


SÉRIE GUIAS DO ESCRITOR

Lola Sabarich
Felipe Dintel

COMO MELHORAR UM TEXTO LITERÁRIO

Um manual prático
para  dominar
as técnicas básicas
da narração

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.

Guias do Escritor

Lola Sabarich
Felipe Dintel

Tradução: Gabriel Perissé

COMO MELHORAR UM TEXTO LITERÁRIO

Um manual prático para dominar
as técnicas básicas da narração

 GUTENBERG

A

Álex Aguilar, Silvia Ascaso, Rosa Bayés, Inmaculada Bernils, Sabrina Brancato, Luis Codó, Hilario García, Jorge D. Garro, Susana Jiménez, Vicent Llorca, Geòrgia Picanyol, Jonathan Saiz, Alicia Sánchez Montalbán, Laura Silvani, Joan Vidal e Esther Vallès, alunos da Escola d'Espectura i Humanitats do Ateneu Barcelonès que gentilmente puseram seus textos à nossa disposição para a elaboração deste livro.

Introdução

Como melhorar um texto literário tem por objetivo acelerar o processo de aprendizagem do escritor iniciante. Ninguém pode dar talento a ninguém, mas é possível explicar as técnicas, decifrar os segredos ou – no melhor sentido da palavra – os *truques* que os escritores usam quando precisam elaborar um texto literário.

Este livro, fruto de muitos anos de experiência docente em escolas de escrita criativa, enfatiza os aspectos práticos da produção literária. Assim como fazemos em nossas aulas, dispensamos aqui as demoradas especulações teóricas. Tais discussões, abstratas ou obscuras, pouco ou nada contribuem para a formação do escritor principiante. Preferimos a exposição sintética e descomplicada de alguns conceitos básicos do ofício da narração, ilustrando-os com vários textos de escritores consagrados ou novatos, acompanhados por nossos comentários. Desse modo, o leitor participará do mesmo processo que se vive numa oficina de escritores: conhecerá uma técnica literária, aprenderá a identificá-la nas obras de grandes autores, verá como escritores iniciantes procuram aplicar a técnica em suas narrativas, descobrirá formas de aperfeiçoar essas narrativas e, portanto, melhorar os seus próprios textos.

1.

Dizer e
mostrar

O escritor possui dois métodos principais para transmitir a informação num relato: **dizer** e **mostrar**. Vamos imaginar que um autor quisesse nos dar a conhecer que uma de suas personagens (Sílvia) está feliz. Uma primeira possibilidade é assinalar o dado diretamente: "Sílvia está feliz". Outra possibilidade é sugerir-lo: "Sílvia sorri o tempo todo". No primeiro caso, o escritor *diz*. No segundo, *mostra*. Imaginemos agora que um autor quisesse nos fazer saber que um dos seus personagens (Pedro) pertence a determinada classe social. Poderá dizer sem rodeios que "Pedro estava na miséria" ou lançar mão de uma sequência maior de palavras: "Pedro, vestido com andrajos, dormia coberto por papelões e se alimentava de restos de comida". Mais uma vez, a primeira frase corresponde à estratégia de *dizer* e a segunda, à de *mostrar*.

- Quando um escritor *diz*, a ideia que quer transmitir aparece no texto de modo direto.
- Quando um escritor *mostra*, a ideia que quer transmitir é sugerida por ele no texto.

Ao *dizer*, o escritor utiliza, sobretudo, termos abstratos. Ao *mostrar*, serve-se de imagens. Foi o que constatamos nos exemplos anteriores. A felicidade ou a miséria são ideias que o autor concretiza em imagens, quando menciona o sorriso constante ou o homem que se cobre de papelões. Sílvia e Pedro tornam-se imagem viva da felicidade e da miséria.

O que se consegue mostrar com isso? Tem-se a impressão de que não existe um mediador real entre o que é relatado e o leitor. Parece não haver um narrador. É como se o leitor estivesse presenciando os fatos, imerso na história.

Por outro lado, empregando a estratégia de mostrar, o autor preserva a distância que há entre um texto simplesmente informativo e um texto literário. Se, no caso de uma crônica – não levando em conta aqui o jornalismo literário –, o objetivo é transmitir informações do modo mais direto possível, a intenção do texto literário é comunicar de maneira envolvente, e ao mesmo tempo oblíqua. A literatura não dá informações sobre o mundo, mas torna vivo e passível de experiência um mundo possível.

Os textos literários em que prevalece a estratégia de mostrar obtêm resultados mais estimulantes para o leitor, que terá de exercitar a imaginação e sua capacidade dedutiva, à medida que vai reconstruindo o mundo que o autor lhe apresenta. A leitura se converte, portanto, num ato criativo.

O que fazer, na prática, para mostrar? Devemos deixar que os personagens atuem, falem e pensem. Em vez de dizer, por exemplo, que estão sofrendo, devemos recorrer a ações, diálogos e pensamentos que expressem o seu sofrimento. Em suma, temos de fugir das abstrações, evitando utilizar palavras como raiva, honestidade, verdade, ódio, dor, tristeza, ciúme, etc., e expressões como “Lembrava-se com emoção”, “Sentia calor”, “Era feliz”, “Estava experimentando uma grande angústia”, “Era um homem ansioso”...

Isso não significa que sempre devamos evitar a estratégia de dizer. Um texto em que tudo é mostrado também pode se tornar monótono e sem graça. Muitas vezes, num conto ou romance, uma descrição em termos abstratos mostra uma ideia superior na hierarquia do que se pretende transmitir. Uma estratégia não é melhor nem pior do que a outra. Trata-se de saber administrá-las de acordo com o que o relato exige a cada momento.

A DIFERENÇA ENTRE “DIZER” E “MOSTRAR”

Vejam os textos em que tudo está *dito*:

1º exemplo:

João era um homem triste e antipático, mas Marta achava-o um autêntico cavaleiro. Por fim, certo dia, ele acabou convidando-a para jantar. Marta sentiu-se extremamente feliz e se arrumou o melhor que pôde para impressioná-lo. No entanto, ao se aproximar do restaurante onde ficaram de se encontrar, nervosa, começa a duvidar se tinha feito bem em aceitar o convite. Invadiu-a um terrível medo de passar ridículo.

Comentário:

Nesse texto, o autor não dá espaço para que os leitores tirem suas próprias conclusões com relação ao caráter e aos sentimentos dos personagens. O autor *diz* claramente que João é *triste e antipático*. Não o faz agir. Não oferece imagens que nos levariam a decidir se João é assim ou assado. A frase *Marta ficou extremamente feliz* nos *diz* exatamente isso, mas nós não a vemos feliz. Sabemos que Marta fica *nervosa* quando chega o momento de se encontrar com João, pois o autor nos *diz* que é assim, e é desse mesmo modo que descobrimos sua dúvida quando ela *começa a duvidar se tinha feito bem em aceitar o convite*, bem como seu *terrível medo de passar ridículo*. No entanto, não conseguimos reviver nem o nervosismo, nem as dúvidas, nem o pavor de Marta.

Além de evitar ao máximo os verbos “ser” e “sentir” (*João era... Marta sentiu-se...*), um outro modo de fazer com que um texto não seja *demasiadamente dito* é substituir as expressões abstratas (triste, antipático, sentir felicidade, arrumar-se, nervosa, duvidar, medo de passar ridículo) por imagens ou, o que é a mesma coisa, por ações concretas que mostrem o significado de tais expressões.

Vejam os textos em que aconteceria com o texto, se o autor *mostrasse* em vez de *dizer*:

Como é João:

O rosto de João estava sempre sombrio. Quando alguém lhe fazia alguma pergunta, costumava responder com monossílabos ou simplesmente se fazia de surdo. Jamais olhava nos olhos do seu interlocutor, e sua mão suada, mole, parecia um objeto esponjoso quando ele se via na obrigação de estendê-la para cumprimentar um novo colega de trabalho. Sua vida se dividia entre sua casa e o escritório. Passava os finais de semana sentado no antigo sofá, diante da televisão, lendo os jornais atrasados e bebendo cerveja.

A felicidade que Marta sente:

Ninguém simpatizava com João, exceto Marta, que o achava um autêntico cavaleiro. Por fim, certo dia, ele acabou convidando-a para jantar. Marta ruborizou-se quando recebeu o convite, seu coração bateu mais forte e não pôde evitar que um tímido sorriso aflorasse em seus lábios. Engoliu em seco e combinaram dia e horário.

Como Marta se arruma:

Duas horas antes do encontro, Marta tomou um demorado banho com sais perfumados e aplicou no rosto uma máscara de hidratação. Escovou demoradamente os cabelos, mas, no final, decidiu fazer um coque descontraído. Pintou os olhos, alongou as pestanas, usou um batom vermelho para realçar os lábios e vestiu-se com uma saia justa e uma blusa de seda um pouco transparente, que ela guardara para um momento especial.

Como vai para o restaurante:

Dentro do táxi, a caminho do restaurante, Marta tentava ajeitar uma mecha de cabelo que teimava em se desprender do coque,

não parava de alisar a saia e olhava-se de minuto em minuto no espelhinho de maquiagem para retocar o batom.

Como duvida sobre a conveniência de ter aceitado o convite:

De repente, faltando um quarteirão para chegar ao restaurante, passou por sua cabeça um pensamento. E se João só a convidou para falarem de questões do trabalho?

O medo de passar ridículo:

Ao sair do táxi, Marta se olhou no espelho de uma vitrine, e começou a achar que a saia estava justa demais, que a blusa estava transparente demais...

2º exemplo:

Numa de suas aventuras, ele a agarrou e beijou, sufocando-a com seus lábios. A língua ultrapassou os limites do beijo e se dirigiu, impaciente, ao pescoço, aos ombros, aos seios, incontrolável. Ela se abandonou às ondas de excitação que se intensificavam como numa enchente de maré. O raciocínio tirano perdeu suas forças, e ficou relegado aos bastidores, enquanto os sentidos, prima-dona da representação, roubavam todas as cenas.

Comentário:

Na primeira parte do parágrafo até a palavra *incontrolável*, as emoções são mostradas por meio de imagens. A partir desse ponto, as coisas são *ditas* e nada mais é *mostrado*. O leitor não vê a personagem sentindo que *o raciocínio tirano perdeu suas forças, e ficou relegado aos bastidores*. O narrador simplesmente informa o que aconteceu com a protagonista.

EVITAR A REDUNDÂNCIA

É comum o escritor cair na tentação de dar a mesma informação duas vezes, *dizendo-a* primeiro e depois *mostrando-a*, ou vice-versa. A informação *dita* exerce o papel ou de anúncio ou de subtítulo do que se *mostra*. Esse erro torna o texto redundante, quando não cansativo. Ou algo pior: o leitor pode encarar como uma ofensa à sua inteligência receber pela segunda vez o que já lhe foi explicado. A menos que a ênfase a um determinado fato corresponda a uma exigência intrínseca ao relato, é necessário evitar esse tipo de reiteração.

Exemplo:

Há muitos dias Maria trabalhava praticamente sem descanso. Levantava-se às seis da manhã e às sete em ponto já estava sentada diante do computador, fazendo a tradução que lhe encomendaram. Só parava na hora do almoço. À tarde, trabalhava num escritório de arquitetura como secretária, intérprete, relações-públicas e no que mais lhe fosse pedido. Ultimamente, estava se sentindo exausta. Era preciso fazer um esforço imenso para sair da cama todas as manhãs. Já não aguentava ficar tantas horas diante do computador. De tão cansada, cometia erros primários e perdia muito tempo nas correções. Numa certa manhã, fez uma pausa para descansar. Levantou-se da cadeira, preparou um café com leite, acendeu um cigarro e ficou um bom tempo, de pé, observando o trânsito da rua pela janela do apartamento. E então, subitamente, uma profunda tristeza a invadiu ao ver um menino da idade do seu filho brincando no parquinho em frente. Lágrimas silenciosas brotaram de seus olhos e um nó na garganta a impediu de terminar o café com leite. Sentindo a saudade corroer seu peito, entrou no quarto do menino, olhou a cama onde, não muito tempo atrás, se sentava todas as noites para lhe contar uma história, e acariciou seu rosto no retrato pendurado na parede. O quarto estava exatamente igual ao dia em que o pai de seu filho o levara embora. Já havia se passado um mês. Parecia uma eternidade. Desde então, não o voltara a ver. No dia do julgamento, todos depuseram contra ela, acusando-a de seus erros passados e do alcoolismo. Ninguém mencionou sua atual recuperação, seu presente: há mais de um ano não colocava um gole de álcool na boca. Mas não iria desistir. Decidira recorrer. No dia seguinte, iria se encontrar com um advogado de prestígio, que nunca tinha perdido um caso. Mesmo que precisasse

trabalhar dia e noite para pagar os honorários, recuperaria seu filho, fosse qual fosse o preço.

Comentário:

Todas as frases sublinhadas no texto *dizem* o que as frases seguintes *mostram*. A mesma ideia aparece repetida inutilmente. Vejamos como ficaria o texto se o autor tivesse decidido apenas *dizer*: *Maria trabalhava praticamente sem descanso. Ultimamente estava se sentindo exausta. Numa certa manhã, fez uma pausa para descansar. E então, subitamente, uma profunda tristeza a invadiu ao ver um menino da idade do seu filho brincando no parquinho em frente. Sentiu a saudade corroer seu peito. No dia do julgamento, todos depuseram contra ela, Mas não iria desistir: recuperaria seu filho, fosse qual fosse o preço.*

Leiamos agora outro resultado, caso o autor tivesse decidido apenas *mostrar*: *Há muitos dias Maria levantava-se às seis da manhã e às sete em ponto já estava sentada diante do computador, fazendo a tradução que lhe encomendaram. Só parava na hora do almoço. À tarde, trabalhava num escritório de arquitetura como secretária, intérprete, relações-públicas e no que mais lhe fosse pedido. Era preciso fazer um esforço imenso para sair da cama todas as manhãs. Já não aguentava ficar tantas horas diante do computador. De tão cansada, cometia erros primários e perdia muito tempo nas correções. Numa certa manhã, levantou-se da cadeira, preparou um café com leite, acendeu um cigarro e ficou um bom tempo, de pé, observando o trânsito da rua pela janela do apartamento. E então, subitamente, ao ver um menino da idade do seu filho brincando no parquinho em frente, lágrimas silenciosas brotaram de seus olhos e um nó na garganta a impediu de terminar o café com leite. Entrou no quarto do menino, olhou a cama, onde, não muito tempo atrás, se sentava todas as noites para lhe contar uma história, e acariciou seu rosto no retrato pendurado na parede. O quarto estava exatamente igual ao dia em que o pai de seu filho o levava embora. Já havia se passado um mês. Parecia uma eternidade. Desde então, não voltara a vê-lo. No dia do*

juízo, as testemunhas souberam apenas acusá-la de seus erros passados e do alcoolismo. Ninguém mencionou sua atual recuperação, seu presente: há mais de um ano não colocava um gole de álcool na boca. Mas decidira recorrer. No dia seguinte, iria se encontrar com um advogado de prestígio, que nunca tinha perdido um caso. Mesmo que precisasse trabalhar dia e noite para pagar os honorários, recuperaria seu filho, fosse qual fosse o preço.

A PRESENÇA DO NARRADOR

Uma das características fundamentais da narrativa contemporânea em contraste com a do século XIX tem a ver com a maior ou menor presença dos autores no relato. Os romancistas novecentistas gostavam de intervir no texto para fazer comentários sobre os personagens e os acontecimentos. Já os escritores posteriores em geral evitam esse procedimento, preferindo que sejam os leitores a julgarem as ações e reações dos personagens. Os textos em que o narrador aparece estão distantes da sensibilidade do leitor de hoje e nos soam ultrapassados.

1º exemplo:

O casamento chegara ao fim da linha. Sonia era uma sem-vergonha e Carlos, um frouxo. Ele se enganava o tempo todo porque era um covarde, preferindo compartilhar a mulher com outros homens a enfrentar a solidão.

Comentário:

No texto, o narrador afirma que o casamento de Sonia e Carlos chegou *ao fim da linha*, e procura explicar o fato emitindo julgamentos sobre os personagens: *Sonia era uma sem-vergonha e Carlos, um frouxo. Ele se enganava o tempo todo porque era um covarde...* O leitor não tem espaço para tirar suas próprias conclusões, pois o narrador já se encarregou de tudo, apresentando a informação mastigada e digerida. Se o narrador, ao contrário, tivesse apresentado Sonia e Carlos agindo, ela como uma sem-vergonha e ele como um frouxo e covarde, o leitor teria uma ideia mais viva dos personagens e poderia, por sua própria conta, elaborar uma opinião a respeito deles e da situação do casamento.

2º exemplo:

Quando ele abre o armário, um jato de luzes coloridas sai do fundo escuro. Dezenas de roupas estranhas e espalhafatosas penduradas ou amontoadas nas prateleiras sem

dobrar, algumas delas emboladas como novelos.

Comentário:

A compreensão do significado dos adjetivos *estranhas* e *espalhafatosas* depende em boa medida do que cada um acredita ser estranho e espalhafatoso. Dificilmente, escritor e leitor terão a mesma opinião a respeito. Se o narrador tivesse descrito as roupas com mais detalhes – em vez de manifestar a sua opinião com esses adjetivos –, o leitor teria uma ideia mais clara sobre o que o escritor pretendia transmitir e entenderia melhor o que haveria de estranho e espalhafatoso naquelas roupas.

Já com a frase *penduradas ou amontoadas nas prateleiras sem dobrar, algumas delas emboladas como novelos*, o autor nos mostra perfeitamente que o personagem é desorganizado, sem que seja preciso dizê-lo ou emitir julgamento algum a respeito.

NÃO OMITIR INFORMAÇÕES NECESSÁRIAS

Vimos como o escritor principiante dá como certo que ele e o leitor pensam da mesma forma. E é por isso que o escritor tende a imaginar que o leitor possui as informações das quais, na verdade, carece, e não se detém para mostrá-las.

Exemplo:

Dívidas iam se acumulando na mente de Andreia, ao lado de outras necessidades não satisfeitas, sonhos frustrados de mulher casada.

Comentário:

O leitor não tem como saber a que o autor se refere quando fala em *necessidades não satisfeitas*. A expressão não *mostra* absolutamente nada. O suposto esclarecimento de que a personagem carrega *sonhos frustrados de mulher casada* só nos faz pensar, na melhor das hipóteses, em lugares-comuns que a despersonalizam.

MOSTRAR UM SENTIMENTO

Dizíamos inicialmente que para *mostrar* é preciso lançar mão de recursos literários – imagens, diálogos, reflexões feitas pelos personagens – e evitar a enunciação direta do que se pretende apresentar no texto. Vejamos como o escritor uruguaio Mario Benedetti *mostra* magistralmente um sentimento, sem precisar *dizê-lo*, neste parágrafo retirado de seu romance *A trégua*:

Exemplo:

Eu quis fazer uma surpresa a ela. Fiquei à sua espera, a uma quadra do escritório. Às 7h05, vi que se aproximava. Mas vinha com Robledo. Não sei o que Robledo lhe dizia; o fato é que ela ria sem travas, realmente divertida. Desde quando Robledo é tão engraçado? Meti-me num café, deixei-os passar e depois comecei a caminhar a uns trinta passos atrás deles. Ao chegarem à Andes, despediram-se. Ela dobrou rumo à San José. Ia para o apartamento, claro. Entrei num botequim bem imundo, onde me serviram um pingado numa xícara que ainda trazia marcas de batom. Não o tomei, mas tampouco reclamei com o atendente. Estava agitado, nervoso, intranquilo. Sobretudo, aborrecido comigo mesmo. Avellaneda rindo com Robledo. O que havia de ruim nisso? Avellaneda numa simples relação humana, não meramente burocrática, com um sujeito que não era eu. Avellaneda caminhando pela rua junto a um homem jovem, de sua geração, e não um traste velho como eu. Avellaneda longe de mim, Avellaneda vivendo por sua própria conta. Claro que não havia nada de ruim em tudo isso. Mas a horrível sensação talvez provenha do fato de ser esta a primeira vez em que entrevejo conscientemente a ameaça de Avellaneda poder existir, desenvolver-se e rir, sem que meu amparo (ou, digamos, meu amor) seja imprescindível.
(Mario Benedetti, *A trégua*)¹

Comentário:

Cada palavra, cada imagem e pensamento do texto tem como finalidade *mostrar* a emoção que invade o protagonista – o seu ciúme –, emoção que em nenhum momento é *dita*. Mesmo a frase *Estava agitado, nervoso, intranquilo*, que *diz* e não *mostra*, está aqui para *mostrar* a ideia principal do texto.

Benedetti consegue fazer o leitor mergulhar plenamente no ataque de ciúmes do personagem, algo que dificilmente teria conseguido se tivesse optado pelo meio mais simples que seria nomear o sentimento que o consome.

1 BENEDETTI, Mario. *A trégua*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007. p. 140.

2.

Resumo e
encenação

Embora o autor deseje capturar toda a realidade, só conseguirá apreender alguns dos seus elementos. É inevitável. Suponhamos, por exemplo, que você quisesse escrever um romance sobre um explorador do século XIX que percorreu a África equatorial durante doze anos. Se pretendesse descrever cada minuto dessa aventura, cada golpe de facção que o protagonista deu para abrir caminho, cada vez que ergueu e levantou acampamento, todas as suas intermináveis jornadas através da selva, este livro chegaria a ter, se fosse possível concluí-lo, milhares de páginas, que além de tudo provocariam no leitor um profundo sono.

Para escrever essa história, portanto, você teria que passar por cima de uma série de fatos, resumir grandes períodos de tempo e recriar com mais detalhamento apenas o que fosse realmente significativo para o relato. Esse processo de seleção de materiais deve ocorrer até mesmo naqueles casos em que o autor quer ser absolutamente fiel à passagem do tempo – obras cuja leitura tem a mesma duração da ação ali descrita –, entre outras coisas porque aquilo que, na realidade, se dá de modo simultâneo só pode aparecer, num relato, de modo consecutivo.

Voltando ao explorador em sua longa aventura, você fará uma seleção de fatos, desejando que o leitor saiba que o protagonista deparou com uma belíssima cachoeira, depois lutou corpo a corpo com um leão que queria devorá-lo, e experimentou os piores acessos de calafrio e febre por causa da malária. Para cada um desses importantes acontecimentos, você construirá uma determinada cena. Mas também poderá ser interessante fazer o leitor saber que o herói vagou dias e dias pela selva dos Camarões, longas semanas em que nada digno de nota lhe aconteceu. Neste caso, você recorrerá ao resumo. Vejamos um exemplo extraído do romance *Rob Roy*, de Walter Scott:

Sou um cidadão do mundo, e sempre me senti inclinado a contemplar todas as cenas que pudessem ampliar meu conhecimento a respeito da humanidade. Afora isso, nunca permiti que minha alta

posição social fosse pretexto para me afastar de qualquer ambiente. Por isso, em muitos domingos, semana após semana, raramente deixei de aceitar a hospitalidade de quem me convidava a passar um bom tempo em alguma estalagem, fosse a Garter, a Bear ou a Lion. O honrado taberneiro, sentindo-se orgulhoso pela súbita importância que lhe era dada, e podendo presidir à mesa na qual se acomodavam os convidados que, em outras circunstâncias, seria seu dever servir, era por si só um entretenimento, um espetáculo à parte. Ao seu redor, orbitavam outros planetas menos brilhantes, ilustres personagens do local: o boticário, o procurador de justiça e o próprio vigário, que não desdenhavam a oportunidade de participar do festejo hebdomadário. Todos os convidados, provenientes das mais diferentes partes do reino, e exercendo profissões diversas, ofereciam a quem quisesse observá-los, com sua linguagem, costumes e opiniões, curiosos contrastes, quadro muito interessante para quem deseja possuir um conhecimento da humanidade em sua diversidade.

Num dia como este e nas circunstâncias que acabo de descrever, meu timorato companheiro de viagem e eu já nos dirigíamos à mesa do entusiástico taberneiro do Black Bear, na cidade de Darlington, diocese de Durham, quando nosso anfitrião nos avisou, como quem pede desculpas, que um cavaleiro escocês iria partilhar aquela refeição conosco.

– Um cavaleiro? Mas que tipo de cavaleiro? – perguntou meu companheiro um tanto precipitadamente, em cuja mente, eu suponho, deve ter surgido a figura dos “cavaleiros de estrada”, como eram chamados os salteadores.

– Ora, bolas, um cavaleiro do tipo escocês, como acabei de falar – respondeu o dono da estalagem. – Como vocês devem saber, todos eles se consideram a si mesmos autênticos nobres, mesmo que não tenham uma camisa sequer para cobrir o corpo, mas este possui uma aparência agradável. É um bretão de categoria tanto quanto os

primeiros que atravessaram a ponte de Berwick, e tenho para mim que negocia com o gado.

– Compartilhemos sua presença com alegria – respondeu meu companheiro, e voltando-se para mim deu vazão ao teor de suas reflexões: – Eu respeito os escoceses, meu senhor, por eles sinto a maior estima e os exalto pelo senso de moralidade que possuem. Muitos se referem à sujeira e à pobreza em que vivem, mas, como diz o poeta, prefiro a honestidade verdadeira, ainda que vestida com andrajos. Tenho certeza absoluta, meu senhor, e isso me foi garantido por homens de grande confiança, de que jamais se soube que tenha havido roubos nas estradas da Escócia.

– É que eles não têm nada a perder mesmo – disse meu anfitrião, com uma risadinha autocomplacente.

– Não, não, senhor proprietário – respondeu uma voz trovejante por trás dele –, o verdadeiro motivo é que os fiscais e intendentess ingleses que vocês enviaram para além do rio Tweed assumiram para si o comércio do roubo e não deixaram nenhum espaço para os profissionais da região. (A presença de fiscais, intendentess e inspetores era uma das grandes queixas da nação escocesa, embora fosse consequência natural da União entre os dois reinos.)

– Acertadas palavras, senhor Campbell – respondeu o proprietário –, eu não esperava que estivesse tão perto de nós, homem! Você sabe que eu falo qualquer besteira que me vem à cabeça. E como estão os negócios no Sul?

– Tudo como de costume – respondeu o senhor Campbell –, os espertos comprando e vendendo, e os tolos sendo comprados e vendidos.

– Mas os espertos e os tolos ficam juntos na hora de comer – respondeu nosso animado anfitrião –, e veja só como este belo pedaço de carne está esperando o ataque de homens famintos!

Esbanjando alegria, afiou com ânimo a sua faca, e sentado à cabeceira da mesa, como um rei, foi enchendo generosamente os pratos de seus diferentes convidados.

Esta foi a primeira vez que eu ouvi o sotaque escocês, ou, melhor dizendo, foi a primeira vez que me aproximei realmente de um indivíduo proveniente daquela antiga nação sobre a qual, no passado, eu ouvira tantas histórias, histórias que, na infância, ocuparam intensamente a minha imaginação.

(Walter Scott, *Rob Roy*)²

Se nos dois primeiros parágrafos o narrador se refere resumidamente a vários encontros dominicais em que nada de relevante aconteceu, na sequência do relato se estende um pouco mais, criando cenas para coisas que, mesmo num período de tempo curto, merecem ser enfatizadas.

Resumir é limitar-se a mencionar os elementos essenciais de um trecho da história que, embora ofereça algum interesse, não merece ser recriado detalhadamente. Em certos casos, o resumo é útil para introduzir uma cena ou dar continuidade ao relato.

Construir cenas é recriar minuciosamente um momento da história, de modo que o leitor tenha a impressão de que o relato, nessa hora, se faz em tempo real.

Em geral, o resumo tem menos vivacidade do que uma cena, na medida em que a informação é apresentada naquele de forma conclusiva. Retomando as noções do capítulo anterior, podemos afirmar que o resumo *diz* ao passo que a cena *mostra*.

Alternando resumos e encenações, evitaremos que um relato se torne monótono.

A CONSTRUÇÃO DA CENA

Uma cena compõe-se de três elementos: a moldura, a atmosfera e a ação. A menos que o autor pretenda, conscientemente, eliminar algum deles, deverá levá-los em conta toda vez que for construir uma cena.

- A **moldura** é o conjunto de elementos fixos do cenário em que a ação se desenvolve: paredes, janelas e móveis numa cena doméstica; montanhas, campos, árvores e fontes de água numa cena campestre.
- A **atmosfera** está constituída pelos elementos variáveis do cenário: luz, temperatura, sons, aromas, *etc.*
- A **ação** é tudo aquilo que acontece no cenário, qualquer movimento, pensamento, diálogo, *etc.*

1. Resumir ou construir cenas?

Na hora de escrever um relato, é importante estabelecer quais trechos da história aparecerão resumidos e quais deles serão encenados. A decisão deve corresponder à importância da informação que se deseja dar a cada trecho. Seja como for, um texto no qual tudo está resumido possui menos vivacidade, limitando as chances de fazer o leitor entrar mais profundamente na narrativa. No polo oposto, uma narrativa feita integralmente de cenas tende a ser, além de muito extensa, monótona e sem atrativos.

Exemplo:

Não era a primeira vez que jantava sozinho no Pequena Flor. Ia até lá quando queria, sozinho ou acompanhado, desfrutar com tranquilidade de um bom jantar após um longo dia de trabalho. Era relaxante estar sozinho hoje. Podia observar as outras pessoas ali presentes, estudar seu comportamento, tentar adivinhar o que estariam conversando entre si.

Viu um casal com cerca de 40 anos, dez a menos do que ele. Naquele momento, voltou mentalmente ao seu restaurante favorito, da época em que tinha 40 anos: o Mantel Blanco. Nunca ia até lá sozinho, diferentemente de agora, tendo a solidão como

companheira constante de suas saídas noturnas. No Mantel Blanco, usufruiu da presença dos amigos e dos colegas de trabalho, que ele convencia a estarem ali, usando como pretexto a necessidade de concluírem num ambiente mais agradável discussões sobre problemas do escritório.

Também esteve lá na companhia de Rosa, sua amiga e amante dos 37 aos 41 anos. Essa relação durou quatro anos, depois dos quais cada um seguiu seu próprio caminho. Ao longo desse período, recuperou a estabilidade perdida, embora também tenham surgido diferenças de personalidade e de interesses, inicialmente encobertas por sua crise pessoal. No entanto, a verdade é que Rosa foi uma grande ajuda para que ele recuperasse a autoestima.

Conheceu Rosa quando tinha 36 anos de idade, numa situação psicológica lamentável, consequência de um casamento pobre de conteúdo mas rico em formas: mansão, carros de luxos, roupas de primeira qualidade e, claro, para completar o quadro, sua esposa Teresa, com a qual dividira os últimos cinco anos de uma contínua escalada social.

Aquela Teresa de 31 anos de idade, no início do casamento, era muito diferente da Teresa acomodada, resignada e conservadora da qual se divorciou. No começo, Teresa o ajudou a manter um certo equilíbrio entre seus ideais e as concessões que toda pessoa tem de fazer quando prioriza a ascensão social. Contudo, no final, ela preferiu as comodidades aos ideais que os haviam unido e que ele tinha procurado manter intactos ao concluir seu mestrado em Administração de Empresas aos 29 anos.

Comentário:

Toda a informação do texto está resumida. O autor não construiu uma única cena em que pudéssemos ver os personagens atuando. Limitou-se a redigir um resumo dos acontecimentos. Nenhum fato ou emoção do relato tem relevância (tudo está nivelado, seja o jantar com amigos, o da relação extraconjugal ou o da conclusão de mestrado). O texto, como consequência, é monocórdio, carente de vida.

2. Construir a cena

Suprimir uma das partes da cena – a moldura, a atmosfera ou a ação – é deixá-la incompleta. O leitor ficará sem elementos suficientes para reviver a cena em sua totalidade. Se a moldura não estiver descrita, o leitor se sentirá deslocado. Se não for criada a

atmosfera, a cena ficará inconsistente. E se não houver nenhuma ação, o texto se restringirá a ser uma mera descrição, e não uma cena.

1º exemplo:

Os dois brigaram até desmaiarem. O olho direito de Mário sangrava, e ele quase não conseguia abri-lo. Tentou se levantar, mas uma dor aguda no estômago fez com que caísse de novo. Muito lentamente abriu o olho esquerdo e conseguiu ver que um raio de luz iluminava Paulo, imóvel, deitado sobre uma poça de sangue. Cheiro de urina e suor.

Tentou lembrar o que tinha acontecido. Os dois brigaram por causa de Ingrid. Paulo tinha dito que ela era uma puta, que saía com outros homens e que ria dele pelas costas. Com grande esforço, Mário foi até Paulo, que continuava inconsciente. Procurou tirá-lo dali. Tentou fazer com que acordasse. Aproximou-se para ver se estava respirando. Nenhum sinal. Meu Deus, Paulo estava morto!

Comentário:

O leitor não sabe onde os personagens se encontram. Pode ser que estejam num terreno baldio, ou dentro de uma garagem, ou num armazém abandonado, ou numa fazenda longe da cidade (o autor do relato não se deu ao trabalho de esclarecer esse aspecto em nenhum momento). A cena, portanto, parece ocorrer num espaço etéreo. Para evitar um surto de agorafobia, o leitor tende a imaginar uma moldura por sua própria conta, mas neste caso se vê obrigado a fazê-lo a partir do nada.

Se houvesse a descrição de uma moldura, a atmosfera da cena (*um raio de luz iluminava Paulo, imóvel, deitado sobre uma poça de sangue. Cheiro de urina e suor.*) estaria reforçada. Conhecendo o espaço no qual a ação se desenvolve, o leitor teria condições de situar aquele raio de luz, fazendo uma ideia melhor da iluminação do lugar. Se soubesse que os personagens estão num lugar pequeno e fechado, o odor de urina e suor seria mais penetrante. Os cheiros próprios de um local específico poderiam inclusive misturar-se a esse odor de urina e suor, sem que fosse preciso nomeá-los. O próprio leitor poderia imaginá-los, se o autor tivesse

descrito, por exemplo, que o local da briga tinha sido um celeiro, ou uma estação de trem, ou os fundos de um armazém.

2º exemplo:

Ela estava sentada num banco do jardim, de costas para mim, sozinha, tranquila. A luz da tarde ia se apagando. Aquele lugar emanava tristeza, a tristeza dos que se sentem abandonados por seus entes queridos, e passam a viver num lugar estranho, em companhia de outras pessoas, tendo em comum com essas pessoas apenas a loucura. Aproximei-me dela, caminhando lentamente, como se alguém me segurasse por trás, puxando meu paletó.

Comentário:

Se a autora descrevesse a moldura (neste caso, o jardim), situando melhor o leitor naquele cenário, conseguiria mostrar o que precisou nos dizer explicitamente: que *Aquele lugar emanava tristeza*. Ao contrário, a sensação de abandono, decadência, solidão ou tristeza poderia ter sido perfeitamente identificada numa descrição mais completa do lugar em que estão os personagens.

3º exemplo:

Caminhavam juntas pelo parque. As lágrimas escorriam pelo rosto de Maria, e Alice tentava consolá-la, fazendo várias reflexões, mas não conseguia aplacar seu pranto. De repente, Maria deteve o passo. “Agora compreendo tudo”, disse, olhando fixamente sua amiga. “Mãe mentiu para mim. Fui enganada a minha vida inteira. Ele não é o meu pai.” “Você enlouqueceu, Maria?” Sem dar-lhe ouvidos, sentou-se numa pedra e voltou a chorar. “Talvez nem ela seja a minha mãe verdadeira”, exclamou entre soluços.

Comentário:

Mesmo que o autor não apresente todos os elementos relacionados à atmosfera, é muito difícil que uma cena careça absolutamente dela. A moldura e, com frequência, as ações acabam por si só indicando essa atmosfera. No parágrafo anterior, a moldura (o *parque*) nos sugere alguns odores, e certas ações dos

personagens (*consolá-la, exclamou entre soluços*) remetem a um determinado clima dramático. Vejamos, porém, como o texto ficará, se o autor trabalhar melhor a atmosfera:

Caminhavam juntas pelo parque cercado de eucaliptos. A tarde caía alaranjada por sobre as copas das árvores, e grossas lágrimas escorriam pelas maçãs do rosto de Maria. Alice tentava consolá-la com sua voz suave e aveludada, mas não conseguia aplacar seu pranto, que cada vez se tornava mais intenso. O ar frio avançava o inverno. Maria deteve o passo:

– Agora compreendo tudo! – gritou, olhando fixamente sua amiga. – Mamãe mentiu para mim. Fui enganada a minha vida inteira: ele não é o meu pai!

– Você enlouqueceu, Maria?

Sem escutar sua amiga, Maria sentou-se numa pedra e voltou a chorar, enquanto pisoteava com raiva folhas secas que atapetavam o chão.

– Talvez nem ela seja a minha mãe verdadeira! – exclamou entre soluços.

Para alimentar a atmosfera, o autor não só apelou para os sentidos, acrescentando frases como *parque cercado de eucaliptos* (visão e olfato), *a tarde caía alaranjada por sobre as copas das árvores* (visão), *grossas lágrimas escorriam pelas maçãs do rosto* (tato), *sua voz suave e aveludada* (audição), *cada vez se tornava mais intenso* (audição), *o ar frio avançava o inverno* (tato), *pisoteava com raiva folhas secas que atapetavam o chão* (audição e tato), mas também ampliou a descrição da moldura – havia *folhas secas que atapetavam o chão* –, e incluiu detalhes com relação à ação: *gritou* em lugar de *disse*, e *pisoteava*.

3. Moldura, atmosfera, ação

Não é necessário que a moldura, a atmosfera e a ação estejam presentes em partes iguais em todas as cenas. O peso que cada um desses elementos terá vai depender, em primeiro lugar, das informações que o leitor já possua (se em cenas anteriores, por exemplo, o cenário em que vai acontecer a ação já foi descrito,

torna-se desnecessário insistir na definição da moldura, e talvez seja preferível sequer mencioná-la de novo). Em segundo lugar, caberá ao escritor decidir o que deve ressaltar num determinado momento do relato. Para evitar redundâncias, o autor deverá perguntar-se, ao iniciar a descrição de uma cena, se o leitor já está suficientemente informado a respeito da moldura e da atmosfera em que a ação vai acontecer, tendo em vista os resumos e as cenas que surgiram anteriormente.

1º exemplo:

Fui buscar Marta, que estranhou o meu atraso, e saímos para jantar. Ela me levou a um restaurante cubano próximo a sua casa. A única mesa livre estava no fundo, a apenas um metro de distância de três homens negros que improvisavam uma salsa bem à vontade. O vocalista do trio, acompanhado por violões e maracas, impedia o nosso diálogo, obrigando-nos a ouvir sua voz de tenor. Quando terminaram a canção e foram impor sua música aos ocupantes de outra mesa, conseguimos, por fim, retomar nosso papo, acompanhados pelos ruídos normais de um lugar como aquele. Falamos sobre seu romance, *O quarto das meninas*, que eu tinha mandado encadernar e cujas páginas estavam repletas de anotações minhas. Marta ouviu minhas observações críticas e meus elogios com os olhos acesos de paixão literária. Nisso, o melodioso trio regressou, e nos obrigou a interromper a conversa. Estavam de volta os ecos de Cuba.

Comentário:

Nesta cena, o autor se detém de maneira especial na atmosfera (*três homens negros que improvisavam uma salsa bem à vontade; foram impor sua música aos ocupantes de outra mesa; ruídos normais de um lugar como aquele; o vocalista do trio, acompanhado por violões e maracas, impedia o nosso diálogo, obrigando-nos a ouvir sua voz de tenor; o melodioso trio regressou; estavam de volta os ecos de Cuba*). Num segundo plano, encontramos a moldura (*restaurante cubano próximo a sua casa; a única mesa livre estava no fundo; a apenas um metro de distância de três homens negros; foram impor sua música aos ocupantes de outra mesa*) e a ação (*conseguimos, por fim, retomar nosso papo; falamos sobre seu romance, O quarto das meninas, que eu tinha*

mandado encadernar e cujas páginas estavam repletas de anotações minhas; Marta ouviu minhas observações críticas e meus elogios com os olhos acesos de paixão literária; nos obrigou a interromper a conversa).

2º exemplo:

Apoiado na parede da trincheira, diminuiu a tensão e deixou que a fumaça lentamente saísse de seus pulmões. O frio e rápido corte de uma baioneta percorreu sua garganta e uma viscosa e cálida umidade encheu seu corpo de lenta morte. Tomado pelo pânico, com o cigarro estrangulado entre os dedos, tocou o pescoço e percebeu como o sangue fumegante escorria de sua garganta. Tentou gritar, pedir ajuda, mas o esforço fez com que perdesse o equilíbrio. Caiu no meio da lama, sua cabeça inclinada, o olhar perdido, e a mente embotada pela presença de um branco véu.

Comentário:

Nesta cena, a moldura está levemente esboçada (*a parede da trincheira, a lama*). A ação (*Apoiado; diminuiu a tensão; a fumaça do cigarro saísse de seus pulmões, rápido corte de uma baioneta percorreu sua garganta; tocou o pescoço; tentou gritar, pedir ajuda, mas o esforço fez com que perdesse o equilíbrio; Caiu no meio da lama*) e a atmosfera (*a fumaça o lentamente saísse de seus pulmões; o frio corte; e uma viscosa e cálida umidade; sangue fumegante*) protagonizam a maior parte da cena.

3º exemplo:

Estavam sentados um diante do outro no sofá de uma grande sala. Atrás deles, a varanda decorada com um cortinado de veludo vermelho-bordô. Isabel se levantou e foi até o armário de bebidas. Ao abrir a portinhola de metacrilato, as taças de cristal tilintaram e seu reflexo multiplicou-se no espelho do fundo. Segurando um copo, ela se sentou numa confortável poltrona de orelhas de couro grená, ao lado de uma lareira de mármore, rodeada por estantes de mogno. Depositou o copo sobre uma mesinha na qual reinava um grande buquê de rosas amarelas; dois cinzeiros de prata e porta-retratos de cerâmica com fotos da família completavam a decoração. Isabel contemplou a ampla sala: numa de suas extremidades, sob uma das janelas – coberta

por cortininhas bordadas à mão –, descansava um baú do século XV; na extremidade oposta, uma enorme mesa ovalada, em mogno, combinando com as estantes e iluminada por um grande lustre, ao redor da qual havia doze grandes cadeiras, também estofadas em veludo vermelho-bordô.

Comentário:

Nesta cena, a moldura adquire um destaque exagerado, desequilibrando o texto. A atmosfera se reduz ao que podemos deduzir pela moldura e a ação é quase inexistente. O parágrafo é dominado pela descrição de uma sala onde praticamente não acontece nada.

4. Combinar os elementos da cena

Na construção de uma cena, não é aconselhável recriar os elementos separadamente (moldura, atmosfera e ação). Convém combinar esses três aspectos, para que o leitor possa mergulhar em cheio na situação.

1º exemplo:

Era um cômodo pequeno, com paredes meio descascadas, ostentando uma cor que lembrava o azul. Ao lado da porta, um espelho que cobria boa parte da parede e refletia um velho armário de fórmica. Havia uma reprodução do Guernica de Picasso sobre a cama de casal, coberta por uma colcha desbotada, que em outra época tivera desenhos vermelhos e verdes. Duas mesinhas de cabeceira meio desconjuntadas foram colocadas ali para combinar com o cabeçal da cama, feito de ferro e pintado de preto. Tudo no quarto cheirava a guardado. A chuva repicava nos vidros da janela, competindo com o som que saía do velho rádio. A penumbra se esparramava pelo cômodo e um frio úmido penetrava até os ossos. De vez em quando, um vento endemoniado ameaçava arrancar a casa dos seus alicerces.

João caminhava de cabeça baixa, silencioso, indo de um lado para o outro do quarto. Passava a mão pelo cabelo repetidamente, e lançava olhares de ódio para Pedro que, lentamente, esvaziava o armário, dobrando com cuidado cada camisa, cada agasalho, cada calça, e colocava essa roupa dentro de uma maleta de plástico. De repente, João pôs-se diante de Pedro, segurou-o com força pelos ombros e, quebrando o silêncio, gritou:

– Se você for embora eu nunca vou te perdoar!

Comentário:

Nesta cena, o autor dedica um parágrafo para a moldura, outro para a atmosfera e um terceiro para a ação. Temos a impressão de que, em vez de construir uma cena, o escritor está mais preocupado em preencher um formulário ou em mostrar que entendeu a aula sobre os três elementos. Seu texto parece um inventário e não uma criação literária.

2º exemplo:

Os sinos do povoado repicavam, anunciando o início do cortejo que conduziria o caixão da velha casa ao local do enterro. As primeiras lágrimas das nuvens caíam sobre a terra e as pedras. Tudo naquela fria manhã era despedida e pranto. A multidão de pessoas que foram se despedir de Teresa era acompanhada pelo som da chuva, dos soluços e do vento.

No primeiro banco da igreja, uma mulher vestida de luto apoiava-se no braço do irmão. Enquanto o padre falava sobre a vida eterna, a mulher recordava os biscoitos e o chocolate quente que sua mãe lhe preparava quando ela era criança; as lágrimas caíam sobre sua blusa negra. No banco ao lado, a fofqueira do povoado, com um lenço sobre a cabeça, cochichava com a cabeleireira sobre a vida da mulher que chora. No banco de trás, dois meninos trocam tapas e pontapés. A mãe lhes dá uma bronca, e eles escondem o riso com as mãos.

Comentário:

Diferentemente do texto anterior, a cena aqui construída foi pensada como um todo. As menções à moldura, à atmosfera e à ação vão sendo alternadas, possibilitando ao leitor reviver a situação.

Um bom método para garantir a eficácia de uma cena é relê-la, procurando visualizar o que acontece e constatar se o efeito desejado é alcançado ao longo da narrativa.

[2](#) Tradução de Gabriel Perissé do original em inglês.

3.

A informação
no relato

Um relato é uma sequência de informações que erguem um mundo ficcional. A cada passo, o escritor decidirá sobre o melhor modo de transmitir essas informações. Para construir um bom relato, será indispensável avaliar o que deve contar (e quando) e o que não deve contar, o que será resumo e o que será cena, o que mostrará e o que dirá, calibrando as repercussões de cada escolha. Contudo, nem sempre é fácil transmitir as informações corretamente. É comum que os escritores errem em sua tarefa, às vezes oferecendo explicações em demasia, ou acrescentando dados de modo forçado, ou levantando falsas expectativas. Vejamos como esses erros acontecem e analisemos formas de evitá-los.

INFORMAÇÃO EXCEDENTE

A informação excedente repete algo que o leitor já sabe ou algo que, por ser irrelevante, levanta expectativas que não se cumprirão.

1. Evitar a informação redundante

Nos textos de um bom número de escritores iniciantes verificamos como uma ideia se repete muitas vezes, sem necessidade. Tal repetição se dá porque é considerada de grande importância ou porque se duvida que o leitor tenha entendido a mensagem na primeira vez. Alguns escritores principiantes costumam sobrepor várias versões da mesma informação sem nada acrescentarem ao texto, a não ser uma quantidade maior de letras...

1º exemplo:

Era meia-noite quando ele abriu a porta. O cansaço acumulado durante o dia abrandou-se com o sopro de paz proporcionado pelo silêncio que reinava na casa. A ela devia toda a sua felicidade. O que teria sido de sua vida se ela não tivesse cruzado o seu caminho! Enfrentava melhor os combates do dia a dia pensando que, ao regressar, ela estaria em casa, à sua espera, como sempre. Dirigiu-se até o quarto. Maria dormia tranquila, encolhidinha como um bebê envolto por uma luz tênue. Ao vê-la, sentia-se protegido, amado. Estavam profundamente unidos. Nada no mundo era para ele mais importante do que aquela mulher. Mergulhada no sono, sua imagem enchia seu coração de ternura. Sua respiração pausada lhe transmitia a tranquilidade de que tanto necessitava. Olhou-a de novo, e seu desejo era que aquele momento jamais terminasse.

Comentário:

O autor insiste até a exaustão em nos dizer que o protagonista ama sua mulher, sem perceber que a eficácia em transmitir um sentimento não está em falar dele repetidas vezes. O segredo para deixar transparecer um estado de ânimo consiste em recriar uma

cena que o torne patente, utilizando as palavras certas e as imagens mais sugestivas.

2º exemplo:

Às quatro em ponto, estava Maria esperando por João na saída do metrô, exatamente na hora e no lugar combinados. Às quatro e quinze, Maria continuava esperando por ele, pois João ainda não havia aparecido. Procurou na bolsa o telefone celular e se deu conta de que o tinha desligado sem querer. “Talvez João tivesse tentado falar comigo e não conseguiu”, pensou, preocupada, e tentou ver se havia alguma mensagem gravada. Não havia. João não dava sinal de vida. Olhou ao redor em busca de um telefone público, pois não tinha mais crédito para fazer ligações do seu telefone celular. Por azar não havia um telefone público sequer naquele lugar! Naquele momento, João se aproximou por trás e lhe tampou os olhos. Automaticamente todas as preocupações de Maria se desfizeram. Ele estava ali e essa era a única coisa que realmente importava, mesmo que ele tivesse chegado com quinze minutos de atraso, sem ter avisado antes.

Comentário:

Sem se dar conta do que está fazendo, o autor do texto corre o risco de ofender a inteligência de qualquer leitor. Embora as informações estejam claras, repete-as sem parar. Ao dizer que *Maria continuava esperando por ele pois João ainda não havia aparecido*, estava repetindo o óbvio. Uma das duas informações é totalmente dispensável. O mesmo acontece com relação ao fato de não haver nenhuma *mensagem gravada* no celular e a informação de que *João não dava sinal de vida*. O erro reaparece nas três últimas linhas – *todas as preocupações de Maria se desfizeram. Ele estava ali e essa era a única coisa que realmente importava, mesmo que ele tivesse chegado com quinze minutos de atraso, sem ter avisado antes*. Poderíamos suprimir sem nenhum problema a frase *todas as preocupações de Maria se desfizeram* e esse outro trecho: *mesmo que ele tivesse chegado com quinze minutos de atraso, sem ter avisado antes*. Também poderíamos eliminar a frase *exatamente na hora e no lugar combinados* e a informação de que

Talvez João tivesse tentado falar comigo e não conseguiu. O leitor poderia deduzir tudo isso a partir do contexto.

O óbvio “gruda” nos textos com muita facilidade. Vejamos alguns casos:

Mário sentia muito calor e entrou na piscina para se refrescar.

Maria saiu do mar completamente encharcada e deitou-se na areia para secar-se ao sol.

Lúcia começou a se arrumar diante do espelho, pois queria parecer mais atraente.

Júlia não conseguia distinguir as letras e colocou os óculos para enxergar melhor.

Era a montanha mais alta que já tinha visto. Pensou que seria difícil chegar ao topo.

2. Evitar a informação irrelevante

Não devemos nos deter durante muito tempo em elementos da narrativa destituídos de real importância. Só faz sentido descrever um copo detalhadamente se ele vier a desempenhar um papel significativo na trama ou, ao menos, em alguma cena: se o copo contiver, por exemplo, o veneno que matará o amante da protagonista, ou se porventura, a partir dele, surgir um conflito. Caso contrário, o leitor se sentirá perdido – poderá também se sentir enganado e se irritar com isso –, pois foi obrigado a prestar imensa atenção a algo acessório ou irrelevante.

Exemplo:

Eva está sentada no sofá preto que se encontra na sala de estar. Sua calça de cor laranja, manequim 36, estava empapada na virilha. Acima do cós da calça, vê-se um piercing de prata em seu umbigo. Podemos contar suas costelas sob a camiseta apertada, seus braços são destituídos de carne e a pele do rosto desenha cada osso.

Comentário:

Com essa descrição, a autora fez o leitor concentrar sua atenção no corpo de Eva, uma moça vítima da anorexia. No entanto, lendo até o fim o relato do qual extraímos esse parágrafo, não encontramos nenhuma outra referência à doença. A extrema magreza de Eva não desempenha papel algum na história. A escritora, sem plena consciência do que fez, desmente as intuições do leitor e frustra as expectativas que ele alimentou a partir desse trecho.

INFORMAÇÃO PARA O LEITOR

A *informação para o leitor* é aquela que o autor introduz no texto sem a necessária naturalidade, desconsiderando a autonomia e a lógica interna do relato. Esse erro acontece nos seguintes casos:

- Quando um personagem conta a outro algo de que este já tinha pleno conhecimento.
- Quando as reflexões ou lembranças de um personagem se apresentam num monólogo tão perfeitamente estruturado que soam artificiais.

1. Evitar a informação para o leitor

Quando, sem nenhuma justificativa, um personagem conta a outro fatos que este já conhece, o relato não só perde a naturalidade, mas também fica prejudicada a sua verossimilhança. Uma recordação pode levar o interlocutor a refletir sobre o passado, pode se dar numa situação em que o emissor da mensagem desconhece que o destinatário já está ciente do que aconteceu, pode estar direcionada a um personagem que sofre de amnésia, *etc.* Tirando esses e outros casos legítimos, se por trás da evocação há apenas a intenção do autor de nos transmitir certas informações, o efeito se equipara ao que sentimos quando percebemos um ator atuando de modo postiço.

1º exemplo:

No texto a seguir, uma mulher que visita o túmulo de seu irmão dirige-se a ele:

Eu gostava de ver você lutando boxe, de ver você despedaçando dois homens de uma só vez... esses caras subiam no ringue totalmente cegos por uma estranha vaidade. Você nunca teve nada de graça nesta vida. Desde quando éramos crianças eu sempre fiz você fazer o que eu queria: “vai buscar aquilo pra mim”, “agora me traz aquela

outra coisa”, “me espera aqui”. Como nossa mãe passava a maior parte do tempo fora de casa, fazendo das tripas coração para conseguir o nosso sustento, eu assumia o papel de mãe e de irmã ao mesmo tempo. Ainda me lembro de você me dizendo que ganharia todo o dinheiro do mundo para que mamãe pudesse morar numa casinha perto da praia e eu pudesse estrear um vestido novo todos os dias. E devo reconhecer que você foi com tudo para cumprir suas promessas. Você foi estivador, carregando e descarregando contêineres no porto, trabalhou na feira levando caixotes, ou entregava mercadorias no supermercado da esquina. Você sempre nos dizia que eram serviços temporários, e que um dia você seria famoso, e levaria tanto dinheiro pra casa que não teríamos tempo pra gastar tudo. Um dos seus amigos, se é que podemos chamar de amigo alguém que meteu na sua cabeça essa ideia maluca de ganhar a vida trocando porrada com os outros, acabou fazendo a sua cabeça, depois de muitas semanas, insistindo sem parar que você tinha corpo de lutador de boxe, e que, aperfeiçoando sua técnica de luta, você poderia ganhar muita grana no ringue. Ainda me lembro da cara que a mamãe fez na noite que você contou que ia lutar. Não demorou muito e você sofreu o primeiro nocaute, nem bem tinha subido no ringue. Mas como você era teimoso feito uma mula, e nisso não tinha pra mais ninguém, você trabalhou e treinou todos os dias. Você frequentava uma academia cujas paredes eram verdes e sebosas, e lá você encontrou outros caras que também procuravam fama e dinheiro com a força dos punhos. Foi naquela academia que eu conheci um dos meus namorados, que felizmente não era boxeador...

Comentário:

As frases sublinhadas oferecem informações necessárias para a compreensão do relato, sem dúvida, mas surgem de modo totalmente forçado na fala de um personagem que sabe que o seu interlocutor viveu na própria pele aquilo que está lhe contando. Por trás das palavras da irmã do boxeador, esconde-se o autor que não se deu ao trabalho de encontrar uma forma mais natural de transmitir certos dados ao leitor. Quando o escritor precisa deixar o leitor a par de aspectos importantes da trama, mas quer evitar o risco da *informação ao leitor*, pode encontrar uma saída adotando as seguintes estratégias:

- Quem traz as informações é um narrador onisciente: o leitor não se perguntará se é lógico ou verossímil receber as informações desse modo.
- As frases dos personagens contêm sempre uma informação ignorada pelo interlocutor ou um tom – de reprovação, nostálgico, *etc.* – que não seja um discurso meramente expositivo. O texto anterior ganharia naturalidade se as frases sublinhadas fossem formuladas, por exemplo, deste modo:

[...] É verdade que mamãe passava a maior parte do tempo fora de casa, fazendo das tripas coração para conseguir o nosso sustento, mas você nunca soube como eu odiava assumir o papel de mãe e de irmã ao mesmo tempo. [...] Para mim você nunca ia deixar de fazer aqueles trabalhos como estivador ou carregador de caixotes na feira. Eu, por dentro, achava graça quando você nos dizia que eram serviços temporários, e que um dia você seria famoso, e levaria tanto dinheiro pra casa que não teríamos tempo pra gastar tudo. Eu achava um grande imbecil aquele seu amigo que convenceu você que poderia ganhar muita grana no ringue. Você chama um tipo desses de "amigo"? [...] Mas você, teimoso feito uma mula, trabalhou e treinou todos os dias. Você sabia que foi naquela academia cujas paredes eram verdes e sebosas que eu conheci um dos meus namorados...?

Os roteiristas de cinema também precisam encontrar caminhos alternativos para evitar o que poderíamos chamar de *informação para o espectador*. Há formas engenhosas de fazê-lo. Um bom exemplo é a primeira cena do filme *Titanic*. O chefe da expedição que procura, entre os restos do naufrágio, o diamante conhecido como "Coração do Oceano" diz a seguinte frase, enquanto olha pela escotilha de um batiscafo: "Consigo ver os tristes destroços do grande navio aqui no fundo, onde ele pousou às 2h30 da madrugada de 15 de abril de 1912, depois de sua longa queda da superfície do mar". Os que o acompanham no batiscafo estão vendo

a mesma coisa e conhecem de cor e salteado a história daquele naufrágio. Trata-se, então, de informação para o espectador? Não. James Cameron, o roteirista e diretor, cuidou para que não soasse assim. E que solução ele encontrou? Pôs nas mãos do personagem uma câmera de vídeo que desempenhava o papel de destinatária das palavras que acabamos de citar. Dessa forma, conseguiu introduzir com total naturalidade a informação que precisava transmitir ao espectador para situá-lo na história.

2º exemplo:

Você se lembra quando nos beijávamos escondidos entre as colunas do claustro? Enquanto os outros irmãos se entregavam à oração, eu conseguia sair da capela sem que ninguém percebesse, e ia ao seu encontro. Às vezes, quando você se atrasava mais de cinco minutos porque algum companheiro seu não dormia, e era difícil para você sair do quarto sem levantar suspeitas, eu sentia a impaciência me devorar por dentro.

Comentário:

O problema de textos como este não é a informação em si, mas o modo como é transmitida. Ambos os personagens conhecem perfeitamente a situação recordada, pois foram eles mesmos que a viveram quase diariamente. Não faz o menor sentido que um deles lembre ao outro os detalhes do que acontecia. Tal recordação seria aceitável, porém, se um dos personagens trouxesse à memória um dia em que algo muito especial tivesse acontecido, ou se os dois dialogassem sobre aquela época, sabendo ambos as coisas que são explicitadas no exemplo.

2. A naturalidade do monólogo interior

Um dos recursos habituais para introduzir informação no texto consiste em fazer um personagem recordar ou refletir sozinho mediante o monólogo interior. É um recurso tão válido como outro qualquer, mas é preciso tomar cuidados especiais na hora de utilizá-lo, para que os pensamentos do personagem não pareçam mera

enumeração dos dados que necessitamos transmitir ao leitor. Um monólogo interior perfeitamente estruturado e bem-acabado, como se fosse uma redação, soará artificial.

1º exemplo:

Pedro passeava pelos jardins da Cidadela. Num banco, à sombra de uma árvore, dois rapazes se olhavam com ternura. Pedro pensou: “Quando eu tinha 7 anos de idade, fizemos uma excursão à Caverna de Altamira e fiquei muito impressionado lá, ao ver um casal de meninos se beijando na boca. Já tinha visto algo parecido na TV, num desses filmes que meus pais me proibiam de assistir, mas era a primeira vez que eu via uma cena dessas ao vivo. Acho que fiquei com os olhos grudados neles, até que um dos dois percebeu e disse: ‘Está olhando o quê, menino? Se você quiser eu posso te beijar também.’”

Comentário:

Por mais que o autor tenta se esforçado, o personagem não parece estar recordando em seu íntimo. Ao contrário, o discurso é próprio de alguém que estivesse narrando fatos, seja por escrito ou oralmente. Seus pensamentos estão demasiadamente bem articulados e as informações dadas são óbvias demais para quem as estivesse recordando para si mesmo: *Quando eu tinha 7 anos de idade, fizemos uma excursão; fiquei muito impressionado; já tinha visto algo parecido na TV, num desses filmes que meus pais me proibiam de assistir; fiquei com os olhos grudados neles.* Tais informações situam o leitor, mas com prejuízo da verossimilhança. O leitor percebe que são informações certinhas demais, o que enfraquece a credibilidade do personagem, da descrição da situação e da própria obra literária.

2º exemplo:

Vejamos agora um monólogo interior elaborado com naturalidade. O autor nos introduz previamente na situação mediante um narrador onisciente, evitando oferecer, no monólogo,

informações que são incongruentes com o discorrer mental do personagem.

Ele andou pelas ruas, procurando sem pensar as mais escuras, contente de estar sozinho e de sentir o ar da noite no rosto. As ruas estavam cheias. As pessoas se chocavam com ele ao passar, olhavam de portas e janelas, faziam comentários abertamente umas com as outras a respeito dele: se simpáticos ou não, ele não conseguia dizer pelas caras; e às vezes simplesmente paravam de andar para olhá-lo. “Será que são amigos? As caras são máscaras. Todos parecem ter mil anos de idade. A pouca energia que têm é apenas o desejo cego e massificado de viver, já que nenhum deles come o suficiente para ganhar sua própria força pessoal. Mas o que pensam de mim? Provavelmente nada. Será que algum deles me ajudaria se eu sofresse um acidente? Ou eu ficaria caído aqui na rua até a polícia me encontrar? Que motivo qualquer um deles teria para me ajudar? Não sobrou para eles nenhuma religião. São muçulmanos ou cristãos? Eles não sabem. Sabem o que é dinheiro, e quando conseguem dinheiro, tudo o que querem é comer. Mas qual o problema com isso? Por que eu me sinto assim com eles? Culpado por ser bem alimentado e saudável no meio deles? Mas o sofrimento é dividido igualmente entre os homens: cada um há de aguentar o mesmo fardo...”. Emocionalmente, ele sentiu que esta última ideia não era verdadeira, mas no momento era uma convicção necessária: nem sempre é fácil suportar os olhares de gente com fome.

(Paul Bowles, *O céu que nos protege*)³

A CRIAÇÃO DE EXPECTATIVAS

Criar expectativas é introduzir no relato informações que despertem a curiosidade do leitor, graças à qual ele começa a formular perguntas sobre como certo aspecto da trama irá evoluir.

Suscitar expectativas é indispensável para manter o interesse pelo relato. Se o leitor não se sente motivado por essas questões, provavelmente abandonará a leitura em pouco tempo. É indispensável, portanto, que o escritor maneje as informações de modo que o leitor progrida na leitura fazendo perguntas e encontrando respostas, elucidando questões e tropeçando em novos enigmas. Temos aqui uma regra de ouro válida para qualquer relato, pertença ou não ao gênero de suspense.

O leitor é, por definição, um ser curioso, enxerido, que tende a morder as iscas que o escritor prepara. Os problemas surgem quando o escritor não tem consciência de que está criando expectativas. É até capaz de abrir as portas para a imaginação e para a curiosidade, mas, por não perceber o que está fazendo, deixa o leitor sem respostas e este se sente frustrado, inevitavelmente.

1. Como estimular a curiosidade do leitor

Os grandes escritores dominam a arte de excitar a curiosidade do leitor desde o início do relato.

1º exemplo:

Muitos anos depois, diante do pelotão de fuzilamento, o Coronel Aureliano Buendía havia de recordar aquela tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.

Comentário:

Diante dessas primeiras palavras do livro *Cem anos de solidão*,⁴ de Gabriel García Márquez, o leitor se pergunta, quanto mais não seja, pelos motivos que levaram o Coronel a estar naquela situação, prestes a ser fuzilado, e por que, naquela situação-limite,

lembra-se precisamente de uma tarde remota em que seu pai o levou para conhecer o gelo.

2º exemplo:

Caderno 1

O DIA EM QUE NORMA ME ABANDONOU.

Numa tarde chuvosa de novembro de 1975, ao voltar para casa de modo imprevisto, encontrei minha mulher na cama com outro homem. Lembro-me que, ao abrir a porta do quarto, a primeira coisa que vi foi eu mesmo abrindo a porta do quarto; ainda hoje, dez anos depois do que aconteceu, sendo eu hoje uma sombra do que fui, cada vez que entro desprevenido nesse quarto, o espelho do armário sempre me devolve aquela imagem trêmula da desolação, aquele velho fantasma que decretou minha desgraça: um homem ensopado pela chuva no limiar de sua ruína, embasbacado pelo ciúme e pela certeza de ter perdido tudo, inclusive a própria autoestima.

Para guardar a lembrança dessa desgraça, para remexer numa ferida que ainda não fechou, vou transcrever neste caderno o que aconteceu naquela tarde.⁵

Comentário:

Com este início do livro *O amante bilíngue*, o escritor espanhol Juan Marsé nos leva a querer saber como se deu o confronto entre o narrador protagonista, sua mulher e o outro homem, sob o ponto de vista de quem conta a história. O leitor também se pergunta sobre o que aconteceu durante os dez anos que separam aquela tarde do momento em que o protagonista escreve suas lembranças. Entre outras questões, queremos também saber a que concretamente ele se refere, quando nos diz que é uma sombra do que foi, falando em ruína e em destruição.

2. Responder às perguntas

Às vezes o escritor não tem consciência de estar criando expectativas. Convém não esquecer que as informações incompletas deixam o leitor intrigado com alguns enigmas que ele espera ver esclarecidos em algum ponto do relato.

Exemplo:

– Você não me conhece. Você pensa que me conhece mas está enganado. Não sou tão boa como você pensa. Existem coisas na minha vida que você nem pode imaginar... – diz, num sussurro, e logo a seguir se repreende interiormente por ter falado. Olha para o teto e baixa o olhar até o aquário oval que, cheio de água e pequenos cristais coloridos, repousa sobre uma mesa de aço inoxidável, no fundo do quarto.

Comentário:

Quando o personagem diz que “existem coisas na minha vida que você nem pode imaginar...”, faz o leitor se perguntar que coisas serão essas, e quando o narrador acrescenta que o personagem se repreende interiormente por ter falado, o leitor se pergunta por que motivo o faz. O escritor deverá dar uma boa resposta a essas perguntas. Se não reparou que o texto levantou essas questões ou se deixar de elucidá-las, seu leitor acabará por se sentir enganado.

OS NÓS OCULTOS DA TRAMA

Os escritores, por vezes, introduzem no texto informações que à primeira vista parecem cumprir uma função passageira ou meramente decorativa, porém, mais à frente, reaparecem para desempenhar um papel talvez fundamental para o relato: é o que chamamos nós ocultos da trama. Recorrendo a outra metáfora, podemos dizer que atuam como sementes de informações posteriores, sementes que o autor planta sem que o leitor o perceba com frequência. Os nós ocultos da trama são praticamente obrigatórios nos romances de detetives, em cujo final os leitores lembram dados e informações que, no início do relato, pareciam banais e que, no desfecho da história, revelam-se pistas preciosas para, por exemplo, descobrir quem era o assassino. Mas esse recurso não é necessário apenas nesse gênero.

Voltemos ao filme *Titanic* para ver um exemplo que muitos conservam na memória. Quando Billy Zane e seu secretário voltam ao camarote em busca do dinheiro com que pretendem subornar um dos oficiais responsáveis pelos botes salva-vidas, Zane retira do cofre o diamante e o coloca no bolso do casaco, um pormenor que a maioria dos espectadores esquece imediatamente. Por isso, cenas mais tarde, quando Zane coloca o casaco sobre os ombros da atriz Kate Winslet, o gesto parece não ter grande importância. Um pouco mais adiante, o próprio Zane percebe o erro que cometeu, e é nesta hora que o espectador se lembra das cenas anteriores e passa a valorizar o fato. No roteiro de *Titanic* há vários nós ocultos. Alguns deles poderão ter passado despercebidos para o espectador menos atento. É o caso, por exemplo, do carro no qual os protagonistas fazem amor, e que já tinha aparecido no início do filme, na cena em que os passageiros estão embarcando no transatlântico.

Utilizando o recurso dos nós ocultos, o escritor pode encadear cenas e tecer tramas e subtramas.

Vejamos agora num texto literário um nó da trama bem escondido pelo autor. O trecho que reproduzimos pertence ao romance *A tempestade*, de Juan Manuel de Prada.⁶

Exemplo:

Sua boca cheirava a bala de eucalipto, e seu cabelo descaía em uma melena cafoníssima e levemente ondulada, como de soldado assírio. Sua orelha também era cafoníssima, segundo tive oportunidade de comprovar quando lhe sapequei uma dentada [...]. Eu o mordi com uma voracidade canibal e escutei seu grito de animal preso na armadilha [...], seus alaridos eram mais clamorosos que os alarmes do museu e só cessaram quando, apartando-se de mim, ele se resignou à amputação do lóbulo. De um salto, trepou na claraboia e subiu a pulso até o telhado [...]. Caído no chão, eu respirei o ar furtivo que entrava pela claraboia e cuspi o frangalho sanguinolento que tinha ficado preso entre meus dentes. Ao me levantar, quase investi contra *A tempestade*; cheguei a roçá-la com os dedos (mas sem lhe infligir um único arranhão) e aspirei o cheiro de óleo que, apesar dos seus quase cinco séculos de antiguidade, se conservava fresco, quase anormalmente fresco. O alarme parou de tocar.

Comentário:

Aproveitando que o leitor está entretido com os movimentos de uma briga, o autor deixa cair uma pista que antecipa uma das chaves do romance. Quando, mais adiante, o leitor perceber que o óleo a que se fazia referência nesta cena pertence a uma falsificação do quadro *A tempestade* de Giorgione, resgatará dos desvãos da sua memória a frase *e aspirei o cheiro de óleo que, apesar dos seus quase cinco séculos de antiguidade, se conservava fresco, quase anormalmente fresco*.

O ENCADEAMENTO DE IDEIAS

Encadear ideias é unir duas informações mediante um elemento comum que atua como suporte. É uma estratégia muito útil, tanto na hora de mudar de tema durante a narrativa como no momento de realizar elipses espaciais ou temporais. É um recurso de grande ajuda também quando o escritor não sabe como dar continuidade ao relato.

1. Apoiar-se num objeto

Um bom método quando o autor quer introduzir um tema novo sem causar cortes bruscos no texto é encadear ideias apoiando-se num objeto. O leitor passa de uma informação para outra sem alarde. A narração se torna um tecido bem confeccionado.

Exemplo:

Ainda não sei por que fui passar minhas férias em Cuba. Descansar? Me divertir? Fazer turismo? Acho que foi um rompante de burrice. Não poderia eu ter previsto que minhas malas chegariam um dia depois de mim? Não era lógico supor que, num país em que certos períodos caem tremendos aguaceiros, minha ida coincidiria com a passagem de um furacão que deixou a ilha inteira em estado de alerta? Fiquei quatro dias confinado no hotel, ora dormindo (horas de sonho que teriam sido bem melhores em casa), ora fumando na janela, vendo a chuva cair, ora sentado no banheiro com uma diarreia por causa de uma alimentação suspeita, ora devorando páginas e páginas de *Os miseráveis*.

O livro foi presente de Pilar; depois daquele dia só voltei a falar com ela numa breve conversa por telefone que ela interrompeu sob o pretexto de que não podia me atender porque estava com excesso de trabalho. Mas a moça ainda teve a coragem de me prometer, com evidente falsidade, que me ligaria mais tarde.

Comentário:

O autor mudou de tema, utilizando como pivô, ou suporte, a obra de Victor Hugo. Usando o livro como pretexto, introduziu no relato um novo personagem, alterando o tema e o cenário. A

estratégia de encadear ideias possibilitou o enlace entre duas cenas.

2. Saltos no tempo

Encadear ideias também pode ser uma estratégia muito eficaz para mudar de época dentro do relato.

Exemplo:

Jantar no Golfo de Nápoles é como voltar para casa sem que o retorno me incomode muito. Gaguejo algumas frases no meu dialeto enferrujado. Meu marido, porém, se vira bem neste idioma que continua sendo a sua língua materna. Os olhos de Gianni, o cozinheiro, nos trazem de volta a preguiça napolitana já esquecida na correria diária dos cinco anos de vida na Catalunha. Ouço música todos os dias no volume mais alto, para lembrar aos vizinhos que existem outros mundo fora daqui. As paredes refletem seus inúmeros sócios do outro lado do Mediterrâneo, acolhendo os rostos de sempre: Yotó, Troisi, Maradona. Gianni reproduziu aqui o restaurante que teria em Nápoles com assombrosa exatidão: no meio de Barcelona existe agora um mundo paralelo que pensei ter deixado para trás. Os dedos de meu marido se entrelaçam carinhosamente com os meus, e o cheiro de peixe que provém de nossos abundantes pratos de massa invade minhas narinas com antigas recordações. Estou num restaurante de Capo Miseno, de frente para o mar, de cabeça baixa, para evitar os olhos de meu pai que devora com violência seu espaguete ao vôngole. Tento me concentrar no concerto das ondas, mas sou interrompida pela voz amarga de minha mãe: Por que você faz tanto barulho para comer? Como é que fui me casar com um animal como você?

Comentário:

A autora realiza um salto para o passado (retrospecção ou *flashback*), empregando a frase *e o cheiro de peixe que provém de nossos abundantes pratos de massa invade minhas narinas com antigas recordações*. Por meio da estratégia do encadeamento de ideias, enlaçou dois momentos, transportando o leitor para a infância da protagonista.

3. Encadear com naturalidade

Quando se faz um encadeamento de ideias, seja para mudar de assunto ou de referência no espaço ou no tempo, o salto deve se produzir de forma natural. Caso contrário, forçando-se o texto, não se atinge o objetivo, que não é somente o de passar de uma cena para outra, mas fazê-lo sem brusquidão, e sem que o leitor perceba a estratégia adotada.

Exemplo:

Teria eu uns 8 anos de idade. Festejávamos Nossa Senhora da Misericórdia e meus pais nos levaram, a mim e ao meu irmão, para a praça de São Jaime para ver os bonecos gigantes. Mas não me lembro de ter visto coisa alguma, a não ser aquela multidão de pessoas que não paravam de se empurrar. Ficamos encurralados e senti uma angústia enorme por estar presa ali. Aquela praça, que antes me parecera enorme e sem limites, se transformou numa espécie de caixão de defunto. Essa sensação de angústia me faz lembrar um dia em que fiquei presa dentro de uma capela. Era uma tarde de verão. Eu tinha por volta de 13 anos e estava passando férias num condomínio da costa...

Comentário:

A frase *Essa sensação de angústia me faz lembrar um dia em que fiquei presa dentro de uma capela* mostra que está se dando um salto. Se o objetivo é fazer um encadeamento sem brusquidão, convém procurar que as duas situações apareçam o mais bem entrelaçadas possível. No caso anterior, o trecho poderia ser reescrito assim: *Aquela praça que antes me parecera enorme e sem limites, se transformou numa espécie de caixão de defunto. Eu voltaria a sentir a mesma angústia numa tarde de verão em que fiquei presa dentro de uma capela.*

[3](#) BOWLES, Paul. *O céu que nos protege*. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 20-21.

[4](#) MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cem anos de solidão*. Tradução de Eliane Zagury. Rio de Janeiro/São Paulo: O Globo/Folha de S.Paulo, 2003. p. 7.

[5](#) Tradução de Gabriel Perissé do original em espanhol.

[6](#) PRADA, Juan Manuel de. *A tempestade*. Tradução de Luiz A. de Araújo. Rio de Janeiro: Best Seller, 2003. p. 170.

4.

0 tempo
narrativo

Embora nem sempre tenhamos consciência disso, o tempo é um elemento constitutivo de qualquer relato. Quando o escritor se refere a ações, descreve espaços ou atmosferas, ou faz seus personagens refletirem ou dialogarem, está, consciente ou inconscientemente, criando tempo.

O TEMPO NO RELATO

No mundo real, o tempo transcorre numa determinada ordem – a ordem cronológica – e tem uma dimensão objetiva – estabelecida pelo movimento da Terra e do Sol, e medida pelo relógio e pelo calendário. Mas existe outra ordem, subjetiva ou psicológica, que se faz particularmente presente quando um mesmo lapso de tempo pode parecer eterno ou fugaz em razão, respectivamente, da dor ou do prazer que sentimos. Na ficção, o autor pode manejar o tempo:

- Apresentando os acontecimentos numa ordem diferente da cronológica.
- Trabalhando com o tempo psicológico, ou seja, expandindo ou encurtando o tempo para caracterizar determinadas ações, pensamentos ou emoções dos personagens.

1. Alterar a ordem cronológica

O contista ou o romancista não está obrigado a narrar em ordem cronológica. Pode iniciar seus relatos pelo princípio, pelo final, ou a partir de qualquer ponto intermediário da história a contar, dando saltos para frente ou para trás na linha do tempo.

Exemplo:

Era a noite de lua cheia do duodécimo mês lunar, quando a lua está em seu máximo esplendor e as marés altas e baixas oscilam em todos os rios e canais. Os habitantes de Bangcoc honravam a Mãe Rio, adornando enormes folhas de bananeira com flores de lótus, palitos de incenso, velas e moedas. Colocavam também nessa folha os seus erros e sofrimentos, e a depositavam sobre as escuras águas do Chao Phraya.

De um extremo solitário do cais, Min contemplava o espetáculo, um enxame de vaga-lumes flutuando rio abaixo, levando para longe todo o mal. “Sun Yi voltará este ano.” Havia colocado em sua oferenda

uma vela vermelha das mais caras, as flores mais frescas, o incenso mais perfumado e os poucos bahts que lhe sobraram. E cumulou o pânpano de bananeira com toda a saudade que sentia por sua amada. Sem dúvida, o rio, satisfeito com suas oferendas, a devolveria.

Já haviam passado cerca de dois anos desde que Sun Yi tivera que acompanhar sua família para as praias do Sul; seu pai iria trabalhar ali, na construção de um grande hotel para turistas.

– Voltarei – disse-lhe ela – e ninguém mais poderá nos separar. Quando plantares o arroz, estarei ao teu lado. Quando estiveres sujo, esquentarei a água para teu banho e esfregarei tuas costas. Quando estiveres cansado, derramarei sobre ti azeite de coco, da cabeça aos pés, e te farei massagens...

Desde sempre se amavam. Ainda eram crianças e, juntos, chapinhavam as águas cor de petróleo daquele rio. Os cabelos molhados de Sun Yi, pesada cortina que brilhava com clarões de aço sob o sol impertérito. Seu corpo de passarinho ligeiro, miúdo, proporcionado. Sua pele de seda lisa e morena. Min a contemplava e seu coração se derretia de amor. Depois do banho, comiam carne de caranguejo temperada com molho picante, um colocando pedacinhos na boca do outro.

– Eu vou te esperar.

– Este. – Min, sem hesitar, indicou o desenho que ele queria que lhe tatuassem. – Aqui. – Passou a mão na pele alisada e sem pelos do antebraço.

– Uma adaga com o gume à mostra, traição que espera a hora da vingança – disse maquinalmente o tatuador, preparando as agulhas, as tintas e os decalques.

Min cravou sobre ele um olhar furioso, o despeito invadindo seus olhos rasgados. O coração lhe doía tanto que não sentia as

espetadas da agulha.

Quando lhe contaram que Sun Yi havia regressado para se casar com o velho Ran, o quitandeiro, Min não acreditou.

– Isso é falatório. Sun Yi está no Sul com a família, e quando voltar será para se casar comigo.

– Sim, contigo, que não tem no bolso um baht sequer. A família de Sun Yi está rica, e agora eles andam com sapatos e a barriga cheia. O pai ofereceu a filha a Ran porque este é um próspero comerciante com sete embarcações trabalhando para ele e vendendo seus plátanos pelos canais.

A voz da mãe de Min soava dura, mas o seu olhar desmentia aquela dureza, compadecendo-se do seu filho; sabia o quanto ele, desde criança, amava Sun Yi.

Em estado de choque, mas ainda incrédulo, Min foi correndo de cais em cais, pulando de embarcação em embarcação, sendo xingado por todos, virando baldes, pisando em crianças, enroscando-se nas roupas estendidas para secar, até chegar à casa de Sun Yi. Chegou no momento exato em que ela estava saindo pela porta, vestida de noiva, levando consigo um embrulho, acompanhada pelo alvoroço de suas irmãs e pelo pranto de sua mãe; de dentro da casa ouviam-se risos e cantos. Min parou diante daquela cena. O desespero e o prazer de voltar a vê-la estavam como que retratados meio a meio em seu rosto. Ela empalideceu intensamente e baixou a cabeça, furtando-lhe para sempre os olhos de amêndoa que um dia o contemplaram cheios de paixão. Min sentiu que iria morrer naquela hora. Sun Yi desceu a escada e o velho Ran a ajudou a saltar para dentro de sua grande casa flutuante. Depois soltou a amarração e a barça, descolando-se do cais, afastou-se pouco a pouco, à medida que evitava palafitas e outras embarcações pelo canal borbulhante de vida. Sem despregar os olhos do chão uma só vez, Sun Yi não viu quando Min quis se lançar às águas para segui-la ou para afogar-se, nem quando os convidados para a festa o impediram de fazê-lo. Mas não foram poucas as lágrimas que caíram sobre o convés sebo

daquela barcaça, cheia de restos de verduras e frutas podres. Ran a olhava, e ria.

O tatuador terminara seu trabalho. Era um verdadeiro artista. No antebraço de Min surgia agora, indelével, pontilhado com gotas de sangue, o mais formoso punhal que jamais se viu: a cruz dourada, belamente torneada, pele de tigre na empunhadura e a lâmina desembainhada, ligeiramente curva, com um brilho frio e ameaçador.

Comentário:

A autora nos apresenta cinco momentos da história que está contando, sem respeitar a ordem cronológica. Se tivesse se prendido a esta ordem, teria feito referência em primeiro lugar à infância dos protagonistas, depois à cena que se desenvolve às margens do Chao Phraya, em seguida teria falado da partida de Sun Yi com a família, em quarto lugar teria mostrado o momento em que Min descobre que Sun Yi vai se casar com outro homem e, por fim, teria contado como Min pediu para que um punhal fosse tatuado em seu antebraço.

Subvertendo a ordem cronológica, a autora hierarquiza os episódios da história de outro modo: a cena do rio e a da tatuagem adquirem grande relevância ao se converterem, paradoxalmente, em matriz de momentos passados, que por sua vez exercem o papel de antecedentes para aquelas cenas.

2. O tempo real e o tempo psicológico

Uma hora de espera ou de sofrimento pode parecer uma eternidade, três dias de felicidade podem passar num piscar de olhos, e seis anos podem ficar reduzidos à lembrança de algumas breves cenas: o tempo com frequência perde sua dimensão real e adquire outra, por força da nossa subjetividade. A literatura já recriou esse fenômeno incontáveis vezes e continuaremos encontrando novos exemplos. Abrimos imensas possibilidades quando trabalhamos o tempo psicológico e a memória.

Exemplo:

Em nenhuma das ocasiões anteriores, porém, tinha experimentado a impressão real, objectiva, tão física como uma súbita contracção muscular, da efectiva impossibilidade de medir esse tempo a que poderíamos chamar da alma, como no momento em que, já em casa, olhando uma vez mais a data do falecimento da mulher desconhecida, quis, vagamente, situá-la no tempo que decorrera desde que principiara a procurá-la. À pergunta, Que andava você a fazer nesse dia, poderia dar ele uma resposta praticamente imediata, bastar-lhe-ia ir consultar o calendário, pensar-se só como Sr. José, o funcionário da Conservatória que estivera ausente do serviço por doença, Nesse dia encontrava-me de cama, com gripe, não fui ao trabalho, diria ele, mas se a seguir lhe perguntassem, Relacione agora com a sua actividade de investigador e diga-me quando foi isso, então já teria de ir consultar o caderno de apontamentos que guardava debaixo do colchão, Foi dois dias depois do meu assalto ao colégio, responderia.

(José Saramago, *Todos os nomes*)⁷

Comentário:

Dividido entre a sua condição de funcionário e a de investigador que atua com total liberdade em busca de uma mulher desconhecida, o personagem de Saramago sofre de uma espécie de esquizofrenia cronométrica. Se para o Sr. José funcionário o tempo pode ser perfeitamente mensurável de acordo com os habituais mecanismos – o calendário e o relógio, que teimam em defender que todos os dias e todas as horas são inexoravelmente iguais –, para o Sr. José metido a detetive as horas e os dias por vezes se comprimem, por vezes se expandem, tornam-se uma marca temporal ou desaparecem do calendário mental do personagem em virtude da intensidade do que foi vivido.

O RITMO NARRATIVO

Os estudiosos das técnicas narrativas costumam distinguir entre o tempo da história e o tempo do relato. Simplificando a questão, podemos dizer que se estabelece assim uma diferença entre quanto teriam durado os fatos que se narram num relato de algo que poderia ter acontecido na realidade e o quanto dura a leitura desses mesmos fatos. Com efeito, os romances e os contos jamais reproduzem com absoluta fidelidade o transcorrer do tempo. Na maioria dos casos, em poucos minutos ou em algumas horas o leitor conhece histórias que se desenvolvem ao longo de vários dias, meses, anos ou séculos. Mesmo nos relatos cuja leitura se prolonga durante o mesmo número de horas em que se passa a ação, o escritor manobra o tempo, pois o que no mundo real se dá de forma simultânea só poderá surgir no texto de forma sucessiva.

Podemos concluir que todas as narrativas são criadas a partir de uma seleção de materiais que estariam presentes na mesma história, caso esta tivesse realmente acontecido. É com esses materiais – ações, diálogos, pensamentos, lugares – que os escritores trabalham. Como já vimos, os autores distribuem esses elementos de acordo com seus próprios critérios, rompendo constantemente com a ordem cronológica. Por vezes, saltam de um elemento para outro, resumindo-os, amplificando-os, ou também reproduzindo-os em aparente fidelidade ao fluxo do tempo. Tudo isso com o objetivo de indicar ao leitor o que é relevante e o que não o é tanto. Essas táticas vão configurando o ritmo global de um relato, que depende de cinco movimentos:

a) Elipse:

Uma elipse é um salto temporal que implica um vazio de informação.

As elipses servem para:

- acelerar o ritmo narrativo;

- esquivar-se de informação desnecessária para o relato ou adiar a narração de certos acontecimentos, criando suspense;
- aproximar duas cenas separadas pelo tempo;
- mudar de tema.

Existem diferentes tipos de elipses:

- **Definida:** quando se sabe a duração da elipse (*passados três anos, dois dias depois...*).
- **Indefinida:** quando não há certeza sobre a duração da elipse (*muitos anos depois, passado algum tempo...*).
- **Explícita:** quando está evidente que há elipse, como nos dois casos anteriores. Alguns autores também consideram elipses explícitas o espaço em branco entre parágrafos e a mudança de capítulo.
- **Implícita:** quando não aparece no texto indicação alguma de que há elipse.

1º exemplo:

Arias não estava feliz porque o tinham promovido. Estava simplesmente contente porque, de acordo com suas previsões, logo seria possível eliminar a programação. Estava certo de que todas as salas de espetáculo seriam fechadas, nisso enxergando a possibilidade de se concretizar sua pequena vingança pessoal contra o jornal que iria aposentá-lo. Victor ficou ouvindo os seus planos de desquite. Depois lhe pediu ajuda para visitar alguns dos centros de acolhimento. Arias demonstrou aparente desinteresse. Só quando Víctor insistiu, lembrando seus dotes de jornalista das antigas, é que o vira-lata aceitou seu pedido:

– Verei o que posso fazer. Mas não prometo nada.

Foi encontrá-lo três dias depois, num bar depauperado, em frente ao prédio da Bolsa.

(Rafael Argullol, *A razão do mal*)⁸

Comentário:

A elipse, neste caso, abarcando o período compreendido entre a conversa de Victor e Arias e seu posterior encontro num bar

depauperado, é explícita – há claramente um lapso entre uma cena e a outra – e é definida – está indicada a duração desse lapso (três dias).

2º exemplo:

Enojado por esses acontecimentos, reagindo contra a apreensão por notícias que pareciam não chegar nunca, o Comissário começou a acelerar os preparativos de uma empresa que vinha planejando com o Contra-Almirante De Leyssegues, há vários meses. “Merde para todos eles! – gritou um dia, pensando nos que examinavam sua situação em Paris. – Quando chegarem com seus papéis higiênicos estarei tão poderoso que poderei esfregá-los na cara deles.”

E certa manhã viu-se uma atividade inédita no porto. Várias naves ligeiras – balandras, sobretudo – eram arrastadas para terra e colocadas em escoras para a carena. Nas naves maiores trabalhavam carpinteiros, calafates, embreadores, homens de brocha, serra e martelo, concertados na barulhenta faina, enquanto artilheiros trasladavam canhões pequenos para bordo, carregando-os em botes a remo.

(Alejo Carpentier, *O século das luzes*)⁹

Comentário:

Com a frase “E certa manhã viu-se uma atividade inédita no porto”, o autor dá um salto no tempo para unir duas cenas. Neste caso, trata-se de uma elipse indefinida – o narrador não indica quanto tempo passou entre uma cena e outra –, embora seja explícita, pois a expressão *E certa manhã* indica um lapso.

3º exemplo:

Olhou para o tablado da guilhotina, sempre de pé no seu lugar. Repugnado consigo mesmo, sucumbiu à tentação de pensar que a Máquina, agora menos ativa, ficando às vezes coberta durante semanas, aguardava o Investido de Poderes. Tinha havido outros casos. “Sou um sujo – disse à meia-voz –. Se eu fosse cristão me confessaria.

Dias depois houve um grande reboliço no bairro portuário, que era o mesmo que dizer a cidade inteira. O Capitão Christophe Chollet, de quem não se tinha notícias há meses, retornava com sua gente sob um troar de salvas, seguido de nove embarcações tomadas num combate naval, em águas de Barbados. Havia as de bandeira espanhola,

inglesa, norte-americana e, numa das últimas, vinha o estranho carregamento constituído por uma companhia de ópera, com músicos, partituras e cenários. (Alejo Carpentier, *O século das luzes*)[10](#)

Comentário:

Trata-se de outro exemplo de elipse explícita e indefinida. Neste caso, com a frase *Dias depois houve um grande reboliço no bairro portuário*, o autor não só aproxima duas cenas, mas utiliza a elipse para mudar de tema.

4º exemplo:

A noite transcorre num clima tenso, mas sem incidentes. Margrethe é amável e fria, e Heisenberg sente o coração encolher cada vez que a surpreende com o rosto azedo ou fazendo uma irreprimível cara de reprovação. Findo o jantar, mal conseguindo conter seu nervosismo, Heisenberg pergunta a seu ex-professor se gostaria de dar um passeio, como antigamente. Bohr, mais nervoso ainda, aceita.

O frio vento do Báltico começa a açoitar as árvores da cidade, mergulhando-a num doloroso mutismo, acentuado pelos uniformes nazistas que se movem livremente pelas ruas, semelhantes a abutres propagando seu mau agouro. Bohr e Heisenberg se encaminham para os desolados jardins do Fælledpark, não longe do Instituto.

(Jorge Volpi, *Em busca de Klingsor*)[11](#)

Comentário:

Entre um parágrafo e outro parágrafo há um vazio de informação. O autor nos privou, no mínimo, da cena em que Bohr e Heisenberg se despedem dos outros participantes do jantar em que se encontravam e saem daquele local onde essa reunião acontecia. Embora não esteja explícito que existe um lapso, o leitor consegue percebê-lo imediatamente, ao ver os personagens num espaço diferente do da cena anterior.

b) Resumo:

O resumo é a exposição sumária de uma parte da história (veja no capítulo 2 em que consiste resumir). Serve para:

- acelerar o ritmo do relato;
- oferecer informação relevante mas que não merece tornar-se uma cena;
- realizar a transição entre duas cenas.

Exemplo:

Em primeiro lugar, esse Dmitri Fiódorovitch foi o único dos três filhos de Fiódor Pávlovitch que cresceu convencido de que, a despeito de tudo, possuía certa fortuna e, quando atingisse a maioridade, seria independente. Sua adolescência e sua mocidade transcorreram em desordem: não concluiu o colégio, depois ingressou numa escola militar, mais tarde apareceu no Cáucaso, foi promovido no serviço, brigou em duelos, foi degradado, tornou a ser promovido, farreou e esbanjou um dinheiro considerável. Passou a recebê-lo de Fiódor Pávlovitch não antes de atingir a maioridade, e até então se meteu em dívidas. Viu e conheceu Fiódor Pávlovitch, seu pai, pela primeira vez já depois da maioridade, quando apareceu deliberadamente em nossas paragens com o objetivo de lhe pedir esclarecimentos sobre seus bens. Parece que não gostou do genitor; passou pouco tempo em sua casa e partiu às pressas, conseguindo apenas receber certa quantia e fazer com ele um acordo para futuro recebimento de rendas da fazenda, da qual (fato notável) acabou não arrancando dessa vez informações de Fiódor Pávlovitch, nem sobre a rentabilidade, nem sobre o valor. Na ocasião, Fiódor Pávlovitch fez ver logo de saída (e isso cabe observar) que Mítia fazia de sua fortuna uma ideia exagerada e incorreta. Fiódor Pávlovitch ficou muito satisfeito com isso, tendo em vista seus cálculos especiais. Apenas concluiu que o rapaz era leviano, violento, dado a arrebatamentos, impaciente, farrista, e era só lhe arranjar algum empréstimo provisório que no mesmo instante se acalmava, ainda que por pouco tempo, é claro. Pois foi isso que Fiódor Pávlovitch começou a explorar, ou seja, limitou-se a pequenas migalhas, a remessas provisórias [...].

(Fiódor Dostoiévski, *Os irmãos Karamázov*)¹²

c) Cena:

Uma cena é a recriação detalhada de um trecho da história (veja no capítulo 2 em que consiste a construção de uma cena). A

cena serve para:

- criar a ilusão de que o relato avança em tempo real;
- caracterizar os personagens a partir de suas ações, palavras ou pensamentos.

Exemplo:

A princesa Maria Stella subiu na carruagem, sentou-se sobre o cetim azul das almofadas, arrepanhou ao máximo ao seu redor as farfalhantes pregas da saia. Enquanto isso Concetta e Carolina também subiam: sentaram-se à sua frente e de seus vestidos idênticos exalava um tènue perfume de violeta; em seguida o peso desproporcionado de um pé apoiando-seno estribo fez balançar o caleche sobre suas altas molas: Don Fabrizio também subia. A carruagem encheu-se como um ovo: as ondas das sedas, das armações de três crinolinas subiam, se chocavam, se confundiam até quase a altura das cabeças; embaixo era uma mistura apertada de calçados, os sapatinhos de seda das moças, os escares mordoré da Princesa, os sapatos de verniz do Príncipe; cada qual sofria com a presença dos pés alheios e não sabia mais onde estavam os seus.

Os dois degraus do estribo foram recolhidos, o empregado recebeu as ordens. “Para o palácio Ponteleone.” Subiu novamente na boleia, o cavaliariço que segurava a rédea dos cavalos afastou-se, o cocheiro fez estalar imperceptivelmente a língua, o caleche partiu.

(Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *O gattopardo*)¹³

d) Pausa:

Uma pausa é uma suspensão momentânea da ação do relato, mediante uma descrição. A pausa serve para:

- imprimir certa lentidão ao ritmo da narrativa;
- recriar a moldura e a atmosfera em que se desenvolve a ação;
- focar a atenção do leitor num objeto ou em algum outro elemento do cenário.

Exemplo (as pausas estão sublinhadas):

Ao cabo de uns minutos, ainda deitado de bruços, porque não era tão falto de sensatez que cometesse a imprudência de se pôr de pé no meio da escuridão, com o risco de dar um passo em falso e cair desastrosamente no abismo de onde viera, o Sr. José, com esforço, torcendo o corpo, conseguiu sacar outra vez a lanterna que havia guardado no bolso traseiro das calças. Acendeu-a e passeou a luz pelo chão à sua frente. Havia papéis espalhados, caixas de cartão, algumas delas rebentadas, tudo coberto de pó. Uns metros adiante distinguiu o que se lhe figurou serem os pés duma cadeira. Subiu ligeiramente o foco, era de facto uma cadeira. Parecia em bom estado, o assento, o espaldar, e por cima dela, pendendo do tecto baixo, havia uma lâmpada sem quebra-luz, Como na Conservatória Geral, pensou o Sr. José. Dirigiu o foco para as paredes em redor, apareceram-lhe vultos fugidios de estantes que pareciam dar a volta a todo o compartimento. Não eram altas, nem o poderiam ser por causa da inclinação do telhado, e estavam sobrecarregadas de caixas e de maços informes de papéis. (José Saramago, *Todos os nomes*)¹⁴

e) Digressão reflexiva:

A digressão reflexiva é um caso especial de pausa em que se interrompe a ação, não por uma descrição, mas pelas divagações do narrador onisciente ou de um personagem.

A digressão reflexiva serve para:

- imprimir certa lentidão ao ritmo da narrativa;
- dar ênfase a uma reflexão do narrador ou de um personagem.

Exemplo:

A Sra. Vauquer, de Conflans em solteira, é uma senhora de idade que, há quarenta anos, dirige em Paris uma pensão burguesa situada na Rue Neuve-Sainte-Genève, entre o Quartier Latin e o Faubourg Saint-Marceau. Essa pensão, conhecida pelo nome de Casa Vauquer, admite igualmente homens e mulheres, jovens e velhos, sem que nunca a maledicência tenha atacado os costumes desse respeitável estabelecimento. Mas é verdade que há trinta anos nunca se viu ali jovem algum e, para que um rapaz more lá, deve ser bastante magra a pensão que recebe de sua família. Entretanto, em 1819, época na qual tem início esse drama, ali se encontrava uma pobre moça. Seja qual for o descrédito em que tenha caído a palavra drama pela forma abusiva e angustiante com que tem sido tratada nesses tempos de dolorosa literatura, é preciso

empregá-la aqui: não que esta história seja dramática no verdadeiro sentido da palavra, mas, consumada a leitura, talvez algumas lágrimas tenham sido vertidas intra e extramuros. Será acaso compreendida fora de Paris? Cabe a dúvida. As particularidades desse cenário cheio de observações e de cores locais só podem ser apreciadas entre as colinas de Montmartre e as alturas de Montrouge, nesse ilustre vale de escombros sempre prestes a desabar e riachos negros de lama; vale repleto de sofrimentos reais, de alegrias muitas vezes falsas, tão terrivelmente agitado que é preciso algo de exorbitante para que se produza uma sensação de alguma durabilidade. No entanto, lá se encontram, aqui e ali, dores que a aglomeração dos vícios e das virtudes torna grandes e solenes: diante delas, o egoísmo, os interesses se detêm e se apiedam; mas a sensação que delas recebem é como um fruto saboroso prontamente devorado. O carro da civilização [...].

A casa na qual está estabelecida a pensão burguesa pertence à Sra. Vauquer. Ela fica na parte baixa da Rue Neuve-Sainte-Genève, no local em que o terreno se inclina em direção à Rue de l'Arbalète com uma ladeira tão íngreme e tão difícil que o cavalos raramente a sobem ou descem.

(Honoré de Balzac, *O pai Goriot*)¹⁵

O RITMO DA CENA

Cada relato terá seu próprio ritmo, fruto da articulação do assunto abordado com os movimentos de que já falamos no capítulo anterior. No entanto, a preocupação do escritor pela cadência do texto não deve limitar-se à estrutura geral da obra, mas precisa concretizar-se na construção de cada uma das cenas que compõem a narrativa. A adequação entre o *que* se conta e o *como* se conta, entre o tema e os recursos narrativos e linguísticos, deve ser para o escritor uma fonte contínua de reflexões.

Para que o ritmo de uma cena seja lento, convém:

- introduzir pausas, por meio de descrições ou digressões reflexivas;
- empregar orações subordinadas ou pelo menos mais longas;
- empregar formas verbais imperfeitas, indicando ação em processo de realização ou não concluída; o melhor exemplo são os verbos no pretérito imperfeito: "pulava", "pegava", "saía", "caminhava"...;
- empregar verbos de estado ("ser", "estar", "ter") e o menor número possível de verbos de ação;
- reunir maior número de substantivos e adjetivos em relação aos verbos;
- recorrer a palavras que transmitam ideia de lentidão;
- introduzir figuras retóricas como a analogia, por exemplo.

Para que o ritmo de uma cena seja mais rápido, convém:

- empregar frases curtas;
- recorrer de preferência às orações coordenadas (evitando as subordinadas) e à justaposição de frases;
- narrar a história no presente ou, caso o relato remonte ao passado, empregar verbos no pretérito perfeito: "pulou", "pegou", "saiu", "caminhou"...;

- reunir maior número de verbos de ação em relação aos substantivos e adjetivos;
- recorrer a palavras que transmitam a ideia de velocidade;
- na medida do possível, eliminar do texto palavras mais compridas, como é o caso dos advérbios terminados em “mente”.

1. Adequar o ritmo à cena

Vejamos dois textos cujo ritmo se combina perfeitamente à cena que se narra: o primeiro, um texto lento, encontra-se no romance *O cerne da questão*, de Graham Greene; o segundo, um texto rápido, pertence ao livro *A névoa e a noite*, de David Morrell.

1º exemplo:

Wilson estava sentado na sacada do Hotel Bedford com os joelhos rosados sem pelos apoiados na grade de ferro. Era domingo e o sino da catedral soava as matinas. Do outro lado da Bond Street, nas janelas do colégio, estavam as negrinhas em roupas escolares azul-escuras, entretidas na tarefa interminável de tentar desembaraçar o cabelo pixaim. Wilson cofiou seu bigode juvenil e sonhou, esperando por seu gim com biter.

Sentado ali, de frente para a Bond Street, tinha o rosto voltado para o mar. Sua palidez mostrava que fazia pouco tempo que desembarcara: o mesmo indicava a falta de interesse nas colegiais do outro lado da rua. Ele parecia o ponteiro defasado de um barômetro, ainda apontando para Bom muito depois de seu companheiro ter se movido para Instável. Abaixo dele os funcionários negros seguiam na direção da igreja, mas suas mulheres em vestidos de tarde brilhantes em tons de azul e cereja não provocavam em Wilson nenhum interesse. Ele estava sozinho na sacada, exceto por um indiano barbudo de turbante que já tentara ler-lhe a sorte: não era a hora nem o dia para homens brancos – eles deviam estar na praia a oito quilômetros de distância, mas Wilson não tinha carro. Sentia-se quase intoleravelmente solitário. Dos dois lados da escola os tetos de lata mergulhavam na direção do mar, e o ferro ondulado acima da cabeça de Wilson tiniu e retiniu quando um urubu pousou.

(Graham Greene, *O cerne da questão*)[16](#)

Comentário:

Que estratégias alimentam a sensação de lentidão ao lermos esse texto?

- Como é óbvio, a própria situação que se descreve: um homem sentado na sacada de um hotel pensando com os seus botões.
- As referências a uma atmosfera calorenta: *os joelhos rosados sem pelos apoiados na grade de ferro. [...] Sua palidez mostrava que fazia pouco tempo que desembarcara [...] eles deviam estar na praia.*
- Algumas frases longas: *Do outro lado da Bond Street, nas janelas do colégio, estavam as negrinhas em roupas escolares azul-escuras, entretidas na tarefa interminável de tentar desembaraçar o cabelo pixaim.*
- O uso constante de verbos de estado: *estava sentado, era domingo, estavam as negrinhas, tinha o rosto, estava sozinho, não era a hora, deviam estar na praia, não tinha carro.*
- O uso elevado de verbos no pretérito imperfeito: *estava, era, soava, mostrava, indicava, parecia, seguiam, provocavam, deviam, mergulhavam.*
- A abundância de adjetivos e, em geral, a prevalência do descritivo sobre cenas de ação: *os joelhos rosados sem pelos; as negrinhas em roupas escolares azul-escuras; suas mulheres em vestidos de tarde brilhantes em tons de azul e cereja; um indiano barbudo de turbante; o ferro ondulado.*
- A abundância de palavras ou locuções associadas à ideia de lentidão: *domingo, desembaraçar, cofiar, interminável, esperar, falta de interesse, defasado, ainda apontando, pousar.*
- O uso de um advérbio comprido como *intoleravelmente.*
- O uso de figuras retóricas como a analogia: *Ele parecia o ponteiro defasado de um barômetro, ainda apontando para Bom muito depois de seu companheiro ter se movido para Instável.*

2º exemplo:

Norte de Beersheeba, Israel. Ao ouvir uma súbita rajada de tiros, Saul atirou no chão a pá, apanhou o fuzil e saltou de dentro da vala de irrigação. [...]

O ruído dos tiros revolucionou-lhe o estômago. Correndo desesperadamente em direção à vila, seu primeiro pensamento fora proteger o filho, mas lembrou-se de que Erika o faria tão bem quanto ele. Depois jurou para si mesmo que se alguma coisa acontecesse a qualquer dos dois, jamais descansaria enquanto não punisse os assassinos. [...]

Os tiros se tornaram mais numerosos. Fixando o olhar, conseguiu divisar uns vultos usando o uniforme de combate dos árabes. Protegidos pelos muros, eles atiravam contra as casas no centro da vila. Mulheres abrigavam seus filhos nas vielas e nos vãos das portas. Um velho foi atingido e rolou pelo chão, sob os repetidos impactos, quando procurava socorrer uma menina imobilizada pelo terror no meio da rua. A cabeça da menina ficou quase separada do corpo. Um dos invasores atirou uma granada pela janela de uma casa. A explosão expeliu fumaça e destroços. Uma mulher deu um grito de dor.

Filhos da puta! Saul espiou, escondido atrás do monte de pedras. [...] Mais um inimigo foi atingido. Apanhado entre dois fogos, o árabe restante olhou para trás, depois para a frente e procurou refugiar-se atrás de um muro de pedra, mas parou, atônito, quando o aluno favorito de Saul descarregou sua arma à queima-roupa, estraçalhando o rosto do inimigo. [...]

De quando em vez, percebia algum de seus alunos tomando posição e ouvia o estampido de outras M-16, em resposta às Kalashnikovs. Uma segunda granada explodiu dentro do edifício já parcialmente destruído pela primeira. Desta vez, quando uma parede desabou, Saul não ouviu gritos. Com redobrada fúria, ele completou o semicírculo que o levava para enfrentar o outro grupo de invasores. Descarregou sua arma, tornou a carregá-la, esgotou o novo pente de balas, apanhou uma Kalashnikov deixada por um árabe que fugia, descarregou-a, trocou-a por outra M-16 deixada por um aluno ferido, descarregou-a também e alcançou um terrorista cuja habilidade para luta livre não podia comparar-se com o longo treinamento que Saul recebera durante vinte anos, desenvolvendo sua capacidade para matar. Usando a palma de uma das mãos, depois a outra, batendo com toda a sua força, ele atirou facilmente o inimigo no chão, desacordado.

(David Morrell, *A névoa e a noite*)¹⁷

Comentário:

Os principais recursos utilizados pelo autor para criar o veloz ritmo do texto, condizente com o tipo de cena que está narrando, são os seguintes:

- frases reduzidas ao menor tamanho possível: *Norte de Beersheeba, Israel*; nesse e em outros momentos, o autor suprime outros elementos gramaticais que prolongariam a frase além do estritamente necessário; chega a prescindir até dos verbos;
- um conjunto de frases curtas e estrutura simples (sujeito + verbo + complemento): *A cabeça da menina ficou quase separada do corpo. Um dos invasores atirou uma granada pela janela de uma casa. A explosão expeliu fumaça e destroços. Uma mulher deu um grito de dor*;
- muitos verbos de ação: *Saul atirou no chão a pá, apanhou o fuzil e saltou de dentro da vala de irrigação. [...] Descarregou sua arma, tornou a carregá-la, esgotou o novo pente de balas, apanhou uma Kalashnikov deixada por um árabe que fugia, descarregou-a, trocou-a por outra M-16 deixada por um aluno ferido, descarregou-a também e alcançou um terrorista [...]*;
- o uso elevado de verbos no pretérito perfeito: *atirou, apanhou, saltou, revolucionou-lhe, lembrou-se, jurou, conseguiu, rolou, atirou, expeliu, deu, espiou, descarregou, explodiu...* ;
- um conjunto de palavras associadas às ideias de agitação, velocidade, etc.: *rajada, correndo, impactos, explosão, expeliu, descarregou, desabou, luta, força...*;
- reprodução do pensamento ou de palavras do protagonista sem comentário algum do narrador: *Filhos da puta!*;
- estampar os pensamentos do protagonista na forma de uma simples enumeração: [...] *seu primeiro pensamento fora proteger o filho, mas lembrou-se de que Erika o fazia tão bem quanto ele. Depois jurou para si mesmo que se alguma coisa acontecesse a qualquer dos dois, jamais descansaria enquanto não punisse os assassinos.*

2. Quando o ritmo é inadequado

Vejam agora um exemplo de cena lenta e outro de cena veloz nas quais os autores não conseguem imprimir o ritmo adequado a cada uma delas.

1º exemplo:

Não conheço nada igual a essas tardes tranquilas. Sento-me em minha cadeira de balanço e fico olhando o mar. Saio da cidade e me refugio neste silencioso recanto. E sinto que a vida pode ser diferente. A brisa do mar me relaxa. Fecho os olhos e escuto o murmúrio das ondas. Gosto de contemplar a mudança de cores do céu quando o sol vai se pondo. Meu corpo se descontraí e consigo esquecer todos os problemas do dia a dia.

Levanto-me. Preparo para mim uma vitamina com morangos silvestres. Tomo a vitamina sentada na varanda. A noite cai sobre a praia. De repente sinto vontade de passear na areia, sentir sua umidade em meus pés. Decidida, desço até a praia. Fico descalça. Caminho durante mais de uma hora. Depois, fico deitada na areia, sob um céu repleto de estrelas.

Comentário:

O tema do texto, a utilização de um lugar tranquilo, requer um ritmo lento. A autora tenta criá-lo, mas a cena poderia ser ainda mais pausada se ela tivesse lançado mão das estratégias que apresentamos páginas atrás. Vejamos como ficaria o texto se ela tivesse recorrido a frases longas no lugar das curtas, introduzido adjetivos, pausas descritivas e analogias, e se tivesse suprimido algumas expressões que aceleram o texto (*de repente, decidida*):

Não conheço nada igual a essas tardes tranquilas, em que fico sentada numa cadeira de balanço, na varanda de minha casa de praia, contemplando o mar. Quando consigo sair da cidade e me refugiar neste silencioso recanto, sinto que a vida pode ser diferente. A brisa do mar me relaxa, fecho os olhos e deixo que o murmúrio das ondas me embale suavemente, como se estivesse ouvindo uma canção de ninar. Gosto de apreciar o modo como as cores do céu vão se alterando quando o sol se esconde. Meu corpo se descontraí e consigo esquecer tudo aquilo que poderia me causar ansiedade.

Levanto-me para preparar uma vitamina com morangos silvestres. São pequenos e bem vermelhos, intensamente doces, como uma fonte de açúcar. Saboreio a vitamina em pequenos goles, pouco a pouco, sentada na varanda, observando como a

baía vai sendo sarapintada de luzinhas, à medida que a noite cai sobre a praia. Reina o silêncio e sinto o desejo de passear na areia, sentir sua umidade em meus pés. Desço até a praia, fico descalça, caminho durante mais de uma hora, deixando que as ondas cálidas envolvam meus tornozelos. Depois, fico deitada na areia delicada e acolhedora, sob um céu totalmente repleto de estrelas, que pestanejam incansavelmente, como se me avisassem sem parar que não devo dormir nesse momento.

2º exemplo:

Levanto-me, faço a barba, tomo uma ducha e, sem tomar o café da manhã, saio correndo de casa. Olho o relógio enquanto desço as escadas. Vou acabar chegando tarde. Meu amigo Jaime já deve estar me esperando na entrada do cartório faz cinco minutos pelo menos. Hoje é o casamento dele, e não quis grandes cerimônias. Vai simplesmente cumprir os trâmites legais necessários “para efeitos civis”, como ele disse. Mais tarde os noivos nos convidarão para um jantar com familiares, testemunhas e amigos num restaurante pequeno, mas famoso por sua cozinha. Meu Deus, não passa táxi nenhum por aqui! Se pelo menos fosse domingo; mas não, decidiram se casar numa quarta-feira, justamente num dia e numa hora em que a cidade inteira está tomada pelo trânsito e não dá para encontrar um táxi sequer! Só aparece um muito de quando em quando. Vou em direção ao cartório. É um caminho longo até lá e como tenho que ir a pé não vou conseguir chegar nem para a sobremesa, mas pelo menos, andando, não tenho a sensação de ser um zê-mané parado, olhando o ponteiro do relógio avançar.

Um táxi. Por fim! Entro nele e digo ao motorista que é preciso correr, pois é uma questão de vida ou morte, mas acabamos tropeçando no engarrafamento. Dois minutos parados. Andamos. Estamos avançando. Nem posso acreditar. Ah, não, outro semáforo! Estou com os nervos à flor da pele! Maldito despertador! Sempre aprontando comigo! Quando eu mais preciso dele é aí que ele me deixa na mão. Jaime nunca me perdoará!

Comentário:

Neste caso, o autor pretendeu imprimir à cena um ritmo veloz, apropriado à narrativa. Não atingiu seu objetivo, contudo, porque abusa das descrições e digressões, que acabam desacelerando o relato.

Sublinhamos as frases que deveriam ser eliminadas para tornar o texto mais rápido. Além disso, modificando algumas expressões para aumentar a sensação de rapidez, o resultado seria o seguinte:

Levanto-me, faço a barba, tomo uma ducha e, sem tomar o café da manhã, saio correndo. Olho o relógio enquanto desço as escadas. Vou acabar chegando tarde. Jaime já deve estar me esperando na entrada do cartório. Hoje é o casamento dele ou, como ele disse, é o dia de cumprir os trâmites legais necessários "para efeitos civis". Meu Deus, nenhum táxi por aqui! Que ideia essa de se casar numa quarta-feira! Vou em direção ao cartório. Não vou conseguir chegar nem para a sobremesa, mas pelo menos estou andando.

Um táxi. Por fim! Entro nele e digo ao motorista que é preciso correr, pois é uma questão de vida ou morte, mas acabamos tropeçando no engarrafamento. Dois minutos parados. Andamos. Estamos avançando. Nem posso acreditar. Ah, não, outro semáforo! Jaime nunca me perdoará!

[7](#) Texto original em português.

[8](#) Tradução de Gabriel Perissé do original em espanhol.

[9](#) CARPENTIER, Alejo. *O século das luzes*. Tradução de Stella Leonardos. São Paulo: Global, 1985. p. 176-177.

[10](#) CARPENTIER, Alejo. *O século das luzes*. Tradução de Stella Leonardos. São Paulo: Global, 1985. p. 211.

[11](#) VOLPI, Jorge. *Em busca de Klingsor*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 346.

[12](#) DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Os irmãos Karamázov*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 1, p. 23.

[13](#) DI LAMPEDUSA, Giuseppe Tomasi. *O gattopardo*. Tradução de Marina Colasanti. São Paulo: BestBolso, 2012. p. 253.

[14](#) Texto original em português.

[15](#) BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Tradução de Celina Portocarrero e Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006. p. 17-18.

[16](#) GREENE, Graham. *O cerne da questão*. Tradução de Otacílio Nunes. São Paulo: Globo, 2007. p. 33-34.

[17](#) MORRELL, David. *A névoa e a noite*. Tradução de Marisa Gomes. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 40-42.

5.

A caracterização
dos personagens

Uma das tarefas mais complexas e ao mesmo tempo uma das mais apaixonantes para o escritor é dar vida a seus personagens. Que eles não pareçam seres artificiais mas sejam verossímeis requer, em primeiro lugar, atribuir-lhes características humanas – maneira de ser, temperamento, valores, emoções, paixões –, mesmo que sejam entes fantásticos, animais ou objetos inanimados no mundo real. É necessário também que o autor os conheça a fundo, para além do que deles nos conte em seu relato. Deve conhecer sua biografia completa e todas as suas intimidades, inclusive aquelas de que os próprios personagens não têm consciência. Somente assim, conhecendo profundamente seus personagens, conseguirá o autor fazer com que atuem com naturalidade e coerência.

Existem dois modos fundamentais de caracterização de um personagem: a descrição **dita** e a descrição **mostrada**. A primeira consiste em que o narrador fale quais são as virtudes e os defeitos de um personagem, empregando termos abstratos: Fulano de Tal era cruel, corajoso ou tímido. Muitos romances do século XIX são o melhor expoente desse tipo de descrição. O autor oferece uma longa explicação sobre o caráter e a biografia do personagem antes que este comece a se mover na narrativa. A segunda, mais adaptada às preferências do leitor atual, apoia-se na ideia de que é preciso deixar que o personagem atue, fale e pense, sem que o tenhamos de julgá-lo previamente. O leitor terá de tirar as suas próprias conclusões com relação à personalidade dos seres que surgem no relato.

A DESCRIÇÃO “DITA”

Vejamos primeiramente um exemplo de descrição **dita**:

Os filhos do Conde Olar herdaram de seu pai a extraordinária força física, os olhos acinzentados, o áspero cabelo ruivo e a humilhante curteza das pernas.

Sikrósio, o primogênito, tinha o cabelo mais vermelho do que os outros, e sua força e corpulência, além da destreza com a espada e sua ousadia, também eram maiores. Em contrapartida, dentre todos eles, tornou-se o pior cavaleiro, culpa daquelas suas pernas muito curtas, grossas e ligeiramente tortas que – pelas costas – os outros diziam ser patas de animal. Se algum imprudente ou valentão se atreveu a falar isso em sua presença, nunca mais desejou ou nem pôde mais repetir essa brincadeira.

Desde muito pequeno, era evidente que Sikrósio não seria uma criatura tímida, paciente, e tampouco escrupulosa no trato com seus semelhantes. Sua coragem e sua audácia, seu temperamento em geral, não conheciam o desânimo, a fraqueza, a covardia, a hesitação, nem o respeito e a compaixão. Pronunciava as palavras com nitidez e precisão, para se fazer entender, e não costumava escutar os outros, a não ser quando se referiam à sua pessoa ou ao seu cavalo. Seu pensamento estava integralmente voltado para os movimentos da guerra, as escaramuças ou lutas locais. O resto, para ele, não passava de falatório e perda de tempo. Quando não estava envolvido em batalhas, distribuía sua jornada entre o cuidado com as armas e a montaria, com a caça, com treinos bélicos e com prazeres pessoais – nenhum prazer muito complicado ou exigente, na verdade. Estava sempre alegre e agitado, prodigalizando com frequência mais o riso do que a conversação. Suas gargalhadas podiam estremecer, dizia-se, as entranhas de uma rocha, e embora soubesse que, mais dia menos dia, o diabo levaria a sua alma deste mundo, tinha do conceito de alma ideia muito vaga e limitada – desconfiava albergar no mais profundo do seu ser semelhante coisa, a alma –, preocupando-se pouco ou nada com tudo isso. Amava a vida com intensidade – a sua vida, obviamente – e dela procurava extrair tudo o que pudesse alimentá-lo. Ao seu modo, conseguia fazê-lo.

(Ana María Matute, *O esquecido rei Gudú*)[18](#)

Comentário:

Ana María Matute quis iniciar seu romance apresentando um dos seus personagens como se fazia habitualmente na literatura do século XIX. Em vez de deixar que os leitores fossem conhecendo a

personalidade de Sikrósio à medida que se sucedessem as cenas, preferiu sintetizar em apenas uma página os antecedentes de sua maneira de ser, para depois permitir que agisse e evoluísse ao longo do relato. O texto é praticamente um catálogo de elementos distintivos. Enumeram-se os traços físicos mais destacáveis do personagem (extraordinária força física, olhos acinzentados, corpulência, pernas curtas) e as virtudes e defeitos que o adornam (ousadia, coragem, audácia, decisão, falta de compaixão, impaciência, extroversão, pouca ou nenhuma consideração para com os outros, etc.). Somos informados, de modo bem resumido e direto, sobre sua forma de falar – lacônica –, sobre seus interesses e gostos, sobre sua paixão de viver. Como todos os traços do caráter do personagem são *ditos*, é lógico que o texto esteja repleto de termos abstratos (destreza, coragem, audácia, desânimo, fraqueza, covardia, hesitação, respeito, compaixão, prazeres).

A DESCRIÇÃO “MOSTRADA”

Vejamos agora um exemplo de descrição **mostrada**:

[...] e, já que o Grande Duque encerrava seu festim, Azarías se encaminhava para o galpão onde as amigas do filhinho de papai e os amigos da princesinha do papai estacionavam seus carros e, pacientemente, desenroscava as tampas das válvulas das rodas com lentos movimentos dos dedos. Ao terminar a tarefa, juntava as tampas dentro de uma caixa de sapatos, e ali mesmo se sentava no chão, e começava a contá-las,
um, dois, três, quatro, cinco...
e quando chegava ao onze, sempre dizia,
quarenta e três, quarenta e quatro, quarenta e cinco...,
e depois saía para fora, já tudo escuro, e ia para um canto urinar sobre as mãos para que a pele não rachasse e tomava um pouco de ar para se refrescar, e assim todos os dias, e um mês e outro, e um ano e outro, toda uma vida, mas, apesar dessa existência metódica, em algumas manhãs Azarías acordava sem forças, sem disposição para nada, como se durante a noite alguém lhe tivesse roubado todos os seus ossos, e nesses dias não cuidava do galinheiro, nem alimentava os cães, nem limpava o viveiro da coruja, mas saía pelo campo e deitava ao abrigo de arbustos e árvores menores, e se por acaso o sol ficava muito forte, à sombra das maiores, e quando Dácio lhe perguntava,
o que é que acontece com você, Azarías?
ele,
olha, eu ando com uma preguiça...
e desse modo deixava ele passar as horas mortas...
(Miguel Delibes, *Os santos inocentes*)¹⁹

Comentário:

Estamos diante de uma técnica radicalmente oposta à anterior. Aqui, os termos abstratos brilham pela ausência. Fugindo dos qualificativos ou de qualquer tipo de catalogação meramente informativa sobre a maneira de ser de Azarías, Delibes o caracteriza mostrando como o personagem atua. Pelo que faz, deduzimos que

é um homem xucro, não muito inteligente, propenso a acessos de melancolia, sem que o autor precise deixar isso explícito.

3º exemplo:

Encontrou-a no quarto, exposta ao vento outonal, o olhar acochado pela oblíqua lua cheia, a penumbra difusa sobre a colcha, a respiração agitada.

– Que está fazendo?

– Estou pensando.

Sem avisar, acionou o interruptor e a luz agrediu o rosto desarvorado.

– Se você está pensando, quero ver com que cara fica quando pensa.

– Beatriz cobriu os olhos com as mãos. – E com a janela aberta em pleno outono!

– É o meu quarto, mamãe.

– Mas as contas do médico quem paga sou eu. Vamos falar claro, filhinha. Quem é ele?

– Chama-se Mario.

– E faz o quê?

– É carteiro.

– Carteiro?

– Não viu a bolsona dele?

– Claro que vi a bolsona. E também vi para que usou a bolsona. Para enfiar uma garrafa de vinho.

– Porque já tinha terminado a distribuição.

– Para quem leva cartas?

– Pra dom Pablo.

– Neruda?

– São amigos, ué.

– Ele lhe disse?

– Eu vi os dois juntos. Outro dia estiveram conversando na estalagem.

- Do que falaram?
 - De política.
 - Ah, ainda por cima é comunista!
 - Mãe, Neruda vai ser presidente do Chile...
 - Filhinha, se você confunde poesia com política, logo logo vai ser mãe solteira. Que disse ele?
- (Antonio Skármeta, *O carteiro e o poeta*)²⁰

Comentário:

Acabamos de ler um exemplo magistral de caracterização de personagem por meio do diálogo. O narrador não só se abstém dos adjetivos que pudessem nos fazer formar uma ideia da personalidade da mãe de Beatriz, mas praticamente não intervém na cena (o diálogo está tão bem elaborado que sequer é preciso indicar quem está falando e o tom de voz empregado). E, no entanto, qualquer leitor será capaz de qualificar a personagem de intrometida, inquisitiva, maliciosa e materialista. Skármeta consegue fazer seus leitores chegarem a determinadas conclusões, exprimindo as possibilidades da caracterização mostrada.

4º exemplo:

Saí da fonte como pude, não foi fácil, o parapeito era alto e eu tinha gastado a força dos braços. Andei até a casa de minha mãe na busca intuitiva de um alívio, como um cão ferido que pede para ser lambido. Cruzei com meu irmão Tranquilino pelas sombras da alameda, e ele esteve a ponto de atirar-me uma pedra para exercitar comigo a pontaria que lhe saía de um estilingue que, com uma forquilha de avelaneira, havia tido a habilidade de fazer para arrebentar no voo a vida das cegonhas. Teve o pobre a bondade de abster-se ao ver-me sangrando como o Ecce-homo talhado em madeira que na Semana Santa levavam de passeio pelo povoado entre velas de cera e capirotes. “Ecce anão”, tinha que dizer, mas o latim é língua morta e não serve mais que para decifrar a algumas lápides a concisa biografia de seus inquilinos. “Te racharam, Gregorio?”, perguntou ao ver-me. “Porra, tá cheio de sangue”, e foi embora, sem ligar, a matar pássaros ou queimar formigas, ou a desperdiçar em banalidades a pouca vida que lhe restava antes que o trem que o matou o levasse, tuf, adiante igual a um saco de pesadelos arrebentados pelo amanhecer.

Comentário:

Neste caso, o narrador protagonista nos apresenta outro personagem, não mediante qualificativos e abstrações, mas mostrando como ele age. O leitor pode fazer uma ideia bem clara da maldade, crueldade, selvageria e da estultice de Tranquilino, vendo-o atuar (abandona seu irmão ferido, quase lhe atira uma pedra e gosta de matar cegonhas e queimar formigas) e usar certas palavras.

5º exemplo:

Vejam agora um último exemplo de caracterização de personagens. Transcrevemos alguns parágrafos do primeiro capítulo de *O amante bilíngue*, de Juan Marsé, nos quais o autor nos mostra a personalidade do protagonista – que neste caso é também o narrador –, falando de si mesmo, descrevendo um personagem secundário e reagindo perante os acontecimentos. O autor optou pelo diálogo para caracterizar os dois personagens.

Caderno 1

O DIA EM QUE NORMA ME ABANDONOU.

Numa tarde chuvosa de novembro de 1975, ao voltar para casa de modo imprevisto, encontrei minha mulher na cama com outro homem. [...] Para guardar a lembrança dessa desgraça, para remexer numa ferida que ainda não fechou, vou transcrever neste caderno o que aconteceu naquela tarde. [...] A segunda coisa que vejo é a latinha de graxa sobre o carpete cinza e o homem nu sentado na beira da cama. [...] A única roupa que tem sobre o corpo é um colete surrado de engraxate. Suas pernas são peludas e musculosas. Rugas profundas marcam a sua cara.

– Mas o que é que você está fazendo com os meus sapatos? – pergunto, abobalhado.

O homem não sabe o que fazer nem o que dizer. Resmunga com um sotaque carregado:

– Então... tá vendo só...

Na verdade, eu também não sei como enfrentar a situação.

– Isso tudo é nojento... Que merda é essa?!

– É uma merda mesmo...

– Isso é absurdo! Uma idiotice!

Ao pé da cama, parado, com uma pequena poça d'água ao redor dos meus pés, observo aquele desconhecido lustrando os meus sapatos.

Eu digo a ele:

– E agora...?

– Tava meio chateado, aí eu pensei: vou dar uma engraxada nos sapatos...

– Estou vendo.

– Meu negócio é engraxar, sabia? É meu trabalho...

– Certo...

– Bom, tô indo embora.

– Não, não vá. Por mim você pode ficar.

– Não fique zangado – ele me aconselha em tom de compaixão. – Tu é marido da dona Norma, não é? [...] E eu queria dar um brilho no sapato, sabe? Mas agora é melhor eu ir embora, se me dá licença.

Subitamente sinto pavor em me ver sozinho com Norma. Sei que vou perdê-la.

– Espere um pouco – eu digo. – Está chovendo muito...

Mas ele já está colocando a cueca, meio confuso. Vejo fugazmente o seu sexo balançando entre as pernas. É escuro, volumoso. Veste a calça apressadamente e começa a procurar as meias no chão. Na sua cara um tanto animalesca não se apagou ainda o susto, parece se sentir envergonhado por seu papel de amante ocasional da dona da casa, flagrado pelo marido. [...] não parece ser tão jovem nem tão irresistível. Um cara com seus quarenta anos de idade, moreno, nariz

em forma de gancho, cabelo cacheado e longas costeletas. Um catalão típico, que não se atreve e me olhar nos olhos. E eu continuo sem saber o que devo fazer. – Caramba – sussurro pensativo, em catalão, olhando para o chão. – E agora?
– Não fique zangado – insiste o homem –. Eta-ferro...
(Juan Marsé, *O amante bilíngue*)²²

Comentário:

O protagonista e narrador mostra sua personalidade:

Falando de si mesmo:

Para guardar a lembrança dessa desgraça, para remexer numa ferida que ainda não fechou, vou transcrever neste caderno o que aconteceu naquela tarde.

Dez anos depois do dia em que pegou sua mulher em flagrante e esta o abandonou, o protagonista escreve sobre uma *ferida que ainda não fechou*, o que nos mostra uma pessoa com dificuldades para superar ou lançar no esquecimento os seus infortúnios. O próprio desejo de guardar na memória algo que viveu como uma desgraça, remexendo sem parar nessa ferida, nos indica que é um homem obcecado e que tende a se mortificar internamente.

Na verdade, eu também não sei como enfrentar a situação.

O protagonista revela-se hesitante e até meio covarde, para além do modo como atua nesta cena.

Ao pé da cama, parado, com uma pequena poça d'água ao redor dos meus pés, observo aquele desconhecido.

O retrato que o próprio protagonista oferece de si é ridículo e patético, imagem viva do transtorno e da impotência, e constitui um claro sinal de seu temperamento passivo e indeciso.

Subitamente sinto pavor em me ver sozinho com Norma. Sei que vou perdê-la.

Diferentemente do que costumamos esperar da cena típica em que o macho flagra uma cena de traição conjugal, o protagonista, mais do que o marido enganado que precisa reparar sua honra, é alguém que ama e se sente dependente da sua mulher. Com apenas duas frases, o escritor Juan Marsé desenha um personagem vulnerável e profundamente humano.

Descrevendo o personagem secundário:

A única roupa que tem sobre o corpo é um colete surrado de engraxate. Suas pernas são peludas e musculosas. Rugas profundas marcam a sua cara. [...] Resmunga com um sotaque carregado [...]. Vejo fugazmente o seu sexo balançando entre as pernas. É escuro, volumoso.

A descrição que o narrador faz do seu interlocutor nos diz tanto ou mais do próprio narrador do que do engraxate. Os elementos em que ele põe sua atenção e o modo como os qualifica nos revelam que se debate entre os preconceitos de classe (*colete surrado de engraxate, sotaque carregado*), terreno no qual se sente seguro, e uma mescla de admiração e inveja diante da virilidade do seu rival (*pernas peludas e musculosas, sexo escuro, volumoso*).

Interpretando as atitudes do personagem secundário:

Mas ele já está colocando a cueca, meio confuso. [...] Veste a calça apressadamente e começa a procurar as meias no chão. Na sua cara um tanto animalesca não se apagou ainda o susto, parece se sentir envergonhado por seu papel de amante ocasional da dona da casa, flagrado pelo marido. [...] Um catalão típico, que não se atreve e me olhar nos olhos.

Há um grande contraste entre as afirmações que o narrador faz com relação ao estado de ânimo do engraxate e o que nós, leitores, podemos deduzir do texto. Em nenhum momento vemos o engraxate assustado ou incapaz de levantar a cabeça. Quem, ao

contrário, está envergonhado e pateticamente arrasado é o próprio narrador.

Juan Marsé apoia-se também nos diálogos para caracterizar:

O protagonista:

– *Mas o que é que você está fazendo com os meus sapatos? – pergunto, abobalhado.*

A pergunta não expressa apenas o abobalhamento que deixa o personagem sem ação mas também nos mostra como é o seu caráter, como já dissemos, passivo e indeciso.

As frases *Isso tudo é nojento... Que merda é essa?!; Isso é absurdo! Uma idiotice!; E agora...?* reforçam a caracterização do personagem principal como alguém titubeante, que gostaria de ser outra pessoa.

Os pedidos que faz ao engraxate (*Não, não vá. Por mim você pode ficar. Espere um pouco*) denunciam sua profunda falta de amor-próprio.

E, finalmente, algumas expressões (*Estou vendo. Certo. Caramba*) remetem o leitor à ideia de um homem sem sangue nas veias.

O personagem secundário:

Com frases como *É uma merda mesmo* e *Não fique zangado...* o autor nos apresenta um personagem que tem uma certa segurança, mas sem arrogância perante a situação incômoda em que se encontra. Consciente de que pertence a uma classe social inferior à do marido, mostra-se, porém, compassivo com ele e até parece lamentar o ocorrido.

[19](#) Tradução de Gabriel Perissé do original em espanhol.

[20](#) SKÁRMETA, Antonio. *O carteiro e o poeta*. Tradução de Beatriz Sidou. Rio de Janeiro: Record, 1996. p. 45-46.

[21](#) ROYUELA, Fernando. *Maldita morte*. Tradução de Elisa Amorim Vieira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005. p. 44-45.

[22](#) Tradução de Gabriel Perissé do original em espanhol.

Conclusão

Tudo o que escrevemos neste livro tem como ponto de partida uma ideia fundamental: a elaboração de um relato requer o conhecimento e a prática de certos recursos técnicos que permitam traduzir a história que um autor tem em mente num texto literário consistente e de qualidade. Para narrar não basta ter uma ideia e saber redigir corretamente e com desenvoltura. É necessário que o escritor tenha consciência da diferença entre falar de um mundo e mostrar um mundo, que saiba em que momentos deve resumir ou criar cenas, que conheça a maneira correta de introduzir a informação com naturalidade ou de criar expectativas, que defina a melhor ordem temporal para a história que deseja contar, que saiba adequar o ritmo do texto ao seu conteúdo, que disponha de métodos para caracterizar seus personagens, *etc.* Estando consciente das possibilidades oferecidas pelas técnicas narrativas, o escritor poderá decidir qual delas é a mais apropriada para cada momento do seu relato, fazendo deste uma obra literária madura. Em sentido contrário, o desconhecimento desses *truques* do ofício de escrever é, em geral, a causa de boas histórias se perderem em narrativas entediantes, ingênuas, superficiais, sem garra e sem tensão. Esperamos que este livro tenha ajudado o leitor a descobrir o valor desses truques, e o tenha animado a colocá-los em prática.

Copyright © 2001 Lola Sabarich e Felipe Dintel
Copyright © 2014 Editora Gutenberg

TÍTULO ORIGINAL

Cómo Mejorar un Texto Literário

Todos os direitos reservados pela Editora Gutenberg. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica, sem a autorização prévia da Editora.

EDITORA RESPONSÁVEL

Alessandra J. Gelman Ruiz

REVISÃO

Lúcia Assumpção

EDITOR ASSISTENTE

Denis Araki

PROJETO GRÁFICO

Diogo Droschi

ASSISTENTES EDITORIAIS

Felipe Castilho

Carol Christo

Patrícia De Michelis

DIAGRAMAÇÃO

Conrado Esteves

PREPARAÇÃO

Cristina Antunes

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

Sabarich, Lola

Como melhorar um texto literário : Um manual prático para dominar as técnicas básicas da narração / Lola Sabarich, Felipe Dintel ; tradução Gabriel Perissé. -- 1. ed. -- Belo Horizonte : Editora Gutenberg, 2014. -- (Coleção Guias do Escritor, 6)

Título original: *Cómo mejorar un texto literário.*

Bibliografia

ISBN: 978-85-8235-198-7

1. Português - Redação - Estudo e ensino 2. Textos - Redação - Estudo e ensino I. Dintel, Felipe. II. Título. III. Série.

14-09421

CDD-469.807

Índices para catálogo sistemático:

1. Textos : Português : Produção : Linguística : Estudo e ensino 469.807

A GUTENBERG É UMA EDITORA DO GRUPO AUTÊNTICA 

São Paulo

Av. Paulista, 2.073, Conjunto Nacional,
Horsa I, 23º andar, Conj. 2301
Cerqueira César . São Paulo . SP . 01311-940
Tel.: (55 11) 3034 4468

Belo Horizonte

Rua Aimorés, 981, 8º andar . Funcionários
30140-071 . Belo Horizonte . MG
Tel.: (55 31) 3214 5700

Televendas: 0800 283 13 22
www.editoragutenberg.com.br

Série O Clube das Canthas - 5

SARAH MACLEAN

*Nunca julgue
uma dama pela
aparência*

GUTENBERG



Nunca julgue uma dama pela aparência

MacLean, Sarah 9788582353561

320 páginas

[Compre agora e leia](#)

Duncan West, assim como todos os homens, enxerga apenas o que quer... Mas ele estava prestes a ver o que não queria.

Para a aristocracia, Lady Georgiana é a pobre irmã de um duque, rejeitada pela família após ter sido arruinada no pior tipo de escândalo possível: uma mulher que fez escolhas infelizes ao entregar-se de corpo e alma para um rapaz que todos desconhecem.


Mas a verdade é sempre muito mais chocante! Nos recônditos mais obscuros de Londres, Lady Georgiana é a mulher mais poderosa da Grã-Bretanha, a rainha do submundo londrino, e atende pelo nome de Chase, o lendário e temido fundador do cassino mais exclusivo da cidade, o Anjo Caído.

Circulando disfarçada pelos corredores de seu

império, Chase sabe dos piores segredos dos figurões da sociedade e tem todos os poderosos na palma de sua mão, mas durante anos os seus próprios mistérios nunca foram descobertos... Até agora!

Brilhante, inteligente e bonito como o pecado, o jornalista Duncan West está intrigado com a linda mulher – que de alguma forma está ligada a um mundo de trevas e perdição. Ele sabe que Georgiana é muito mais do que parece e promete desvendar todos os seus segredos, expondo seu passado, ameaçando seu presente e arriscando tudo o que ela tem de mais precioso. Inclusive seu coração.

[Compre agora e leia](#)




MONICA SIFUENTES

ROMANCE

UM
POEMA
para
BÁRBARA

A história de amor
que ajudou a escrever
a História do Brasil

Apresentação de Mary del Priore

 GUTENBERG

Um poema para Bárbara

Sifuentes, Mônica 9788582353363

432 páginas

[Compre agora e leia](#)

São João Del Rei, Minas Gerais, 1776. A cidade recebe o novo ouvidor da comarca, vindo de Portugal: o jovem intelectual e bon-vivant José Inácio de Alvarenga Peixoto. Pronto para assumir sua responsabilidade na próspera Colônia da Coroa, o caminho do magistrado se cruza com o de Bárbara Eliodora, moça de gosto apurado e ideias à frente de seu tempo, que encontra expressão na poesia, assim como Inácio. Do encontro dos dois nasce uma paixão repleta de sonhos de liberdade e revolução, e de um país livre dos grilhões da realeza. Retratando a jornada que culmina na turbulenta Inconfidência Mineira, Um poema para Bárbara é uma história de amor e coragem que jamais será apagada pelo tempo. Um legado de sangue e lutas, de ideais e heroísmo, que marca até hoje a História do Brasil.

[Compre agora e leia](#)

AUTORA BEST-SELLER N° 1 DO THE NEW YORK TIMES

MAYA
BANKS



SALVE-ME

Trilogia Slow Burn - Volume 2

 GUTENBERG

Salve-me

Banks, Maya 9788582353004

288 páginas [Compre agora e leia](#)

O que pode acontecer quando uma heroína determinada encontra um herói alfa sexy?

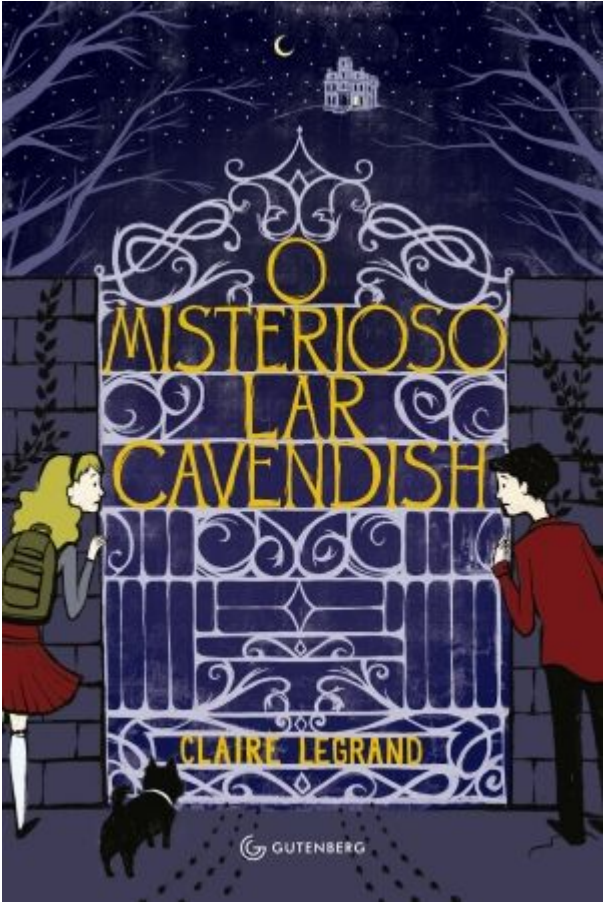
Abandonada quando bebê e adotada pelo jovem e rico casal Gavin e Ginger Rochester, Ariel cresceu em um mundo de privilégios. Sua única ligação com o passado é algo que a distingue de todos os outros: seus poderes telecinéticos. Protegida por seus pais adotivos para manter seu dom em segredo, Ari cresce no colo do luxo, mas também do isolamento. Até que, quando jovem, alguém começa a ameaçar sua vida...

Beau Devereaux é um homem frio, rico e poderoso, C.E.O. da DSS, empresa de segurança criada pela família após todos os sinistros acontecimentos com o irmão Caleb e a cunhada Ramie. Beau é mais que familiarizado com as realidades de poderes psíquicos. Assim, quando Ari o procura, dizendo que seus pais haviam desaparecido e que ela precisa de proteção, ele se prontifica a ajudar. O que Beau não

está preparado é para a extensão de sua atração por sua bela e poderosa cliente.

O que começou apenas como mais um trabalho, rapidamente se transforma em algo pessoal, e Beau descobre que é capaz de qualquer coisa para proteger Ari. Mesmo que isso lhe custe a vida.

[Compre agora e leia](#)



O misterioso Lar Cavendish

Legrand, Claire 9788582351802

264 páginas

[Compre agora e leia](#)

Victoria é sempre impecável. Seus cabelos e unhas brilham, seu quarto não tem nada fora do lugar, sua rotina é precisa. Se há algo que ela pode considerar como um defeito em sua vida é Lawrence, que parece seu oposto: é preguiçoso, desorganizado, anda com a roupa desganhada e vive sonhando no mundo da música. Ela nem entende como eles vieram a se tornar amigos. Mas, exceto por isso, sua vida é perfeita na cidade de Belleville.

Até que Lawrence desaparece. Ela começa a investigar, e percebe que ele não é o único a sumir na pequena cidade. Por trás de suas ruas tranquilas, há segredos sombrios e assustadores, e as pistas que Victoria encontra parecem apontar para um lugar em especial: o Lar Cavendish. As pessoas entram lá mas saem... diferentes. Ou então não saem.

Ignorada pelos adultos, ela se vê como a única capaz de tentar resolver o mistério e trazer seu amigo de volta. Mas, para isso, terá de abrir mão de sua vida perfeita.

[Compre agora e leia](#)



Ela está em todo lugar

Priest, Cherie 9788582353240

272 páginas

[Compre agora e leia](#)

May e Libby criaram a Princess X no dia em que se conheceram, e desde então tornaram-se inseparáveis. Através da personagem, as garotas mataram todos os dragões e escalaram todas as montanhas que a imaginação delas pôde criar.

Até Libby e sua mãe morrerem em um acidente de carro.

Três anos depois, May começa a ver imagens da Princess X em adesivos e pôsteres por toda a cidade.

Isso só pode significar uma coisa: Libby está viva. E May não vai parar enquanto não encontrá-la.

[Compre agora e leia](#)