compreendo como um homem de sua têmpera se deixou vencer pelo desânimo. Toda vez que abria a boca para fazer um discurso era um fracasso est tico. Ele era particularmente morno. Teria sido um dos piores atores do mundo, pois era incapaz de comunicar uma emo o ou um sentimento sem exibi-lo grosseiramente. Se dizia que a América devia ser forte, brandia o punho. Se queria expressar sua alegria ao anunciar uma boa nova, sorria com todos os dentes. Fazia tudo o que os jovens atores aprendem a não fazer após o primeiro curso de arte dramática. E, no entanto, quando era jovem, ele sonhava em ser ator!

(Literaturas – Entrevistas do Le monde)

MUNDO MUNDO VASTO MUNDO

Esta declara o nos leva a algumas reflexões. Conhecer um personagem não é apenas tratá-lo fisicamente. Isso é pouco, muito pouco, ou quase nada. Mas   básico. As roupas do personagem podem defini-lo psicologicamente. Podemos conhecê-lo pela camisa, pela calça, pela meia. Seu comportamento, sua rea o.

No entanto, como diz Mailer, devemos entrar na sua cabeça. L  no seu mistério. No seu segredo.

Um modelo exterior serve aos primeiros traços, mas a investiga o psicológica conduz à intimidade. É claro que Nixon estava se mostrando inteiro; Mailer, porém, reconhecia que precisava investig -lo.

Investigação – palavra chave do criador.

Investigar agora, investigar sempre. Pode ser uma palavra polícialca, não duvido. Aliás, concordo. Mas o que fazemos sem investigar as nossas possibilidades? Até onde podemos chegar sem o sutil e, ao mesmo tempo, áspero e árduo trabalho de investigação?

Exercício de imaginação. Digamos que Drummond escreveu em seu livro de anotações, em seu papel em branco, na solidão devastadora do branco, a palavra: mundo. Ela ficou sozinha, ali arrodada de outros brancos. Ele passaria algum tempo olhando-a. Sem outra coisa que fazer. E sem aquilo que os românticos chamavam de inspiração.

Não sem um riso de sarcasmo, escreveria depois, embaixo: mundo. E em seguida, mundo. Mais uma vez: seria uma rima, não uma solução. Coisa chata e sem criatividade.

Decide investigar melhor as palavras e escreve Raimundo. Não demora, lembra que não passa de uma brincadeira itabirana, brincadeira de repartição pública:

Se eu me chamasse Raimundo seria uma rima e não uma solução.

No impulso, apenas a palavra: mundo. Na intuição, mundo, mundo, mundo, preenchendo os espaços em branco. Na técnica, uma frase, uma brincadeira, seria uma rima e não uma solução. Na pulsação narrativa, o escritor procura o movimento e, portanto, o verso.

Mundo mundo mundo e, adiante, se eu me chamasse Raimundo, seria uma rima e não uma solução.

No aperfeiçoamento da pulsação narrativa, mundo mundo vasto – aquele papel em branco, imenso, solitário, agora pontilhado de palavras – mundo, se eu me chamasse Raimundo, seria uma rima e não uma solução. As sutilezas das palavras repetidas levam a uma ideia clara de vastidão.

Para quebrar a monotonia e provocar pressão rítmica, a palavra "vasto". Do ponto de vista estético, o escuro causado pelo excesso da palavra "mundo" e pela letra "m" se repetindo, mas tencionando muito o verso.

Mundo, mundo, vasto mundo.

Vejam bem:

Nem de longe procuro afirmar que Drummond teve essa intenção. Ou que ele escrevia dessa maneira. De forma alguma. Apenas sugiro ao autor iniciante que a criação literária começa pela investigação de uma palavra ou de um número de palavras que podem ser medíocres ou apenas uma brincadeira.

Aquilo que afirmei no começo: escritor não conta piada, escreve piada. Por isso não pode ter medo do grotesco, do medíocre ou do horroroso no momento inicial – impulso – da criação. Uma palavra perdida na vastidão do papel em branco.

À maneira que se investiga, as palavras começam a dançar, arrumam-se na frase ou no verso, torcem e retorcem, mudam de lugar ou de posição, e vão criando novas possibilidades.

Conhecer bem um personagem é investigá-lo.

Ora, se uma palavra leva a uma frase e uma frase leva ao verso e o verso leva ao poema, o que se pode esperar de um personagem, com toda a sua pulsação humana? Os personagens também dançam, arrumam-se na história, na narrativa, torcem e retorcem, mudam de lugar ou de posição, e vão criando novas possibilidades.

Um personagem pode começar um romance como principal e terminar secundário. Na trajetória da escrita, o autor percebe que ele não tem força suficiente para ocupar aquele papel. Então torce, retorce, e muda de lugar. Nada de extraordinário nisso. Uma questão elementar de trabalho. E, mais tarde, de qualidade.

O CONHECIMENTO DO NOME EM BRANCO

Agora podemos voltar ao herói das nossas anotações: o moço louro.

Temos uma incógnita resolvida: Estela, aliás, o nome da personagem que nos guia. Precisamos definir o nome do rapaz para que ele se transforme em personagem em oposição, seguindo aquela sugestão de Flaubert, segundo a qual a oposição dos caracteres geram

um assunto interessante.

Valentim? Valentino? Valério? Anotamos.

Em que ele pode ser valente, ou o oposto, fraco, por ironia? Não é tencionar demais o personagem? Vamos deixá-lo aí. Não, não serve. Valentim, Valentino ou Valério pode expor demais o personagem. Então, finalmente, optamos por um nome em branco.

Ele se chamará José.

Isto é, um nome convencional, tradicional, comum. Ele é um nome em branco; pode, ao longo do texto, suportar várias metáforas. Entre elas, a de José, o marido de Nossa Senhora, humilde, calado e bom. Pode ter sido esse traço que provocou a paixão de Estela? Ou seria José do Egito, vendido pelos irmãos a um administrador brilhante. Ou apenas o José, de Drummond?

E agora José? O poema nos ajudaria a compor a história. Sendo assim, o poema nos levará ao conhecimento do personagem. Não tem sido esse um recurso incomum nas artes. Os criadores pedem socorro a outros e montam histórias, fazem exposições de arte: esculturas e pinturas, filmes e peças de teatro etc.

O mineiro Carlos Herculano Lopes transformou também um poema de Drummond, *O vestido*, em roteiro cinematográfico e num livro. Legítimo. Um momento de alta capacidade criadora.

UM POEMA DEFINE O CONHECIMENTO

Algumas palavras definidoras do caráter de José:

Está sem mulher, está sem discurso, está sem carinho, já não pode beber, já não pode fumar, cuspir já não pode, a noite esfriou.

O poema de Drummond leva ao conhecimento do personagem.

Assim, o autor iniciante pode verificar que aquelas palavras medíocres, confusas, barulhentas, que anotou durante o impulso – "a moça se apaixonou pelo rapaz louro" –, começam a alcançar o verdadeiro sentido porque Estela e José não são apenas palavras, mas

personagens conhecidos. Aquela que nos guia com a fatalidade do suicídio e outro que lamenta. E que está irremediavelmente despojado.

O conhecimento, assim, nos levará ao ponto de vista dos personagens – o que eles pensam e como agem na história – e daí ao foco narrativo. Rearrumaremos as palavras iniciais e criaremos o esboço definitivo. Depois o argumento. Será uma narrativa de vozes interiores? Diálogos? Monólogos entrecruzados? Monólogo simples? Fluxo da consciência?

Podemos pensar no foco narrativo a partir mesmo das sugestões do poeta. Pois não é ele quem diz *"cozinheiro no quarto qual bicho-do-mato, sem teogonia, sem parede nua para se encostar, sem cavalo preto que fuja a galope, você marcha, José!, José, para onde?"*

Ao invés de Estela, podemos colocar José fugindo, talvez de ônibus, depois da tentativa de Estela. Com um monólogo interior.

O conhecimento psicológico dos personagens nos ajudará.

APRESENTAÇÃO 1: RITO E AUTONOMIA

A APRESENTAÇÃO DOS PERSONAGENS, ESPÉCIE DE SUPORTES VIVOS PARA OS DIFERENTES MOTIVOS, É UM PROCEDIMENTO COERENTE PARA AGRUPAR E COORDENAR ESTES ÚLTIMOS.

Tomachevski

APRESENTAÇÃO POR CIRCUNSTÂNCIA

Na apresentação, o autor mostra conhecimento e domínio do personagem, e faz com que ele se movimente para permitir a completa interação com o leitor, adiantando ou esquecendo, de propósito, alguns detalhes. Muitas vezes, o leitor assim imagina que está descobrindo o personagem naquela hora e que ele é o criador. Isso é muito importante. Fica estabelecida uma espécie de parceria, que exige equilíbrio e tensão. O narrador já não é aquele que possui sozinho as informações, leva-as às páginas, mas cuida disso com habilidade.

Em *Madame Bovary*, Flaubert jogou muito bem com os nomes dos personagens, dando-lhes as características psicológicas e físicas, cada uma de acordo com a técnica, realizou plenamente aquilo que ele

mesmo chamou de "*oposições de temperamento*" e operou as apresentações por circunstância ou por ação. Ou seja, nenhuma palavra esclarecedora: o personagem é assim, comporta-se assim, fala assim. Nada disso. As circunstâncias da cena mostram o caráter do personagem.

O autor não diz, narra.

Em geral usamos o próprio personagem como narrador dissimulado ou o narrador oculto que cuida de bordar os furos da narração, conforme Henry James, mas sempre de acordo com as visões do personagem, mesmo quando pode parecer alguém insignificante.

Em primeiro lugar, o personagem Charles Bovary é apresentado de uma só vez, num ímpeto. Por assim dizer, é jogado no palco-sala. Não tem mais opção, resta-lhe representar. Afinal, trata-se de uma figura linear, tímida e atrapalhada. O escritor precisava que ele estivesse inquieto e nervoso na cena. Não podia fazer simulações.

Apesar de "um novato" – artigo indefinido – e "o novato" – artigo definido – a apresentação se dá de chofre, num só instante. Por isso o intrigante "nós" – que tem causado tanta preocupação aos estudiosos.

"Nós" somos nós, os leitores? "Nós", personagem dissimulado? Ou "nós", um narrador plural? Ele agora está ali, à nossa frente.

A cena de apresentação é cruel, na tradução já citada:

— *Levante-se – ordenou o professor.*

Levantou-se; o boné caiu. A classe inteira pôs-se a rir.

Ele se abaixou para erguê-lo. Um vizinho o fez cair com uma cotovelada, mas ele tomou a erguê-lo.

— *Livre-se desse boné! – disse o professor, que era um homem espirituoso.*

Houve uma explosão de riso entre os alunos, embaraçando o coitado de tal forma, que ele não sabia se segurava o chapéu, se o deixava no chão ou se o punha na cabeça. Afinal sentou-se, pondo-o sobre os joelhos.

— *Levante-se — repetiu o professor — e diga-me o seu nome.*

O novato articulou, com a voz trêmula, um nome ininteligível.

— Diga de novo — gritou o professor. — Mais alto!

Tomando então uma resolução extrema, o novato abriu uma boca desmesurada e, como se chamasse alguém, lançou a plenos pulmões esta palavra: Carbovari

Foi uma algazarra que explodiu de repente, num crescendo de gritos agudos (uivava-se, latia-se, Apateava-se, repetia-se: Carbovari!, Carbovari!), que depois passou a ecoar em notas isoladas, dificilmente acalmadas; de vez em quando, subitamente, recomeçava numa fileira de bancos, reavivando-se aqui e ali, como uma bomba mal apagada.

A entrada no palco-sala – no romance – não podia ser mais desastrada. Como não podia ser mais desastrada a vida de Charles em todo o livro, a ponto de morrer de nada, desastradamente. *"Trinta e seis horas depois, a pedido do farmacêutico, o dr. Canivet chegou. Fez a autópsia, mas nada encontrou"* Dr. Canivet? Esquisito. Ou a metáfora do médico – o canivete – que corta cadáveres?

Importante destacar: a apresentação de Charles é perfeita. Sem uma palavra que esclareça o personagem, sem uma palavra que revele a intenção do autor, sem uma palavra que justifique o personagem. Ele está ali. O leitor inteligente sabe com quem vai tratar.

APRESENTAÇÃO POR LEVEZA E SIMULAÇÃO

A apresentação de Emma Bovary se dá em circunstâncias bem diferentes e ressalta a *"oposição de temperamentos"*. Enquanto Charles foi jogado no palco e se atrapalhou com um simples boné, nem sequer sabendo pronunciar o próprio nome, Emma é apresentada por *"leveza e simulação"*, no capítulo II.

Agora a sequência dos artigos e definição da personagem.

Na abertura, apenas "uma moça":

Uma moça, vestindo um merino azul guarecido de folhos, apareceu

à porta [...]”

Em seguida "a moça":

[...] *E a moça tratava de coser os chumaços; o pai impacientou-se*
[...]

Logo depois "srta. Rouault":

A srta. Rouault não gostava da aldeia, principalmente agora que tinha quase inteiramente a seu cargo todos os cuidados da quinta.

Mais tarde, Emma:

Emma, lobrigando-o, curvou-se sobre os sacos de trigo, no mesmo movimento, sentiu o peito tocar as costas da moça, curvada abaixo dele.

E, finalmente, a senhora Bovary:

A sra. Bovary reparou que algumas senhoras não tinham colocado as luvas em seus copos.

De um lado, a apresentação e, de outro, a formação do caráter. O caráter dissimulado da personagem que, só muito depois, se apresentará por inteiro.

Um dado sempre muito importante: o autor deve saber como apresentar os seus personagens ou deixar que eles se apresentem.

O RETRATO DE ESTELA

No nosso trabalho, Estela entrou no texto logo na primeira frase, ao lado, é verdade, de um indefinido rapaz louro. Portanto, Estela chega com suas características psicológicas – "se apaixonou" e "chorou". O ideal é que o personagem masculino seja mostrado por oposição, com as características físicas, feito ocorre no primeiro momento: "rapaz louro". Fica estabelecido, portanto, que ela é mais alma e ele mais físico. Isso ocorre por causa das vozes dos personagens – um constrói o

outro e estabelece o seu próprio estilo.

Através do foco narrativo – monólogo – podemos construir, mais tarde, o caráter de José, que já foi Valetim, – o rapaz louro – através do seu ponto de vista.

À maneira que se escreve, devemos estar atentos para esse detalhe técnico, e que, apesar de detalhe, é importante – já percebemos que os detalhes constroem a narrativa, pelo óbvio. É claro. Acontece que alguns iniciantes acham que tudo surge de uma vez. Por isso essa história de inspiração.

Não é que deva ser sempre assim – repetimos: não existe verdade absoluta no campo das artes, sobretudo na literatura. Trata-se de questão de estudo. Observamos sempre a posição do narrador – ou dos narradores –, do personagem ou dos personagens.

A decisão seguinte: quem narra? Um personagem ou os personagens? Aqui centraremos o foco narrativo em Estela. Não na primeira pessoa. Na terceira, sim – porque o escritor narra, mas quem estabelece os movimentos é a mulher. Ou aprofundamos o texto a partir dos monólogos de José. Os dois têm monólogos? Vamos decidindo.

A SELEÇÃO DOS ACONTECIMENTOS

Percebemos, assim, que personagem, história e técnica vão nascendo quase ao mesmo tempo. Cabe ao escritor organizar os acontecimentos. Sempre considerando a advertência de Henry James a respeito da seleção de material. Selecionar os personagens e os episódios é exigência natural do escritor.

Já avançamos bastante: temos uma voz narrativa, trabalhamos com dois personagens, e descobrimos a voz deles – uma mais psicológica, a outra mais física. Conhecemos uma técnica: o rapaz louro esconde-se – do ponto de vista narrativo – na mulher. Ou é escondido por ela. E temos um nome: que é uma metáfora. Escondido mas com voz ativa: há monólogos. Então, se percebemos que é melhor esconder o personagem masculino, vamos tratar de formular a técnica de apresentação de José.

E avançando:

Para que o rapaz louro não fique apenas apresentado – e até julgado – por Estela, é conveniente talvez que ela possa escutar a voz de um terceiro – ou terceira – personagem que acrescenta novas informações, mesmo as contraditórias. Às vezes apenas uma frase ou uma observação rápida ajuda muito. À maneira que escrevemos, devemos verificar, com o máximo de consciência, a função e o efeito de cada palavra. De cada circunstância. De cada situação.

Não raro, basta um olhar. Quem sabe?

O NARRADOR PLURAL

Madame Bovary, reiteramos, registra um aspecto do foco narrativo muito raro ou raríssimo: a primeira pessoa do plural – o "nós". Tão raro que não o classificamos no começo deste livro. Porque é incomum. Mesmo Flaubert usa-o no início do primeiro capítulo e nunca mais. Havia, portanto, uma opção técnica e não um foco narrativo permanente. Aparece, quase com frequência, nos relatos de viagens e nas impressões de acontecimentos.

Para Mario Vargas Llosa não há dúvida:

Quem é o narrador que, emborcado atrás da primeira pessoa do plural, inicia o relato? Trata-se de alguém que está lá, que faz parte do mundo narrado. Encontra-se nessa sala de aula a que chega Charles precedido pelo diretor do colégio, ouve e sem dúvida comete as brincadeiras com que os alunos recebem o garoto provinciano: "Seria agora impossível a qualquer um de 'nós' lembrar alguma coisa a seu respeito. Era um rapaz de temperamento moderado, que brincava durante o recreio, trabalhava nas horas de estudo; atento em aula, dormindo bem no dormitório, comendo bem no refeito". Não cabe dúvida, quem fala é algo mais que um observador comum: um participante ativo, um cúmplice, personagem da história.

(*Orgia perpétua* – Flaubert e *Madame Bovary*).

Ocorre que o personagem pode também ser o leitor oculto, não

exatamente o observador. Está ali, entre os personagens, entre nós, entre todos, acompanhando e vivendo os acontecimentos. Ou até o narrador plural que aparece em todo o livro. Narrador plural justificando os vários narradores – ou estilos narrativos – em todo o livro: narrador onisciente, narrador-personagem, singular, palavra em cursiva, imagens obstrutoras, estilo livre indireto, diálogo entrecruzado, tudo na classificação do próprio Mário Vargas Llosa.

OS ESPECTADORES E OS ATORES

Apresentada por leveza e simulação, Emma Bovary é construída pelo olhar de Charles.

Aliás, essa é uma questão que será discutida amplamente. O olhar do personagem é um dos fundamentos deste livro – mais um segredo da ficção.

Em primeiro lugar, Charles é, por assim dizer, jogado no romance – como compete a um personagem linear e, mesmo assim, desastrado – ou no palco-sala, é construído por um personagem-testemunha ou por "nós", que também observamos e, ao mesmo tempo, testemunhamos, participamos. Nos engajamos ao texto. Somos espectadores e atores – assim sempre o papel do leitor. "Nós", que somos parte do romance, entramos com Charles na história. O iniciante deve estar atento.

Sem esquecer nunca: o autor não tem estilo, quem tem estilo é o personagem.

A respeito desse assunto, escreveu Percy Lubbock:

Se a história tiver de ser mostrada a nós, nossa relação com ela, nossa posição diante dela evidencia-se à primeira vista. Estamos colocados em face de determinada cena, de certa ocasião, de uma hora escolhida na vida dessas pessoas cujos destinos acompanhamos? Ou estamos observando suas existências de um lugar mais elevado, participando do privilégio do romancista – abarcando-lhe a história com uma ampla esfera de visão e absorvendo o efeito geral? Eis aqui uma alternativa necessária.

(A técnica da ficção)

Sem perder a voz narrativa – que afinal de contas coordena o texto e a multiplicidade de olhares que o vão montando –, o escritor precisa ir de encontro à voz do personagem que tem estilo. Mesmo nos autores mais tradicionais isso pode ser visto, observado, analisado. Não foi sempre assim. No entanto, foi o próprio autor tradicional que cedeu espaço para as conquistas do personagem. Os revolucionários iguais a Flaubert compreenderam e trabalharam.

UM INDEFINIDO COM VESTIDO

A apresentação de Emma começa pelo artigo indefinido – "uma moça" – que revela a inconsistência da personagem, ou seja, ali é ainda uma moça sem firmeza e não merece atenção especial. Tanto é que o olhar de Charles é deslocado para o cenário e nele, diretamente, ela não está. Afinal, não tem importância. Flaubert – na verdade, Charles, o narrador – reconhece apenas o vestido, um bom indicador.

Assim, conforme a tradução de Araújo Nabuco:

Uma moça, vestindo um merino azul guarnecido de folhos, apareceu à porta da casa, para receber Bovary, a quem fez entrar na cozinha, onde crepitava um bom lume. Fervia ao redor, em panelas de vários tamanhos, o almoço dos trabalhadores. No interior da lareira estavam várias peças de roupa estendidas a enxugar. A pá, a tenaz e o bico de fole, todos de proporções colossais, brilhavam como aço polido; ao longo da parede, estendia-se copioso apetrecho culinário, no qual se refletia desigualmente a chama clara do fogão, casando-se aos primeiros raios do sol que entravam pelas vidraças.

"Uma moça" permanece ali e, de relance, ele sabe, apenas, que ela está "vestindo um merino azul guarnecido de folhos". E só – a única referência ao estado físico dela. O olhar logo se dirige ao cenário estático. Não houve cena porque os dois nem sequer trocaram saudações, nem os olhares se mostraram. Uma conversa, por mais rápida que fosse, transformaria o cenário em cena. Ou uma troca de olhares. E mais nada. Em seguida, a descrição dos elementos do cenário. A distribuição de elementos cênicos. O detalhe da mão e, em

seguida, do olhar, também em cena muda.

O espaço romanesco então se desloca para o primeiro andar, onde se encontra o doente. Depois de o médico – Charles – atender o doente, ela reaparece.

A APRESENTAÇÃO DEFINE EMMA

E já não é "uma moça", começa a participar da cena:

Como fossem necessárias umas talas, foram buscar no telheiro das carroças um punhado de tabuinhas. Charles escolheu uma, cortou-a aos poucos e raspou-a com um caco de vidro, enquanto a criada rasgava um lençol para fazer ligaduras e a moça tratava de coser os chumaços. Como levasse muito tempo à procura da caixa de costura, o pai impacientou-se; ela não respondeu, mas ao costurar picava os dedos e nervosamente os levava à boca para chupar.

Ela vem se definindo, embora não seja ainda uma personalidade firmada: "a moça".

É preciso ter cuidado com o uso dos artigos.

Lembramos a função gramatical e a função narrativa. Pode parecer mais um detalhe. Não o é. Nesses detalhes o criador se realiza plenamente, reafirma sua capacidade de inventar, de ter domínio sobre a técnica. O leitor percebe, ainda que seja inconscientemente.

O DESTAQUE DA CENA MUDA

E, além dos artigos e do cenário, a cena muda – pelo menos na aparência – se resolve muito bem. Os diálogos ficam por conta da marcação – "o pai impacientou-se", "ela não respondeu" – e do nervosismo de Emma – "mas ao costurar picava os dedos e nervosamente os levava à boca para chupar".

A função do diálogo indireto interno – ou da tentativa de diálogo, digamos, é deixá-la sem destaque – ou seja, o importante é apresentar

Emma – por leveza e simulação mostrar a presença dela e não destacar uma possível discórdia com o pai. O que em verdade, nunca existiu.

Um diálogo direto, com travessão, traria a conversa para bem perto do leitor, chamaria muito a atenção, exporia algo que não é decisivo. Pelo menos, nesse momento. O importante é revelar a ansiedade e o nervosismo de Emma diante da presença masculina.

Ao invés da leveza e da simulação, a personagem seria apresentada pelo conflito, algo impensável nesse caso.

A cena, refeita através do diálogo direto, ficaria assim:

Charles escolheu uma, cortou-a aos poucos e raspou-a com um caco de vidro, enquanto a criada rasgava um lençol para fazer ligaduras e a moça tratava de coser os chumaços. Como levasse muito tempo para encontrar a caixa de costura, o pai impacientou-se:

— O que você está fazendo que não encontra logo essa caixa de costura?

Ela não respondeu, mas ao costurar picava os dedos e nervosamente os levava à boca para chupar.

No efeito cênico escrito por Flaubert, o leitor se deixa seduzir, ele próprio já preocupado com ela, aceitando a leveza e a simulação. Ou seja, simula-se narrativamente a importância do acidente que o pai sofreu – acabara de quebrar uma perna – para que "a moça" seja apresentada, com ansiedade e nervosismo.

A CURVA IMPULSIONA O LEITOR

Registramos aí também a oscilação narrativa: "uma moça" cuja sombra passa pelo cenário, atinge o caráter de "a moça", depois a fratura do pai, até chegar ao domínio da cena. A oscilação narrativa, dessa maneira, pede uma curva no discurso para condicionar a pulsação do leitor.

É aí que o criador procura ajustar a verdadeira pulsação narrativa que, conforme estamos destacando, é o resultado de três movimentos:

- a) Pulsação do personagem;
- b) Pulsação da cena e
- c) Pulsação do leitor.

Mesmo com os personagens bem distribuídos na cena – Charles, o pai, a moça e a criada – não há descrição do ambiente. Se ali foi importante, para não destacar Emma, – deslocado de "uma moça" para o cenário, pura fuga narrativa –, aqui o olhar está nela. Unicamente. A curva chega à linha que decidirá a estrutura do romance.

Emma surge sob o olhar de Charles, tem uma caracterização física; é ele quem está narrando:

Charles ficou admirado da alvura de suas unhas. Eram brilhantes, finas, mais brunidas que os marfins de Diepe, e cortadas em forma de amêndoa. A mão nem por isso era bonita; pouco pálida, talvez, e um tanto seca nas falanges; além disso, comprida demais, e sem brandas inflexões de linhas nos contornos. O que ela possuía de verdadeiramente belo eram os olhos; apesar de castanhos, pareciam pretos por causa das pestanas; o olhar era franco e de um arrojo cândido.

Aquela "uma moça" – artigo indefinido – que não recebera qualquer atenção, passa por "a moça" – artigo definitivo – numa rápida cena de impaciência e nervosismo, para, enfim, apresentar as características físicas e de indicações psicológicas. A leveza e as simulações ainda não estão resolvidas. Logo adiante, aquela que foi "uma moça" e igualmente "a moça" nervosa com características físicas, tem agora um nome. É a "srta. Rouault":

Falaram primeiramente do doente, depois do tempo e dos lobos que à noite infestavam os campos. A srta. Rouault não gostava da aldeia, principalmente agora que tinha quase inteiramente a seu cargo todos os cuidados da quinta. Como a casa era fria, ela tiritava mesmo ao comer, o que lhe descobria um tanto os lábios carnudos, que costumava morder em silêncio.

A NARRATIVA POR INTERSECÇÃO

A identidade se completa. Definitivamente. E não somente se completa, cruza com a de Charles. As curvas e as oscilações levam à personagem, oposta a Charles, como estamos vendo. "Nós" – leitores, narradores múltiplos, personagem oculto – apresentamos Charles que, por sua vez, apresentou Emma.

Agora, mais do que nunca, fica claro que quem tem estilo é o personagem.

Embora precise, é óbvio, da visão do narrador oculto que, se ampara e se esconde nos personagens.

Finalmente, os caracteres de Charles e Emma encontram-se, numa espécie de narrativa por intersecção, para usar o termo da teoria dos conjuntos em matemática – ou seja, uma narrativa onde dois pontos se encontram, e se cruzam, o que confirma as qualidades e os defeitos dos dois.

Com calma:

Quando Charles, depois de ter ido em cima despedir-se do sr. Rouault, tornou a entrar na sala antes de partir, encontrou-a de pé, com a testa colada à vidraça. Olhava para a horta, onde as estacas de feijão tinham ruído sob o ímpeto do vento. Voltou-se para trás.

— Está procurando alguma coisa? – perguntou ela.

— O meu chicote, se faz favor – respondeu ele.

E pôs-se a remexer em cima da cama, atrás das portas e por debaixo das cadeiras; o chicote tinha caído no chão, entre os sacos e a parede. Emma, lobrigando-o, curvou-se sobre os sacos de trigo. Charles, por galanteria, correu e, como estendesse também o braço no mesmo movimento, sentiu o peito tocar as costas da moça, curvada debaixo dele. Ela endireitou-se, muito corada, olhou para ele por cima do ombro e entregou-lhe o chicote.

A CENA FUNDADORA DO ROMANCE

Não fica difícil observar que as duas apresentações – por circunstância e por oposição – se encontram para mostrar a diferença de caracteres. Uma perfeita intersecção. O caráter leve e por simulação de Emma destaca-se na atitude romântica de permanecer na sala, de pé, a olhar a horta "com a testa colada à vidraça", com uma passagem pelo diálogo direto – aí sim, necessário, básico e fundamental, porque o chicote gera o conflito, precisa chamar a atenção do leitor, avisá-lo, corresponde ao boné no colégio.

Depois, a cena desastrada de Charles em contraste com o romântico de Emma – as oposições são sempre muito fortes.

Ela tenta ajudá-lo e ele quase se deita sobre ela: "*sentiu o peito tocar as costas da moça, curvada debaixo dele*".

É básico destacar, entretanto, que esta cena é o que se pode classificar de *cena fundadora* do romance, porque essa mulher manifestadamente sonhadora e lenta, vai se tornar também uma amante desastrada e confusa, como se pudesse adquirir os defeitos de Charles por intersecção moral.

A QUESTÃO DA AUTONOMIA

Para que o personagem tenha cada vez mais o seu estilo é preciso dar-lhe a autonomia que, em muitos casos, parece impossível. Já vimos que não é. Por isso estamos falando, cada vez mais, no olhar do personagem. É através dessa técnica que o conceito se realiza. Nós mesmos vimos agora como o olhar de Bovary possibilita essa criação, mesmo contando com a ajuda inquestionável do narrador oculto – escondido também nos personagens.

Foi a autonomia do personagem que mais impressionou Percy Lubbock. Diz ele:

Às vezes, parece estar descrevendo o que ele (Flaubert) mesmo viu, lugares e pessoas que conheceu, conversas que talvez tenha escutado; não quero dizer que esteja narrando literalmente uma experiência própria, senão que escreve como se o fizesse. Sua descrição, nesse caso, toca apenas assuntos que nós mesmos, você e eu, poderíamos ter

percebido sozinhos, se estivéssemos no mesmo lugar naquele momento.

E é verdade. A própria Emma escreveu a confusão de Charles na cena passada, olhando "*para ele por cima do ombro*" e entregando-lhe "o chicote". A carga narrativa aí é imensa. Através dessa troca de olhares, a voz dos personagens se manifesta. Ele está contando e vivendo a cena. Tem autonomia para isso.

Mais de uma vez, durante o seu estudo, Percy Lubbock vai chamando a atenção para este aspecto definitivo: os olhos da personagem. Mesmo assim, faz toda uma análise daquilo que considera visão "de fora" e visão "de dentro", passando a narrativa ora para o narrador, ora para Emma. E dá tal importância a ela que para ele "*não existe mais ninguém no livro em condições de retomar a narração quando Emma falha*". Os outros personagens assumem a narração, sim.

OS OLHOS SE ENCONTRAM NA INTERSECÇÃO

Depois da apresentação de Charles e de Emma podemos demonstrar a habilidade técnica de um narrador tradicional – aliás, tradicionalíssimo – em função dos olhares e verificar de que maneira isso acontece.

Trata-se do clássico Leon Tolstói e do seu romance *Ana Karenina*.

Ana e Vronsk encontram-se, pela primeira vez, durante uma viagem de trem. Acontece aí a construção narrativa através dos olhares e eles são apresentados ao leitor na condição de possíveis amantes.

Embora sem a preocupação do rigor técnico de Flaubert, o russo esbanja emoção, diferentemente do primeiro que é mais elaborado. Veem-se e, de certa forma, revelam-se. Os olhares funcionam em situações diferentes, justo por causa da técnica.

O encontro de Charles e Emma na casa dela, onde se encontra o pai doente, é definido pelo olhar do primeiro, embora ela tenha ficado nervosa – quem sabe por causa do pai, que lhe fizera uma advertência, quem sabe por causa da presença do médico.

Tornamos a lembrar: o narrador é impessoal. A reconstrução do

texto cabe ao leitor.

A técnica emocional de Tolstoi:

Vronsk seguiu o condutor e subiu ao estribo do vagão, detendo-se à entrada do compartimento para dar passagem a uma senhora que saía. Com sua velha experiência de homem da sociedade, bastou-lhe um olhar para compreender, pelo aspecto da desconhecida, que pertencia à alta roda. Curvou-se e ia entrar no vagão quando sentiu necessidade de voltar a olhá-la, não atraído pela sua beleza, nem pela sua elegância, nem pela singela graça que se desprendia de toda a sua pessoa, mas apenas porque a expressão do seu rosto encantador, quando passara junto dele, se mostrara especialmente suave e delicada. No momento em que se voltou, também ela olhara para trás. Seus brilhosos olhos cinzentos, que pareciam escuros, graças à espessas pestanas, detiveram-se nele, amistosos e atentos, como se procurando alguém. Naquele rápido olhar, Vronski teve tempo de lhe observar a expressão de uma vivacidade contida, os olhos reluzentes e o sorriso quase imperceptível dos lábios rubros. Parecia que algo excessivo lhe inundava o ser e, para pesar seu, transbordava ora do olhar luminoso, ora do sorriso. Não obstante ter velado intencionalmente a luz dos olhos, ela transparecia através do leve sorriso.

(Ana Karenina)

O INCIDENTE COMO ILUSTRAÇÃO

O foco está nos personagens e eles passam a narrar, embora a tradição leve o autor a usar verbos que fazem a marcação: "bastou-lhe", "curvou-se", "sentiu". E mais do que isso, a interferir. Os movimentos internos e sutis conduzem à narração de personagens, apesar dos pesares. A direção do olhar acompanha os incidentes e aí concordamos com Henry James, para quem o personagem é o incidente, porque o incidente é a ilustração do personagem.

Percebe-se, de logo, a mudança narrativa. O foco segue acompanhando Vronski, mesmo assim sofre uma ligeira alteração na

maneira como Ana passa a conduzir a cena – por um instante apenas, em pouquíssimas palavras.

Uma rápida narrativa por intersecção. Os dois cruzam o mesmo espaço e o mesmo tempo.

Ela se volta – *"os olhos cinzentos [...] detiveram-se nele"*–, amistosos e atentos, e logo observam outro ponto da estação. Uma circunstância emocional muito densa.

Mesmo assim, o escritor nada comenta, nada diz, nada revela. O incidente – o cruzamento dos olhares – provoca a intersecção. Observando-se bem: somente Vrosnki – um dos narradores – comenta e pensa. A participação de Ana é silenciosa e eficiente.

Os seus olhos compõem o conflito. Têm o mesmo efeito de Flaubert – ou seja, se comportam – mesmo por um milésimo de segundo – como narradores do incidente. Oferecem condições para que o personagem passe a condutor do texto. Tudo acontece porque Tolstoi narra muito próximo de Ana. Está na pele dela. Nesse primeiro encontro, os olhares falam mais do que o narrador onisciente que, na verdade, é Leon Tolstoi.

O que deve ficar objetivamente claro é que, em Tolstoi, a narrativa é emocional. Em Flaubert, impessoal.

A impessoalidade consiste em fazer o autor sair da cena e deixar que os personagens resolvam.

No emocional, o autor atua junto com os personagens, tirando-lhes a autonomia.

A METÁFORA DA TEMPESTADE

Logo depois, os olhos de Vronski e Ana assumem posição de narradores, dentro de uma cena metafórica extremamente eficiente. Tolstoi faz com que os dois voltem a se encontrar, mas prepara elementos que, mesmo sem dizer no discurso, de modo aberto e direto, alertam para a tensa relação futura entre ambos.

Há, pelo menos, três movimentos, na cena:

- a) Tensão;
- b) Passagem e
- c) Conclusão.

No primeiro, a narrativa pertence ao autor e ele estabelece as circunstâncias que vão gerar, mais tarde, o conflito entre os personagens; no segundo, os personagens se veem e se cumprimentam elegantemente, estabelecendo uma ligação mais estreita entre ambos; e, no terceiro, Ana Karenina revela, no íntimo, o começo da paixão por Veronski.

Na trajetória, o anúncio de uma relação tumultuada, que leva ao suicídio da mulher.

O texto de Tolstoi:

Desencadeara-se uma terrível tempestade de neve, o vento sibilava entre as rodas do trem e dos postes próximo à estação. As carruagens, os postes, as pessoas, tudo ficava coberto de neve, que aumentava constantemente. Após uma curta calmaria, a tempestade redobrou de intensidade e tão violentamente que nada parecia poder resistir-lhe. Entretanto a porta da estação abria-se e fechava-se continuamente, para dar passagem a pessoas que corriam de um lado para outro ou ficavam a conversar alegremente na plataforma cujas pranchas rangiam debaixo dos pés. A sombra de um homem curvado pareceu sair de sob a terra junto do local onde Ana se encontrava; ouviu o retinir de um martelo num pedaço de ferro e em seguida, do lado oposto, uma voz irritada, que saía das trevas, e vociferava: "Mande um telegrama!" dizia, e outras gritavam: "Por aqui, se faz favor! O número 28!" Ana viu passar diante de si vultos cobertos de neve, atrás dos quais dois senhores caminhavam fumando tranquilamente. Ana respirou outra vez a plenos pulmões o ar frio, e, já com a mão na portinhola do compartimento, de novo se preparava para embarcar quando um homem de capote militar se aproximou, ocultando a luz do farol. Ana observou-o e reconheceu Vronski. Este levou a mão ao barrete, inclinou-se e perguntou-lhe se podia ser útil em alguma coisa. Ana olhou-o um momento sem responder. Embora ele estivesse de costas

para a luz, julgou ver-lhe nos olhos e na fisionomia a expressão de respeitoso entusiasmo que tanto a impressionara na véspera. Acabava de dizer para si mesma, depois de o repetir tantas vezes e tantas vezes naqueles últimos dias, que Vrosnki, para ela, era um rapaz como outro qualquer que encontrava por todos os lados da sociedade, e em quem nunca se permitiria pensar, e eis que, de repente, ao vê-lo, se apoderava dela a alegria e o orgulho. Não precisava de lhe perguntar por que estava ali. Estava ali, sabia-o com toda a certeza, como se lhe tivesse dito, evidentemente, para se encontrar com ela.

Vejam os:

Na tensão, o cenário era de tempestade, o vento sibilava, a porta batia, a estranha sombra de "um homem curvado" – o próprio Vrosnki, vozes e vultos – a metáfora anuncia a tragédia. A pulsação narrativa torna-se enevoadada, dramática. Portanto, o tom é dramático.

O iniciante precisa saber que, em literatura, as coisas, em geral, não devem ser ditas, mas narradas. Antecipar ou julgar o futuro relacionamento dos dois é erro grosseiro. Do mais absoluto erro.

A passagem se dá numa frase, com o aparecimento do futuro amante – "Ana observou-o e reconheceu Vrosnki" – num vigoroso corte narrativo. Quase num anúncio fatídico: aquele que sai das trevas. E que leva o leitor ao terceiro movimento. Para um autor com graves preocupações religiosas, isso é claramente um julgamento.

Na conclusão, a voz indireta de Ana se manifesta, passa da tensão para a euforia e, antes, uma nova frase surpreende: "Nos olhos e na fisionomia a expressão de respeitoso entusiasmo que tanto a impressionara na véspera". Na véspera? Onde isso ficou dito?

Talvez ali: "Seus brilhosos olhos cinzentos que pareciam escuros graças às espessas pestanas, detiveram-se nele, amistosos e atentos, como se o reconhecessem [...]" Ou: "Imediatamente se desviaram". Ela teria pensado naquele instante e o autor preferiu esconder? Aí atua a arte sutil da narrativa.

OS AVANÇOS E SILÊNCIOS NARRATIVOS

Enfim, o discurso revela que ela criou a expectativa do relacionamento amoroso. Pensou nele durante aqueles últimos dias e preferia vê-lo apenas como um outro rapaz qualquer que "*encontrava por todos os lados da sociedade*".

Os recuos e os avanços, os silêncios e os abismos, vão sendo elaborados pelos olhares dos personagens, de forma tão rica e sutil que o leitor termina cúmplice de um futuro caso amoroso, num clima tenso, elevado e de conquista.

Os personagens sabem conduzir a narrativa com simplicidade e força. Tolstoi esquematiza um texto que se aproxima e se separa, ao mesmo tempo, daquele outro de Flaubert, onde ela e Leon vivem as cenas eróticas. Em Tolstoi, a paixão das palavras e dos olhares, a emotividade; em Flaubert, a impessoalidade, o distanciamento emocional, o leitor solidário e envolvido, os olhares que também narram.

APRESENTAÇÃO 2: O ESQUEMA DOS OLHARES

JÁ ME REFERI À MANEIRA COMO ELE (FLAUBERT) FUNDE CONSTANTEMENTE A SUA VISÃO MAIS AGUDA COM A DE EMMA, SUPRINDO ASSIM AS DEFICIÊNCIAS DA EXPERIÊNCIA DELA;

E A AJUDA É MÚTUA, POIS, POR OUTRO LADO, A VISÃO DELA É SEMPRE ATIVA NO QUE LHE DIZ RESPEITO, E A INTERVENÇÃO DE FLAUBERT É TÃO DISCRETA QUE O PONTO DE VISTA DE EMMA PARECE GOVERNAR A HISTÓRIA MUITO MAIS DO QUE REALMENTE O FAZ.

Percy Lubbock

ESQUEMA DO JOGO DOS OLHARES

Para elaborar a apresentação do personagem – a princípio conhecimento secreto do autor, depois entregue aos personagens e ao leitor devemos adotar o seguinte esquema, em três movimentos:

1) O narrador oculto finge que não sabe de nada – ou que parece não saber – e que, assim, precisa da opinião – do olhar – dos outros personagens;

2) Os personagens fingem que também não sabem de nada e fornecem informações, às vezes contraditórias ou erradas, se necessário, a outros personagens, que as remetem ao narrador oculto e ao leitor;

3) O leitor pede ajuda ao narrador oculto e aos outros personagens e, seduzido pelos dois, imagina que está também criando o texto, descobrindo sutilezas que somente ele parece conhecer.

A SUTILEZA DO NARRADOR OCULTO EM PROUST

Álvaro Lins trata da questão dos olhares narrativos em *A técnica do romance em Marcel Proust*.

Ele assegura:

"À la recherche du temps perdu oferece-nos a este respeito pelo menos três perspectivas: na primeira, as personagens nos aparecem segundo a visão que delas têm outras personagens; na segunda, mostram-se com seus atos e palavras, segundo o que desejariam ser ou como quereriam que os outros as vissem; na terceira, por fim, revelam-se nas suas fisionomias várias e sucessivas, à visão do narrador que – somente ele, pelo artifício da onisciência – poderá contemplá-las nas múltiplas faces e aspectos com que desfilam no decorrer da ficção.

Quanto ao problema do narrador onisciente, preferimos, como já dissemos, o sutil narrador oculto que acompanha, sempre e sem dúvida, o olhar do personagem.

Aliás, o próprio Álvaro Lins ainda acentua:

Contudo, o que importa, para dar o tom do romance, a sua concepção como a sua atmosfera, não é uma perspectiva de espectador, nem mesmo de narrador onisciente, mas as perspectivas das próprias personagens. E estas perspectivas, sendo duas, não são, no entanto, nem fixas nem uniformes. Cada uma delas se desdobra em várias outras, conforme as oportunidades ou os estados de espírito. Daí decorre a multiplicidade de seres que encontramos numa só personagem, a variedade de sentimentos, a descontinuidade nas ações, a desconformidade entre o que parecem ser e o que fazem.

Embora com ressalvas ao papel do espectador, é o leitor quem termina por definir o personagem. Mais do que o narrador onisciente – considerando as interferências que pode provocar – está no leitor a capacidade de interpretar as sutilezas do romance.

O PERSONAGEM PASSA A INFORMAÇÃO

A construção e apresentação de Emma Bovary no capítulo II da segunda parte do romance de Flaubert é feita com afeto, uma espécie de ternura secreta, e de desejo.

Mas quem a viu assim inteira, tão bela e erótica, para os valores da época? Tão cheia de doçura?

A sra. Bovary, quando chegou à cozinha, aproximou-se da lareira. Com as pontas dos dedos segurou o vestido na altura do joelho e, levantando-o assim até o tornozelo, estendeu para o lume, sobre a perna de carneiro que girava no espeto, o pé calçado em botinha negra. A labareda iluminava-a em cheio, penetrando com a sua luz o pano do vestido, os poros iguais da pele branca e até as pálpebras, que

ela piscava de vez em quando. Estava toda corada, com o passar da aragem que penetrava pela porta entreaberta.

A primeira impressão é de que a visão é do próprio Flaubert, o narrador. Mas não, não é.

Com extrema habilidade o narrador oculto – que, de certa maneira, é a própria Emma – preparou a cena, fez com ela entrasse na hospedagem de Homais, deixou Charles para trás – "*ele adormecera profundamente desde que anoitecera*" – e passa a visão a outro personagem.

Somente aí vamos perceber que os olhos são de Leon Dupuis, a quem ela nem sequer vira, e que se transformará no seu primeiro amante, tempos depois.

Mas ela sabe que ali estão os seus olhos, tão verdadeiros e examinadores:

Do outro lado do fogão, uma rapaz de cabelos louros a olhava silenciosamente.

Eis Leon em seu posto de observação. É ele quem a vê e a interpreta.

OS OLHARES COM FUNÇÃO E EFEITO

Sem dúvida, a questão principal – a apresentação dos personagens – é feita pelos personagens. E segundo suas condições psicológicas.

No primeiro momento do romance, quem a viu e informou ao leitor, foi Charles, não foi? Uma mulher linda, uma moça bela, mas o erotismo é algo camuflado. As mãos, ele se preocupa com as mãos de uma mulher de que ainda não conhece sequer o nome: "*[...] a mão era bonita, pouco pálida, talvez [...]*" É claro que psicólogos e psicanalistas podem ver aí centenas de sugestões eróticas.

O que nos interessa, agora, porém, são a função e o efeito.

E, novamente, tudo de acordo com o conhecimento do autor. Ter o

completo conhecimento do personagem é levá-lo à página através de técnicas elaboradas sem dúvidas ou inquietações.

Função é sempre o que queremos dizer, a matéria – palavra ou frase – ou o detalhe de uma cena, por exemplo. Efeito é a impressão que desejamos causar.

Os personagens, cada um, vão passando as informações que podem chegar aos outros, ao autor, e ao leitor, que tem o arbítrio de decidir. E somente o leitor tem o arbítrio. O autor não pode tirar a autonomia dos personagens. Relembramos Henry James:

- a) Imaginar;
- b) Inventar e
- c) Selecionar.

Imaginamos uma história, depois inventamos a história e, por último, selecionamos fatos e acontecimentos que são importantes. Na história não pode entrar tudo que imaginamos e inventamos. E a seleção é algo imprescindível.

É na seleção que o escritor mostra a capacidade de contar e desenvolver a narrativa.

A APRESENTAÇÃO PELO JULGAMENTO

Em Flaubert, temos uma personagem – Emma O Bovary – que é o centro da preocupação romanesca. Ela atrai todas as cenas. Todas as atenções. É natural.

É, por assim dizer, a narradora da história. Com a ajuda de personagens decisivos.

Agora, porém, estudaremos o caso da apresentação através de um personagem secundário, e em estados psicológicos diferentes. E até divergentes.

O romance *Abril despedaçado*, de Kadaré, movimenta-se através da ação de três personagens básicos: Gjorg, Bessian e Diana. Eles fazem a apresentação dos personagens pelos olhares. Constroem leituras

contraditórias, o que enriquece a narrativa e a torna mais ágil. Com certeza, o esquema do jogo dos olhares vai ficar mais compreensível.

Há entre os três uma densidade de olhares, sobretudo naquilo que diz respeito ao estalajadeiro – um intrigante personagem montanhês que não tem nome. Ele aparece a Gjorg no momento em que este faz uma longa viagem pelas montanhas, depois de assassinar uma pessoa, para pagar a dívida do sangue – uma espécie de imposto que os matadores pagam às autoridades na Albânia.

Está faminto, cansado e torturado.

Entra numa estalagem tosca e pobre. É aí que encontra o homem e começa a fazer a apresentação – pelo julgamento – com os olhos para os leitores. Gjorg escreve e tem estilo. Revela essa figura estranha, inquieta. As primeiras imagens:

O estalajadeiro, que Gjorg não notara até então, aparece diante dele.

E em seguida:

Era um estalajadeiro magro e um pouco torto, "sem dúvida um espertalhão", pensou Gjorg, pois, ao dizer: "Quer alguma coisa?", em vez de fitá-lo nos olhos, espiava a tarja negra da manga, como quem diz: "Se você vai pagar quinhentos groshë pela morte que causou, não custa nada deixar um ou dois na minha estalagem".

O narrador oculto finge não saber de nada. Apenas uma leve marcação deste narrador oculto – "o estalajadeiro [...] aparece diante dele" – e sabemos que Gjorg é, ao mesmo tempo, o narrador oculto e o personagem.

O narrador precisa da opinião do personagem.

Ou seja, Kadaré faz de conta que não conhece nem descreve o estalajadeiro em nenhum momento, e ele surge de algum lugar, nem mesmo fora notado, portanto desconhecido.

Gjorg o via "magro e um pouco torto", além de espertalhão. O estalajadeiro desviava constantemente os olhos, e "espiava a tarja

negra da manga", o que provocava raiva e julgamento.

Na cena seguinte, o homem insistiu em não enfrentá-lo, olhando *"para um ponto do outro lado"*.

Nenhuma interferência do autor, plena autonomia do personagem. Somente quando ele retorna com o prato de feijão solicitado, Gjorg percebe que é vesgo. Portanto, agora não é um espertalhão que não enfrenta a vítima com os olhos. Apenas vesgo. Não há uma só palavra de reconsideração. Apenas uma rápida reflexão, em que se revela a preocupação com o imposto a pagar.

A irritação de Gjorg continua com a força do advérbio de modo terminado em *mente* e o adjetivo pejorativo:

Os estalajadeiro, movimentando-se desajeitadamente entre os bancos [...] e o estalajadeiro troncho correu para eles. [...] O estalajadeiro conduziu desengonçadamente o grupo [...]

De propósito – para evitar discurso moralista e falsa interpretação –, Kadaré opta pelo uso agressivo do advérbio – *"desajeitadamente"* e *"desengonçadamente"* – e do adjetivo troncho, o que releva, com clareza, o estado de espírito em que Gjorg se encontra.

A MARCHA LENTA DO OLHAR

Percebemos, então, que essas palavras – *desajeitadamente"*, *"troncho"*, *"desengonçadamente"* – refletem o julgamento de Gjorg, acompanhando com os olhos a apresentação do personagem – ele conhece e faz a apresentação.

Mas o estalajadeiro seria apenas esse personagem espertalhão, vesgo e troncho, sem qualidades morais ou físicas?

Diana, mais tarde, não tem a mesma opinião, apesar da advertência de Bessian: *"Ele é vesgo"*, no instante em que chegam também na estalagem. Não podemos esquecer que, na cena de Gjorg, o estalajadeiro irrompe de repente:

Entretanto, o estalajadeiro, que Gjorg não notara até então,

apareceu diante dele.

Foi escrito na primeira cena.

Agora a montagem é bem diferente. Há uma marcha lenta, passando pelas pessoas que se mostram e, só depois, surge o estalajadeiro – chamado aí apenas de "*um outro*" – com o cão. E, mesmo assim, o leitor não perceberá logo que se trata do estalajadeiro. Vai precisar de algum tempo.

ESCONDIDO NA MULTIDÃO

A cena se revela tecnicamente bem construída porque, a princípio, é como se o estalajadeiro estivesse surgindo pela primeira vez na história, Kadaré esconde-o e ele é chamado apenas de "*um outro*", com destaque para o artigo indefinido.

Diana e o marido chegavam à estalagem. Ela olhou e viu três ou quatro pessoas que haviam saído para admirar os recém-chegados.

Sem dizer nada, Bessian apeou na frente e deu a mão à mulher para ajudá-la a descer, o que ela fez com um leve salto. Sem tirar a mão do braço do marido, Diana olhou na direção da estalagem. Três ou quatro pessoas haviam saído à porta e, cheias de curiosidade, espiavam os recém-chegados. Um outro, que saiu por último, aproximou-se com um andar claudicante, seguido de um cão coxo.

"Às ordens, senhores", disse.

Já se via que era o estalajadeiro.

AS MUDANÇAS DE CARACTERES

A delicadeza da cena contrasta, rigorosamente, com a força e a aridez da primeira – ali havia o estilo de Gjorg: advérbios terminados em mente, adjetivos pejorativos, verbos altissonantes, marcação pesada.

Aqui há, claramente, um novo narrador – alguém que não é Kadaré,

não é o narrador oculto, não é Gjorg nem Bessian; é, com segurança, Diana.

Vejamos:

Dois elementos são utilizados para construção do olhar na cena, o destacado mas não ofendido "um outro" e que tem "*um andar claudicante*" – o primeiro instante da observadora, o que significa também que não é um personagem qualquer, parece – e só parece – estar ali por acaso, é "*um outro*", embora peça atenção.

Nem de longe é o mesmo estalajadeiro visto por Gjorg, tem outras características. Nada de "desengonçadamente" ou "desajeitadamente", "troncho", tem agora apenas "*um andar claudicante*". Conduz um cão cotó – como se a narradora quisesse transferir os defeitos físicos do personagem para o cão.

Um elemento metafórico exterior, feito ela não quisesse reprovar – ou testemunhar – imediatamente o estalajadeiro, justificando-o: a feiúra não é culpa dele, não é culpa do estalajadeiro, está fora. Vem de fora, compõe as suas atribuições, não nasceu com ele.

A voz narrativa – a voz da personagem – é de afeto e de compaixão.

A MISSÃO DO CÃO COTÓ

Isso funciona muito bem. Prepara o leitor para o personagem que vai encontrar, acrescido de um novo elemento: o cão cotó. Na primeira vez o cão não aparece porque não interessava a Gjorg justificar o estalajadeiro. Em Diana, a relação psicológica é atenuada, de certa forma enfraquecida.

Mesmo assim o cão é abandonado e não aparece mais. Cumpriu sua missão narrativa

Isolado e só, o estalajadeiro impressiona Diana, já agora preocupada com ele, cujos "*olhos fitavam um pedaço da parede onde não havia nem porta nem nenhum outro tipo de entrada*". A personagem manifesta a sua curiosidade, mas não agride, não ofende.

O estilo de Diana é leve e sem afetação. Ao contrário de Gjorg, que

ofende e agride. A marcha lenta dos olhares oferece novas possibilidades. O leitor reconhece as contradições e pede ajuda aos outros personagens ou narrador oculto ou autor.

Diana olhava para ele espantada, e Bessian lhe sussurrou: "Ele é vesgo!"

Esse corte narrativo mostra a definição do personagem, agora sem agressão ou afeto. Ele é vesgo, e pronto. Não precisa interpretar ou reagir. Basta constatar. A voz narrativa de Bessian desequilibra e joga o julgamento para o leitor.

A PARTICIPAÇÃO DO LEITOR

Entra, de forma definitiva, o olhar do leitor, que vai buscar imediatamente na memória os elementos informados por Gjorg. Somente nesse instante ele percebe, com certeza, que está reconhecendo o estalajadeiro. Porque a exclamação de Bessian é vigorosa. Mas será ele mesmo? Ou o mesmo? A doçura e a leveza de Diana encontram, sim, o mesmo objeto, já agora enternecido:

O estalajadeiro os acompanhou até a porta, ora de um lado ora do outro. Os movimentos de suas juntas traduziam vivacidade e também uma certa inquietação.

Oposta, sem dúvida, àquela outra visão de Gjorg, quando chega transtornado ao mesmo local:

O estalajadeiro, movimentando-se desajeitadamente entre os bancos, tirou alguma coisa da mesa, trouxe outras, depois desapareceu mais uma vez, para afinal voltar trazendo a xícara de café.

Estabelecemos o segundo movimento do olhar:

Os personagens fazem de conta que não sabem de nada e fornecem informações às vezes contraditórias ou erradas a outros personagens que as remetem ao leitor.

OS VERBOS ALTISSONANTES

No primeiro texto, a pontuação apresenta, como dissemos, leveza e doçura; no segundo, a rapidez dos verbos – "*movimentar*", "*tirar*", "*trazer*", "*desaparecer*" e "*voltar*" – mostra a impiedade do julgamento e seu interesse em provocar danos na interpretação do homem. É sempre bom observarmos o uso dos verbos, sobretudo os verbos altissonantes, que dão firmeza à frase, enaltecem o discurso e agitam o personagem.

Duas visões de um mesmo personagem em momentos distintos da narrativa. O que se deve perceber é que para a apresentação do personagem entram em jogo também as nossas alegrias e as nossas antipatias, nossas maneiras de interpretar as pessoas e os acontecimentos. Assim como lemos a sociedade, também lemos os personagens de ficção. Neles aparecem os nossos sentimentos mais antagônicos e não devemos perder isso de vista. Com o máximo de habilidade e de perícia.

E é sempre bom ficarmos atentos, o tempo todo, aos personagens em oposição – personagens com caracteres bem distintos –, que criam choques e, em consequência, modos diferentes de julgamento, o que sempre resulta num trabalho enriquecedor. Múltiplo. E que pede ao leitor que participe desse jogo de quebra-cabeça.

Ainda mais:

O leitor imaginará sempre que também participa da construção e do desenvolvimento da história. Da história e dos personagens. Será seduzido a participar dessa tarefa.

O IMPERDOÁVEL "ERRO" DE FLAUBERT

Foi a falta de multiplicidade de visões que levou Henry James a criticar Flaubert, duramente, na construção de *Educação sentimental*. Para ele, o fato de Madame Arnoux ser construída por uma única visão

– a de Frédéric – é erro lastimável. Não faz nenhuma concessão e, de imediato, ressalta, com veemência, que *"é melhor mencionar imediatamente que se trata de um erro gravemente contra ele"*. Afirma:

O que compete a nós mostrar é que ele realmente pensou que a estava mostrando da melhor maneira que podia, ou da forma como ela devia ser mostrada; com o que não concordamos.

Considera, ainda, que o erro foi mais imperdoável porque Flaubert não percebeu esse fracasso, que classifica de comprometedor. O fato de o autor francês ter errado, para ele, se justifica, mas não saber o que estava fazendo caracterizou o erro absoluto. Para Henry James, Flaubert tinha de saber que cometia o erro, porque é básico, fundamental e definitivo que o uso das múltiplas visões no conhecimento do personagem enriquece a obra.

A COMUNICAÇÃO FRACASSADA

James não perdoa, em Flaubert, o que chama de *"épico do comum"*, sobretudo em relação a Frédéric. E deixa claro que um personagem tão medíocre não poderia concentrar essa única visão da personagem ou da história porque o leitor não pode se comunicar com ele. Ou seja, o leitor não consegue receber do personagem as informações básicas para a construção da narrativa, porque ela também falhou em relação aos outros personagens.

Insistimos:

Se o narrador faz de conta que não conhece, passa as informações para o personagem e ele não sabe levá-la a outro – ou outros – personagem, e o personagem ao leitor, a corrente está partida. Ou seja, não se comunica com outros personagens. Quebra a corrente, o romance fracassa. Uma aterradora realidade.

Ou seja: a pulsação do personagem não passa para a pulsação da cena, e aí, inevitavelmente, a comunicação deixa de ser feita. Quando a apresentação – ou o exame – é feita de maneira equivocada, a comunicação fracassa.

Se, no entanto, Frédéric falha, e não se comunica, isso não ocorre porque ele é um personagem medíocre. Os personagens medíocres – ou os homens medíocres – sempre impressionaram Flaubert – a própria Emma Bovary, Charles, Felicidade, todos medíocres, sem aspiração ou zelo, mas nem assim deixando de ser bons personagens. Uma obsessão.

Parece que houve uma opção definitiva e radical do autor em relação à técnica, para que o universo do personagem pairasse pleno em todo o romance, uma espécie de "*épico do comum*" e que "*nos afeta como um épico sem ar*", segundo mesmo a expressão de Henry James. Personagens medíocres podem gerar bons romances. O próprio Flaubert disse isso várias vezes.

FOCO NARRATIVO NÃO É PONTO DE VISTA

O múltiplo conhecimento do personagem é importante, mas não é a única técnica que pode ser explorada. O autor precisa conhecer muito bem seu personagem e ele trabalhará os movimentos. Porque cabe ao personagem decidir. Ou todos os personagens decidem.

Tudo tem início, assim, no foco narrativo – que, aliás, não é o ponto de vista. Foco narrativo é a técnica de enfoque, por onde vai caminhar a observação do narrador oculto ou dos personagens.

Ponto de vista é a ideologia do personagem – aquilo que considera básico a respeito de assuntos e de personagens no seu universo ou dos outros.

Para Forster, o personagem está "*incansavelmente ocupado com as relações humanas*", daí porque "*podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer dos nossos semelhantes*". E ele deve saber mais sobre os outros personagens do que todos nós – escritores e leitores.

Mas quando ele quebra a corrente, fica como? O definitivo é que o autor iniciante faça a seleção das técnicas com o máximo de consciência. Decida o foco narrativo e o ponto de vista.

O foco narrativo pertence ao autor, ao narrador oculto que organiza – e só organiza – a narrativa; o ponto de vista pertence ao personagem.

Por isso, no conhecimento, o autor, na maioria das vezes, não provoca ou questiona o conflito. Conhece. O conflito ou o questionamento fica por conta da apresentação, onde o enredo começa a se desenvolver. Muitas vezes, conhecimento e apresentação correm lado a lado. Não sempre.

MACHADO, A APRESENTAÇÃO PELO OUVIDO

Em *Dom Casmurro*, Machado usa uma exemplar estratégia de apresentação. Ou seja, o personagem Bentinho é apresentado a si mesmo – "*foi a mim que ele me denunciou*", dirá mais tarde – e aos outros personagens e ao leitor – pelo ouvido, não pelo olhar. Realiza-se a perfeita comunicação na apresentação: o personagem não sabe de nada, ouve os outros personagens e eles informam a ele e ao leitor. Através das vozes, Bentinho é apresentado e, pelo ouvido, os leitores apresentam os outros personagens. Dessa forma, desaparece o conflito central da obra – o verdadeiro conflito de *Dom Casmurro* aparece mais tarde, aí há uma ilustração, típica da apresentação – e o personagem emerge. Todos os outros emergem.

Como isso acontece?

Dom Casmurro é um livro didático para o estudo da construção do romance. No primeiro capítulo – "Do título", o autor justifica o título do livro e justifica-se – há uma lenda segundo a qual esse encontro entre Dom Casmurro e o poeta realmente aconteceu entre Machado de Assis e um famoso poeta brasileiro –; e no segundo – "Do livro", explica os motivos que o levaram a escrevê-lo, com muitas elipses e segredos. Desaparece, então, o Dom Casmurro e, num rápido corte narrativo, surge Bentinho.

No terceiro capítulo – "A denúncia" –, Bentinho ia entrar na sala e ouviu vozes. O foco narrativo é a primeira pessoa. Ele se esconde atrás da porta. E, escondido atrás da porta, pode ouvir mas não pode ver. Não há um ângulo de visão. Não sabe quem está na sala. Os outros personagens são chamados a entrar no romance. O mestre de cerimônia é José Dias. A primeira personagem que ele chama é D. Glória, a mãe de Bentinho. É através dele que a conhecemos.

Vamos ficar com Bentinho atrás da porta e no corredor para recebermos a comunicação, as informações.

E escutemos José Dias.

— *D. Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário? É mais que tempo, e já agora pode haver uma dificuldade.*

— *Que dificuldade?*

Minha mãe quis saber o que era. José Dias, depois de alguns instantes de concentração, veio ver se havia alguém no corredor; não deu por mim, voltou e, abafando a voz, disse que a dificuldade estava na casa ao pé, a gente do Pádua.

— *A gente do Pádua?*

— *Há muito tempo estou para lhe dizer isto, mas não me atrevia. Não me parece bonito que o nosso Bentinho ande metido nos cantos com a filha do Tartaruga, e esta é a dificuldade, porque se eles pegam de namoro, a senhora terá muito que lutar para separá-la.*

Conhecemos José Dias pela voz e pela intriga, que joga a narrativa para a frente, e ele chama D. Glória.

D. Glória, acrescenta Bentinho, é identificada como a mãe – *"minha mãe quis saber"*.

Na sequência, o homem aumenta a suspeita do relacionamento entre os meninos, no que é rebatido pela mulher. É ela quem chama um novo personagem, no final da fala:

— *Pois eu hei de crer?... Mano Cosme, você que acha?*

Seguidas as explicações e opiniões, chegou a vez do tio Cosme – nomeado tio pelo próprio Bentinho – chamar mais uma personagem:

— *... você que acha, prima Justina??*

Uma reunião de família. Nós não sabíamos quem estava na sala. Bentinho também não. Ele soube – assim como nós – através das

chamadas nominais. De forma alguma ele poderia nomear as pessoas que estavam reunidas, além de José Dias, de quem ele ouvira a voz.

Na narrativa em primeira pessoa, o personagem não vê essas áreas obscuras – sobretudo uma reunião da qual ele não participa e que se realiza em lugar fechado – e, portanto, não pode antecipar, a não ser pelo ouvido. É o que ocorre aqui.

No entanto, ouvidas as personagens, ele pode adicionar novas informações. Em Machado, uma aula de montagem da história. Este princípio de *Dom Casmurro* é didático, assim como são didáticos os dois primeiros capítulos de *São Bernardo*.

A HIERAQUIA DA APRESENTAÇÃO

A partir do capítulo 4 Machado faz com que os personagens sejam examinados através de cortes narrativos, sob o foco de Bentinho. E numa sequência muito lógica, de forma a conduzir o leitor, com hierarquia. Capítulos 4 e 5, José Dias; capítulo 6, tio Cosme; capítulo 7, D. Glória; e só no capítulo 21, prima Justina; há uma hierarquia no conhecimento.

Primeiro, aqueles mais decisivos: o intrigante, José Dias, e os verdadeiros condutores da casa, D. Glória, a mãe, e tio Cosme, espécie de chefe da casa, na falta do pai; no capítulo 8, confirmam-se os traços do conhecimento, não ocorrendo ainda a apresentação.

O próprio Machado ressalta:

Mas é tempo de tornar àquela tarde de novembro, uma tarde clara e fresca, sossegada como a nossa casa e o trecho da rua em que morávamos. Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi como o pintar e o vestir das pessoas que tinham de entrar em cena, o acender das luzes, o preparo das rabecas, a sinfonia... Agora é que eu ia começar com a minha ópera. "A vida é uma ópera" dizia-me um velho tenor italiano que aqui viveu e morreu... E explicou-me um dia a definição, em tal maneira que me fez crer nela. Talvez valha a pena dá-la; é só um capítulo.

Parece que voltamos àquela sugestão de Faulkner: "*Simplesmente imaginei um grupo de pessoas e as sujeitei às catástrofes naturais...*" E de Turguêniev, através de Henry James: "*Ele as via, desse modo, como disponíveis, expostas ao acaso e às complicações da existência*". Essas pessoas estão aí, nessa sala, conversando, e agora são conhecidas. A Teoria da Iluminação em plena atividade. Os personagens se iluminam.

UMA DIDÁTICA DA CRIAÇÃO

A aula de Machado de Assis prossegue. *Dom Casmurro* é quase um meta-romance, apresentando notáveis exercícios de criação. Ele realiza a didática da criação do romance, conforme Bentinho: "*Verdadeiramente foi o princípio da minha vida; tudo o que sucedera antes foi o pintar e o vestir das pessoas que tinham de entrarem cena*". Assim mesmo, a apresentação ocorre com a chamada dos personagens à cena. Flaubert fez Charles entrar na história através de uma sala de aula.

Naquele nosso exemplo de ficção desde o início – "a moça se apaixonou..." – surpreendemos os personagens também em cena. Poderíamos usar o diálogo na apresentação. O único problema é saber se o diálogo não traz muito os personagens à tona. De um lado, a função do diálogo aberto, direto, e, de outro, o efeito que ele pode causar no leitor.

O diálogo direto aqui em Machado funciona muito bem, porque a função dele é trazer mesmo todo o problema de Bentinho para os olhos do leitor. E o efeito fica por conta da impressão que isso pode causar.

Tudo isso não pode ser esquecido. De maneira alguma. No diálogo indireto livre a impressão é de uma atuação psicológica, interior, sem a exibição dos elementos. Mas não há regra fixa. Podemos, entre outras técnicas, utilizar o diálogo interior entre aspas, no caso de uma necessidade de densidade maior e mais grave.

As técnicas aqui desenvolvidas são indicativas. Cada autor iniciante

deve procurar descobrir e revelar a própria técnica.

Em seguida, e usando a metáfora da ópera, Machado traça a distribuição dos personagens na história, mostrando que *"o tenor e o barítono (personagens centrais) lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários (personagens secundários), quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente [...]"*

A CHAMADA DE CAPITU

Depois Capitu é chamada.

Um grito da mãe, em som estridente, para destacar a importância dessa personagem, faz com que ela seja apresentada. Não uma apresentação qualquer, em voz baixa. É um grito e, por isso mesmo, um alerta: *"De repente, ouvi bradar uma voz de dentro da casa"*. Um detalhe, um detalhe sutil e aparentemente bobo, mas cheio de significado técnico.

Ela troca algumas palavras com a mãe e só em seguida vem o conhecimento físico e já, outra vez, pelos olhos.

Bentinho destaca, tenso e inquieto:

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.

Tivemos dois níveis de apresentação em Machado de Assis, pelo menos em *Dom Casmurro*: pelos olhos e pelos ouvidos. Destacamos a habilidade do escritor, não ultrapassando os limites de sua técnica –

muitos escritores fazem intervenções desastradas. Um criador inteligente percebe que precisa usar estratégias para conquistar o leitor e não afastá-lo do livro.

OUVINDO VOZES INDIRETAS

Noutro momento de *Abril Despedaçado*, e ainda com Gjorg na estalagem, a apresentação pelo ouvido funciona de modo eficaz, mesmo que os personagens ali sejam mais ilustrativos. É o caso de Ali Binak e seus auxiliares, conhecidos a princípio pelo aspecto físico. "*Um deles, no meio do grupo, era baixo e tinha o rosto branco e frio*", sabemos que é o tal Ali Binak, até porque tinha "*plena consciência de sua fama*". E os outros? Bem, os outros são os seguintes:

Atrás vinha outro, estranhamente vestido à moda da cidade, com um paletó xadrez e culotes enfiados nas botas. O terceiro exibia uma expressão arrogante que lhe arredondava as feições e umedecia os olhos. Logo se via, no entanto, que a atenção de todos se concentrava no homem baixo.

Ligeiros traços físicos. O importante é destacar a estrutura narrativa. A maneira como o autor atua para a apresentação dos personagens, primeiro através dos olhos e, depois, dos ouvidos, e já agora com vozes indiretas – vozes que não são explícitas e de personagens inominados, um grupo de pessoas, revelado pelos verbos de marcação: "diziam" ou "perguntavam", além do natural "ouvir."

OS PERSONAGENS REFLETIDOS

Como em *Dom Casmurro*, os personagens vão para outra sala, o que dificulta a visão de Gjorg. E Gjorg é aí o narrador – a narração está sob o seu domínio, sob sua perspectiva, sob a sua visão, portanto é ele quem escreve. Kadaré – que chamaríamos de narrador oculto – só organiza o texto. Agora, porém, o personagem pode dizer quem está ali porque sabe – e viu – quando entrou na sala, ao contrário de Bentinho, que já encontrou a reunião em andamento.

Sabe por que os viu, mas não os conhece.

É movido pela curiosidade. Os personagens não são chamados, são refletidos participam da construção narrativa através de vozes indecisas, confusas, indicativas.

Bentinho, mesmo escondido e sem ver ninguém, sabe quem são, trata-se de sua família organizada e resolvida.

Gjorg pergunta, pergunta, pergunta. E ouve.

Os homens entraram na estalagem. Foram para outro aposento.

Gjorg sentiu [...] vontade de ficar para ouvir os comentários. Por que Ali Binak estaria ali? Com certeza para tratar de algum caso complicado. Daquela voz, diziam, vinha para acertar uma questão de divisas a ser arbitratada no dia seguinte num flamur vizinho [...]

E seus acompanhantes, quem são? Reflete o personagem narrador em terceira pessoa. Na primeira pessoa, Bentinho vai direto ao assunto. Aqui os personagens refletidos ajudam, de alguma forma – e ainda com perguntas –, no exame dos personagens.

O outro, o dos olhos claros, quem seria? De fato, quem seria o outro? Dizia-se que era um médico.

AS VOZES CRIAM UM TECIDO FINO

Nenhuma certeza, absolutamente. As vozes e as narrativas se entrecruzam, como afirma o próprio Kadaré, numa de suas revelações da técnica. Oscilações e dúvidas no caráter do personagem criam um tecido fino narrador. "Talvez", "diziam".

Talvez tivessem entendido errado o motivo da vingança dele. Uns diziam que na verdade ele viera tratar de outro caso.

Na sequência:

Era possível que Ali Binak [...] Mas e o outro, o das roupas

esquisitas, quem é?, perguntavam.

O grau de dúvida e inquietação preocupa. As vozes são coletivas – "*diziam, "perguntavam"*". Ninguém tem certeza. A técnica se apresenta justamente nesse entrecruzamento de vozes. O personagem finge não conhecer os outros, assim como as outras pessoas também não o conhecem. Um jogo de simulação que faz a narrativa se movimentar, criando apreensão no leitor.

Apresentar o personagem não significa revelá-lo por inteiro. Anotações e exames devem existir para o escritor, no seu segredo ficcional. Ele pode não chegar inteiro ao leitor. Faz parte de sua arte, faz parte da condução do enredo – mesmo esse enredo não tradicional, onde os elementos estão no jogo dos tempos verbais ou nas oscilações ou no aspecto físico – nos olhos ou nos ouvidos, a questão toda está na criatividade.

CLASSIFICAÇÃO

TODAVIA, O QUE MAIS IMPORTA É QUE NÃO SÓ CONTEMPLAMOS ESTES DESTINOS E CONFLITOS À DISTÂNCIA. GRAÇAS À SELEÇÃO DOS ASPECTOS

ESQUEMÁTICOS PREPARADOS E AO "POTENCIAL" DAS ZONAS INDETERMINADAS, OS PERSONAGENS ATINGEM UMA VALIDADE UNIVERSAL QUE EM NADA DIMINUI A SUA CONCREÇÃO INDIVIDUAL; E MERCÊ DESSE FATO LIGA-SE NA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, À CONTEMPLAÇÃO, A INTENSA PARTICIPAÇÃO EMOCIONAL.

Anatol Rosenfeld

UMA CLASSIFICAÇÃO SIMPLES E OBJETIVA

Há inúmeras teorias a respeito da classificação do personagem – e dos personagens, em geral – que não precisam ser analisadas aqui, considerando que estamos apenas empenhados no estudo do processo criador da pulsação narrativa, embora com o amparo em algumas

reflexões teóricas, mas sustentados, sobretudo, pelos criadores. Por aqueles que também elaboram teorias e análises, mas com amplo apoio na criação, com a ajuda das suas experiências e dificuldades. Isso é inquestionável.

Diante disso, não será estranho que deixemos de lado as classificações teóricas das diversas escolas literárias. Filho, por assim dizer, do século XVIII, atingindo um nível excelente no século XIX, onde alcançou extraordinárias dimensão e projeção, foi no século XX que o romance tornou-se motivo de maior especulação teórica, enriquecendo-se. Daí as classificações de personagem as mais diversas.

Personagem agente da ação, personagem ser vivo copiado da realidade, personagem elemento da linguística. A classificação é imensa.

INTERESSA O BÁSICO

Partindo da nossa experiência, voltaremos a E. M. Forster – na qualidade de criador e teórico – e que realizou, talvez, a mais simples e interessante classificação de personagens. E que nos ajuda muito a trabalhar, sobretudo no conhecimento e na apresentação.

Na voz narrativa, no impulso e na intuição, isso não é importante. Aí basta criar sem preocupações formais. A volta a Forster é interessante porque torna menos complexo o estudo da classificação dos personagens e apresenta as questões básicas. Que são o que interessa. O autor iniciante precisa de informações seguras.

Forster classificou os personagens de:

- a) Planos e
- b) Redondos

Isso é suficiente. Não é simplicidade ou ingenuidade. É o ponto de apoio. Básico. Serve de partida para qualquer conhecimento e apresentação, feitos os esboços e o argumento. Segurança plena. O autor iniciante está trazendo os personagens para o seu controle. Mesmo quando eles escrevem a narrativa. É fundamental. Não pode falhar.

POMBA ENAMORADA É PLANA

O autor de *Aspectos do romance* expõe os personagens planos:

Em sua forma mais pura são construídos ao redor de uma ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção aos redondos. A personagem realmente plana pode ser expressa por uma só frase, como "Nunca irei desamparar mr. Micawber". Essa é mrs. Micawber – diz que não vai desamparar mr. Micawber, e age assim. Ou: "Devo encobrir, mesmo com subterfúgios, a pobreza da casa do meu patrão". Este é Caleb Balderstone em The bride of Lammermoor. Na realidade, ele não usa esta frase, mas ela o descreve completamente; fora disso, ele não existe: nenhum prazer, nenhum dos desejos e dores pessoais que devem embaraçar o mais coerente dos criados. Qualquer coisa que faça, onde quer que vá, as mentiras que pregue ou os pratos que quebre, tudo é para encobrir a pobreza da casa do seu patrão.

Para ilustrar o exemplo, pensemos agora na "Pomba Enamorada", de Lygia Fagundes Telles. A mulher é a legítima – e perfeitíssima – personagem plana.

Senão vejamos:

Acho que vou amar ele pra sempre. Está aí a chave da mulher que perdeu até mesmo o nome, é apenas Pomba Enamorada, para amar Antenor – este tem um nome porque não perdeu a identidade – para sempre, conforme ela mesma diz. E será capaz de se manter assim em *"qualquer coisa que faça, onde quer que vá, as mentiram que pregue ou os pratos que quebre"*, tudo será feito para demonstrar o seu amor.

No entanto, personagens planas não são personagens menores ou medíocres. A terminologia pode levar a esse equívoco. Planas porque incapazes de alterar o rumo de suas vidas. Ou o rumo da narrativa. Estão fechadas em seus desejos.

Pomba Enamorada não faz outra coisa senão lutar pelo amor de Antenor. Procura-o, tenta o suicídio, casa, tem filhos, netos, envelhece,

mas não arreda um milímetro, é a mesma mulher do início do conto. A grande capacidade criadora de Lygia Fagundes Telles está na objetividade com que trata a personagem. O leitor se surpreende com a capacidade criadora dela a cada momento, se surpreende porque a autora tem enorme capacidade inventiva. Porém, a personagem é a mesma, na sua trajetória inalterada.

AS VANTAGENS PARA O CRIADOR

Para Forster, há ainda, pelos menos, três vantagens na criação de personagens planas. A primeira delas, segundo afirma:

É a de serem reconhecidas com facilidade sempre que aparecem: reconhecidas pelo olho emocional do leitor, não pelo olho visual, pois este só nota a repetição de um nome próprio.

Não no caso específico de Lygia, cuja personagem, insistimos, não tem nome próprio, só o romântico P. E. (*Pomba Enamorada*). Quando necessário, é chamada apenas de "ela". No entanto, o reconhecimento emocional do leitor sempre encontrará a personagem.

Só por uma questão didática, e para não perdermos de vista o problema da técnica, chamamos a atenção, ainda, para o tom dramático, embora numa perspectiva irônica do texto, com uma bela e legítima função: a da extensão. Funciona tanto quanto *O corvo*, de Poe. O leitor o apreende num só instante, num só momento, num só ritmo psicológico e temporal. E o efeito emocional se realiza pleno.

A segunda vantagem:

É que mais tarde são facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas. Isso é o que lhes dá, num retrospecto, uma qualidade confortante, e as preserva, quando o livro que as produziu poderá decair [...] Todos nós, mesmo os sofisticados, ansiamos por indestrutibilidade; e, para os não sofisticados, essa indestrutibilidade é a principal desculpa para uma obra de arte. Nós todos queremos livros que perdurem, que sejam

refúgios e que seus habitantes sejam sempre os mesmos, e as personagens planas tendem a justificar-se por causa disso.

É preciso, porém, não confundir plana com simples ou simplória. No caso do conto de Lygia, a personagem é plana, mas não simplória. Ela permanece intacta na mente do leitor, mas tem uma profundidade psicológica incrível. O mesmo acontecendo com Antenor, que parece fiel a uma namorada ou noiva com quem vai casar, ou casa, mantendo-se plano no seu comportamento, mesmo quando muda muito de emprego ou ocupações.

Talvez por serem ambos planos, o cruzamento emocional não acontece. Enquanto ela o ama para sempre, ele a rejeita, sistemática e obsessivamente, também para sempre. Nele, pelo menos duas frases são identificadoras: 1) *"Não o perseguisse mais porque já não estava aguentando"* e 2) *"Não queria namorar com ela porque estava namorando com outra, me tire da cabeça pelo amor de Deus, pelo amor de Deus."*

Verificamos aí que não existe curva de personalidade em nenhum dos dois. Agora: os dois são planos e são eternos.

A terceira vantagem:

O romance que tem alguma complexidade requer com frequência gente "plana", tanto quanto "redonda", e o resultado de seu entrechoque assemelha-se à vida com maior exatidão do que Mr. Douglas faz supor. O caso de Dickens é significativo. As pessoas de Dickens são quase sempre planas (Pip e David Copperfield aproximam-se da redondez, mas tão timidamente que mais parecem bolhas, em vez de sólidos). Quase cada uma pode ser resumida numa frase, ainda assim há essa maravilhosa sensação de profundidade humana.

Sempre é conveniente que existam personagens tanto planos como redondos numa obra literária – conto, crônica, novela, romance. Isso, aliás, é óbvio. A consistência do personagem é que sempre dará força e importância à criação literária. Inevitável. Seja ele uma pessoa – conforme define Forster – ou um elemento da linguagem, de acordo

com os experimentalistas ou teóricos. O decisivo é que a oposição de caracteres oferece contradições e controvérsias no interior da narrativa.

OS REDONDOS DA TRADIÇÃO LITERÁRIA

Quanto aos personagens redondos, desde logo sabemos que apresentam um maior grau de complexidade – e não só de profundidade, que é atributo também do personagem plano. Podemos afirmar que estão presentes em toda a narrativa universal, embora nem sempre tratados com a habilidade técnica que exigem. São aqueles que nos instigam pelas oscilações de caráter, de comportamento e de reflexão.

Forster é muito claro:

O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida – a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só, e mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra.

E aponta, em seguida, os personagens que considera redondos, conforme sua própria definição:

Todos os personagens principais em Guerra e paz, todos os personagens de Dostoiévski; algumas de Proust, por exemplo: o antigo criado da família, a Duquesa de Guermantes, M. de Charlus e Saint Loup; Madame Bovary – que, como Moll Flanders, tem um livro inteiro para si, pode expandir-se e ter seus segredos sem ser controlada; alguns de Thackeray – tais como Becky e Beatrix; alguns em Fielding – Parson Adamas, Tom Jones; alguns de Charlotte Brontë, muito especialmente Lucy Snowe. (E muitas mais, isto não é um catálogo.)

EMMA BOVARY TEM ESTRUTURA PLANA

Sempre me pareceu que Emma Bovary era uma personagem plana. Ou seja, ela é obsessivamente carnal, viva, sem alternâncias de comportamento. Mesmo quando tenta convencer pela surpresa, não convence. Falha. Está toda dirigida para o romantismo carnal, aventureiro, porque é natural nela a paixão pelos homens.

Embora construída pela leveza e pela sutileza, percebemos nela, já no princípio, essa manifestação de caráter quando treme e erra tudo na presença do inútil Charles. É obsessivamente erótica e romântica.

Tremor de carnes, feito se diz nas ruas.

Se naquele primeiro exame – no momento em que foi atender o pai dela com a perna quebrada –, feito e escrito por ele – quando "*ficou admirado da alvura de suas unhas [...]*", "*a mão nem por isso era bonita...*", "*o que ela possuía de verdadeiramente belo eram os olhos [...]*" –, Charles se apega ao aspecto físico e detalhado, sem emoção ou arrojo; no segundo momento, quando o pai dela já progredia na cura, a visão que ele tem de Emma é verdadeiramente erótica.

Primeiro momento: observação crítica das mãos de Emma;

Segundo momento: Emma se mostra erótica e sedutora.

Há alternâncias de visão, mas não de caráter. Mesmo lembrando que ela tremera – com medo do pai ou incomodada pela presença do médico – e agora esbanja erotismo. Já uma antecipação do seu comportamento.

A visão de Emma, erótica e sedutora, mostra-se no capítulo III, da primeira parte, de maneira bem acentuada.

A cena:

Como estava quase vazio (o cálice de licor), dobrou-se um pouco para trás; e, com a cabeça inclinada, os lábios e o pescoço estendidos, ria de não sentir nada, e, com a ponta da língua passando-lhe por entre os dentes finíssimos, dava pequenas lambidas no fundo do cálice.

Atua da mesma forma do princípio ao fim do livro, sem outra determinação que não fosse a paixão carnal. Talvez um tanto iludida pelo romantismo, mas segura de sua força. Saindo de uma paixão para outra. Até porque não tinha em vista, digamos, um único caso. Todas lhe interessavam.

A correta classificação de Forster. É ele próprio quem afirma que *"se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana"*. Até mesmo o suicídio é previsível. Assim como é previsível também toda a existência de Charles, absolutamente plano.

PEDRO PÁRAMO, NARRATIVA DE DUPLA FACE

Pedro Páramo, o personagem de Juan Rulfo, é redondo. Por isso, o romance tem dupla face: a política – o todo poderoso absoluto que tudo obtém e tudo sacrifica – e a romântica – o frágil amante desvalido que se lamenta e chora devorado pela própria paixão. Romance de morte e de destruição e, no entanto, romance de amor, de esperança.

Essas duas ambíguas faces revelam-se ainda mais no pêndulo narrador: em primeira pessoa – naquela que poderia ser chamada de a primeira parte – e em terceira pessoa – na estranha mudança de foco narrativo do narrador – dos narradores. A técnica promove a redondez de Pedro Páramo.

A grande surpresa do personagem consiste, justamente, em se descobrir nele um obsessivo amante, já que se acreditava apenas um poderoso canalha que tudo pode e tudo quer contra os pobres e contra os ricos. Não precisamos justificá-lo. Estamos tratando de examiná-lo, com a convicção de que atuou como um apaixonado, embora estupidamente.

A revelação completa – e não a justificação – desse amante atormentado e desequilibrado está num dos fragmentos centrais.

Aqui na tradução de Eric Nepomuceno:

Esperei trinta anos pelo seu regresso, Susana. Esperei até eu ter tudo. Não somente alguma coisa, mas tudo o que se pudesse conseguir de maneira que não nos sobrasse nenhum desejo, só o seu, e o desejo

de você. Quantas vezes convidei seu pai para tornar a morar aqui, dizendo que precisava dele? Fiz isso até com mentiras.

No prefácio à edição da Record, Eric Nepomuceno esclarece – de maneira objetiva – como este personagem se apresenta de forma tão cruel e, ainda assim, contraditoriamente, tão romântica.

Diz ele:

Pedro Páramo se move entre diferentes tempos, em distintos planos narrativos, e em suas páginas rompem-se todas as fronteiras entre vivos e mortos. Há vários livros dentro deste romance conciso e contido. Uma história de amor desmesurado, desesperado e belo; também uma história da injustiça; outra, de vingança; e mais um painel do México de uma época imprecisa, e por isso mesmo, permanente; e também a história de um filho à procura do pai; e a de um povoado habitado por mortos e fantasmas.

Uma narrativa não só de dupla face. Mas de muitas e ambíguas faces.

Construída em 70 fragmentos, que não são marcados por números ou sequer identificados, a montagem dessa narrativa impressionou o crítico José Carlos González Boixo que, através da reflexão estrutural, ressalta o caráter redondo do personagem, intensificado pelo foco narrativo.

Vem dele a análise da dupla face de Pedro Páramo:

Na primeira parte, o leitor vai submergindo num mundo angustiante, que produz cada vez mais tensão e, ao mesmo tempo, se sente identificado com o narrador em primeira pessoa. A segunda parte começa quando esse narrador situa o leitor no tempo que narra (fragmento 37), momento em que praticamente desaparece para ceder espaço a um narrador em terceira pessoa, que não terá presença muito ativa.

A ORDEM DISTRIBUIDORA DOS PERSONAGENS

Além de personagens planos e redondos – o que pode parecer uma classificação antiga e ultrapassada, mas eficiente para servir de ponto de partida, sobretudo no nosso caso –, há o problema de, vamos dizer, hierarquização.

Precisamos investigar isso tudo, de modo a compreender de maneira bem objetiva a distribuição dos personagens no texto.

Podemos falar nos casos mais comuns de personagens:

- a) Centrais;
- b) Secundários e
- c) Ilustrativos.

Tomemos, ainda, o exemplo de *Abril despedaçado*.

Com segurança, Gjorg, Bessian e Diana formam a trinca de personagens centrais. E por quê? Porque não somente a história gira em torno deles, desde as primeiras páginas até as últimas, como refletem o ponto de vista do narrador oculto. Têm enredos diferentes, paralelos, reúnem-se apenas nos movimentos de intercessão, e formam um único texto.

O personagem secundário é Mark Ukaçjerra, o feitor do sangue, que estranhamente conta com um capítulo à sua disposição, o quarto, espécie de coluna reveladora da narrativa. Aí toda a ideologia se mostra e permite a absoluta compreensão da intriga.

E os ilustrativos são o pai, o estalajadeiro e o príncipe.

Essa classificação também é primária, mas serve para orientar o autor iniciante na estruturação da narrativa. Há quem não goste de classificações. Tudo bem. No entanto, nada deve permanecer na sombra para os criadores. A compreensão do texto deve ser total, nos seus mínimos detalhes e nos seus menores segredos. Tudo importa, tudo.

Afinal, procuramos aqui aquilo que Lubbock expõe em *A técnica da ficção*:

Tentei isolar nestas páginas os vários elementos do ofício, destacando-os uns dos outros e examinando-os separadamente.

Na verdade, *Abril despedaçado* começa com o drama de Gjorg, obrigado a matar. Tem um tom hamletiano. Dramático, tenso e metafórico. Ricamente metafórico. Não é segredo para ninguém que Kadaré sofre uma forte influência de Shakespeare. E dos trágicos gregos.

Para que seja um personagem central, é preciso então que todo o foco narrativo esteja sobre ele, nesse caso. Isso é técnica.

Foco narrativo é a técnica que o autor escolhe para conduzir a narrativa – primeira pessoa, terceira pessoa, segunda pessoa, monólogo etc. O ponto de vista é a posição psicológica – opinião – do personagem ou do narrador oculto.

O DRAMA HAMLETIANO

No segredo do texto, no primeiro capítulo de *Abril despedaçado*, Gjorg vive aquele instante dramático do ser ou não ser, e é possível ver o suor da agonia escorrendo no seu rosto. Ele ocupa toda a cena. A ambientação é soturna, anoitece. Densa. Densa e tensa. É preciso que o outro passe para matá-lo. O possível criminoso tem medo. Algo inusitado, que surpreende o leitor. Aproxima os olhos da mira do fuzil, temeroso, quase amedrontado. Ouve a voz do pai:

Ele vai passar antes que a noite o impeça de mirar, com certeza.

As articulações doíam, não sente o braço direito.

Kadaré evita o discurso direto, o *ser ou não ser* exposto nas palavras. Repetir o drama clássico seria imitação barata. Ele expõe o personagem em toda a sua grandeza, em toda a sua fraqueza, em agonia.

Só por ilustração, a introdução do solilóquio de Hamlet:

Ser ou não ser – eis a questão.

Será mais nobre sofrer na alma

Pedradas e flechadas do destino atroz

*Ou pegar em armas contra o mar de angústias –
E, combatendo-o, dar-lhe fim? Morrer; dormir;
Só isso. E com o sono – dizem extinguir
Dores do coração e as mil mazelas naturais
A que a carne é sujeita; eis uma consumação
Ardentemente desejável.*

(Hamlet)

Então, o escritor albanês cria, depois, uma bela sequência de metáforas.

A mira do fuzil se transforma em elemento narrativo para expor a dúvida, a inquietação. Gjorg, através dela, e da absoluta ausência do escritor, narra o drama.

Então a mira do fuzil começa a se mover. É pendular: ora para a "neve que não derreteria", ora para "as romãzeiras silvestres". Um tanto para o ser, um tanto para o não ser. Um tanto para a paz, um tanto para a guerra. Um tanto para a luz, um tanto para o sangue, que parece gotejar.

O que é melhor: lutar pela pacificação nas montanhas albanesas ou tornar a guerra ainda mais cruel?

O CORRETO ENCONTRO DA PULSAÇÃO

A infelicidade é que, para refletir sobre esse problema tão grave, os olhos tenham que ver através da mira do fuzil – na verdade, os olhos do personagem são a mira do fuzil. Somente assim é possível alcançar um grande resultado técnico, no momento em que o autor consegue encontrar:

- a) A pulsação do personagem;
- b) A pulsação da cena e
- c) A pulsação do leitor.

Tudo isso estrutura a pulsação narrativa. Sem qualquer interferência

pode se transformar na pior de todas as manifestações do narrador. Esse personagem central, então, está em processo de agonia e de dor.

É central porque conduz o texto.

Conduz, na verdade, através da mira do fuzil – ou seja: a metáfora absoluta da guerra permanente. Ou do desejo do personagem de não ser responsável por essa guerra. Seus olhos não são seus olhos, são a mira do fuzil – portanto, não joguem sobre os seus ombros a responsabilidade.

Essa metáfora vai de encontro a outras metáforas, de que já falamos: a neve e a romãzeira.

Assim:

Lentamente a mira do fuzil deslizou, ao longo da estrada, por restos de neve que não derreteria. Os pastos mais adiante estavam pontilhados por romãzeiras silvestres. A ideia de que aquele era um dia extraordinário na sua vida lhe passou, nebulosa, pela mente. O cano da arma se moveu de novo, no sentido inverso, das romãzeiras para os restos de neve. O que ele chamava dia extraordinário já se reduzia àqueles restos de neve e àquelas romãzeiras silvestres, que pareciam esperar desde o meio-dia para ver o que ele iria fazer.

A NARRATIVA CARREGADA DE SENTIDO

O discurso do personagem é muito claro: ora a neve (paz), ora a romãzeira (guerra), ora a romãzeira (guerra), ora a neve (paz). Além de um dado curioso, duas frases muito fortes e definidoras: "*Lentamente a mira do fuzil deslizou [...]*" e "*O cano da arma se moveu de novo [...]*"

Portanto, a responsabilidade é da mira do fuzil e do cano da arma e não dele, Gjorg. A narrativa pendular se fortalece.

Entretanto, em se tratando da análise do personagem, ele aqui é central ainda porque, através do discurso metafórico, oferece a opinião dele, que reflete todo o romance.

Não só porque ele aparece na frente, em primeiro lugar, importante

na cena. Mas, sobretudo, porque ele reflete a ideologia do romance – o ponto de vista. É preciso ter cuidado com isso.

O fundamental a destacar é que nada está fora do personagem. Como já dissemos, ele narra a cena através de uma densa linguagem metafórica, carregada de sentido, e plena de técnica. A não interferência do narrador está no fato de que ele entrega todas as sensações e todas as visões a Gjorg, dando-lhe a condição de condutor do texto.

A intensificação disso está nas vozes entrecruzadas:

Dali a pouco, com o crepúsculo, ficaria difícil fazer a pontaria. "Ele vai passar antes que a noite o impeça de mirar, com certeza" – disse-lhe o pai. "Basta ter paciência, esperar".

As vozes se entrecruzam com o surgimento da fala do pai e com o uso adequado, aqui, das aspas – no que Kadaré é mestre. Retirando-se as aspas, o que é perfeitamente possível – e na maioria dos casos aconselhável – o texto ficaria plano, digamos, branco, e passaria uma ideia de relaxamento psicológico ao olhar do leitor.

Ou seja, os olhos do leitor não sofreriam a densidade dos pontos negros – os chamados urubus do texto que, na verdade, provocam maior tensão. Assim, se o tom é dramático, se as metáforas interiorizam o personagem que narra, o narrador oculto promove a força gráfica que tem função e efeito – a função é revelar a angústia do personagem e o efeito é atrair a cumplicidade do leitor. Portanto, não é interferência. É habilidade textual.

A VISÃO EM VOZES ENTRECruzADAS

Bessian e Diana aparecem somente no terceiro capítulo, estabelecendo um corte leve, suave e alguma ternura na tragédia que se estabeleceu nos primeiro e segundo capítulos. Leve, suave e terna porque, ao invés do que aconteceu antes, sua introdução é feita através de uma visão que, a princípio, parece narrativa de autor. E não o é. Trata-se de questão intrincada, com peso reflexivo, mas de solução clara depois de analisadas as partes.

De que maneira acontece essa visão introdutória, na tradução de Bernardo Joffily?

A carruagem continuava a subir sem dificuldade a estradinha montanhosa. Tinha pneus, como os veículos normalmente usados para passeios pela capital ou os veículos de aluguel. Não só os bancos eram forrados de veludo como seus elementos em geral apresentavam algo aveludado. Sua marcha pelos caminhos escarpados talvez parecesse ainda mais macia, não fosse o bater dos cascos e o arquejar dos cavalos, que aparentavam não ter nada em comum com aquele meio de transporte janota – demonstrando em relação a ele apenas má vontade e um profundo desprezo.

De quem é a visão? E, principalmente, as opiniões? Porque o texto é rigorosamente opinativo. Sem dúvida: de Bessian e Diana, juntos, – por isso são personagens centrais.

Voltamos a afirmar: a visão é resultado do estado psicológico dos personagens. O narrador oculto apenas os surpreende. Coordena, não escreve. O foco narrativo expõe. Com absoluta tranquilidade. O ponto de vista a define.

O personagem tem estilo.

Juntos, sim, mas juntos de que maneira? Um exame paciente – embora às vezes pareça arbitrário – mostra que se trata daquela conversa silenciosa entre personagens de que fala Autran Dourado.

As vozes entrecruzadas. Uma conversa mental, que sugere também os diálogos e monólogos entrecruzados. Algo inconsciente, até desejado, mas inconsciente.

A REVELAÇÃO DAS VOZES

Em Diana, leveza e suavidade, voz feminina. Absolutamente feminina.

A carruagem continuava a subir sem dificuldade a estradinha montanhosa. Tinha pneus, como os veículos normalmente usados para

passaios pela capital ou os veículos de aluguel. Não só os bancos eram forrados de veludo preto como seus elementos em geral apresentavam algo de aveludado.

A voz é de natureza sensível, possuidora de uma leveza quase didática, feito quem fala apenas com os lábios, numa sequência singela. Três frases e uma reflexão próxima da ingenuidade. Não que as mulheres sejam ingênuas. Nesse momento, nesse exato instante, Diana, relaxada no banco, expõe apenas um traço de sua personalidade. É isso que quero dizer. Exibe seu caráter de moça urbana, encantada com a viagem rural.

Ao comentário de Diana, Bessian responde:

Sua marcha pelos caminhos escarpados talvez parecesse ainda mais macia, não fosse o bater dos cascos e o arquejar dos cavalos, que aparentavam não ter nada em comum com aquele meio de transporte janota – demonstrando em relação a ele apenas má vontade e um profundo desprezo.

No começo, a voz masculina dá sequência à leveza feminina – para não perder o fluxo de continuidade – e vai ganhando identidade própria, fruto da irritação e da tensão da viagem, ressaltando "o bater dos cascos e o arquejar dos cavalos", passando pela depreciação com "aquele meio de transporte janota", impondo um esquisito "ele" – feito aquele nós da abertura de *Madame Bovary* – para desaguar num grito de irritação e força:

Apenas má vontade e um desprezo profundo.

Num exame cuidadoso, observamos que a visão começa num tom brando e vai, a pouco e pouco, ganhando agressividade.

De forma que agora podemos concluir que Kadaré prepara assim a participação de ambos na narrativa, fazendo com que exponham seus pontos de vista, através do foco narrativo, identifiquem sua personalidade, enfim, apresentem-se, com a mesma qualidade com que introduziu Gjorg através das metáforas e do jogo pendular do ser ou não ser – a mira do fuzil circulando.

O leitor atento verificará que tem personagens bem claros e definidos, sem aquele discurso aborrecido de "ela é alta, magra e bela, e ele é irritado, casmurro, feio". A identidade se resolve na cena. Assim os personagens centrais são definidos. E não somente porque têm atividade principal. Ou central, claro.

UMA CONVERSA DE CAVERNA

Aliás, Ismail Kadaré oferece muitas pistas para a técnica que está utilizando para construir *Abril despedaçado*.

Os homens conversam e Gjorg ouve, no episódio em que encontra o grupo sombrio, no final do capítulo três. É uma conversa de caverna. As vozes preenchem o vazio de um instante peado, vigoroso, austero. Então, o autor dá a pista:

Lentamente as narrativas escapavam daquelas vestes de lã grossa, como baratas pretas, entrecruzando-se em silêncio: "O que você vai fazer com a 'bessa' de trinta dias?"

"O que vou fazer?" pensou Gjorg. "Nada".

Em outra ocasião, já no capítulo seis, quando o casal – Bessian e Diana – conversa com uma anciã sobre a vendeta nas montanhas da Albânia, a mulher se adianta e fala.

E a sua voz é a voz da técnica:

Ela se pôs a contar detalhes sobre o neto e sobre como o haviam matado, porém, misteriosamente, a ordem de suas palavras e frases começou a sofrer uma transformação. E não só a ordem. Mudavam também os espaços entre elas, como se ali se instalasse um ar específico, doloroso e perturbador. À maneira de um fruto prestes a amadurecer, sua fala estava pronta a passar de um estado ordinário para outro, novo: como o prelúdio de uma canção ou da melodia de uma carpideira.

Não é, pois, preocupação exclusiva – e até certo ponto entendida como inventiva – do analista, mas antecipação do próprio autor. *Abril*

despedaçado é um romance estruturado nas vozes entrecruzadas, a exemplo do que realiza, no Brasil, o escritor mineiro Autran Dourado, sobretudo em *Os sinos da agonia*, que já chamamos de livro não escrito, tal o poder dos personagens.

UM SECUNDÁRIO INTRUSO

O capítulo quatro é tão estranho que poderia ser arrancado do livro. É a impressão que temos ao lê-lo pela primeira vez. Os leitores têm dificuldade de compreendê-lo. Gostariam de arrancá-lo mesmo. Depois, percebem que estão diante do personagem que explica, por assim dizer, a narrativa. Mesmo assim, não deixa de ser secundário.

Ele parece intruso, tão esquisita a sua participação. E Kadaré desejou que fosse assim. Com certeza. Tão intruso que parece cortar o livro ao meio, a princípio sem nenhuma função. E a sua principal função é essa mesma, a de ser intruso. A princípio imaginamos: não seria um personagem secundário com função central?

A dúvida permanece por muito tempo. Porém, transformá-lo em central, seria exagero demais. E até uma certa condescendência com ele.

Secundário, sobretudo, porque é entregue, na aparência, ao narrador oculto que parece construí-lo de maneira bem próxima, muito colado, sem permitir que saia do seu domínio. Isso porque a técnica narrativa concede autonomia ao personagem, mas sob o olhar do narrador oculto.

O problema é que o caráter de Mark é limitado, um homem fechado que se atormenta com a sua trágica função. Por isso o capítulo é tão estranho e esquisito.

Tem a missão de esclarecer o conteúdo da história – embora nem fosse preciso. A sua apresentação parece ser feita por outro autor. O que enriquece demais o livro: as vozes se entrecruzam não só nos diálogos e nos monólogos, mas nas histórias. Estas também se entrecruzam.

O estilo de Mark é pesado, austero e ameaçador. E desagradável. Tão pesado quanto ele próprio. Tão austero quanto sua função social e política. Tão desagradável quanto sua atuação. Mete medo nas pessoas,

algumas tremem ao ouvi-lo falar, mas o pior é que ele mesmo tem medo dele; e ele mesmo treme ao ouvir sua voz. E os seus pensamentos. Comporta-se de forma desprezível.

Uma das suas manifestações é esta:

Mark Ukaçjerra voltou a sentir aquele desagradável vácuo no estômago. Uma raiva surda, mesclada de náusea, buscava um caminho para emergir; mas, talvez por não encontrar o lugar adequado, recuava outra vez entranhas adentro, para fazê-lo sofrer. Ele tinha ânsias de vômito. A bem da verdade, havia tempo detectara um vento amaldiçoado, que soprava desde longe, das cidades e das planícies completamente privadas de virilidade, e tentava penetrar nas montanhas e contagiá-las também [...] Não sentia o mau cheiro que soprava das cidades hermafroditas?

Ocorre que esse homem, que é chamado de feitor do sangue, de um tipo sombrio de monarquia – serve a um certo príncipe obscuro e misterioso – tem por missão cobrar o imposto das pessoas que são obrigadas a matar outras, alimenta a briga entre famílias, mente, inventa, calunia, e ainda deve aumentar – através das mortes – a renda do governo a que está ligado. Ele mesmo, através de uma linguagem severa, monta a sua biografia. É composto de austeridade e de lembranças.

AS LEMBRANÇAS, OS VERBOS, OS ADJETIVOS

Os verbos, os adjetivos, e os movimentos são pesados, duros: "Cravou os olhos lá fora, como se quisesse se penitenciar enfrentando aquela luz [...]"

[...] deu mais um passo em direção à estante, e sua mão, com um gesto entre acariciador e brutal, tocou a fileira de revistas e livros contemporâneos [...]"

"Pela segunda vez a mão de Mark percorreu nervosamente os livros, derrubando dois ou três [...]"

A sua posição secundária na narrativa é destacada pelas lembranças. Em certo sentido, ele não acompanha ao vivo os acontecimentos, mas precisa vê-los à distância, através do pensamento, um conservador que busca o passado. Ali estão as suas raízes e justificam o seu comportamento insistentemente estúpido. Em relação à Diana – uma das personagens centrais – é rude e grosseiro, incapaz de um gesto fidalgo:

E logo diante de quem! Diante de uma mulher! Mulher não, bruxa, ela havia de ser. Bela como as ninfas dos bosques, mas uma ninfa do mal. Do contrário, não haveria de ameaçar o poderio do seu amo.

Justamente o amo a quem ele venera, diante de quem se humilha. A oposição entre personagens se torna muito forte. A construção do personagem secundário fica mais rica.

Esse, aliás, é um detalhe que o autor iniciante deve observar com rigor.

É desta oposição que nasce o choque narrativo, capaz de fazer a maravilha da história, de provocar a adesão do leitor, de chamá-lo à participação. Mesmo considerando ser Mark um personagem secundário.

Nunca devemos esquecer que nesse sentido Flaubert tinha razão – acrescentando, ainda, que os exemplos são para ser analisados, cabendo ao autor iniciante criar as suas próprias técnicas. A classificação dos personagens não impõe condições. Talvez interesse cada vez mais aos teóricos. Os verdadeiros criadores criam as suas teorias, baseadas na observação, na experiência e no trabalho.

AS VARIAÇÕES ENTRE PERSONAGENS

Por fim, os personagens ilustrativos. São aqueles de quem o autor lança mão para compor o estado psicológico dos personagens centrais e secundários, mais para o primeiro do que para o segundo, embora em *Abril despedaçado* Kadaré tenha usado Diana para ilustrar o sentimento humano e trágico de Mark.

O verdadeiro criador deve cercar o seu trabalho das mais inusitadas variações entre personagens.

Assim como das mais inusitadas e variadas linguagens: tempos verbais, adjetivos, pronomes, conjunções, preposições, pontuações – jogo de vírgulas e pontos, pontos e vírgulas, reticências etc.

Mark é um conservador clássico, que alimenta o medo para viver. Para ilustrar esse comportamento, já o dissemos, Kadaré cria um capítulo extremamente esquisito e, por isso mesmo, coloca Diana – uma das personagens decisivas da narrativa – no papel ilustrativo. Porque aquele capítulo tem vida própria. É ao mesmo tempo dispensável e indispensável. É devastador. Não se pode passar por ele sem uma grande sensação de raiva e de nojo. Diante dessa força todos os personagens caíam na classificação, menos o feitor do sangue.

São vistos – não podem reagir – e não veem.

O ENTRECruzAMENTO DE PERSONAGENS

Pois além de Diana, Gjorg é reduzido a um personagem que ilustra o estado de ânimo psicológico em que se encontra Mark. Aqui se realiza aquilo que poderíamos chamar de ciranda de personagens. Uns passam para trás e outros para a frente. Com o agravante de que, até então, Mark não existe na história. Mas ocorre o entrecruzamento de histórias, que é tão importante quanto o entrecruzamento de vozes.

E o surpreendente entrecruzamento de personagens.

O susto do leitor é justamente esse: encontrar alguém que nem sequer fora citado e que ocupa um capítulo inteiro, reduzindo os outros personagens à mera ilustração.

Se Diana é uma bruxa, uma adversária, uma ameaça, o jovem Gjorg transforma-se no carinhoso "*meu filho*" amado querido. A primeira porque ameaça a monarquia do sangue, o segundo porque a justifica. Afinal, Gjorg salvara do desastre um dia que se anunciara aterrador, porque as pessoas não se matavam e era preciso matar e morrer, cumprir as regras trágicas da agonia, para que a monarquia se mantivesse plena.

A MORTE SALVADORA

O dia 17 de março registrava apenas uma morte, Mark lia no caderno de anotações, enquanto os outros dias eram pródigos: 16 de março, oito mortes; onze, no dia 18; cinco no dia 19, e cinco no dia 20.

Apenas aquele 17 de março quase ficara sem mortes.

Daí o tratamento paternal que Mark dedicara a Gjorg, tornando-o ilustrativo de suas preocupações. Mais: de sua personalidade atormentada.

Por isso, quando Gjorg havia chegado, na véspera, para pagar o seu tributo do sangue, Mark Ukaçjerra o fitara nos olhos, com compaixão, com gratidão, a ponto de o outro encabular.

Falara-lhe paternalmente, chamara-o de "meu filho", "meu rapaz", louvara sua pontaria, depois de tomar conhecimento do caso mencionara inclusive o velho ditado: "O chumbo tanto faz furo como tem paga".

A morte salva a narrativa.

Assim, dois personagens centrais atuam como personagens ilustrativos e isso é importante na narrativa pós-moderna. Os personagens mudam de posição para que a narrativa projete o efeito humano e técnico, a que ele está para sempre ligado. Não é o caso de distinguir apenas personagens como pessoas ou personagens elementos linguísticos, signos ou singulares. O problema é refletir as condições estruturais da obra e suas conquistas. Nesse aspecto, a participação do autor iniciante é fundamental.

A INTERSECÇÃO DO OLHAR

Os outros dois importantes personagens ilustrativos do romance são o estalajadeiro e Ali Binak. Como já verificamos anteriormente, o estalajadeiro é apresentado por Gjorg e Diana em circunstâncias bem

diferentes, sendo que o primeiro tem função psicológica, e o segundo ilustra a tragédia da vendeta nas montanhas albanesas. É ilustrativo porque tem função social e, embora figura importante, serve para apresentar ao leitor o representante de um momento dramático.

Kadaré é habilidoso ao provocar uma terceira visão do estalajadeiro – que continua e continuará sempre inominado deste vez diante dos olhares perplexos de Diana e Bessian. Os dois veem de só uma vez, em intersecção, e, por isso, a imagem é dupla, como foi dupla a linguagem do começo da segunda parte, com aquela espécie de diálogo – ou monólogo – entrecruzado.

Assim:

Bessian perguntou o que havia, e Diana disse que queria apenas dois ovos fritos com um pouco de queijo. O estalajadeiro respondia a tudo com seu "sim, senhor", esbaforindo-se na sala estreita para servir os novos fregueses sem esquecer os mais antigos. Via-se que ele sofria ao correr entre os dois grupos tão distintos, sem atinar qual seria o mais importante. Na dúvida, parecia se entrevar ainda mais, e por vezes tinha-se a impressão de que seus membros do lado esquerdo se dirigiam a um grupo e os do lado direito ao outro.

A marca da duplicidade de visões está nos verbos: "via-se" e "tinha-se". Imprecisos, por natureza, determinam que não há uma única visão.

São duas. Precisas e claras. Unas.

DESENVOLVIMENTO

O ENREDO EXISTE ATRAVÉS DAS PERSONAGENS; AS PERSONAGENS VIVEM NO ENREDO. ENREDO E PERSONAGENS EXPRIMEM, LIGADOS, OS INTUITOS DO ROMANCE, A VISÃO DA VIDA QUE DECORRE DELE, OS SIGNIFICADOS E VALORES QUE O ANIMAM.

Antonio Candido

O DESENVOLVIMENTO É O ENREDO

O desenvolvimento do personagem está intimamente ligado ao enredo, assim como aos problemas de espaço e de tempo narrativos – sempre um desafio para o criador, sobretudo para o autor iniciante. O problema central diz respeito à maneira como a narrativa se desenvolve, onde, em que circunstâncias e de que forma os personagens estão sendo criados, ali integrados, reagindo. No sentido imediato, o espaço é facilmente identificável: a cidade, o sertão, a casa, a sala, a praia, o bairro etc. O tempo nem sempre é fácil de ser compreendido, embora dois deles sejam tradicionais e se entrecruzem quase sempre: o psicológico e o real.

O problema também está ligado à estrutura psicológica do narrador.

Alguns escritores, por índole natural ou por preguiça, ou até por desconhecimento técnico, obedecem a uma linearidade espacial, mesmo quando o personagem precisa fragmentar a narrativa. Fecham muito o plano narrativo e se comportam como máquinas fotográficas de pouco alcance. Na maioria das vezes, não são fotógrafos espaciais, ou seja, não desejam a pura fotografia – ou o mero retrato criam ambientes e situações, mas não se sentem aptos a desestruturar o espaço.

A NARRATIVA EM ÂNGULO FECHADO

Por isso, o enredo se fecha num ângulo só – num pedaço de terra, num ângulo de chão, numa casa, num jardim. Em dificuldades de sair dali. Tudo pode ocorrer por decisão técnica: o autor precisa trabalhar em ângulo fechado para não comprometer a rigidez da narrativa, principalmente dramática ou trágica. Pois esses gêneros exigem, quase sempre, densidade e, não raro, força. Isso é inquestionável. Porém, o mais grave é quando o autor pretende retratar o espaço. A literatura de ficção não tem compromisso com o registro – tem compromisso com a criação.

Não se pode negar ao escritor o desejo de registrar, claro; o perigo está em se considerar o registro permanente, quando deve ser apenas – e meramente – circunstancial.

Acontece também, que o narrador pode estabelecer um sofisticado sistema técnico em que o espaço tenha uma função e um efeito absolutamente criadores. É o caso da abertura de *O ciúme*, de Alain Robbe-Grillet, o criador do novo romance francês.

Agora a sombra da coluna – a coluna que sustenta o ângulo sudoeste do telhado – divide em duas partes iguais o ângulo correspondente da varanda. Essa varanda é uma larga galeria coberta, que cerca três lados da casa. Como sua largura é igual na parte central e nas partes laterais, o traço da sombra projetada pela coluna chega exatamente à quina da casa; mas detém-se ali, pois apenas as lajes da varanda são alcançadas pelo sol, ainda demasiado alto no céu. As paredes, de madeira, da casa – isto é, a fachada e a empena ocidental – ainda estão protegidas de seus raios pelo telhado (telhado comum à

casa propriamente dita e à varanda). Assim, neste instante, a sombra da beirada do telhado coincide exatamente com a linha, em ângulo reto, que formam a varanda e as duas faces verticais da quina da casa.

A FUNÇÃO SECUNDÁRIA DO ENDEREÇO

Aí o espaço obedece a um movimento da técnica narrativa em que espaço e paisagem têm a mesma função e a mesma importância que o personagem. Não há personagem mais importante do que o espaço, não há espaço mais importante do que o personagem. Uma das propostas do chamado novo romance francês é justamente a de destacar que "o mundo não é significativo nem absurdo. Ele é, simplesmente", segundo Robbe-Grillet, o líder do movimento. Essa técnica faz com que o leitor conheça, com profundidade, a solidão metafísica do homem.

Por isso mesmo o enredo – ou desenvolvimento – está submetido às regras internas da narrativa e não ao convencional "episódio puxa episódio, que puxa episódio, que puxa episódio", assim criando sugestões que terminam por intrinca o leitor num todo narrativo. Na ficção moderna, o enredo tem função secundária – cada vez se ressaltando mais o personagem –, destacando-se, de maneira incisiva, a estruturação psicológica do personagem e fazendo com que a narrativa ganhe maior força humana e social. Técnica.

Há um equívoco enorme em se considerar, ainda, a estruturação narrativa como algo fora da compreensão do humano e do social. Algo como alienação política – distanciamento dos problemas do homem. Absolutamente. A técnica serve, com certeza, a esses problemas, e não ao contrário. Basta que o autor iniciante saiba colocar em seu processo técnico toda a carga de preocupações sociais. E políticas. Ninguém mais renovador e mais político, por exemplo, do que Gabriel Garcia Márquez. Nem mais polêmico e revolucionário – na escrita – do que Mario Vargas Llosa. Nem mais militante político do que Julio Cortázar.

A CRIAÇÃO DOS PERSONAGENS NO ENREDO

Um autor brasileiro que apresenta grande vinculação com o político e o social é o baiano Antônio Torres, e *Essa terra* apresenta os melhores níveis de criação da nossa literatura pós-moderna. Sua técnica de criação de personagens está intimamente ligada ao desenvolvimento – enredo – do texto. Há um perfeito entrecruzamento de vozes, de maneira que os personagens – e somente os personagens – conduzem a narrativa do princípio ao fim, com leve organização do narrador oculto.

Essa técnica é facilitada pelo uso da múltipla primeira pessoa – personagens que se revezam no desenvolvimento do texto – na divisão dos módulos e consegue plena eficácia.

Por isso, no romance é facilmente identificável a criação *direta* e *indireta* de personagens.

No primeiro caso, Totoim é criado pelo autor para conduzir o desenvolvimento na primeira parte: "Essa terra me chama". Através dele – criação direta com autonomia – surgem Nelo, o pai e a mãe. Mas isso não acontece de maneira pacífica: Nelo é também uma construção do pai e da mãe, e uma criação dele mesmo, Nelo.

Como acontece com os gêneros, na narrativa pós-moderna não há uma linha direta e única para as vozes. Foi assim em *Abril despedaçado* e foi assim em *Pedro Páramo*. No exame do desenvolvimento, destacamos em *Essa Terra*, justamente, a força do entrecruzamento de vozes. Os monólogos geram monólogos, que geram monólogos, que geram monólogos e nenhuma certeza. Não fatos que geram fatos.

Podemos considerar, todavia, que Nelo é o personagem que une todo o desenvolvimento, um personagem desestruturado, massacrado pela vida, atormentado. Fragmentário. A maravilha do texto está em fazer com que as vozes deem essa sensação de desestrutura.

E o fato que gera todo o conflito está no seu suicídio.

A LINHA NARRATIVA DE "ESSA TERRA"

Compreendemos, assim, que, em Torres, o conflito se resolve pelas

vozes e não pelo enredo tradicional, mesmo quando se pode traçar uma linha narrativa de Nelo:

Retirada para São Paulo – Traição da mulher – Volta para o interior baiano – Suicídio.

Todo o esquema narrativo do texto se estrutura aí. Simples, muito simples, a complexidade está na criação de personagem e no seu desenvolvimento. Naquilo que poderíamos chamar de romance não escrito. O narrador entrega toda a responsabilidade aos personagens, mesmo quando, em Torres, as marcações são constantes.

Portanto, o que temos aí é uma linha narrativa, um desenvolvimento, e não um enredo, pelo menos no sentido tradicional. No texto vão circular as vozes com as diversas visões – ou versões – desses acontecimentos que provocam e seduzem o leitor, sem que seja necessário o enredo de intrincados movimentos internos. Às vezes externo.

Tem muito mais importância o aprofundamento psicológico dos personagens do que a manipulação e interrelação dos fatos.

A história se conta a si mesma e não precisa da mão de ferro do narrador, feito acontece com *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, com revelações e sinuosidades, personagens que se escondem, personagens que aparecem e reaparecem, desconfianças e conclusões.

Em Torres, os personagens têm autonomia para viver. Por isso, se manifestam o tempo todo. Podem decidir o ponto de vista narrativo, porque o foco está centrado sempre na primeira pessoa.

CRIAÇÃO INDIRETA NÃO É SECUNDARIA

Uma advertência:

O personagem de criação indireta não é personagem ilustrativo ou secundário. É apenas personagem criado por outro ou por outros personagens. Ele parece não vir das preocupações do autor, mas da invenção de personagens e, às vezes, tem um papel de suporte. Nas outras visões, o pai e a mãe, por exemplo, têm esse papel. Todas as visões convergem para Nelo e aí reside a grandeza fragmentária da

obra. Muitas linguagens e muitas opiniões. A visão de Totoim é grandiosa, eloquente, apesar de assistir à derrocada do irmão.

Para ele, Nelo:

Um dia pegou um caminhão e sumiu no mundo para se transformar, como que por encantamento, num homem belo e rico, com seus dentes de ouro, seu terno folgado e quente de casimira, seus ray-bans, seu rádio de pilha – faladorzinho como um corno – e um relógio que brilha mais do que a luz do dia. O exemplo vivo de que nossa terra também podia gerar grandes homens – e eu, que nem havia nascido quando ele foi embora, ia ver se acordava o grande homem de duas décadas de sono.

(Essa terra)

Um grande homem. Mas não para o pai. Embora o homem tenha sua própria visão de Nelo – que não o ajudava a ir também para São Paulo – é criado indiretamente por seu Caboco, um personagem ilustrativo – nesse caso tem a função de ilustrar outros personagens –, e que desestrutura toda a versão do rapaz. Aí funciona a apresentação pelo ouvido.

Se, para o primeiro, Nelo era "o exemplo vivo de que nossa terra também podia gerar grandes homens", para o outro, que testemunha e não inventa, não passa de um bêbado de barraca. Uma figura decadente e abandonada.

Eis a voz:

Bem, ele tinha bebido demais, como já lhe disse – continuou o homem chamado Caboco. – Fez um rapapé danado, um alvoroço de doido. Tio, ele gritou pra mim. Conta aqui para esse senhor quem é a nossa família lá na Bahia. Esse senhor a quem Nelo queria que eu dissesse quem era a nossa família aqui na Bahia era o dono do bar, um português zangado, de pouca prosa. Tio, Nelo gritou de novo, ele não quer me vender uma cachaça fiado. Não é um desaforo? O dono do bar parecia que não estava gostando daquilo, temi uma confusão maior. Não que eu tenha medo disso. Quando mais novo, me meti em muitas, e não me arrependo. Então paguei a cachaça que Nelo queria beber

fiado, porque não sou homem de deixar em dificuldades um parente necessitado, ainda mais se esse parente está longe da sua terra. Foi só essa vez que me encontrei com ele, Mestre. A desgraça do homem, repito, é a bebida.

NELO REVELA NELO

As oposições de narrativas criam o desenvolvimento que não depende de fatos e acontecimentos, simulacros e revelações. Tudo está no plano das visões que os personagens têm uns dos outros e, nesse caso, que eles têm de Nelo. E qual seria a interpretação que Nelo tem dele mesmo?

Dentro das vozes que somam vozes, Nelo revela o fio narrativo de sua tragédia, iluminando o centro da história. Talvez se pudesse dizer que aí está o nó da questão. Com certeza. Sabemos que ele se retirou para São Paulo – igual a todos os retirantes nordestinos –, casou-se, teve filhos e foi derrotado pela mulher, que o traiu com um primo de Nelo, Zé do Piston, que, ainda por cima, o denunciou como um bandido. O enredo pode parecer recamboloso, o tratamento narrativo não o é. Isso importa. E muito.

Estão lembrados do argumento? Pois aí está o argumento de *Essa terra*.

Nelo conta:

Eu ia correndo para o ponto final do ônibus, quando eles gritaram: "Pega, ladrão!" Não ouvi. Se tivesse ouvido nunca iria imaginar que era comigo que estavam gritando. Continuei correndo e eles voltaram a gritar "Pega, ladrão!" Me desviei de carros, atropeliei pessoas, me bati contra os postes, sempre correndo. Eu não podia deixar que aquele ônibus partisse ali da Praça Clóvis sem que primeiro eu visse, com os meus próprios olhos, se a mulher e as duas crianças que estavam na fila eram que eu estava pensando: "Pega, ladrão! – desta vez foi bem perto e eu pensei: – Roubaram um comerciante e este ônibus está roubando a minha mulher e os meus dois filhos. Forcei as canelas,

avancei mais uns metros, mas já não adiantava. O ônibus partiu. E eu parei, botando as tripas pela boca, uma dor imensa no coração. Fui agarrado.

O ESPAÇO E O TEMPO SE CONFUNDEM

O conjunto narrativo substituiu o enredo, dando ênfase à circulação de vozes, também no tempo e no espaço. Com o isso, o texto pode ocupar circunstâncias diferentes, transitando ao mesmo tempo em Junco, na Bahia, e em São Paulo, sem que tenham de acontecer deslocamentos traumáticos. Assim, o espaço pode ser São Paulo, por exemplo, mas o tempo é Junco. Na criação indireta de personagens – tanto com relação aos personagens secundários – Totoim, o pai, a mãe, Caboco, como em relação ao personagem central, Nelo.

O fundamental a destacar, e que procuro demonstrar em todo o livro, é que a narrativa pós-moderna dispensa o narrador – em alguns casos – até o narrador oculto – para permitir que os personagens assumam o controle absoluto da narrativa, tanto em relação à linguagem quanto em relação à história ou ao – como prefiro chamar – desenvolvimento. Dessa maneira:

O estilo é o personagem.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

ANTÔNIO, João. *Malagueta, perus e bacanaço*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Um livro fundamental para que se possa compreender a evolução dos processos narrativos da literatura brasileira. Sem copiar a realidade e, no entanto, profundamente identificado com ela, João Antônio realiza uma linguagem que chamamos de "aproximação" – isto é, cria a partir do real com aprofundamento técnico. O narrador conta com proximidade e cede espaço ao personagem, que lhe empresta a linguagem, a gíria, a malandragem, mas trabalha com elaboração. Por "aproximação" se compreende a linguagem do personagem, mantendo-se a estrutura da frase e o ritmo, sem copiar a realidade.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2004.

Inevitável. Qualquer estudo que se faça para a compreensão da intimidade da obra de arte narrativa tem que passar por este livro. Um guia, sim – um verdadeiro guia. Aí o escritor percebe que, no palco do Ofício e da Técnica, existem sugestões e caminhos que precisam ser observados. Não há imposições. Nem regras. Sequer normas. Na criação, as regras passam pelo campo da sugestão, da indicação, do exame. Aristóteles traçou um plano de trabalho para o teatro que deve ser examinado com muita atenção por todos os ficcionistas. Atenção para a criação do personagem, do episódio, do argumento. Podem ser feitos exercícios.

ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Uma lição de montagem do romance. Didático, Machado mostra como deve ser planejada uma narrativa. Parece ensinar: primeiro o título e o objetivo do livro. Em seguida estrutura os personagens, reunindo todos numa sala: José Dias, D. Glória, Mano Cosme e Justina. Nos capítulos seguintes expõe a estrutura física ("Um dever amaríssimo") e psicológica de José Dias ("O agregado"), depois de

Mano Cosme, e mais tarde de Justina, sem sair do enredo (desenvolvimento). Capitu e os pais dela vêm pela ordem. Sem deixar nunca de ser imensamente criativo.

E com uma novidade: o alter ego do personagem – Bentinho – é Dom Casmurro. Embora sejam os mesmos, Dom Casmurro e Bentinho têm características diferentes, até por causa do tempo. Dom Casmurro é irônico dentro da amargura; Bentinho, mais leve e mais ingênuo. Personagem que inventa personagem. Leia-se também "O Amor de Capitu", de Fernando Sabino, sobretudo para uma aula de foco narrativo e de ponto de vista. *Dom Casmurro* escrito na primeira pessoa; e "O Amor de Capitu", de Sabino, na terceira pessoa.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

É verdade que, aqui, o escritor iniciante pode encontrar dificuldades no início – Bakhtin não é autor fácil. Tem que ser lido com atenção, cuidado. No entanto, sua visão do processo narrativo é grandiosa. O ato criador tem sido uma das suas preocupações básicas. Segue uma linhagem própria, particular, quase exclusiva, também é crítico de escolas literárias. Merece exame especial sua preocupação com o personagem, no sentido mais amplo. Múltiplo e complexo, o livro enriquece o estudo, sobretudo, do herói, sua caracterização e desenvolvimento. "*O problema do texto*" precisa ser examinado com lentidão e cautela.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

Estudo que revoluciona o exame do personagem. A partir daí, o iniciante observará que o personagem não é apenas uma fotografia do mundo, mas alguém que oferece toda uma humanidade, e com uma vantagem: revela verdadeira independência em relação ao autor. E, em certos momentos, rebela-se contra o criador. Será preciso, então, examinar a crescente autonomia do personagem, mesmo considerando-se, em algumas circunstâncias, a presença indispensável do autor na construção do objeto estético. Até porque, em Dostoiévski, o personagem é formado pela interação de várias consciências, que

termina por construir o grande diálogo do romance.

BARTHES, Ronald. *A aventura semiológica*. Trad. Maria Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

Atenção especial para a "Introdução à análise estrutural das narrativas". Principalmente para o exame da estrutura do personagem e para a narração.

BEAUVOIR, Simone de. *A velhice*. Trad. Maria Helena Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

A carga que o homem – principalmente o escritor – carrega durante toda a vida até a velhice é corretamente examinada por Simone, a maravilhosa companheira de Sartre. Para nós, o mais importante se apresenta no estudo do processo criativo no longo caminho da vida até a morte. A criação envelhece? Quais os sintomas? Onde nos mostramos mais frágeis? Um painel daquilo que aprendemos e realizamos desde o nascimento. A lentidão, a motivação diferente, o esgotamento.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

Aqui o autor iniciante encontra seu tema crucial: a influência. Todos temem e tremem. Sem dúvida. Bloom demonstra que não há motivo para isso. Um escritor constrói o outro e assim por diante. Não há diminuição de criatividade, nem camisa de força. A disciplina e o trabalho vão resolver o conflito a seu tempo. Impossível deixar de ler e de examinar. Sem preocupações. Ler tudo. E sempre. O autor examina toda a questão ponto por ponto. Uma das fugas da influência, temos demonstrado, resulta da criação de um estilo para o personagem sem que se perca a unidade da obra. Pontos de vista diferentes levam a uma autonomia do autor e uma autonomia do personagem.

BORBA FILHO, Hermilo. *Margem da lembrança*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.

Um mestre da narrativa moderna brasileira. Este livro coloca o leitor diante da formação – intelectual, social e política – do artista no interior de Pernambuco. As primeiras leituras, os primeiros fracassos, as

primeiras vitórias. A dilaceração diante dos problemas existenciais: a religião, a política, a literatura. Tempo de radicalismos e de confrontações. O fundamental é descobrir como as palavras começam a se alojar no espírito do iniciante. De que maneira enfrentá-las, e como desvendar o próprio caminho. O primeiro volume de uma tetralogia que oferece visões diferentes dos complexos problemas brasileiros e da literatura de ficção no Brasil. Este volume é fundamental para que se conheça a formação de um artista desde a província até a metrópole, com os problemas intelectuais e humanos.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Um lugar-comum na literatura: este livro já nasce clássico. Assim como Aristóteles, inevitável. Aí descobre-se uma série de segredos que esclarecem a composição da obra de arte literária. Um verdadeiro manual – ou guia – da escrita de ficção. Objetivamente claro e belo. Há, entre outras coisas, exemplos de exercícios, de uso das palavras, da clareza da frase. Um detalhamento minucioso da criação literária.

CAMPOS, Maximiano. *O major Façanha*. Recife: Edições Bagaço, 2002.

Incluimos este livro entre os romances nordestinos que revelam a grandeza do seu povo através de um personagem cômico com estrutura dramática. Herói armorial – de acordo com o movimento criado pelo escritor Ariano Suassuna – major Façanha parece ter saído dos folhetos de cordel e dos heróis das feiras do interior. Deve ser examinado como um personagem que, aparentemente comum, está repleto da complexidade do ser humano. Ou seja, seu verdadeiro caráter se revela nas ações, nos episódios, no desenvolvimento. Sem a tradicional estrutura psicológica.

CAMPOS, Maximiano. *Na estrada*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

Uma antologia dos contos do escritor pernambucano. Assim como acontece com João Antônio, no campo urbano, Maximiano Campos trabalha a linguagem por aproximação do popular na área rural. Seus personagens são sempre surpreendidos pela valentia e pelo destemor,

embora quase sempre tocados pela loucura e pelo delírio. *Na estrada* conta a história um personagem que luta contra a morte, numa trajetória metafórica, com muitos significados.

Aqui há mais um exemplo dessa linguagem "por aproximação": *"Fez-se no destino. A montaria era um quartau, com sustança para aguentar viagem longa. Os arreios seguros, as mãos firmes nas rédeas. Viu a boiada tomar o rumo certo, sem rebeliões"*.

CAPOTE, Truman. *Música para camaleões*. Trad. Milton Persson. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

O prefácio de Capote é, sem dúvida, uma lição de coragem e de humildade. Aí ele coloca o autor iniciante em contato com a lenta paciência do processo criador – as vitórias e os fracassos, a grandeza e a mediocridade. Vale por muitos compêndios juntos. A sinceridade do escritor nos remete à passagem do impulso, à intuição e à técnica, e daí à pulsação narrativa. Trabalho que se opera com calma, aflição e ansiedade.

CARRERO, Raimundo. *Ao redor do escorpião... uma tarântula?* São Paulo: Iluminuras, 2003.

Uma orquestração para dançar e ouvir. O importante aqui é apenas acompanhar a leitura das palavras: elas representam sons e movimentos que vão conduzir o leitor ao orgasmo. Os personagens são representados por sinais gráficos – reticências para Leonardo e interrogações para Alice –, sufocados pelo desejo de morte e de prazer. Personagens, aliás, que se reafirmam iguais a pessoas, seres humanos, e que se reduzem a símbolos e metáforas. Um jogo entre a tradição e a renovação do personagem.

CARRERO, Raimundo. *A história de Bernarda Soledade: o tigre do sertão*. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova, 1975.

Uma narrativa em dois tempos: passado e presente, com as mulheres de Puxinanã presas na casa-grande, incomodadas pelo fantasma de um cavalo – Imperador – que corre pelo pátio, pelo terreiro e pelo telhado, durante uma agoniosa noite de chuva. Metáfora do poder absoluto, da tortura, do pecado. Estudo de composição de personagens e

de estrutura narrativa: no plano fechado – o presente, com marcação através dos números – e no plano aberto – o passado, a marcação em letras do alfabeto. Amor, agonia, tradição.

CARRERO, Raimundo *Os extremos do arco-íris*. Recife: Bagaço, 1993.

Tudo começa, a rigor, numa nota de jornal. O desempregado Checov investiga a morte de pacientes psiquiátricos no Hospital da Tamarineira, no Recife. O fundamental aqui é aplicar, entre outras técnicas, a Teoria do Bordado, de Henry James. Ou seja, os furos narrativos da notícia são fechados pelo autor, com a agulha e a linha da imaginação. Assim as histórias são criadas. Inventar situações onde só existem silêncio e eclipse. Fazer a narrativa evoluir.

CARRERO, Raimundo. *Maçã agreste*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

Uma investigação na linguagem de cada personagem, sem radicalismos, um tanto "por aproximação", embora com mais liberdade. Para Dolores, ausência sempre que possível, das adversativas, para que o seu caráter de agonia não sofra oscilações; para Ernesto, uma linguagem urbana; para Jeremias, irritação e dor, apesar do cinismo; para Raquel, a fatalidade do destino. A influência também das notícias de jornal é evidente: baseei-me nas informações de um grupo que roubava com justificativa religiosa.

CARRERO, Raimundo. *Sinfonia para vagabundos: visões em preto e branco para sax tenor*. Recife: Edições Bagaço, 1994.

Uma narrativa carregada de discursos, odes, salmos, cartas. Um músico fracassado percorre as ruas do Recife marcado pela dor e pelo pessimismo, embora lírico. Às vezes agressivo e rebelde, toca saxofone nas pontes e nos cabarés, estupra, e se revela culpado em carta enviada à redação de um jornal. Na tentativa de compreender a sua vida esfarrapada e dilacerada, depois do estupro e do assassinato de uma menina, o personagem Natalício afirma: “*A felicidade dói.*”.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: o mais completo guia*

da arte e técnica de escrever para televisão. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

Embora seja um trabalho voltado para roteiro de televisão, as indicações criativas pedem leitura atenta. O iniciante observará como é possível traçar um plano narrativo e investir nele. Até porque o livro traz um roteiro que pode ser examinado momento a momento. A televisão e o cinema oferecem, hoje, elementos fundamentais para o processo criador. Principalmente, na área da montagem. Montar uma história é arte de perícia e habilidade, sobretudo na distribuição das cenas e dos diálogos. É preciso imenso cuidado na distribuição das cenas. Um diálogo mal conduzido pode estragar toda a narrativa.

COSTA, Camille Vieira da. *Dicionário de nomes próprios. (Milhares de alternativas para dar nome ao seu bebê)*. São Paulo: Traço Editora, 1998.

Eis o problema: o nome dos personagens. Um momento de verdadeira aflição. Portanto, não custa nada ter sempre à mão diversos dicionários de nomes próprios, comprados em qualquer banca de revistas ou em livrarias. A questão é a credibilidade do autor. Observe e leia com interesse. É preciso fazer avaliações, verificar o peso e a leveza dos nomes, ou criá-los. Impossível pronunciar o nome de Akaki Akakievich sem gaguejar. O homem é tímido e gago.

CUNHA, Celso e Cintra, Lindley. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Esse dicionário, ao lado da gramática de Evanildo Bechara, oferece aprendizado com satisfação. Não é uma coisa apenas pedagógica, chata, pedante. Quem sabe, uma leitura semanal – ou até quinzenal. O capítulo reservado à estilística é ótimo. A desinformação a respeito de gramáticas é tão grande – e grave – que muitos alunos desconhecem a existência dos estudos de estilística. Sem esquecer os estudos de Celso Pedro Luft. Uma maravilha.

Dicionário Grove de música. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor. 1998.

Um grande esforço para reunir todas as informações ligadas à

música em várias partes do mundo. Utilizando, sobretudo, para o estudo do andamento e do ritmo, dois momentos importantes e decisivos para a montagem do texto literário.

DOURADO, Autran. *Breve manual de estilo e romance*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

Carinhosamente chamado de "o livrinho". Na verdade, parece um catecismo de antigamente. Sem medo de errar: ali o escritor aprende a rezar e a se comunicar com os deuses da criação. Deve ser lido com muita paciência porque, a exemplo do que ocorre quase sempre com livros de Autran Dourado, está cheio de silêncios, de elipses, de armadilhas. Em algum lugar ele mesmo aconselha: às vezes se aprende mais com o silêncio do que com o que está escrito.

DOURADO, Autran *Meu mestre imaginário*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

Reúne o que parecem escritos à parte, anotações, riscos. Um quase diário para exercícios de reflexão. Os trabalhos sobre Joyce, a estrutura do monólogo e do fluxo da consciência merecem atenção à parte. A grande vantagem é que se trata de uma leitura leve, às vezes rápida, mas que exige maturidade. Um destaque: "*em cada autor há uma série de pequenos autores*".

DOURADO, Autran. *Poética do romance – Matéria de carpintaria*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

Um livrão, na melhor expressão da palavra. O estudioso encontra aí um assunto que exige o máximo de exame: a planta baixa do romance. Ou seja, a ficção tratada com o cuidado de geômetro. Muitas vezes, parece um delírio. No entanto, com o tempo e a atenção, se perceberá que a obra de arte, toda obra de arte, se realiza pela elaboração e pelo detalhe.

DOURADO, Autran. *Os sinos da agonia*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

O livro não escrito, pode-se dizer. Neste romance a experiência das vozes entrecruzadas atinge o seu nível mais seguro. Não pode ser uma

leitura de fim de semana ou de final da tarde. Se possível, lê-lo com um caderno e uma caneta na mão, destrinchando as frases, quem fala, quem falou, quem disse, quem acrescentou. Existe ainda a elipse. Deve-se fazer um trabalho inteiro sobre esse aspecto. Livro para ser esquartejado. E estudado.

DOURADO, Autran. *Um artista aprendiz*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

O escritor Autran Dourado aparece inteiro aqui com o lento e corajoso aprendizado. Dia após dia, momento após momento, divagações e certezas – se é que existe alguma certeza plena na consciência do artista. Uma aventura é acompanhar João na sua lenta compreensão do processo criador. As dúvidas, as inquietações, as buscas. Com a vantagem de ser uma obra de ficção, sobretudo para quem já conhece a teoria.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor M. *Crime e castigo*. Trad. Natália Nunes. Rio de Janeiro. Companhia Aguilar Editora, 1963.

Em princípio, o autor russo pretendia escrever um romance sobre o alcoolismo no seu país. Seria uma espécie de libelo acusatório. Criada a figura de Raskolnikov, no entanto, percebeu que tinha em mãos um amplo abismo da alma humana. Investiu com determinação, criando a sua técnica narrativa com o envolvimento de várias vozes no tecido novelesco. Algo que espantou a crítica, porque alguns estudiosos acharam que aquilo era muito confuso. Não era apenas um espírito atormentado, igual se dizia na época, mas um escritor com técnica apurada.

EIKHENBAUM, B. "Sobre a teoria da prosa". In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

Um estudo curto e que situa a trajetória do romance moderno. Ou mais, da narrativa, com um painel da ficção na história, inclusive nos Estados Unidos, envolvendo até o romance policial, com destaque para Poe. De maneira rápida, passa por Dickens e Hawthorne. Demonstra

que a ficção, na literatura americana, funda-se sobre os seguintes princípios: unidade de construção, efeito principal no meio da narração e forte acento final. Ligeiro destaque para a novela italiana dos séculos XII e XIV.

FAULKNER, William *O som e a fúria*. Trad. Paulo Henriques Britto São Paulo: Cosac & Naify, 2004

O mais trabalhado de todos os romances de Faulkner. Foi escrito várias vezes, cada uma sob um foco narrativo e um ponto de vista diferentes. Parece que o autor não o considerou pronto nunca. Queria investir ainda mais um pouco. O delírio dos personagens – transformados em diálogos, ora isolados, ora entrecruzados – revela um mundo caótico, áspero, selvagem. E belo, sobretudo belo. Atinge aquilo que Van Gogh chamou de beleza brutal. Conta episódios da família Compson – patriarcal e decadente. Um guia perfeito para o estudo do monólogo interior.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Org., pref. e notas Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

As cartas desse escritor francês formam, com certeza, um documento incomparável em toda a literatura ocidental. Numa tradução bem cuidada, os principais textos examinam o processo criador obstinado e torturante de Flaubert. Luta e delírio. Dores fiscais e emocionais. E com uma consciência crítica impressionante, perícia e determinação. É preciso lê-lo com calma, várias vezes, principalmente tendo às mãos os romances *Madame Bovary* e *Educação sentimental*. Destaque para a criação dos personagens em oposição e dos diálogos entrecruzados nos comícios agrícolas, em *Madame Bovary*.

FONSECA, Laura Goulart. *O papel do narrador em Os sinos da agonia e Autran Dourado* (estudo divulgado pela Internet);

Este trabalho aparece no computador – pelo menos como chegou até minha mesa, embora digam que existe em livro, nunca encontrado nas livrarias – e fornece os elementos essenciais e básicos para a compreensão da posição do narrador no romance moderno e pós-moderno. Daí o aprofundamento num livro ímpar de Autran Dourado,

onde as vozes dos narradores parecem substituir, com eficiência, o narrador tradicional.

FONSECA, Rubem. *A grande arte*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990

O romance que consagrou definitivamente o nome de Rubem Fonseca. A abertura é feita na terceira pessoa, o que desvia um pouco a atenção do leitor para o fato central do romance. Trata-se de uma estratégia dos romancistas hábeis, muitas vezes para provocar o leitor. O texto na primeira pessoa traz o leitor para dentro da narrativa: na terceira pessoa, o leitor parece jogado para fora. É obrigado a receber, por assim dizer, uma narrativa em segunda mão. A terceira pessoa parece contar uma história que ouve de alguém. Isto é, ouve e reconta. Daí o distanciamento.

FONSECA, Rubem. "Passeio noturno – Parte II" (*Feliz ano novo*). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Aqui se realiza, plenamente, a técnica do conto em condensação e força interior. Um unidade igual, firme e definitiva. Um nocaute no primeiro *round*, segundo Cortázar. Basta um murro e a luta estará terminada. Não é para menos. O personagem segue uma linha narrativa única: mata, sossega. Exemplo para o estudo, detalhado, da estrutura do conto, os movimentos internos, a realização.

FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Trad. Sérgio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

Embora certa crítica o considere ultrapassado, é o começo de tudo. Por assim dizer, uma cartilha: às vezes ingênua, às vezes verdadeira. O autor iniciante não pode deixar de guardá-lo sobre a mesa para consultas e exames. Não na estante. Fica longe demais. Os primeiros passos, a crítica a Proust, a classificação de personagens, que serviu de base para muitos outros estudos. Mesmo para a formação do crítico de ficção é imprescindível. Inclui-se na categoria daqueles livros que devemos ler todos os dias.

GARCIA, Othon M. *Comunicação em prosa moderna*. Rio de

Janeiro: Ed. FGV, 1997.

Uma gramática criativa onde as asperezas das regras e normas cedem lugar ao exame das técnicas ficcionais. Não é apenas um livro para concursos nem só para professores. Faz análises minuciosas de frases e de orações, de solilóquios e de monólogos, de diálogos e de situações, sem perder o enfoque gramatical. Há uma parte de exercícios e de construção de textos que enriquece muito o estudioso. Pode ser estudado com o mesmo entusiasmo do livro de Forster.

GARDNER, John. *A arte da ficção: orientação para futuros escritores*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

Uma espécie de bíblia do processo criador nos Estados Unidos, adotado em universidades e centros de arte. É criterioso e correto. O problema é que se torna enfadonho por causa da mistura dos temas, causando confusão no leitor. Não se trata de um simples defeito de tradução, embora pudesse ter sido mais cuidada. Destaque para o estudo do fluxo da continuidade e do uso do gerúndio. No entanto, tudo para Gardner parece acontecer de maneira uniforme com todos os criadores. É preciso ter cuidado. Não se pode indicar, em geral, um único caminho. As variantes são fundamentais.

GÓGOL, N.V. "O capote". In: *100 melhores contos de humor da literatura universal*. Int. trad. e notas Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

"O capote" e outras novelas. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

As traduções da novela de Gógol são muito boas, embora Paulo Bezerra tenha doutoramento em russo. Um trabalho competente. Uso a tradução de Flávio Moreira da Costa, em sala de aula, porque parece ter mais leveza no andamento, apesar da pouca diferença de uma e de outra. Ocorre que, sem menosprezo pelos teóricos, dei preferência aos criadores, que é o caso de Flávio. Isso sem, em nenhum instante, diminuir o trabalho de Paulo, um mestre.

GOMEZ-ARCOS, Agustín. *Ana-não*. Trad. Octávio Mendes

Cajado. São Paulo: DIFEL, 1983.

Romance muito pouco conhecido no Brasil. Em linguagem lírica e trabalhada tanto na primeira, quanto na segunda e na terceira pessoas, *Ana-não* oferece inúmeras vantagens para o estudioso. Conta a história de uma mulher que sai do Sul para o Norte da Espanha disposta a visitar o filho preso por causa da guerra, sonhando e mendigando. Uma trajetória heroica, com um final doloroso. Pode ser lida como a história de uma velhinha simpática e guerreira, com uma visão inquieta do mundo. Política e amor se misturam.

GREENE, Graham. *O crepúsculo de um romance*. Trad. Bianca Maria de Queiroz Costa. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1960. Adaptado para o cinema com o título de *Fim de caso* – que corresponde mais ao original – neste romance Greene mostra como escritor e personagem podem conversar. Trata do problema do começo, do meio e do fim da história, demonstrando que o início está naquele momento arbitrário – para os que não conhecem técnica – escolhido pelo criador para desenvolver a narrativa. Ajuda a tirar dúvidas, sobretudo na procura dos primeiros instantes que torturam o iniciante. Ou o consagrado. Os movimentos iniciais sempre geram conflito.

HEMINGWAY; Ernest. *Adeus às armas*. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Bertrand Brasil, 2002.

A questão do cenário sem a cena merece atenção especial porque provoca, na maioria das vezes, lentidão narrativa. É preciso que o criador conheça bem a função e o efeito que pretende conquistar. No romance tradicional o cenário servia para preparar a movimentação com ambientação, como no caso de Hemingway. Há aí, por assim dizer, um ajuste romântico. Agora pode representar também uma passagem – de um movimento narrativo para outro, com possíveis alterações no espírito do personagem. Em *Adeus às armas*, o autor prepara o leitor, mostra onde os personagens viverão seus dramas. Uma espécie de digressão romântica.

HEMINGWAY, Ernest "A vida breve e feliz de Francis Macomber". In: *Ernest Hemingway – contos vol. 2*. Trad José J. Veiga. São Paulo:

Bertrand Brasil, 2001.

Um ponto definitivo: Hemingway impõe seu pulso e o leitor não pode criar o personagem junto com ele. Contenta-se em receber e digerir. Se possível. Os traços fisionômicos são decisivos. Há, entre outros dados, todo um jogo de detalhes. Isso funcionava muito bem dentro de uma perspectiva realista: tudo está pronto, tudo está resolvido, tudo solucionado. Sem problemas para o leitor. Coisa de narrador onipresente. No entanto, o ideal é que, na maioria dos casos, a narrativa flua no sentido de sugerir comportamentos, sem imposições. Cabe ao leitor reinventar, refazer, reconstruir. Personagens sugerem reflexões, e não verdades.

HEMINGWAY, Ernest. "Acampamento de índios". In: *Contos de Hemingway*. Trad. A Veiga Fialho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996. p 10-19

O problema do Alter ego aparece em Hemingway quase que espontaneamente. Ele começou a escrever através de exercícios, às vezes repetidos. E, para que os exercícios fossem verdadeiros, procurava na memória episódios da infância e da adolescência. Por isso, os contos estão repletos de temas reais. Reais, mas repletos de ficção, de invenção. Depois foi desenvolvendo o trabalho com a habilidade técnica que conquistou. Frases precisas e pontuação severa. Com um andamento vigoroso. Imagens vivas, concretas. Para evitar uma quase autobiografia, criou o personagem Nick Adams. Os seus contos devem ser lidos todos os dias. Além do mais, o alter ego possibilita mais eficiência no distanciamento do narrador.

FAULKNER, William. In: *Os escritores*. Trad. Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. v.1

Nessa entrevista, Faulkner expõe todas as suas preocupações, todas as suas dúvidas de narrador. E faz um grande relato em que aborda as dificuldades para escrever *O som e a fúria*. Ressalta-se aí o problema do foco narrativo e do ponto de vista. Como contar? E na opinião de quem? Um dado fica claro. O narrador pode recorrer a uma pessoa gramatical, mas adotar o ponto de vista do autor ou de outro personagem. Assim: na terceira pessoa, "ele" conta, mas de acordo com

a opinião de quem testemunhou. Exigência absolutamente técnica. Ou seja: o narrador oculto conta, embora não conheça os detalhes. Esses detalhes são exclusivos do personagem-testemunha que os guarda para o momento adequado. Esse problema, que exige muita habilidade, atormentou Faulkner durante quinze anos, em relação a esse livro.

HORTCHNER, A.E. *Papa Hemingway*. Trad. Brenno Silveira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

O melhor personagem de Hemingway é Hemingway. Um ser atormentado pelo álcool e pelo sexo, que o fez mudar de mulher várias vezes, medroso, com medo de fracassar. Nesse livro, o autor iniciante deve refletir sobre a construção do personagem, porque ele está todo ali, sobretudo numa particularidade definitiva do seu caráter: a fragilidade. A força física que desmoronava diante do espírito dilacerado. E às vezes fraco. Ou fraco na maioria das vezes. Diante da vida e diante da obra. Sempre em crise. Sempre movido pela angústia.

JAMES, Henry. *A arte do romance: antologia de prefácios*. Org., trad. e notas Marcelo Pen. São Paulo: Globo, 2003.

Um tratado fundamental para quem se interessa pelos segredos da ficção. E que fazia muita falta para os iniciantes que não o leem no inglês, na maioria das vezes confuso e complicado, de Henry James. Um guia para quem deseja criar histórias. Cada prefácio apresenta um grande número de sugestões, de caminhos, de técnicas. Talvez nem fosse o que notável criador desejava, mas suas investigações são fundamentais. E se não tivesse escrito ficções, bastavam os ensaios. Ao lado da *Poética*, de Aristóteles, e das *Cartas*, de Flaubert, se impõe como um trabalho seguramente inevitável. Conforme expressão grafada por Autran Dourado, James conhece, feito ninguém, o risco do bordado.

JAMES, Henry. *Gustave Flaubert*. Trad. Lea Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2000.

Por algum motivo, James não entendeu o mundo de Gustave Flaubert, a quem acusou de ter inventado o "*épico dos comuns*". E isso era, justamente, o que mais preocupava o escritor francês – essas criaturas miúdas, insignificantes, lerdas, que povoam o mundo. Mesmo

assim, rendia homenagens ao autor de *Madame Bovary*, sobretudo porque, conforme dizia, "*ele nasceu romancista, cresceu, viveu e morreu romancista, respirando, sentido, pensando, falando, executando cada operação de vida apenas como um devoto desta causa*". Dois exemplos, portanto, para o autor iniciante: a absoluta devoção ao trabalho e a crença nos personagens comuns.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Trad. Donaldo Schuler. São Paulo: Ateliê Editorial, Casa de Cultura Guimarães Rosa, 1999.

Donaldo Schüller realizou um trabalho de mestre, mas este livro de Joyce continua a ser permanente desafio – para o iniciante e para o leitor. Obra rigorosamente desafiadora. Inimitável. Ninguém se meta sequer a copiá-lo. No entanto, deve ser lido e examinado. Com uma paciência de monge. Lenta e progressivamente. Sem o preconceito do leitor que procura enredos emocionais. Investindo no conhecimento – palavra por palavra. Quem fizer isso sairá sempre enriquecido. Sempre. Com a certeza de que está investindo no conhecimento humano e literário. O fluxo da consciência permite conhecer o espírito da literatura.

KADARÉ, Ismail. *Abril despedaçado*. Trad. Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

Kadaré esbanja conhecimento técnico. Influenciado por Shakespeare – o que não nega, nem finge – escreve uma tragédia a partir da violência nas montanhas albanesas. Apresenta várias técnicas de diálogos de acordo com as situações – os diálogos com aspas dentro do texto para demonstrar densidade e tormento psicológico são um achado. Explora, também o entrecruzamento das narrativas, ampliando o diálogo entrecruzado. E cria personagens fortes, a exemplo de Gjorg e de Mark Ukacjerra, opostos e importantes para a narrativa.

KEROUAC, Jack. *On the road*. Trad. Eduardo Bueno. Porto Alegre: L&PM, 2004.

O estudo de *On the road* acaba com a miséria de um escritor movido pela automação e pela espontaneidade. É certo que Kerouac escreveu sob o efeito de cocaína, no entanto preparou-se muito, lendo

as cartas dos amigos até atingir a pulsação narrativa. Mesmo drogado, escreveu conscientemente. A agitação do texto e a revelação da técnica demonstram que sem conhecimento – estudo – não é possível chegar a lugar algum. Um livro que marcou o surgimento da nova narrativa norte-americana, tão importante quanto Hemingway e Faulkner.

LINS, Álvaro. *A técnica do romance em Marcel Proust*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

Este minucioso trabalho do pernambucano Álvaro Lins a respeito dos personagens de *Em busca do tempo perdido* mostra a maneira como o escritor francês elaborou uma a uma as suas criaturas romanescas, muitas delas saídas da sociedade parisiense. No entanto, é preciso ressaltar que ninguém copia personagem, mesmo que tenha o propósito. Um toque real, uma roupa, um cabelo, um comportamento, não transpõem para a narrativa o personagem. Quanto muito é um modelo. No instante em que é criado, separa-se, radicalmente, desse modelo. Ajuda a criar. Não é o mesmo, jamais. Aqui, todavia, o estudo leva a exames e conclusões notáveis. Além do que, a leitura de Proust é um dever. E é uma ótima reflexão sobre a composição do personagem.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunhas: o escritor, sua condição e a realidade social*. São Paulo: Ática, 1974.

Um estudo radical sobre a atividade do escritor. Sem concessões. Estuda-se aqui o material que o autor deve ter para desenvolver seu trabalho, as dificuldades e as conquistas. É uma advertência séria: não abra mão de nada. Nem mesmo com os livreiros, nem com os editores, nem com os leitores. Sem desviar a atenção jamais. Desde o ponto de partida da criação até a cobrança de direitos autorais. Escritor não pode se dedicar a empregos, nem mesmo escrevendo artigos para jornais. Nem deve ser colunista. Só escrever e escrever.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira, contos e crônicas*. Rio de Janeiro: Editora do autor, 1964.

Publicado pela extinta editora do Autor, este livro, de 1964, reúne um imenso material de Clarice Lispector, com alguma coisa de baú de lembranças. Mais tarde foi desmembrado em dois ou três. Anotações de

contos, diários em elaboração, crônicas apenas rascunhadas, reflexões pela metade, sonhos extintos. Na introdução à segunda parte, a autora adverte: "*Gosto de um modo carinhoso do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça*". É isso que dá a dimensão de grandeza do livro. Uma bela Clarice em desenvolvimento. Nem desajeitada, nem incompleta. Plena.

LORENZ, Gunter W. *Diálogo com a América Latina: panorama de uma literatura do futuro*. Trad. Rosemary Costhek Abílio e Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: Editora Pedagógica Universitária, 1973.

As entrevistas com Guimarães Rosa e Adonias Filho são reveladoras e importantes. Mostram o processo criador de ambos. Surpreendem pela maneira como destacam a criação de textos e de personagens. Guimarães Rosa, com sutileza, adverte para as interpretações enganosas de sua obra, principalmente de *Grande Sertão. Veredas*. Falam das fontes, das reflexões, das análises. Ajudam o iniciante no estudo da composição dos textos. Além do mais, não se deve perder as entrevistas de Astúrias e Vargas Llosa, que revela: "*Escrever é uma maneira de negar o mundo tal como o escritor o sente ou vê*".

LUBBOCK, Percy. *A técnica da ficção*. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix: Ed. USP, 1976.

A autonomia do personagem é estudada aqui com precisão, de forma que o iniciante começa a desconfiar que as funções literárias estão mudando completamente. É decretada a morte do narrador onisciente.

Lubbock mostra que, embora na terceira pessoa, *Madame Bovary* tem a participação de Emma, ou seja, longos capítulos parecem escritos por ela, a exemplo dos "comícios agrícolas", onde Flaubert apresenta duas novidades: a renovação da narrativa. Além de Flaubert, o autor estuda Tolstói e Thackeray, um autor pouco – ou quase nunca – lido no Brasil.

MACHADO, Ana Maria. *O recado do nome – Leitura de Guimarães Rosa à luz do nome dos personagens*. Rio de Janeiro: Nova

Fronteira, 2003.

Ainda a questão dos nomes dos personagens. Não poderia haver melhor contribuição do que este trabalho que explica e expõe o problema, tomando por base a obra de Guimarães Rosa, um desafio em si mesmo. O escritor iniciante vai percebendo aqui que, além dos nomes convencionais, há sobretudo aqueles criados, que surgem da metáfora dos personagens. Um nome metafórico leva a toda uma reflexão, a um signo, a uma vida – ainda que literária. Além do que já advertimos: há nomes que são metáforas em branco. Ou seja, suportam várias metáforas e muitos significados. Nomes simples: Maria, José. A solução está no exercício constante.

MANN, Thomas. *A gênese do Doutor Fausto*. Trad Ricardo F. Henrique. São Paulo: Mandarim, 2001.

A paciente elaboração de *Doutor Fausto* levou Thomas Mann a rigorosos estudos, inclusive com o filósofo Adorno. No entanto, a revelação mais expressiva diz respeito ao aparecimento do narrador no romance. Um estudo de foco narrativo que merece destaque. Mann duvidava da eficácia de uma narração convencional. Então decidiu inserir um narrador, fugindo, por assim dizer, do romance, para a realização de uma biografia. Mais um problema de foco narrativo e de ponto de vista. Diz ele.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Cheiro de goiaba. (Conversas com Plínio Apuleyo Mendonça)*. Trad Eliane Zagury Rio de Janeiro. Record, 1982.

Algumas revelações interessantes do Prêmio Nobel de Literatura são encontradas aqui. Desde as dificuldades materiais até os problemas da composição da novela, com as influências, estudos, análises. A grande vantagem é que o entrevistador conhece a intimidade intelectual de Gabriel Garcia Márquez e toca em assuntos cruciais. A construção de personagens femininos é também analisada e parece que se constitui num problema para escritores. Tanto Erico Verissimo quanto Gabriel falam dessa dificuldade. Erico sentiu o conflito desde os primeiros momentos, mas o autor de *Cem anos de solidão* foi despertado pelos críticos." *A partir daí já não construo personagens femininos com a*

mesma inocência", diz.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. *Gabriel Garcia Márquez conta como contar um conto*. Trad. Eric Nepomuceno. Niterói: Casa Jorge Editorial, 1995.

Uma longa conversa sobre o processo criador entre Gabriel Garcia Márquez e seus alunos de oficina. Mesmo que se trate de uma oficina para roteiros de filmes, é importante ressaltar a eficácia das conversas, que partem sempre de anotações e geram todo um longo debate sobre a história e a condução dos personagens no desenvolvimento.

MAURIAC, François. *Thérèse Desqueyroux*. Trad. Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Mauriac tem grande habilidade na construção do romance e aqui decide por um foco narrativo não convencional: na segunda pessoa, na abertura do romance. Reflete um certo carinho do autor pelo personagem, ou algo parecido. Muito comum, e justificável, no humanismo cristão do escritor francês, que via na personagem um tipo social verdadeiro, uma pessoa, na expressão de Forster. No entanto, é preferível essa técnica ao adjetivo que alguns autores usam para expressar, às vezes, solidariedade com o personagem. Um escritor não deve demonstrar compaixão ou piedade, sobretudo nesses adjetivos. Deixa que outros se apiedem e assim cria-se a expectativa no leitor. Em *Ana-não*, Augustin Gomez – Arcos transfere à Morte a compaixão pela mulher. Evita a exposição do autor.

MILLER, Henry. *A sabedoria do coração*. Trad. Lya Wyller. Porto Alegre: L&PM, 1996. p.22

Às vezes o ensaio de Henry Miller é superior à ficção. É o caso deste livro que reúne alguns trabalhos bem interessantes e proclama a morte criadora, a partir do encontro da voz narrativa, em *Reflexões sobre a arte de escrever*, mesmo assim ele nega a necessidade de uma compulsão, de uma impulsão, de um impulso. Ressalta:

"Hoje, com a mesma facilidade tanto posso escrever como não escrever, já não há compulsão alguma, já não há terapia alguma nisso,

o que quer que faça efeito de pura alegria: deixo cair meus frutos como uma árvore madura."

No entanto, é essa alegria que cria o impulso, estabelece a intuição, move a técnica. Sem isso é impossível escrever, e nunca se deseja sofrimento e tormento do escritor, mas – isso sim – alegria, a orgia perpétua de que fala Flaubert.

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. S.1.: W11 Editores, s.d.

Andamento e ritmo são técnicas fundamentais em João Gilberto, um autor com plena e absoluta consciência da construção literária. Verifica-se aqui que o desenvolvimento (enredo) exerce o papel de simples ligação entre os episódios, mas os episódios, trabalhados como um poema, exigem andamento e ritmo para alcançar a pulsação narrativa sem atropelos. Toda ficção de Noll resulta num todo harmônico indivisível. Mais um exemplo em *Harmada*.

OBATA, Regina. *O livro dos nomes*. São Paulo: Nobel, 1994.

Mais uma série de nomes que podem ser aplicados aos personagens. Há um dado curioso: alguns escritores, antes de começarem um romance, leem listas telefônicas. Muitas vezes em busca de nomes exóticos.

O'NEIL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Trad. Helena Pessoa. São Paulo: Abril Cultural, 1977.

Durante uma lenta e longa noite os personagens fazem revelações e confissões que sufocam e magoam. Porém, o fundamental neste livro é o retrato dos personagens que O'Neil faz na rubrica de abertura. Além de Mary, há a montagem de James Tyrone, um homem de "*sessenta e cinco anos, que parece ter dez anos menos*". Um bom estudo para construção de personagens, a partir dos aspectos físicos. Não é importante que os aspectos físicos apareçam na obra, mas é importante que o autor os conheça. E que estejam, pelo menos, nas anotações.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Em Piglia, assim como em Borges, aparece o conceito dos planos da narrativa, divididos em dois: o oculto e o verdadeiro. O bom escritor, sem dúvida, esconde os verdadeiros motivos do texto. É certo. A questão é ter a habilidade exigida, o cuidado necessário. Para o autor argentino, a *"pergunta que sintetiza os problemas técnicos do conto é a seguinte: como contar uma história enquanto se conta outra?"* A resposta estaria nele mesmo, ou seja: trabalhar *"a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la"*. Ou seja, abandonar o final surpreendente e a estrutura fechada, para torná-lo um tecido único e definitivo. Além do mais, decidir logo: *"o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subtendido e a alusão"*. Piglia cita, ainda, como realização plena nesse sentido, o conto "O grande e generoso rio", de Hemingway. Aí, segundo ele, *"O norte-americano usa com tal matéria a arte da elipse que logra fazer com que se note a ausência do outro relado"*.

POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1999.

É claro que Poe nunca pretendeu fazer um manual, mas oferece um guia de qualidade para escritores de toda ordem. Expõe, porém, com genialidade, a sua filosofia da composição, não somente para *O corvo*, como para qualquer outra obra de arte, tanto para a poesia como para a prosa de ficção. Os dois precisam ser lidos e relidos, examinados palavra a palavra, verdadeiramente refletivos. Os conceitos de tom e efeito ajudam muito na elaboração não apenas de um conto, mas de um romance ou de uma novela, e também de uma peça de teatro. Não sem uma leitura atenta do seu poema.

PREGO, Omar. *O fascínio das palavras – entrevista com Julio Cortázar*. Trad. Eric Nepomuceno. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

Numa dessas entrevistas mais sinceras e leais, Cortázar vai expondo, pouco a pouco, a sua técnica narrativa, particularidade e dimensão. No entanto, deixa esclarecido, definitivamente, o segredo de sua narrativa ao mesmo tempo tensa e leve, um absoluto segredo de ficção. Tudo está no ritmo. Sem ele, é impossível ler o escritor argentino. Se Piglia pede a tensão entre o oculto e o verdadeiro,

Cortázar chama para o ritmo. Aí, no encontro dos dois conceitos, o iniciante pode cuidar do seu laboratório, escrevendo e escrevendo. Deixando-se envolver pela música, pela melodia do seu trabalho. Sem cansaço nem preguiça.

PROUST, Marcel. *Nas trilhas da crítica*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário, 1994.

Este breve ensaio do escritor francês faz revelações surpreendentes sobre o uso dos tempos verbais em Flaubert, mas que se estende a todos nós, para aprendizagem. Na verdade, são vários ensaios. Há também estudos sobre as conjunções e as preposições que nos pedem maiores exames. Proust ensina a escrever um texto valorizando cada palavra, cada ponto e cada vírgula. A respeito da conjunção em Flaubert, por exemplo, ele afirma:

"A conjunção 'e' absolutamente não tem em Flaubert o sentido que a gramática lhe confere. Ela marca uma pausa numa medida rítmica e divide um quadro. Com efeito, em todos os lugares em que se colocaria 'e', Flaubert o suprime. É o modelo e a pausa de tantas frases admiráveis."

Com certeza, este artigo pode mudar a vida literária de muita gente.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1975.

Um clássico. A vida tensa e dramática de Paulo Honório – repleta de culpas e de arrependimentos – leva Graciliano a escrever um romance cheio de sugestões técnicas, embora ele se sinta com incrível compromisso gramatical, com rigor na composição de frases, períodos e parágrafos. Ainda assim, os dois capítulos iniciais ajudam muito na análise da estrutura romanesca. O conceito de literatura do personagem Gondim é mais do que conservador: literatura é coisa pedante. E não é. Sinceramente. Basta usar a linguagem dos personagens, quase sempre "por aproximação", para se ter uma linguagem mais solta e mais cuidada.

RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, Liv. Martins Editores, 1987.

O livro revolucionário do escritor alagoano se oferece para muitas montagens, leituras e releituras, estudos com tesoura e cola. A seca nordestina poderia ser vista, por exemplo, a partir do menino mais velho, cujo capítulo abriria o volume. Em seguida, Mudança, e depois Baleia, o Papagaio, Sinhá Vitória e Fabiano, o menino mais novo. Pela ordem: inverno, festa, cadeia, o soldado amarelo, o mundo coberto de penas, contas, fuga. Uma visão mais infantil, por isso exigindo a aproximação da cadela e do papagaio, para só depois falar dos pais e do irmão. O enfoque mudaria completamente. Claro que tudo de acordo com Graciliano, sem alterar uma só palavra do texto, tantas são as montagens e remontagens.

REGO, José Lins do. *Ficção completa: cangaceiros*. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1987. v.2

Embora menos conservador na linguagem, José Lins do Rego segue a tradição linear da estrutura do romance. Integrante da escola regionalista, tem fundamental preocupação com a documentação sócio antropológica do Nordeste.

Todo o seu *Ciclo da cana-de-açúcar* mostra a decadência dos engenhos e registra personagens regionais: o coronel, o juiz, o padre, o promotor, as figuras folclóricas. Por isso mesmo chama-se *regionalismo*.

Para que fique mais claro o que isso representa, bastam as palavras de Gilberto Freyre: "*Em romances brasileiros podem ser destacadas peculiaridades brasileiras – nacionais, portanto – de caráter antropológico – isto é, de comportamento, de sorrir, de andar de homens e mulheres, de serem caracterizados por variantes desse comportamento, e de tipos sócio antropológicos, por influências de meios regionais neles projetados*". (*Heróis e vilões no romance brasileiro*, Editora Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1979). Assim, José Lins tem mais compromisso com a documentação desses traços de caráter do que com a composição rigorosamente literária da ficção.

ROBBE-GRILLET, Allan. *O ciúme*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Círculo do Livro, 1992.

Líder do novo romance francês, surgido em Paris na década de 50, do século passado, Robbe-Grillet renova as linhas narrativas da ficção com uma técnica que procura retirar o humanismo dos personagens – a condição de Homem tornada condição literária – sob a justificativa: "*O mundo não é nem significativo nem absurdo. Ele é, simplesmente*". Dessa forma, sugere a solidão metafísica de suas personagens, apresentada em *Ciúme*, um romance muito bem escrito, com imagens precisas e cenas sofisticadas. Os personagens revelam-se apenas por movimentos e palavras, sem vida interior. São elementos da paisagem.

Atenção para o rigor narrativo e para o tempo verbal – entraria, futuro do pretérito – que estabelecem uma ambiguidade: entraria o sol ou entraria um personagem oculto? Pode ser um problema de tradução, é claro, mas pode ser também uma questão de técnica – e, ainda RULFO, Juan. *Pedro Páramo e Chão em chamas*. Trad. Eric Nepomuceno

Com *Pedro Páramo*, a literatura latino-americana sofreu uma reviravolta. Num texto de pouco mais de 150 páginas, muitas técnicas narrativas foram criadas, revistas as mais tradicionais, e outras simplesmente desapareceram. Num clima áspero, de tempo abandonado e solitário, Juan Preciado chega a Comala e só encontra fantasmas. Procura o pai. Nasce a história de um estúpido, o todo poderoso criminoso que mata, tortura, sacrifica, sem nenhum caráter. Uma metáfora precisa do carrasco latino-americano, o perfeito ditador perverso e sanguinário.

Será mesmo? *Pedro Páramo* será só isso? Ou é também a metáfora do herói romântico que tudo sonha e tudo realiza em função de seu amor por Susana San Juan, a frágil mulher louca e tísica? Depois de cometer atrocidades e assassinatos, com um cinismo que atormenta, contra os pobres camponeses mexicanos, de uma maldade e de um terror que arrepiam os ossos, morre declarando o seu amor a Suzana, dizendo essas palavras:

"[...] Havia uma lua grande no meio do mundo. Eu perdia meus olhos olhando você. Os raios da lua filtrando-se sobre a sua cara. Não me cansava de ver essa aparição que era você. Suave, esfregada de lua, sua boca inchada e suave, umedecida, colorida de estrela, seu corpo

transparentando-se na água da noite. Susana, Susana San Juan."

Ver também edição de *Pedro Páramo* (Madri: Cátedra, Letras Hispânicas, 2000) em que José Carlos Gonzáles Boixo examina todo o processo criador e a estrutura narrativa do livro com habilidade admirável. Divide-o em fragmentos, examina as partes, a composição dos personagens, as palavras, as frases, tudo a partir do original e das anotações. O leitor fica conhecendo as dúvidas e as inquietações de Juan Rulfo.

SANTANNA, Sérgio. *Simulacros*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

"Cuidado que tem gente olhando', Vedetinha disse. Mas não tirou sua mão da minha, pois isso o dr. Philip disse que a gente não podia fazer.

Vedetinha estava muito envergonhada, ali as mãos dadas comigo, vestido de padre. Eu sentia isso na pele, o constrangimento dela. Mas aí eu apertei sua mão e sorri para ela o meu melhor sorriso."

O estilo debochado e rápido simula bem uma situação de constrangimento na linguagem e na aparência dos personagens: uma espécie de vedete ao lado de um padre. Com um desdobramento:

"O dr. Philip Harold Davis disse que nos comportássemos como personagens. Que sentíssemos e fizéssemos o que eles deviam sentir e fazer em determinadas situações. Só que as situações muitas vezes eram imprevisíveis."

O leitor se encontra diante de uma simulação, e isso parece dizer que, para Sérgio Sant'Anna, o mundo é apenas aparência. Visão de mundo e realização literária se completam e se ampliam.

SARAMAGO, José. *Memorial do convento*. São Paulo: Difel, 1998.

Prêmio Nobel de Literatura, Saramago surpreendeu com uma narrativa forte, de personagens vigorosos, e com uma rara capacidade narrativa. Velocidade e eficiência. *Memorial do convento* reúne os

elementos que têm enriquecido e intrigado a literatura em vários níveis: magia e fabulação. Investiu, ainda, numa espécie de diálogo indireto livre, onde as letras iniciais maiúsculas distinguem as vozes e permitem a livre circulação do narrador e dos personagens. Autores brasileiros também já haviam optado por esse caminho. Entre eles, Rubem Fonseca – que estende o campo a outras experiências – e Lygia Fagundes Telles.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.

O monólogo – na verdade, um solilóquio – de Hamlet tornou-se uma espécie de centro intelectual da literatura da literatura, sobretudo naquele sentido existencial: "*ser ou não ser?*", repetido e imitado até a exaustão. No entanto, o que mais se percebe aí é a qualidade literária do texto, ainda que se considere ser ele um trabalho teatral e não rigorosamente literário. O que é bem diferente: teatro é fala, literatura é palavra escrita.

O interesse, todavia, a se ressaltar aqui é a maneira como Kadaré utiliza-o para montar as primeiras páginas do seu romance, estabelecendo o mesmo conflito, através da inquietação de Gjorg. Usa, ainda, com eficiência, as metáforas do rifle e das romãzeiras silvestres. Um exemplo típico de estudos. O autor iniciante pode se exercitar procurando outros textos clássicos, e fazendo até paródias.

SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

Embora tenha sido chamado de manual, o livro de Ariano vai muito mais longe. Não é apenas uma visão da trajetória estética, é uma revisão. Ao refletir, o autor remete a novas reflexões, e ele próprio trabalha a sua interpretação do efeito estético. Claro, ajuda demais a estudar e solicita a investigação através dos filósofos – que podem e devem ser estudados no original – mas questiona, pergunta, examina, de forma que aponta novos caminhos. A grande vantagem é que o iniciante vai encontrar logo todo assunto num único volume e, à maneira da necessidade, aprofunda o tema. Não pode deixar de ser lido.

SUASSUNA, Ariano. *O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

Esta peça apresenta os elementos essenciais que formam o teatro de Ariano, um dos autores mais inventivos da cena brasileira. Estão aí o material de conteúdo – a presença do popular – Canção – que enfrenta o poder – o juiz Nunes, e a ingenuidade esperta – Lúcia – e o formal – a construção dos personagens, mecânica dos diálogos, e estrutura das cenas. O teatro de Ariano ajuda muito no estudo da estruturação da cena, por duas vantagens: disciplina e objetividade. Por isso, a sequência das cenas merece atenção especial. Além da montagem dos atos, naquilo que é essencial: apresentação do conflito e dos personagens (I), clímax na tensão da história e no desenvolvimento (II), e desmontagem da tensão e anticlímax (III). Recomenda-se a leitura de *O auto da Compadecida* e de *A farsa da boa preguiça*. Tudo isso, ao lado de *Iniciação à estética*.

TELLES, Lygia Fagundes. *Pomba Enamorada ou Uma história de Amor*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

Os contos de Lygia Fagundes Telles destacam-se pela variação técnica. Já não falamos em temática, que é assunto de conteúdo. Em "Pomba Enamorada", por exemplo, essa variação apresenta destaques que merecem exame. Entrecruzam-se as vozes dos personagens e do narrador, aprofundando aquele questionamento apresentado por Adorno, quanto à posição do narrador na moderna ficção: "*Ela se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija narração*".

Respondendo à sua própria inquietação, Adorno acrescenta que "*o romance precisaria se concentrar naquilo de que não é possível dar conta por meio do relato*". E Lygia soluciona o problema fazendo com que o narrador apareça em segundo plano, permitindo que o personagem – e os personagens – construam o relato, através das suas vozes e de suas sensações. Um avanço notável. Tem como aliado outro autor importante: Autran Dourado.

Ver Adorno, Theodor W. – *Notas de literatura*, tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas

Cidades/Editora 34. 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Liv. Martins Fontes, 1971.

Embora dirigindo-se a teóricos, Todorov apresenta um ótimo modelo para a montagem do desenvolvimento. Diz ele: "*Para estudar a estrutura da intriga de uma narrativa, devemos, primeiro, apresentar essa intriga sob a forma de um resumo em que, a cada ação distinta da história, corresponda uma proposição*". Fundamental.

Mesmo sabendo-se que o enredo é cheio de movimentos, estratégias, sequências e conseqüências – o autor iniciante deve armar um esquema antes de começar a escrever ficção. Esse esquema encontra-se no argumento e auxilia na estrutura. Sempre lembrando: as técnicas para depois escrever. A materialização do texto oferece os elementos técnicos.

TOLSTOI, Leon. *Ana Karenina*. Trad. João Gaspar Simões. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1962.

Difere de *Madame Bovary* pela proposta técnica – o tema é o mesmo, a infidelidade feminina. Flaubert se preocupou, digamos, com a estrutura – variação de técnicas e distanciamento do narrador – enquanto Tolstoi se propunha a fazer uma avaliação moralista. Sem perder de vista os problemas teóricos, no que também era um mestre. Tanto que começa com um típico comentário de autor: "*Todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma à sua maneira*". Portanto, cria um problema de ponto de vista. E informa: a opinião do escritor prevalece sobre todas as outras. Não há erro – este é apenas o ponto de vista do autor. Não deve ser imitado. Até porque imitação é fraqueza.

TOLSTOI, Leon. *Guerra e paz*. Trad. João Gaspar Simões. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1963.

O crítico Percy Lubbock escreve: "*Se um romance pudesse, realmente, ser tão grande quanto a vida, Tolstoi seria capaz de preenchê-lo com facilidade*". Esta é, sem dúvida, a mais decisiva

capacidade ficcional do grande russo. Ninguém pode estudar a composição do romance ou da novela – em seus aspectos de tempo e de espaço – sem estudar, com disciplina, a montagem de cenas num grande número de personagens e de situações, sem passar por *Guerra e paz*. Tanto isso é verdade que Lubbock ainda acrescenta: "Guerra e paz parece uma *Iliada*, a história de certos homens, e uma *Eneida*, a história de uma nação, condensadas num livro só por um homem que nunca percebeu que era, alternativamente, *Homero e Virgílio*".

Isso dá uma ideia desse romancista marcante. De forma que deve se transformar logo num autor de cabeceira. Sem os preconceitos de escritor do século XIX ou não. Aliás, preconceito em literatura não conta. Estudo e estudo. Sem parar. Destaque, ainda, para a composição da personagem Natacha, vista desde a infância até a fase adulta.

TOMACHERSKI, B. "Temática". In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohfeldt. Porto Alegre: Editora Globo, 1976.

Muitas vezes o escritor iniciante confunde ficção com tema. Daí a busca de temas eloquentes, poderosos, grandiosos. Cai, quase sempre, na autoajuda, na filosofia barata. Não é bem assim, até porque se corre sempre o risco de tratar de assunto que não se conhece bem. O conteúdo – todo conteúdo – aliás – deve ser dominado pela forma. O que dá a dimensão literária é a pulsação narrativa (forma). Sem qualidade artística é impossível realizar uma obra.

Observe-se mesmo o caso de *Guerra e paz* – seria desastroso sem a capacidade inventiva de Tolstoi, sem a sua pulsação em montar cenas e em construir personagens. Tomacheski chama atenção para o problema destacando que "a *aspiração a uma novidade profissional, a uma obra-prima, foi sempre o traço definitivo das maneiras e escolas literárias mais progressistas*". Aí reside também um equívoco. O tratamento da obra-prima está na qualidade do texto e não na sua mensagem conteduística. É preciso cautela e estudo.

A emoção romanesca se realiza na composição literária, e não fora dela.

TORRES, Antônio. *Essa terra*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Nesse importante romance brasileiro, Antônio Torres mostra com clareza a diferença entre tema e tratamento ficcional. O tema – conteúdo – é deslocamento de pessoas pobres e desvalidadas do Nordeste brasileiro para os grandes centros urbanos, e a pulsação narrativa (forma) é o tratamento artístico, concretizado nas vozes narrativas provocadas pela desestrutura mental dos personagens. O que dá a dimensão artística é a pulsação, a maneira formal como o autor constrói o livro. Há, no Brasil, pelo menos mais uma centena de romances que tratam desse tema, mas nenhum com a grandeza ficcional de Torres.

A questão do desenvolvimento deve ser vista através da interação entre personagens e situações, esquecendo-se a eloquência tradicional do dramático, e permitindo-se que os personagens se manifestem numa espécie de teatro grego. Mesmo as vozes têm força de coro teatral. Há toda uma elegia que se manifesta e se desenvolve no livro, através dos diversos enfoques narrativos.

TORRES, Antônio. *Um táxi para Viena d'Áustria*. Rio de Janeiro: Record, 2001

O tom narrativo muda muito entre *Essa terra* e *Um táxi para Viena d'Áustria*, apesar de dramático em ambos. Nesse segundo texto, há um elemento que dissolve a força da tragédia e envolve o leitor noutra dimensão: a ironia. O que não é de se estranhar. Em *Essa terra*, a força do campo e do elemento agrário produz uma espécie de dor permanente, que não admite o risco, mesmo quando ele é provocado. Em *Um táxi [...]* o aspecto urbano favorece o jogo das situações.

É sempre importante destacar o problema da ironia entre o rural e o urbano. Vejamos, por exemplo, os casos de Graciliano Ramos e de Machado de Assis. São tipos de ironia diferentes. O primeiro é ácido, áspero, puxando mais para a dor do que para o riso aberto. O segundo tem mais leveza, mais sinuosidade. Em Graciliano, o riso é cruel; em Machado, é franco, saudável.

Assim é a diferença entre um Antônio Torres mais rural e um Antônio Torres mais urbano. Ambos habitando no mesmo escritor e

ambos atormentando. Por isso mesmo tanta gente estranha os dois ficcionistas num só.

TROTSKY, L. "Escola poética formalista russa e o marxismo". In: *Teoria da Literatura: formalismo russo*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.

Um libelo contra o formalismo. Para o teórico comunista, as artes devem provocar sempre o sentimento de transformação no leitor. Montagens linguísticas e estruturais não podem existir, porque não causam a insatisfação revolucionária. Vem daí sua ironia a respeito de dicionários. A questão gerou um enorme desconforto, embora mais tarde tenham ocorrido acordos. Mesmo assim, o problema continua ainda hoje, sobretudo porque os críticos declaram mortas as vanguardas e as experiências literárias. O que importa é a satisfação pura e simples do leitor, com o aumento das vendas. Isso leva a um período imenso, que coloca numa mesma linha a qualidade artística da obra literária e a venda nos balcões e nas bancas.

VARGAS LLOSA, Mario. *Contra o vento e maré*. Trad. Carlos Jorge Rio Branco. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

Coleções de artigos – aliás, longos artigos – escritos por Vargas Llosa para jornais e revistas. Apesar de focar vários assuntos, a situação do artista do mundo contemporâneo merece leituras e releituras. Considera, também, o conteúdo e a forma. Lembra que "*Camus era admirável quando se deixava guiar pela intuição e imaginação, e um escritor medíocre quando se abandona à pura reflexão*". Este é o conflito da literatura, o que, inclusive, provocou dificuldades em Sartre. Este, nem sempre um bom romancista. Filósofo extraordinário, romancista medíocre.

Mas, ainda assim, invoca o problema do escritor, flagrado em seu momento de desespero: "*Ninguém que esteja satisfeito é capaz de escrever dramas, contos ou romances que mereçam este nome, ninguém que esteja de acordo com a realidade em que vive cometeria este empreendimento tão desatinado e ambicioso: a invenção de realidades verbais*".

No entanto ele não está falando sobre conteúdo, mas de uma natural

insatisfação do escritor com a existência, e que resulta na construção da obra literária artística.

VARGAS LLOSA, Mario. *A orgia perpétua – Flaubert e Madame Bovary*. Trad. Remy Gorga, Filho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

Uma leitura extremamente apaixonada de *Madame Bovary* e, no entanto, conscientemente teórica. Estuda a montagem do romance desde o momento em que foi tomado pela leitura num quarto de hotel em Paris, ainda muito jovem. Divide todos os movimentos, isola partes, linguagens e estruturas, separa situações e examina detalhes, coloca Flaubert numa espécie de vanguarda do romance no século XIX. Uma convicção absoluta: não pode deixar de ser lido pelo iniciante. Deve, mesmo assim, ser analisado ao lado do estudo de Henry James que questiona e critica. Dessa maneira, é possível avaliar as qualidades e os defeitos, aprofundando-os. Elogios atrapalham e confundem. Sempre.

VERISSIMO, Erico. *A liberdade de escrever: entrevistas sobre literatura e política*. São Paulo: Globo, 1999.

Erico Verissimo não era, em absoluto, um mero autor intuitivo. A partir das leituras desse livro, observa-se que ele tinha uma consciência muito clara do seu trabalho, envolvendo todos os movimentos internos do romance, e da sua perspectiva política, o que somente se adensou nas últimas produções, sobretudo em *Incidente em Antares*. São confissões de um homem a respeito das dificuldades de criar personagens femininos, e de guardar na memória tipos que encontrou durante as viagens, às vezes inconscientemente.

Uma lição para a construção do personagem: "*Um verdadeiro romancista não fotografa, quero dizer; não retrata conscientemente as pessoas que conheceu. Mesmo que queira fazer isso, verá que não é de todo possível. Muitas vezes fiz planos para um personagem meu, e lá, de repente, ele começou a dizer e fazer coisas que não estavam previstas*". Portanto, não é proibido ter modelos. Eles até ajudam. Mas não se pode preocupar com a realidade. Até porque o inconsciente a expulsa.

VIDAL, Gore. In: *Os escritores: as históricas entrevistas da Paris Review*. Trad. Alberto Alexandre Martins e Beth Vieira. São Paulo; Companhia das Letras, 1988.

A entrevista revela, em muitos pontos, o processo criador do escritor norte-americano Gore Vidal. O que se destaca, sobretudo, é a obsessão pelas notas – pelas anotações. Nada revela fora daí. A materialização do texto é o fundamento da criatividade. Tudo deve ser anotado, tudo – absolutamente tudo. Pouco a pouco, o autor se sente seguro e tem diante dos olhos um imenso material que exige trabalho. No computador ou num caderno deve-se fazer uma escala de valores – cenas, diálogos, cenários – que será a orientação para a obra. Mesmo quando as anotações não são lidas, conforme Vidal.

VILLELA, Luiz. "Chuva". In: *Tremor de terra*. São Paulo: Publifolha, 2003. p. 45-51.

O melhor deste livro de Villela, para o examinador, é a análise das conjunções, sobretudo em "Chuva". Valem por um tratado inteiro. Feito o estudo atento, verifica-se que não é preciso dizer, basta sugerir e informar, através do "e" e do "mais". E ainda mais uma vez aparece aqui o problema do papel do narrador na ficção contemporânea. É preciso sair do texto e deixar que a linguagem e os personagens o inventem. Nada impossível quando se está diante de um contista do nível deste mineiro notável.

O conto "Confissão" apresenta as vozes narrativas do padre e do mineiro sem que se estabeleçam planos de espaço e de tempo, e sem a intervenção do narrador, nem mesmo com marcações e rubricas. As vozes resolvem a narrativa, sobretudo em relação a andamento e a ritmo. Ocorre aí o andamento por gradação, com o menino se submetendo mais a um interrogatório do que a uma confissão simples.

A força do conto está, justamente, na evolução gradativa do andamento; nas provocações e apelos do padre, e nas oscilações do menino. Acerto absoluto.

ZULAR, Roberto (Org). *Criação em processo: ensaios de crítica literária*. São Paulo: Capes/Fapesp, Iluminuras, 2003.

A crítica genética oferece, entre tantas outras, uma vantagem para todos nós criadores: a de revelar os segredos da ficção em autores consagrados, revelando a intimidade dos seus textos. Ela surgiu no final dos anos 60, no século passado, quando um grupo de linguistas, a partir do contato com os manuscritos de Haine, vislumbraram a possibilidade de um estudo autônomo do processo de criação, com base nesses documentos. Essa nova perspectiva procurava aproximar-se de aspectos do fazer artístico, que foram durante séculos obscurecidos por noções vagas de "musa" ou "inspiração".

Dessa forma, a análise dos textos mostra que, para atingir o estágio de grandeza a que chegaram, os autores passaram por um processo longo e doloroso. Anotações, rascunhos, planos, riscos e palavras construídas a cada momento em circunstâncias diferentes, com problemas desiguais. Uma frase, um período, um parágrafo, e o tormento. Fazer e refazer. Sem acreditar, jamais, no talento e na inspiração.