

VANESSA RAMOS FERRARI

O NARRADOR CONTEMPORÂNEO E A ANÁLISE DE ORIGINAIS

[Versão corrigida]

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Orientador:

Prof. Dr. Manoel Mourivaldo Santiago Almeida

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Ferrari, Vanessa Ramos

F345n O narrador contemporâneo e a análise de originais
/ Vanessa Ramos Ferrari ; orientador Manoel
Mourivaldo Santiago Almeida. - São Paulo, 2017.
160 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Clássicas e
Vernáculas. Área de concentração: Filologia e Língua
Portuguesa.

1. Literatura. 2. Edição de texto. 3. análise de
originais. 4. primeira publicação. 5. tipologia de
narradores. I. Almeida, Manoel Mourivaldo Santiago,
orient. II. Título.

Nome: FERRARI, Vanessa Ramos

Título: O narrador contemporâneo e a análise de originais

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de mestre em Letras.

Aprovada em:

BANCA EXAMINADORA

Presidente da banca: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Foi em um seminário de filologia na FFLCH/USP, em 2014, que conheci o Mouri. Na época, eu trabalhava na Companhia das Letras e havia preparado uma fala sobre o ofício do editor e a análise de originais. Desse encontro veio o convite para destrinchar as impressões que eu colecionava, havia anos, de modo aleatório sobre os autores estreantes. Mouri me capturou no ar, abriu a porta da sua casa e me ofereceu o melhor cômodo, como se faz a uma velha amiga. Foi nesse ambiente que saí do caos das ideias para algo mais concreto. A ele, meu orientador, que durante todo o processo foi o narrador gracioso de Tchekhov — elegante com o mínimo de movimentos —, devo a minha amizade e gratidão por apostar em uma forasteira.

Ao Samuel Titan Jr., uma versão moderna da biblioteca de Alexandria, parceiro de outra década, que com duas palavras me tirou da crise das escolhas, direcionando as minhas leituras para autores com quem eu pudesse conversar. Ao Alberto Martins, meu querido Betito, que me presenteou com suas luzes de editor, poeta e artista plástico na leitura deste trabalho. Ao Hélio Guimarães, amigo íntimo de Machado, de enorme competência, que compôs a trinca de ases da banca de defesa. Ao escritor Antonio Carlos Viana, que deixou a sua varanda com vista para o mar, em Aracaju, para participar da banca de qualificação. Ele apontou inconsistências fundamentais em meu trabalho e disse querer ter lido algo assim no começo de sua carreira. Exagero ou gentileza já registrei nos anais da memória, pois de que servem os fatos senão para adequá-los às nossas conveniências?

Uma figura-chave foi responsável por essa dissertação chegar até o fim. Devo a Cristiano Camargo, na época representante discente no Conselho de Pós-Graduação da FFLCH/USP, o veredicto a meu favor em uma versão pessoal de *O processo*, de Kafka. Ele foi o meu Ulysses, de Homero, meu Dumbledore. Agradeço também ao prof. dr. Thomas A. S. Haddad por me ajudar em tudo que estava ao seu alcance. Aos escritores iniciantes que foram fundamentais para esse trabalho, agradeço especialmente. À Companhia das Letras, minha casa, que me ensinou o ofício do editor e deu livre acesso ao material de pesquisa. À minha amiga Livia Deorsola, que editou esse texto com carinho e enorme competência, eliminando os meus pontos cegos. À Ana Paula Hisayama, pela amizade fina e sincera. À Paula Santoro, pelo apoio amoroso e por suas inúmeras inteligências que eu tenho a sorte de usufruir. À Hercy Ramos, por me ensinar o que é um romance dentro de um romance dentro de um romance, e à Gorda, pela elegância narrativa.

RESUMO

FERRARI, Vanessa Ramos. O narrador contemporâneo e a análise de originais. 2017, 160 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Com a proposta de analisar as principais características de narradores contemporâneos, esta dissertação parte de um *corpus* de seis originais recusados para publicação pela Companhia das Letras em 2014. O processo analítico se dá por meio das escolhas sintáticas, da voz narrativa, dos jargões e muletas narrativas (palavras, expressões, metáforas desgastadas), da originalidade, ritmo, verossimilhança, metáforas, diálogos e precisão. As características foram coletadas e classificadas entre 2009 e 2015, a partir da leitura de originais submetidos para publicação pela editora. Ao longo do processo de leitura e avaliação, cinco tipos narrativos apareceram com mais frequência, que deu origem a uma tipologia de narradores sistematizados em suas peculiaridades. Esses narradores, nomeados como Saudosista, Comedido, Poético, Esnobe e Autobiográfico são examinados do ponto de vista do editor, da estilística, da complexidade do romance, da crítica textual e da análise do discurso de Bakhtin. Com a leitura crítica de ensaios de Erich Auerbach, Bakhtin, Tchekhov, H. S. Becker, Steven Pinker, Francine Prose, Stephen King David Lodge, Schopenhauer e José Luiz Fiorin, esse trabalho tenta responder por que tantos autores estreados se amparam em recursos narrativos de pouca força expressiva e em falsas premissas sobre o que seria a “boa literatura”. Os resultados apontam para narradores que desconhecem a

diferença entre estar apto para se comunicar em uma língua ou usá-la como instrumento estilístico.

Somado a isso, há a complexidade do romance, um gênero que contempla inúmeras possibilidades e por isso dificulta as decisões assertivas; os resultados mostram ainda que os narradores se amparam na crítica literária antiga e em sua definição sobre o que vem a ser a boa literatura — dogmática, absoluta, inacessível e produzida por um grupo restrito de autores; por último, apoiando-se na teoria de Bakhtin, que defende que todo discurso é político, e por isso moldado pelas relações de poder, os narradores usam a narrativa obscura e palavrosa para camuflar inseguranças ou se proteger de possíveis críticas.

Palavras-chave: análise de originais, tipologia de narradores, o papel do editor, primeira publicação.

ABSTRACT

FERRARI, Vanessa Ramos. The contemporary narrator and the manuscript assessment by unpublished authors. 2017, 160 f. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

From a corpus of six manuscripts which had been turned down for publication by Companhia das Letras in 2014, this paper analyzes the main characteristics of contemporary narrators based on their syntactic choices, narrative voice, jargon and crutches, originality, rhythm, verisimilitude, metaphors, dialogues and precision. The classification was achieved from the reading of manuscripts submitted for publication at Companhia das Letras by their authors from 2009 to 2015. While sorting these texts, five narrative types appeared more frequently and, therefore, a typology of narrators was created to systematize these narrative voices and their peculiarities. The narrators, named as Nostalgic, Moderate, Poetic, Snobbish, and Autobiographical are examined from the point of view of the editor, and through stylistics, for the complexity of the novel, textual criticism, and using Bakhtin's discourse analysis. With the help of the essays by Erich Auerbach, Bakhtin, Chekhov, H. S. Becker, Steven Pinker, Francine Prose, Stephen King, David Lodge, Schopenhauer and José Luiz Fiorin, this paper attempts to answer why so many authors rely on fragile stylistic resources of little expressive force and on false premises about good literature and the art of narration. The results point to narrators who do not know the difference between being able to communicate in a given language and using it as a

stylistic instrument. Added to this, there is the complexity of the novel, a genre that contemplates endless possibilities and therefore turn assertive decisions more difficult. The study yet shows that narrators rely on an old idea of what good literature is — dogmatic, incomprehensible, complex, inaccessible and produced by a small group of writers. Lastly, also according to Bakhtin's theory, which states that every discourse is political and therefore molded by the power relations, the narrators use obscure and wordy narratives to disguise insecurities or feel protected from possible criticism.

Key words: manuscript assessment, typology of narrators, editor's job, first publication.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
1 A VIDA SOCIAL DAS PALAVRAS	13
1.1 ROMANCE: A CRISE DAS ESCOLHAS	13
1.2 GRAMÁTICA, ESTILÍSTICA, VOZ NARRATIVA.....	18
1.3 FATORES EXTRALINGUÍSTICOS.....	22
2 A ANÁLISE DE ORIGINAIS E OS SEUS NARRADORES.....	29
2.1 O NARRADOR SAUDOSISTA	29
2.1.1 Arcaísmo	29
2.1.2 Diálogo	38
2.1.3 Neologismo, verossimilhança, originalidade.....	55
2.2 O NARRADOR POÉTICO	63
2.2.1 Muletas narrativas, metáforas	63
2.3 O NARRADOR COMEDIDO.....	72
2.3.1 Parágrafo, precisão, elemento surpresa	72
2.4 O NARRADOR ESNOBE.....	82
2.4.1 Jargão, clareza, ritmo	82
2.5 O NARRADOR AUTOBIOGRÁFICO	101
2.5.1 Motivação, deslocamento, a figura do herói	101
3 A CRÍTICA TEXTUAL E OS ORIGINAIS	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	147
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	155

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Deus nos livre dos lugares-comuns.

Anton Tchekhov

Em outubro de 2010, recebi um e-mail de Luiz Schwarcz pedindo a análise de um romance. Eu trabalhava como editora na Companhia das Letras e fazia parte de minha rotina avaliar originais para serem ou não publicados. O autor se chamava Mauricio Lyrio, um diplomata residente em Nova York que intercedeu no caso Sakineh Mohammadi Ashtiani, a iraniana acusada de adultério e assassinato do marido. A pedido de uma amiga e editora da Knopf, Luiz tentara sem sucesso chegar ao ministro Celso Amorim para que o Brasil oferecesse asilo à Sakineh. Por sugestão do ex-diplomata e autor da casa, Alberto da Costa e Silva, Luiz enviara um e-mail ao Ministério das Relações Exteriores, duvidando que haveria alguma resposta. No entanto, Mauricio não só respondeu como disse que havia conversado com o ministro, que se prontificou a ajudar. Posteriormente, aproveitou a chance e enviou novo e-mail ao editor dizendo que havia escrito um romance e se ele poderia ser avaliado. Luiz acolheu o pedido e me encaminhou *Memória da pedra*, que foi publicado em 2013.

Diplomacia à parte, esse caso ilustra como um autor estreante consegue furar o cerco das grandes editoras, embora nem sempre essa entrada se dê pelo dono da empresa. A indicação de terceiros e os agentes literários completam a tríade que emplaca os novos títulos. O lanterninha, perdendo

por muitas passadas, são os originais que chegam pelo correio, um canal que dá muito trabalho e o resultado é irrisório. Em trinta anos de existência, completados em 2016, a Companhia das Letras publicou apenas três livros dessa fonte: *Informações sobre a vítima* (2002), de Joaquim Nogueira, *A utopia burocrática de Máximo Modesto* (2001), de Dionisio Jacob, e *O assassinato de bebê Martê* (1997), de Elvira Vigna.

Para o leitor que não conhece os mecanismos do mercado editorial a crença é que os originais não são lidos, que a indicação é fundamental e a avaliação subjetiva. Eles têm razão, ao menos em parte. O editor é uma espécie de curador e, por isso, cabe a ele eleger alguns títulos e deixar muitos outros de fora, o que reforça a indignação de quem foi preterido. Sem dúvida, os livros ganham atenção especial quando indicados, da mesma forma como a rede de contatos facilita a entrada em um novo emprego. A avaliação sempre terá uma parcela de subjetividade, mas a prática faz o editor ser mais assertivo. A questão, se analisada pelo viés da injustiça, é insolúvel, mas se o autor entender a regra do jogo — e principalmente se tiver um bom livro em mãos — terá chances reais de ser publicado. Na Companhia das Letras, os originais enviados pelo correio são lidos por uma equipe pequena e, quando recusados, uma resposta padrão é enviada ao autor, sem análise crítica ou comentários, o que tornaria o trabalho algo irrealizável. Cerca de oitocentos originais são enviados anualmente para avaliação, que se dá a partir das primeiras páginas, quando já é possível atestar o potencial do escritor. O autor estreante pode se perguntar se é possível avaliar um livro pelas primeiras páginas. A resposta é categórica: sim. Dificilmente uma história que começou frouxa, sem ter muito que dizer, narrada sem apuro estilístico e com questões primárias como ritmo,

verossimilhança, clareza e muletas narrativas (clichês) será surpreendente depois da página cem.

Isso não quer dizer que o editor não cometa erros. O caso mais famoso da Companhia das Letras foi a recusa do bruxo de Hogwarts. O livro chegou pela editora da Bloomsbury quando Harry Potter ainda não era “o” Harry Potter. Uma parecerista externa, especialista em literatura juvenil, deu uma avaliação negativa. No blog da Companhia, Luiz Schwarcz relembra o fato:

“Soube do sucesso inicial dos livros de J.K. Rowling através de Liz Calder, que na ocasião era editora da Bloomsbury. A informação era bastante precoce, as vendas fenomenais ainda não haviam ocorrido, mas o sucesso da série já era digno de nota. Lili, a responsável pelas escolhas na área infanto-juvenil, preparava-se na época para defender sua livre docência na USP. Não podendo examinar os livros, encaminhou-os para leitura e parecer de uma especialista. Com muito atraso, recebemos um texto bastante sucinto da leitora, que avaliava a trama dos livros como mediana, e seu potencial idêntico ou inferior a obras de autores brasileiros destinadas ao mesmo público. Confiando no parecer, cometemos um erro crasso. Quando quisemos voltar atrás já era tarde”. (SCHWARCZ, 2011)

Embora tenha perdido uma mina de ouro — e um livro com muitas qualidades —, a editora fez o que deveria ser feito, encaminhou o original a alguém familiarizado com o universo infantojuvenil e confiou em seu julgamento. Hoje é fácil avaliar retrospectivamente e jogar a parecerista na

fogueira porque ela não gostou da história e tampouco viu seu potencial de venda. A favor dela pesa o fato de que os indícios de que a saga seria um estouro mundial eram inexistentes naquele momento. No final dos anos 1990, não havia no Brasil um mercado forte de livros juvenis nem fenômenos de vendas como os livros de J. K. Rowling. Os jovens não dominavam a cena do consumo e a expertise da editora não era de títulos para esse público, embora já existisse o selo infantil da casa, a Companhia das Letrinhas. Cenário desconsiderado, erros de avaliação fazem parte do ofício.

Ao contrário do leitor comum, em que o único compromisso é com o prazer da leitura, o editor é um leitor profissional. Na prática, cabe a ele reconhecer uma boa obra mesmo que ela não a agrade pessoalmente. Essa é uma tarefa difícil de cumprir pois vai na maré contrária ao nosso julgamento “natural”: gosto do que é bom, não gosto do que é ruim. Ainda que o esforço exista, a limitação é clara. O tipo de narrador, o que ele conta e como conta, pode causar repulsa em um leitor e fisgar outro. Se ambos são bons leitores quem está com a razão? É impossível por melhor que seja o editor avaliar tantos gêneros e vozes narrativas com imparcialidade científica. Não à toa, eles criam nichos de suas preferências e se especializam naquilo que mais se identificam. A editora acertou em enviar a saga do bruxo a uma pessoa familiarizada em literatura juvenil. O azar foi ela não ter gostado do livro.

Entre 2009 e 2015, ao menos um livro por semana passou por mim para ser avaliado, o que dá em torno de 240 originais vindos pelo correio, agentes literários, indicações de autores, colaboradores e amigos. O meu desejo de descobrir grandes talentos foi aos poucos sendo substituído por uma

realidade menos glamorosa. A maioria dos livros era ruim, com narradores primários, descuidados na linguagem e com uma percepção distorcida do conceito de boa literatura. Minha saga heroica de descobridora de talentos durou pouco, no lugar ficou uma pergunta que tento responder com essa pesquisa: por que os originais que chegam pelo correio são tão distantes, em termos de qualidade, daquilo que publicamos? E por que tantas pessoas, de classe, formação, gênero e idade diferentes incidem nos mesmos equívocos, como se eles estivessem sido treinados em algum momento de sua formação? O estreante acredita no próprio talento e em seus méritos narrativos; do contrário não teria priorizado um trabalho solitário, de futuro incerto, despendido tempo e dinheiro para que seus escritos chegassem às mãos de um editor. Ao olhar para o livro, ele vê qualidades que não existem, acredita no poder de uma história que só interessa a ele e, principalmente, está seguro de que tem pleno domínio da língua.

O senso comum diz que os anos de escola dão a ferramenta necessária para exercer a profissão. No entanto, para ser escritor não basta ser alfabetizado. Os programas pedagógicos passam a milhas de distância das questões estilísticas. Corrigir erros de concordância, de grafia e acentos nas redações apenas indica que o aluno errou a concordância, a grafia e o acento. Um bom autor pode deixar escapar uma crase e a solução para isso é corrigir a crase, mas o que fazer com uma oração gramaticalmente impecável mas sem ritmo, com termos imprecisos, prolixa ou repleta de clichês? Escrever bem é mais do que ser fiel às regras normativas, embora os erros primários indiquem descuido e repertório escasso de leitura. Na outra ponta temos os estudos literários que apresentam uma perspectiva histórica, situam os cânones em suas escolas, apontam características mas isso também não é *a*

literatura. E completando a tríade estão as leituras obrigatórias, uma seleção de obras que sempre será incompleta e muitas vezes pouco atraente para o leitor em formação.

Catorze anos depois, rumo à universidade e convicto de seu pleno domínio linguístico o aluno domina apenas as bases primárias da língua, em sua função prática, como ferramenta de comunicação. Sem se dar conta disso, somado à sedução do ofício e ao caráter subjetivo do que é escrever bem, as tentativas frustradas são inúmeras e a pergunta que fica é: não tenho talento ou não estou sendo reconhecido?

Ao longo de seis anos coletei impressões e fiz comentários a respeito desses narradores. Algumas características apareciam com frequência e de acordo com a voz narrativa proposta. Em linhas gerais, essas anotações mostraram que na ausência de uma voz própria o estreante se agarra a um tipo narrativo de sua preferência que diz muito sobre as águas turvas da percepção da linguagem e o lugar da literatura no imaginário coletivo.

Somados à ausência da estilística na formação escolar, outros fatores podem explicar esse cenário. O romance é o gênero preferido dos narradores contemporâneos e mensurar a sua grandeza mostra o tamanho do desafio. Bakhtin entende que esse é um gênero que incorpora e mescla todos os outros, que acolhe e entrelaça todos os estilos, abrindo imensamente o leque de opções. Se as inúmeras possibilidades são uma dádiva, elas também aumentam as decisões equivocadas. Ainda na esteira de Bakhtin, um fator extraliterário pode ter enorme influência na voz narrativa. Se, como ele diz, todo discurso é político e está moldado pelas relações de poder, e isso reflete no modo como o discurso é organizado e apresentado, os narradores

parecem se colocar em uma posição bastante desconfortável diante desse leitor que irá avaliar o seu livro, e isso tem consequências diretas em suas escolhas sintáticas. Essa tríade — a complexidade do romance, a estilística e a teoria do discurso de Bakhtin — serão discutidas no capítulo 1 como as causas que explicariam os descaminhos do narrador contemporâneo e jogam luz sobre o narrador e também sobre a figura do autor, uma vez que os fatores extraliterários parecem ser determinantes para o resultado do livro.

O estudo dos originais resultou em uma tipologia com os cinco narradores que mais apareceram ao longo da pesquisa, classificados como Saudosista, Poético, Comedido, Esnobe e Autobiográfico. A partir de um *corpus* de trinta originais escolhidos aleatoriamente, foram selecionados seis originais, de ficção e não ficção, como representantes de seus respectivos grupos, descritos no capítulo 2. A análise dos textos é o objeto de pesquisa desse trabalho, por isso o background socioeconômico dos autores não foi mapeado. Para facilitar o entendimento, a discussão se dá a partir de temas familiares como ritmo, verossimilhança, construção de diálogos e personagens, originalidade, metáforas, muletas narrativas (palavras, expressões, ideias desgastadas com o uso), voz narrativa. O mais importante não é rechaçar esse ou aquele tipo de narrador, tampouco os conceitos devem ser lidos como um guia de como escrever bem, pois os mesmos elementos em outro narrador, em outro contexto, podem funcionar perfeitamente, como mostram as obras de autores selecionados como contraexemplos. Dessa forma, Miguel Souza Tavares aparece como modelo de narrador saudosista bem-sucedido, Raduan Nassar como um exímio prosador poético, Knausgård como um talentoso escritor autobiográfico. As escolhas recaíram sobre esses autores porque neles identifiquei uma

proposta narrativa semelhante aos escritores estreados, no entanto, muitos outros autores poderiam ter ocupado esse lugar. A proposta de comparar duas intenções semelhantes em que só uma delas se realiza de fato se ampara na experiência do editor, em que o reconhecimento de uma boa obra se dá também pela comparação entre diversos textos e seus diversos níveis de sofisticação literária. No capítulo 3, os originais serão analisados do ponto de vista da crítica textual. Partindo da tipologia de Alberto Blecua, que criou categorias para os erros de transmissão dos textos escritos, veremos as escolhas mais comuns dos narradores e as possibilidades de análise desses resultados.

Bakhtin (2015) e Eric Auerbach (2015) encabeçam a discussão teórica, seguidos de Francine Prose (2008), Steven Pinker (2016), Tchekhov (2007), H. S. Becker (2015), José Luiz Fiorin (2016), Schopenhauer (2015), Manuel Rodrigues Lapa (1998) e David Lodge (2010). Representando a literatura comercial está Stephen King (2015), que vendeu mais de 350 milhões de livros e publicou *Sobre a escrita*, um relato de sua experiência como escritor que reúne histórias pessoais, exemplos de edição de texto e crítica literária.

1 | A VIDA SOCIAL DAS PALAVRAS

1 | A VIDA SOCIAL DAS PALAVRAS

1.1 | ROMANCE: A CRISE DAS ESCOLHAS

Escrever é um ato não natural.

Charles Darwin

A ausência de uma regra absoluta talvez seja a única afirmação possível sobre a narrativa moderna. Ao contrário dos escritos da Antiguidade, em que um conjunto de normas pautava um modelo a ser seguido tanto pela prosa como pela poesia, a ficção contemporânea ganhou uma liberdade inimaginável aos antigos escritores. As possibilidades são inúmeras, as combinações as mais variadas e, por isso, para cada regra estabelecida sempre haverá uma obra que provará o contrário. A crítica moderna acompanhou essa mudança traçando novos parâmetros de análise para o romance ao mesmo tempo que os estudiosos ampliaram o entendimento do sistema linguístico, desmembrando-o em categorias específicas, como fonética, fonologia, sintaxe.

Auerbach lembra que a crítica estética moderna obedece a parâmetros muito diversos daqueles da Antiguidade e até o fim do século XVIII.

“Dogmática, absoluta e objetiva [a crítica antiga] se perguntava que forma uma obra de arte de um determinado gênero, uma tragédia, uma comédia, uma poesia épica ou lírica,

deveria ter para ser perfeitamente bela; tendia a estabelecer, para cada gênero, um modelo imutável e julgava as obras segundo o grau com que se aproximavam desse modelo; procurava fornecer preceitos e regras para a poesia e para a arte da prosa (poética, retórica) e encarava a arte literária como a imitação de um modelo”. (AUERBACH, 2015, p. 37)

O crítico vê certo paralelismo no modo de pensar a arte e a linguística antiga, esta igualmente dogmática, aristocrática e estática.

“[A linguística era] dogmática pelo fato de estabelecer regras fixas segundo as quais a obra de arte deve ser feita e julgada; é aristocrática não somente porque institui uma hierarquia dos gêneros e dos estilos, mas também porque, procurando impor um modelo imutável de beleza, considerará feio todo fenômeno literário que não se lhe conforme. Assim, os franceses do século XVII, bem como os do século XVIII — que foram os últimos e mais extremados representantes da antiga forma da crítica literária — julgavam o teatro de inglês, e em particular Shakespeare, feio, sem gosto e bárbaro. Finalmente, é estática, vale dizer, anti-histórica, porque o que acabo de dizer concernente a uma obra contemporânea, mas estrangeira (Shakespeare), se aplica também aos fenômenos literários do passado, sobretudo aos chamados primitivos e às origens. Um francês do século XVII ou do século XVIII desprezava, por bárbara e feia, a antiga poesia francesa que não seguia o modelo de beleza que ele havia forjado, que ele considerava absoluto, e

que não era, na verdade, senão o ideal da boa sociedade de seu país e de sua época.” (AUERBACH, 2015, p. 39).

No lugar de uma regra absoluta e estática, surgiu um entendimento de que a beleza estética não era privilégio dos antigos e que cada civilização, a seu modo e traduzindo os costumes da época, se expressa de formas diferentes, com resultados particulares e sem hierarquia. Essa liberdade, que não por acaso coincide com a ascensão da burguesia e suas ideias liberais, criou uma mescla de gêneros

“[...] que permite tratar de maneira séria e mesmo trágica a realidade cotidiana, em toda a extensão de seus problemas humanos, sociais, políticos, econômicos, psicológicos; princípio que a estética clássica condenava, separando claramente o estilo elevado e o conceito do trágico de todo contato com a realidade ordinária da vida presente, não admitindo sequer nos gêneros médios (comédia de pessoas de bem, máximas, caracteres etc.)”. (AUERBACH, 2015, p. 368)

Bakhtin analisa essa mescla de gêneros e a liberdade do romancista a partir de dois parâmetros, da percepção da linguagem e da representação do espaço e tempo:

“[...] o romance, tomado como um conjunto, é pluriestilístico, plurilinguístico e plurivocal. É a expressão artística da descentração e da relativização da consciência, é a forma estética

da plurivocidade social, é a expressão de uma percepção galileiana da linguagem”. (FIORIN, 2016, p. 125)

Dito de outro modo, a singularidade do romance estaria no fato de que ele incorpora e mescla todos os outros gêneros, alterna e entrelaça todos os estilos. “Um romance apresenta diálogos de todos os tipos (a conversação mundana, o bate-papo de amigos, o colóquio dos amantes...), monólogos interiores, ensaios, narrativas, cartas, fragmentos de diários, poemas líricos, proclamações oficiais, memorandos etc.” Somada a essa mistura de gêneros teríamos, com a modernidade, a relativização dos discursos ou “a privatização do gênero épico, pois coloca o indivíduo no seu centro”. (FIORIN, 2016, p. 128)

Por essa razão o romance seria:

“[...] o mais maleável de todos os gêneros e, numa época de consciência relativa dos discursos, como a modernidade, domina a literatura. Na medida que absorve qualquer gênero, o romance é um gênero em processo entre gêneros que, embora possam mudar, são ‘acabados’ ou estão mortos. O que é radicalmente novo no romance é que o discurso não só representa a realidade, mas — o que é mais importante — ele é representado. Talvez se pudesse dizer que a real matéria do romance é a pluralidade de vozes, de línguas, de discursos, de variantes, de dialetos, de jargões, de estilos de uma dada formação social”. (idem, p. 128)

Se comparado à poesia épica algumas diferenças ajudam a explicar o estado volátil e as inúmeras formas do romance:

- “- Não se pode mudar ou reavaliar algo do tempo épico, uma vez que, por natureza, é acabado, conclusivo, imutável;
- O romance representa uma continuidade entre o tempo do narrador e o da narração;
- Enquanto na epopeia se relembram as lendas e as glórias do passado, no romance busca-se conhecer o presente;
- O romance encarna a diversidade, a relatividade, a pluralidade, enquanto a epopeia expressa unidade, o absoluto”. (idem, pp. 133-4)

Essa diferença entre o estanque e o maleável é nomeada por Bakhtin monoglossia e heteroglossia. Enquanto a primeira permite apenas uma forma (a poesia épica), a outra (o romance) acolhe as diferentes linguagens que variam de acordo com a região, classe social, idade, geração (novos termos, gírias). Naquela operam as forças centrípetas (unidade, homogeneidade), nestas, as forças centrífugas (diversidade, heterogeneidade). As diferentes linguagens somam-se aos diferentes pontos de vista. A verdade não existe mais como perspectiva única, mas como algo relativo e plural e, por isso, a realização estética do romance deve ser analisada a partir do conjunto, de dentro para fora, pois qualquer parâmetro fixo será insuficiente para contemplar essa diversidade.

1.2 | GRAMÁTICA, ESTILÍSTICA, VOZ NARRATIVA

Assim como a crítica estética, a linguística também ampliou seu campo de análise. Da Antiguidade até o século XIX, a língua era sinônimo de escrita; a expressão oral e suas particularidades eram ignoradas e havia um modelo estanque que legitimava uma forma em detrimento de outras. Os “bons autores” vinham das altas civilizações e, dentro delas, da casta mais alta; toda transformação linguística era considerada imprópria, e o “certo” e o “errado” eram definidos pelas regras normativas. Hoje, “o que há em comum em todas as concepções modernas é que elas consideram a linguagem, antes de tudo, a língua falada, como uma atividade humana e espontânea, independentemente de todas as suas manifestações escritas; consideram-na sob todos os seus aspectos, em toda a sua extensão geográfica e social; e como uma coisa viva, em relação com o homem e com os homens que a criam perpetuamente — logo, como uma criação perpétua”. (AUERBACH, 2015, pp. 23-4). Os estudos de fonética, fonologia, semântica, sintaxe, etimologia e morfologia são resultados dessa mudança. No entanto, para Bakhtin, a maturidade narrativa se dá pelo estudo da estilística, em que é possível explorar a escrita em sua plenitude. Sobre isso, ele diz:

“As formas gramaticais não podem ser estudadas sem que se leve sempre em conta seu significado estilístico. Quando isolada dos aspectos semânticos e estilísticos da língua, a gramática inevitavelmente degenera em escolasticismo. [...] Na prática [...] o conteúdo das aulas de língua materna é a gramática pura.

[...]

Os professores de língua russa conhecem por experiência que a produção escrita dos alunos normalmente sofre uma mudança muito abrupta. Nas séries iniciais, não há diferença significativa entre produção escrita e falada das crianças. Eles [...] utilizam a língua de modo bastante livre; por isso, a linguagem desses trabalhos, embora nem sempre correta, é viva, metafórica e expressiva; a sintaxe das crianças aproxima-se da fala; eles ainda não se preocupam com a correção das construções e por isso formam períodos bastante audaciosos, que por vezes são muito expressivos. [...] Nessa linguagem infantil, embora de modo desajeitado, expressa-se a individualidade do autor; a linguagem ainda não está despersonalizada.” (BAKHTIN, s/d, *apud* BRAIT, 2015, p. 7)

Partindo desse raciocínio, a estilística nos diz que o ofício da escrita é escolher uma entre muitas formas corretas gramaticalmente, decidindo por aquela que melhor represente as ideias do autor:

“[...] toda forma gramatical é, ao mesmo tempo, um meio de representação. Por isso, todas essas formas, podem e devem ser analisadas do ponto de vista de suas possibilidades de representação e expressão, isto é, esclarecidas de uma perspectiva estilística. No estudo de alguns aspectos da sintaxe, aliás muito importantes, essa abordagem estilística é extremamente necessária [...] isto é, quando o falante ou o

escritor tem a possibilidade de escolher entre duas ou mais formas sintáticas igualmente corretas do ponto de vista gramatical. Nesses casos, a escolha é determinada não pela gramática, mas por considerações puramente estilísticas, isto é, pela eficácia representacional e expressiva dessas formas. Por conseguinte, é impossível prescindir das explicações estilísticas”. (BAKHTIN, 2015a, pp. 24-5)

Ainda na defesa desse argumento, ele aponta que os professores têm dificuldades de responder às questões estilísticas e costumam resolvê-las com regras absolutas (evite a repetição do “que”, por exemplo) ou de modo evasivo (“escolha o que for mais harmonioso”).

Para Bakhtin, esse método, que começa no ensino médio, diminui os erros gramaticais mas produz narrativas despersonalizadas:

“Os alunos começam a escrever usando uma linguagem estritamente literária e livresca. Eles tomam como modelos a linguagem uniformizada dos manuais de literatura: na verdade, as suas primeiras redações sobre literatura consistem em simples paráfrases dos manuais. Porém, por falta de experiência, a linguagem dos manuais torna-se ainda mais uniformizada e impessoal em seus trabalhos. Os alunos passam a ter receio de qualquer expressão original, qualquer locução diferente dos padrões livrescos por eles conhecidos. Eles escrevem para a leitura e não põem o texto escrito à prova da voz, da entonação e do gesto. É verdade que a sua linguagem torna-se mais correta

do ponto de vista formal, mas ela é privada de personalidade, de cor e de expressividade. Os alunos entendem o caráter livresco dessa linguagem como algo positivo, bem como a sua diferença em relação ao discurso oral, vivo e livre. [...] A linguagem livresca, impessoal e abstrata, que ainda por cima se gaba da sua erudição pura, é sinal de uma educação pela metade. Uma pessoa completamente adulta no sentido cultural não utiliza essa linguagem.” (BAKHTIN, 2015a, pp. 41-42)

A personalidade de que fala Bakhtin é o que ele traduz também como “estilo” ou “efeito de individualidade”, que consiste em uma “seleção de recursos linguísticos”, “um conjunto de traços fônicos, morfológicos, sintáticos, semânticos, lexicais, enunciativos, discursivos etc., que definem a especificidade de um enunciado e, por isso, criam um efeito de sentido de ‘individualidade’, ‘uma visão de mundo’”. (FIORIN, 2016, p. 51). Aqui estamos diante de uma definição importante, uma vez que a personalidade do narrador é muitas vezes confundida com a do autor, especialmente nos relatos autobiográficos.

Bakhtin avalia que a diferença entre o autor-criador e o autor-pessoa se dá quando essa voz criativa se configura em uma segunda voz pois, “a linguagem não deslocada (isto é, se a voz do escritor como pessoa permanece como tal) é, para Bakhtin, ingênua e inadequada para a autêntica criação estética. O autor é, então, a pessoa capaz de trabalhar numa linguagem enquanto permanece fora dessa linguagem.” (FARACO, 2014, p. 40)

Dito de outro modo, o autor não é um mero reproduzidor dos acontecimentos, mas alguém que elege uma história e “organiza os fatos

esteticamente”. Por isso, pouco importam os “processos psicológicos ou o depoimento do autor-pessoa sobre o seu processo criador, porque este não experiencia os processos psicológicos criativos como tais, apenas sua materialização na obra”. (idem, p. 39). Não há, portanto, uma relação direta entre a vida repleta de fatos interessantes e a sua concretização estilística. O contrário também é verdadeiro: fatos ordinários podem gerar resultados estéticos primorosos, se houver essa segunda voz, esse deslocamento de que fala Bakhtin.

1.3 | FATORES EXTRALINGUÍSTICOS

Um fator extralinguístico também pode explicar as escolhas do narrador contemporâneo. Ao criar os fundamentos da comunicação verbal, Bakhtin abre para a perspectiva das relações sociais, de como as influências externas moldam o discurso do indivíduo. Em linhas gerais, ele entende que todo discurso nunca está isolado em si mesmo, se adapta de acordo com o público, sofre influência do discurso alheio e se posiciona considerando as relações de poder. Para esse fenômeno que ele chamou de dialogismo o crítico entende que:

- “- Todo discurso leva em conta o discurso do outro;
- O dialogismo é o funcionamento real da linguagem, em que todo enunciado constitui-se a partir de outro enunciado, é uma réplica a outro enunciado;

- Todo discurso espera ser compreendido e solicita uma resposta;
- Toda voz individual é também uma voz social, ou seja, a maioria absoluta das opiniões dos indivíduos é de origem social;
- Não há neutralidade no jogo de vozes;
- Toda voz social é política e, por isso, está submetida a uma relação de poder;
- Há a voz de autoridade (impermeável) e a persuasiva (permeáveis, flexível). Quanto mais a voz se formar pela autoridade mais ela será monológica, e quanto mais a voz for constituída de vozes persuasivas, mais será dialógica, sem um centro fixo;
- O discurso do indivíduo é ao mesmo tempo social e individual, uma vez que ele assimila as vozes externas e cria a sua própria voz a partir de sua consciência, que é singular”. (FIORIN, 2016, pp. 22-65)

Direcionando essas afirmações para a produção literária contemporânea, de que forma esses parâmetros poderiam afetar a voz do narrador estreado? Como ele julga que a sua obra é singular e por isso merece ser publicada? Se não há um interlocutor real para calibrar seu discurso, que imagem ele faz desse receptor hipotético? Qual a relação de poder que o autor estabelece com esse suposto destinatário de seu discurso?

Bakhtin afirma que nem sempre um discurso tem um destinatário específico; às vezes ele se dirige a um superdestinatário. Em linhas gerais, ele

acredita que “todo enunciado se dirige não somente a um destinatário imediato, cuja presença é percebida mais ou menos conscientemente, mas também a um superdestinatário, cuja compreensão responsiva, vista sempre como correta, é determinante da produção discursiva. A identidade desse superdestinatário varia de grupo social para grupo social, de uma época para outra, de um lugar para outro; ora ele é a Igreja, ora o partido, ora a ciência, ora a ‘correção política’. Na medida que toda réplica, mesmo de uma conversação cotidiana, dirige-se a um superdestinatário, os enunciados são sociais” (FIORIN, 2016, p. 31). No trecho abaixo, Fiorin deixa claro o raciocínio de Bakhtin a respeito do entrelaçamento de vozes:

“Todos os enunciados no processo de comunicação, independentemente de sua dimensão, são dialógicos. Nelas, existe uma dialogização interna da palavra, que é perpassada sempre pela palavra do outro, é sempre e inevitavelmente também a palavra do outro. Isso quer dizer que o enunciador, para constituir um discurso, leva em conta o discurso de outrem, que está presente no seu. Por isso, todo discurso é inevitavelmente ocupado, atravessado, pelo discurso alheio. O dialogismo são as relações de sentido que se estabelecem entre dois enunciados.

É preciso explicar passo a passo o que foi enunciado no parágrafo precedente. Por que o Círculo de Bakhtin dá um papel central à linguagem em sua teoria da superestrutura? Porque não se tem acesso direto à realidade, uma vez que ele é sempre mediado pela linguagem. O real apresenta-se para nós sempre

semioticamente, ou seja, linguisticamente. Um objeto qualquer do mundo interior ou exterior mostra-se sempre perpassado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciação dos outros; dá-se a conhecer para nós descreditado, contestado, avaliado, exaltado, categorizado, iluminado pelo discurso alheio. Não há nenhum objeto que não pareça cercado, envolto, embebido em discursos. Por isso, todo o discurso que fale de qualquer objeto não está voltado para a realidade em si, mas para os discursos que a circundam. Por conseguinte, toda palavra dialoga com outras palavras, constitui-se a partir de outras palavras, está rodeada de outras palavras”. (FIORIN, 2016, pp. 21-22)

Como mostram os trechos dos aspirantes a escritor reproduzidos no capítulo dois, as escolhas recaem sobre uma linguagem mais formal, às vezes de difícil entendimento e com uma sintaxe palavrosa. Não é difícil especular porquê. Se esse superdestinatário for o hipotético universo literário, onde a informalidade pressupõe simplicidade, e simplicidade é sinônimo de simplório, é possível que essas escolhas tenham um efeito compensatório se o narrador entende que o seu interlocutor é mais sofisticado, mais culto, mais inteligente, com mais repertório do que ele e, para se pôr em pé de igualdade, em vez de clareza, lança mão da sintaxe palavrosa, tortuosa, muitas vezes destituída de significado (especialmente na prosa poética), criando uma narrativa de percalços, elevada, refratária e de autoproteção.

Bakhtin acredita que embora o peso desse superdestinatário seja inevitável, as pessoas conseguem encontrar “o espaço de sua liberdade”; que não há uma completa submissão aos discursos sociais e que a “singularidade

de cada pessoa no “simpósio universal” ocorre na interação viva das vozes sociais. Nesse “simpósio universal”, cada ser humano é social e individual (idem, p. 32).

A estilística pode explicar em parte a avaliação superestimada do autor sobre a sua obra. Para muitos, basta que a história seja contada obedecendo às regras normativas. Esse narrador que carece de um instrumento fundamental — a prática dos estudos de estilística —, convicto de que a boa narrativa segue a lógica exclusivista, purista, inalcançável e essencialmente normativo, não se dá conta de que essas diretrizes produzem um texto falsamente elevado e sem vigor narrativo. Além disso, o autor pode reconhecer as qualidades de outros autores, mas isso não garante desenvoltura narrativa. A imersão no texto dificulta a autocrítica, e mesmo autores veteranos precisam de algum interlocutor para aparar as arestas, mostrar os pontos cegos e propor mudanças. E, ainda, a dificuldade de avaliar o que em seu discurso é singular não é uma prática comum. Via de regra, a percepção é ver mais singularidades do que existem de fato.

O contrário também pode ser verdadeiro, quando o narrador se coloca acima desse suposto leitor e associa complexidade narrativa à sofisticação intelectual, tornando o texto inacessível, destinado aos poucos iniciados e seguro de que está no caminho certo. Olhando de baixo ou de cima, o narrador parece enxergar uma plateia intimidadora e isso é suficiente para levá-lo a produzir um discurso falseado, distante da identidade defendida por Bakhtin.

2 | A ANÁLISE DE ORIGINAIS E OS SEUS NARRADORES

2 | A ANÁLISE DE ORIGINAIS E OS SEUS NARRADORES

Os nomes dos autores e os títulos dos livros foram omitidos. Os trechos estão identificados como “Original”.

2.1| O NARRADOR SAUDOSISTA

Uma estante junto à parede abundava em livros variegados. “Por que não dizer simplesmente ‘uma estante de livros?’ Você desvia a atenção do leitor, obrigando-o a parar para imaginar uma estante variegada ou o Hamlet espremido — isto em primeiro lugar; em segundo, nada disso é simples, é empolado e, como procedimento, antiquado. Hoje em dia só as damas escrevem “o anúncio proclamava”, “o rosto emoldurado pelos cabelos”.

Tchekhov

2.1.1 | Arcaísmo

Uma percepção recorrente do autor estreado é a convicção de que escrever bem é fiar-se em um tipo narrativo à moda antiga, como se a língua tivesse se esgarçado, deixando um vácuo no verdadeiro “espírito literário”. A escolha das palavras resulta em uma construção sintática que nem sempre

trabalha a favor da narrativa, colocando em segundo plano o contexto, o ritmo, a verossimilhança e a construção dos personagens. As escolhas estilísticas miram na sofisticação e sobriedade mas acertam em palavras descoladas de seu contexto histórico-social e de sua carga semântica.

Original 1

— Merda! Olhe para mim! Mova-se! O que deu em você? Depressa! Pegue o farolete! Abra o caderno! Nada de historiagem! Dá-lhe sua parte mais íntima com a caneta! Senão... não vou ajudá-la!

— Mary, passei vinte e seis horas recuperando informações. Meus olhos moribundos queixaram-se da quebra de acuidade visual. Mais que tudo o sol precipitou o braseiro! Certo sanguíneo regime hormonal derruba a parede interna da minha bolsa uterina, não põe fim ao extermínio celular. Torrentes chegam àquelas partes baixas! À sombra se mede 38o C! Não cozinharei meu pitoco na descarga menstrual, para você provocar admiração à custa dos ultrajes, que o menosprezo alheio me obrigou a passar na vida!

— Você é quem decide! Se hoje você não quer refogar o rabo no seu próprio molho inglês, decerto será condenada a cem anos. Sentença para você metê-lo entre as pernas. Preparar no valor das horas o arrependimento de assistir ao exame judicial fraudulento dando-lhe consenso. Trate de perceber que a fizeram calar! Impuseram silêncio a você! Quando tiver outra maneira de conseguir quem defende-la, use-a! Por enquanto, trate de defender a que eu tramei! Largue de Preguiça e tire a palavra da memória!

— De que jeito Mary?

— O que há com você? Está levantando incertezas a esmo! Hesita que a sentença do fato da apelação seja cem por cento contra você? Acha que não

dará em falso o resultado da recente defesa, com o verdadeiro óbice às tramoias do efeminado legislador? Dúvida quanto à sua conduta mais de acordo com a moral da educação hipócrita que assimilou? Resolva logo seu melodrama que eu não sou médica-psiquiátrica!

— Mary, por favor, eu não quero abusar do seu interesse em socorrer-me, entretanto, é muito difícil ter de escrever a minha história em um mês, numa caderneta de lembranças com um dedo de tinta na esferográfica. Embora não deva obsequiar-me, pode em nome do seu plano estratégico atender-me?

— Pois não! Mais uma caneta... precisa de outros haveres professora?

— De um computador ou de um caderno com mais folhas, porque eu erro muito!

Mary é uma carcereira legal, contanto que a obedeça. Agora ficou carrancuda comigo! Abriu a cela intervaladamente, aos socos! Sem cerimônia, atirou um rolo de papel higiênico em mim! Fez valer sua autoridade! Atrás das grades, fechou em ferocidade o semblante, rugindo entre os dentes:

— Taí seu caderno com o dobro de folhas. Comece a trabalhar fessora! Pro tarado do seu marido você não recusou serviço. Se o fizesse, estou certa de há muito tempo tê-la por hóspede aqui! Arrume uma cara de pau ou ponha respeito nesta que você tem!

Com efeito ela argumenta, mas não com os motivos circunstanciados sustentáveis. Preciso de dinheiro para pagar um bom advogado ou vou morrer na cadeia. Padece a justiça de premência do entorpecimento generalizado. Se faz circular, que há tratamento de praxe para encaminhar os processos e para os outros atos forenses, o que é o cúmulo do despistamento. Deprimente frouxidão! O que veio do Estado para defender-me, além de não ter feito nada, estorvou-se comigo. No presente momento, representa-me um senhor polêmico controversista, advogado provocador patrocinado por doutor Louis Gravois, meu marido, que desde anteontem apresentou no judiciário o sustamento do pedido de divórcio.”

O narrador acima apresenta as personagens usando expressões como “queixaram-se da quebra de acuidade visual”, “você está levantando incertezas a esmo”, “o verdadeiro óbice às tramoias do efeminado legislador”, “decerto será condenada a cem anos”, “embora não deva obsequiar-me, pode em nome do seu plano estratégico atender-me?”. Construções como essas soariam artificiais até mesmo em ambientes formais; dentro de uma prisão a estranheza é imediata. Além disso, quase todo trecho se dá através de diálogos, o que, como regra geral, permite (e muitas vezes exige) certa informalidade.

Lapa chama esse fenômeno de arcaísmo:

“Como temos visto, a criação linguística consiste principalmente em utilizar para novos fins o material existente. E como esse material anda arquivado nos dicionários, quem escreve tem à sua disposição uma quantidade grande de vocábulos com idêntico significado. Muitos desses vocábulos já morreram. Têm, porém, aos olhos de muitas pessoas certo encanto, o suave aroma das coisas velhas. Ecoam um mundo distante, e a imaginação ama por vezes refugiar-se nessa atmosfera do passado. Para o escritor que procura fazer ressurgir a vida de antigos tempos, essas ressurreições do vocabulário são necessárias, porque, pelo seu poder fortemente evocativo, ajudam a dar a chamada “cor local”.

Estas restaurações, obrigadas ou voluntárias, pouco importa, da linguagem antiga, são chamadas arcaísmos. O seu estudo e a

sua história são na verdade muito interessantes e altamente elucidativos para o aprendiz de redação, ao qual importa distinguir, na linguagem, entre o que é vivo e o que está morto.

Há na história de todas as línguas um período, naturalmente curto, em que, a par do vocábulo usual, ainda não se perdeu totalmente a consciência do termo velho, que vai desaparecendo. Efetivamente, as palavras não morrem de um golpe. Vão sendo aos poucos abandonadas, em benefício de termos novos, até que perecem e ficam sepultadas no seu cemitério próprio, que são os dicionários.” (LAPA, 1998, p. 47)

Há uma ligação direta entre arcaísmo e o conceito da língua em movimento. Não há quem se oponha à ideia de que a língua é viva e em constante transformação, especialmente quando esse conceito trata de mudanças estabelecidas. Dificilmente o escritor contemporâneo defenderá o uso da mesóclise em detrimento de construções mais modernas, a menos que tenha uma função clara no texto; ou a volta do “vosmicê” que foi substituído pela ex-corruptela “você”; ou, ainda, sair em defesa da volta do “PH” na grafia de “farmácia”. Se não há dilema quando olhamos para trás, há conflitos de toda ordem com as mudanças em andamento. Ao assumir, ao menos teoricamente, que é possível usar “tô”, “pra”, “num”, em vez de “estou”, “para”, “em um”, apenas para ficar nos exemplos mais óbvios, o autor olha para as flutuações do sistema linguístico sem a mesma convicção. O que dizem os gramáticos a respeito dessas novas formas? Essas ocorrências estão nos dicionários? Aparecem nas obras de outros escritores?

É a narrativa que pede essas novas formas ou trata-se de descuido com a linguagem?

O dicionário Houaiss registra as contrações “pra” e “num”, mas não faz valer o “tô”. Nos dois primeiros casos entendemos que elas estão oficializadas, autorizadas para uso externo. Há muitos autores que empregam essas contrações, outros evitam ao máximo, outros ainda mesclam as duas formas, dependendo do caso. Condenar seu uso alegando frouxidão narrativa ou desleixo é apoiar-se em um julgamento que não se aplica a todos os casos, assim como optar por palavras mais sóbrias não garante a qualidade do texto.

O Narrador Saudosista escolheu “incertezas a esmo”, “óbice das tramoias”, acuidade visual” quando poderia ter optado por uma sintaxe contemporânea, mais adequada ao contexto do romance. Nesse caso, a informalidade não era uma opção, mas uma decisão quase obrigatória. O leitor não estranharia os palavrões, as gírias de cadeia, uma narrativa mais oral. Então por que ele preferiu uma forma tão distante do ambiente narrado? Seja qual for a resposta, não parece ter sido em função da história.

Abrir mão de tudo que não diz respeito à narrativa exige um esforço imenso e é um tema antigo. Schopenhauer já levantava a questão ao dizer que “só produz o que é digno de ser escrito quem escreve unicamente em função do tema tratado” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 56). Ele se referia aos escritores que viam a literatura como fonte de renda, e por isso escreviam pensando em agradar ao público em detrimento do conteúdo e da forma. A crítica do filósofo soa anacrônica (quem não gostaria de viver de sua produção literária?) e atual, se olharmos para o sucesso de vendas dos livros

temáticos (vampiros, erotismo) que anima os escritores a produzir narrativas similares sem grandes preocupações estilísticas.

Os jovens costumam ser os vilões pela deformação da língua de seu “estado puro”. As menções à incapacidade da nova geração de construir frases claras, com pontuação correta e lógica remetem aos primórdios. Pinker lembra que em 1478, o tipógrafo inglês William Caxton lamentou que “a língua, tal como é usada hoje, difere de longe daquela que era usada e falada quando eu nasci”. Já Richard Lloyd-Jones, em seus estudos sobre tabuletas decifradas do sumério, fez “queixas sobre a deterioração da escrita dos jovens” (PINKER, 2016, pp. 17-8). Vociferando contra a decadência da literatura, na passagem do século XVIII para o XIX, Schopenhauer (2015, p. 56) fala em “situação deplorável” e “deterioração da língua”.

Em sua análise sobre a morte do latim falado nas ruas — ou seja, o latim vulgar (estigmatizado pelos conhecedores do latim clássico, por sinal) —, Auerbarch avalia que a complexidade da língua somada a um desejo do povo de expressar suas particularidades e nuances do cotidiano foram uma das causas para a fixação das línguas românicas e neolatinas. O embate do novo *versus* o velho aparece em várias passagens, como as que seguem:

“A língua latina clássica, tal como a conhecemos através de suas obras literárias, é o instrumento de uma elite de pessoas de alta civilização, administradores e organizadores; a língua destes visava menos à concretização dos fatos e atos particulares que à sua disposição e classificação sinóptica num vasto sistema ordenado; [...] a língua do povo, ao contrário, tendia para a apresentação concreta de fenômenos particulares; queria-se vê-

los, senti-los vivamente; sua ordem e suas relações interessavam menos às pessoas que viviam uma vida limitada e cotidiana e cujo horizonte não abrangia mais, após a decadência e a queda do império, nem a Terra inteira, no sentido geográfico, nem o universo dos conhecimentos humanos.” (AUBERBACH, 2015, pp. 131-2)

“O sistema flexional do latim era bastante complicado. O latim tinha quatro séries de tipos para a conjugação e cinco para a declinação; fora dessas séries, havia um grande número de particularidades e das assim chamadas exceções, isto é, casos isolados. Quando o latim se difundiu, e massas cada vez mais numerosas começaram a se servir-se dele, um sistema tão complicado tornou-se um incômodo; o povo confundia e simplificava; uma porção de alterações analógicas se produziam. Trata-se de um fato antes psicológico e sociológico que racial, pois ocorreu no império todo.” (idem, p. 129)

Com base nos estudos da linguística moderna, Auerbach pontua as mudanças da língua como um fenômeno geracional:

“As línguas vivem com os homens que as falam e mudam com eles. Cada indivíduo que fala, cada família, cada grupo social ou profissional cria formas linguísticas novas, das quais uma parte entra na língua comum da nação; uma nova situação política, uma nova invenção, uma nova forma de atividade (o socialismo, o rádio, os esportes, por exemplo) fazem surgir

novas expressões e, por vezes, todo um novo ritmo de vida, que modifica a estrutura geral da linguagem. Cada língua, portanto, se modifica de geração para geração.” (idem, pp. 75-6)

A definição do que é boa literatura, posta nesses termos, no embate entre o velho e o novo, joga uma luz histórica sobre o tema, pode explicar as motivações do Narrador Saudosista, mas esclarece pouco a respeito dos elementos que compõem uma narrativa eficaz, uma vez que não é possível atestar apenas pela idade dos vocábulos a qualidade literária de um texto. Há muitos autores contemporâneos que resvalam no limite das regras normativas, fazendo uso de uma linguagem informal e são bem-sucedidos. Outros escolhem uma sintaxe antiga com resultados extraordinários. Em seu argumento sobre a importância da estilística, Bakhtin defende que escrever é decidir entre inúmeras possibilidades, todas corretas:

“Toda forma gramatical é, ao mesmo tempo, um meio de representação. Por isso, todas essas formas podem e devem ser analisadas do ponto de vista de suas possibilidades de representação e de expressão, isto é, esclarecidas e avaliadas de uma perspectiva estilística. No estudo de alguns aspectos da sintaxe, aliás muito importantes, essa abordagem estilística é extremamente necessária. Isso ocorre, sobretudo, no estudo das formas sintáticas paralelas e comutativas, isto é, quando o falante ou o escritor tem a possibilidade de escolher entre duas ou mais formas sintáticas igualmente corretas do ponto de vista gramatical. Nesses casos, a escolha é determinada não pela gramática, mas por considerações puramente estilísticas, isto é,

pela eficácia representacional e expressiva dessas formas”.
(BAKHTIN, 2015, pp. 24-5).

Dito isso, e ainda com base nesse Narrador Saudosista, a estranheza do texto pode ser analisada como uma sobreposição de decisões inadequadas. Além de escolher palavras, frases incompatíveis com o ambiente, a trama soa inverossímil, as frases estão mal construídas ou pouco claras e os diálogos têm pouca serventia na construção dos personagens.

2.1.2 | Diálogo

Um bom diálogo, dizem os manuais, deve buscar a naturalidade. Para o narrador contemporâneo essa é uma diretriz tão arraigada que parece mais antiga do que realmente é. A busca pelo diálogo realista se tornou uma qualidade a partir do romance moderno e parte dessa mudança teria sido por influência do realismo, que procura

“[...] imitar a língua falada, esforça-se por sugerir ao leitor as entonações e os gestos e utiliza mesmo os dialetos e as gírias; e que faz tudo isso não somente em obra cômicas, mas também, e sobretudo, quando se trata de temas trágicos e muitos sérios; basta pensar no romance moderno”. (AUERBACH, 2015, p. 72)

A linguística moderna, como já foi dito, fixou bases de análise distintas entre a língua escrita e falada, o que pode ter contribuído não só para a

informalidade nos diálogos mas para que essa técnica ganhasse status de lei. Se fala e escrita são registros diferentes e com regras próprias, a intersecção entre esses dois mundos é inegável. Se o narrador carregar no formalismo soará falso; se afrouxar demais irá ferir as regras básicas da gramática. Achar o meio termo é uma tarefa subestimada por muitos, como se essa fosse a parte fácil da criação literária. E nem mesmo o meio termo deve ser entendido como regra, porque essa calibragem dependerá, como sempre, do contexto narrativo; do contrário teríamos que negar a qualidade dos diálogos formais de Jane Austen e Eça de Queiroz ou desqualificar o narrador de Lourenço Mutarelli, que opera no registro oposto.

Lapa resume o problema desta forma:

“Quem está diante duma folha de papel sente sempre uma dificuldade, uma responsabilidade. A consciência diz-nos que se não deve escrever inteiramente como se fala; mas também nos previne dos perigos que há em nos afastarmos demasiado dessa linguagem natural, que traz em si todas as energias da alma.”
(LAPA, 1998, p. 58)

King tem uma opinião contundente sobre a função do diálogo. Ao mostrar preferência pela ação para compor seus personagens, ele levanta o problema da dissimulação da fala:

“[O diálogo] dá voz ao elenco, e ele é crucial para definir o caráter de cada um — mas as ações dos personagens nos dizem mais sobre eles, e a fala é dissimulada: o que as pessoas dizem

costuma mostrar seu caráter aos outros da maneira que eles, os falantes, não conseguem perceber.” (KING, 2015, p. 155)

O autor cita dois escritores que teriam fracassado como dialoguistas, pondo em evidência a alta especificidade dessa habilidade na narrativa: H. P. Lovecraft (“era um gênio quando se tratava de histórias macabras, mas era terrível como escritor de diálogos”), John Katzenbach (“Seu romance *Hart’s War* contém diálogos inesquecíveis de tão ruins”), e outros que considera “uma delícia de ler”, como George V. Higgins, Peter Straub, Graham Greene, Raymond Chandler (“Acendi um cigarro que tinha gosto de lenço de encanador”) e Elmore Leonard. (KING, 2015, pp. 154, 156)

Os apontamentos acima levantam duas questões importantes: nem sempre um bom narrador é igualmente bom nos diálogos, pois trata-se de habilidades diferentes e igualmente difíceis. E ao preferir a ação ao diálogo —e isso deve ser lido como uma opinião pessoal legítima, mas que não exclui outras possibilidades —, ele joga luz sobre a dissimulação da fala e derruba a afirmação de que o diálogo *sempre* define o caráter do personagem.

Em *Como escrever diálogos*, Kohan enumera as suas vantagens:

- “- É a forma narrativa que mais se aproxima do leitor;
- Durante a troca de discurso entre dois ou mais interlocutores, o diálogo deve criar uma incógnita, que podemos traduzir como capacidade de revelação;
- No conto, o diálogo é uma ferramenta que ajuda a definir o personagem. No romance, contribui para o dinamismo da obra;

- [O diálogo] poupa nossa vista de um texto cansativo. Trata-se de um problema relativo ao aspecto visual da página, ao jogo entre letras e espaços em branco, que também deve ser levado em conta de acordo com as características do romance que estivermos escrevendo.” (KOHAN, 2013, pp. 10, 11, 13, 17)

Embora esse esquema aponte características do diálogo, ele não abrange a complexidade do tema. A fala do personagem em detrimento do narrador não é um benefício por si só. Estamos falando de qual livro e em qual contexto? O diálogo tampouco garante a aproximação do leitor, um narrador habilidoso pode fazer o mesmo sem recorrer a esse expediente. A “incógnita” que a autora menciona não se aplica necessariamente a diálogos bem construídos, e o dinamismo e a caracterização de um personagem são qualidades que podem ser usadas tanto no romance quanto no conto. Em ambos os casos, não cabe ao diálogo salvar o texto enfadonho. Se a história está cansativa, é ineficaz que o autor recorra ao diálogo ou à estética da página para salvar o conjunto. O que significa dinamismo em um texto literário? Se a definição for um *page turner* como *Os homens não amavam as mulheres*, de Stieg Larsson, muitos outros ficarão de fora injustamente. Há textos primorosos e pouco “dinâmicos”, como *Caninos brancos*, de Jack London. A sua gênese é sombria, densa e lenta e é nela que está o dinamismo do romance. Outros nada têm de suspense e são muito bem realizados, como *Extinção*, de Thomas Bernardt, um longo ensaio pessimista e amargo sobre a raça humana, falsamente informal, que alterna entre os discursos direto e indireto.

Definir as técnicas de um bom diálogo é tão difícil quanto discorrer sobre os acertos de um bom romance e, para além da atmosfera a ser construída, é comum que problemas de ordens distintas sejam avaliados como parte da mesma questão. Julgar a formalidade de uma conversa é entrar no campo da estilística; se o autor fere uma regra gramatical a questão é normativa; se o diálogo parece inverossímil, o problema pode ser a construção do personagem; se a fala não condiz com o carácter do personagem entramos no campo da variação linguística. A imprecisão de termos é assunto da semântica; sem falar na lógica, no ritmo e na calibragem entre cena e sumário. Desse modo, qualquer moldura que não leve em conta esses elementos será sempre incompleta.

Não à toa, *Eu receberia as piores notícias de seus lindos lábios* foi adaptado para o cinema. Marçal Aquino, autor do romance e também roteirista, é reconhecido pelos diálogos ágeis, fluídos, que exploram a narrativa visual, dando a falsa impressão de que foram escritos numa solapada. Na história, o narrador-protagonista alterna entre cena (diálogos) e sumário (narrador contando a história) e usa diálogos curtos que ajudam no enredo e na composição dos personagens. Outro exemplo de um bom dialoguista é Rubem Fonseca, que também usa falas curtas mas privilegia o sumário. É o narrador quem constrói a trama, deixando para os diálogos a função de tensionar e ratificar a história que está sendo construída. O escritor Lourenço Mutarelli radicaliza em *A arte de produzir efeito sem causa*, em que quase toda a história se dá através de cenas.

No trecho abaixo de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, Cauby trava uma conversa com a sua amante. Toda a narrativa, a começar

pelo título do livro, mostra a vulnerabilidade do protagonista. O forasteiro se apaixona por Lavínia, uma mulher de personalidade instável, casada com um pastor. Ela é lasciva, apaixonada, mas também distante e evasiva. Com a voz do narrador fica claro que Cauby é a parte frágil da relação.

Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios, Marçal Aquino

“— Conheci seu marido outro dia.

Essa informação não acrescentou nenhuma novidade a seu rosto. Lavínia esticou o braço para fora da janela e bateu a cinza do cigarro.

— Ele odeia que eu fume.

Avancei para um campo minado:

— Me conte uma coisa: vocês transam?

Ela riu. E foi então que percebi que ocorrera uma transformação. Não era a mesma mulher tímida que entrara naquela casa horas antes. O olhar estava mudado. Foi a Lavínia-Shirley quem falou:

— Por que você está perguntando isso?

— Ah, sei lá. Achei que ele podia estar interessado só na sua alma.

Ela colocou o cigarro entre os lábios e tragou, sem tirar os olhos de mim. Falou soprando a fumaça:

— Você está enganado: ele se interessa pelo meu corpo também.

Eu ri sem vontade de rir. Aquela era uma conversa estúpida, e eu sabia que depois iria sentir dor. Por que continuava? É simples: morava um monstro dentro de mim, que, ferido, exigia reparação.

— E como é? Melhor?

— É diferente, ela respondeu.

Ao ouvir isso, o monstro uivou. Ciúme. Vê se tem cabimento: senti ciúmes do marido. Lavínia jogou o cigarro pela janela e então voltou para a cama e

deitou-se ao meu lado. E começou a me acariciar. Eu me sentia muito irritado comigo mesmo.

— Duvido que você consiga alguma coisa agora, eu disse.

— Quer apostar?

Ela curvou o corpo sobre o meu e começou a lambar meus mamilos. Depois, desceu, me beijando, em direção à virilha. Quer saber, se tivesse apostado, eu teria perdido.” (AQUINO, 2011, pp. 74-75)

Outro exemplo de como um diálogo pode trabalhar a favor da narrativa. Em “Viagens de núpcias”, de Rubem Fonseca, o narrador conta a história de dois jovens que decidem se casar. À medida que a trama avança, o leitor entende que a relação é baseada na afetividade mas sem nenhuma atração sexual. Ela, excessivamente casta, ele se satisfazendo com outras mulheres. Na noite de núpcias a ausência de desejo, até então apenas sugerida, é escancarada na primeira relação sexual. Os diálogos são poucos, quase monossilábicos mas muito importantes para compor o clima de constrangimento e o caráter dos personagens. No entanto, a supremacia do narrador é notória. É ele quem mapeia o cenário de frustração erótica e cria um excesso de formalidade travestido de carinho mútuo que, aos poucos, se transforma em um ato brutal do marido. Há muitas indicações do desconforto de Adriana, o “fio de voz” de uma mulher tímida e infantilizada, o “suspiro de langor e medo”, as “pernas que se entreabriram um pouco”, o hímen como prova de sua castidade e, por fim, os gritos de dor da recém-casada. A angústia de Mauricio também é descrita pelo narrador. Sua falta de desejo aparece nas taças de champanhe que ele “esvazia em longos sorvos”, no pensamento em outra mulher para ajudá-lo na ereção, na constatação de

seu pênis flácido e no automatismo em que ele se aproxima da mulher, beijando os bicos dos peitos, os lábios e o pescoço, como uma cena clichê de um filme comercial. Em termos quantitativos os diálogos são insignificantes, mas para a trama agregam uma enorme força dramática.

“Viagem de núpcias”, Rubem Fonseca

“Chegaram ao Copacabana Palace pouco depois de meia-noite e ocuparam o amplo apartamento nupcial do hotel. Mauricio pediu uma garrafa de champanhe e ficou sentado na sala, completamente vestido, enquanto Adriana se retirava para um dos quartos para vestir uma camisola. Ele tirou o casaco, pois suava apesar do ar-condicionado estar ligado, e tomou uma taça de champanhe. Adriana voltou pouco depois, vestida com a camisola que escolhera ajudada pela mãe. Mauricio nem notou a camisola. Deu um beijo em Adriana e disse: ‘fica aqui, minha querida, que eu vou tirar esta roupa, estou sentindo um calor enorme, afinal isto é o Rio de Janeiro, um verão que não tem fim’. No quarto tirou a roupa lentamente e pensou em Ludmila, uma das parceiras preferidas das suas noites lúbricas no apartamento da cidade. Voltou para a sala com um robe sobre o corpo nu, pegou a garrafa e, abraçando carinhosamente Adriana pela cintura, levou-a para o quarto. ‘Deita, meu bem’, ele disse. ‘Apaga a luz’, pediu Adriana timidamente. Mauricio apagou a luz da sala acesa e voltou. ‘Tira a roupa, meu amor, enquanto vou apanhar os copos na sala.’ Ele pegou os copos, deixou a luz da sala acesa e voltou. Ela estava deitada imóvel na cama e a luz indireta que vinha da sala revelava a delicada nuance alabastrina do corpo de Adriana, o tufo alto de pelos louros no delta do corpo de Adriana. Mauricio contemplava pela primeira vez a nudez da mulher amada. Sentiu uma onda de carinho e desviou os olhos. Tirou o robe, sentou-se na cama, apanhou a garrafa na mesinha-de-cabeceira e encheu duas taças: ‘Não quero beber’, Adriana disse com um fio de voz. Mauricio esvaziou em longos

sorvos as duas taças e deitou-se de barriga para baixo ao lado de Adriana, beijou os bicos do peito dela, depois os lábios e o pescoço. Adriana deu um suspiro de langor e medo. Mauricio também suspirou, porque seu pênis permanecia flácido. Afagou os seios de Adriana, desceu a mão e acariciou as suas pernas que se entreabriram um pouco, tocou os lábios absconsos que se ofereciam úmidos a ele. Novamente pensou ansioso em Ludmila e então o seu pênis afinal endureceu e ele deitou-se apressado sobre Adriana, separando abruptamente as suas pernas, temendo que a ereção cessasse. O hímen teria que ser rompido e ele não tinha ideia da resistência que encontraria, pois jamais havia deflorado uma mulher. Adriana disse que ele a estava machucando, pediu que parasse, mas Mauricio sabia que se não prosseguisse sem trégua seu pênis perderia seu enrijecimento, não endureceria mais naquela noite. E assim investiu com rapidez e brutalidade, sem se importar com os gritos de dor de Adriana, até sentir que alguma membrana se rompera e um calor úmido envolvera o seu pênis. Ele atacou ainda mais durante algum tempo para se certificar de que seu dever fora cumprido, sentindo o corpo suado, o suor pingando da testa sobre o rosto de Adriana. 'Eu machuquei você, meu amor?'. Adriana, percebendo o tom angustiado da voz dele, respondeu, 'não, meu bem'. (FONSECA, 1997, pp. 37-9)

Mutarelli também mostra todas as suas habilidades como dialoguista. Em *A arte de produzir efeito sem causa*, há longas cenas intercaladas com sumários concisos. O caráter dos personagens é construído por conversas banais, sem tentativa de impactar ou causar grandes efeitos. No trecho abaixo, é imediata a empatia do leitor por esses dois amigos que levam a vida sem muita pretensão, sem dinheiro e pouco apegados à máxima de que o trabalho enobrece.

A arte de produzir efeito sem causa, Lorenço Mutarelli

— Eu preciso trocar o dinheiro, aí eu te pago os dez.

— Firmeza.

— Você gosta do Queen?

— Não a ponto de usar uma camiseta.

— Mas você está usando.

— É que eu não tinha outra limpa. Essa eu uso para dormir.

— Mas estamos acordados, não estamos?

— Não dá pra saber, espero que sim.

— Sabe quem passou aqui dia desses?

— Não. O Telles.

— Porra. Faz tempo que não vejo o Savalas! E como ele está?

— Seguiu o protocolo. Casou, engordou, separou, engordou... Na rotina. Eu falei que tinha cruzado contigo. Ele falou que precisava falar com você.

— O quê?

— Ele não disse.

— E você, casou?

— Tenho meus rolos. Vivo com uma fulana.

— Tem filhos?

— Três.

— Caramba.

— Dois com uma e um com outra.

— Faz muito tempo que eu não cruzo com o velho Savalas. Vou pegar outro café, quer um?

— Traz, vai.

Junior volta com dois copos. Paulo Savalas, vulgo Telles, era companheiro da turma. Talvez até mais íntimo e próximo que o Horácio. Isso pode ser uma luz.

— Isso aí não parece café.

— Não, eu peguei um conhaque pra mim.

— Porra! Se tivesse falado eu também preferia um desses. Café me dá azia.

— Vou buscar um.

— Deixa quieto.

Junior deixa quieto.

— Mundinho, você sabe de alguém que esteja precisando de alguém pra trabalhar?

— Alguém que precisa de alguém? É isso? Sempre alguém precisa de alguém.

— Você entendeu.

— Ué, você não estava aí todo bacana, reunião e o escambau?

— Tava nada. Eu estou fodido.

— Porra, cara, tão fodido que achei bom alguém pensar que eu me dei bem.

— Você conhece o Castro?

— Fidel?

— Não sei o primeiro nome dele, aquele que tem um bufê de criança.

— Não, não conheço. Por quê?

— Ele sempre precisa de garçom e manobrista. Às vezes eu faço uns bicos de manobrista. Ele não paga lá essas coisas, mas paga no ato.

— Porra! Garçom é foda. Eu sou meio desastrado.

— Então manobrista. Todo final de semana tem festinha. Às vezes mais que um por dia.

— Onde fica?

— Lá no Avenidão. Dá pra ir a pé.

— Pode ser uma. Você iria lá comigo para me apresentar?

— Com certeza. Podemos até trampar juntos.

— Pode ser um jeito para eu levantar uns trocados até arrumar alguma coisa decente.

— É. E é só no fim de semana. Mesmo que você consiga outra coisa dá pra ir levando.

— Pode crer.

— Quer dar um pulo lá agora?

— Não. Hoje eu não posso. Tenho umas coisas pra resolver.

— Amanhã?

— Talvez.

Junior vira o copo. Tira uma nota de dez e devolve ao Mundinho.

— Obrigada e desculpe a demora.

— Quer deixar pra me pagar depois?

— Pode ser?

— Na boa. Segura essa até você começar lá no bufê.

— Porra. Obrigado, cara.

— Que isso, meu irmão. Pra que servem os amigos?

— Valeu. Eu vou nessa.

— Amanhã nós damos um pulo lá.

— Pode crer.

— Não quer mesmo experimentar o bagulho?

— Que bagulho? Ah, Nem. Valeu.

— Não quer mesmo fazer uma fezinha? De repente é daí que vem uma bolada.

— Então joga os dez aí.

Mundinho saca o bloquinho do bolso.

— O que vai ser?

— Deixa eu pensar.

— Sonhou?

— Agora não me lembro, mas outro dia sonhei com cachorro e cavalo.

— Cinco e onze. No grupo.

— Cinco onze, é uma boa centena.

— Final onze?

— Final onze.

— E para completar o milhar?

— Bota zero na frente.

— Zero cinco onze, quinhentos e onze. Belo milhar. Valendo do primeiro ao quinto? Milhar e centena?

— Não. Joga seco. Na cabeça.

— É assim que eu gosto. Na cabeça. Se ganhar, você quebra a banca.”

(MUTARELLI, 2008, pp. 98-101)

Até aqui, a discussão sobre os diálogos aponta para o equilíbrio entre cena e sumário, construção dos personagens, ambientação e desenvolvimento da trama. Francine Prose, no entanto, aprimora a discussão mostrando que um diálogo bem-sucedido é uma função multitarefa, nem sempre é sinônimo de naturalidade ou está atrelado a uma sintaxe adequada ao tempo histórico dos personagens.

“Uma das coisas que me lembro de ter ouvido quando estava começando a escrever foi a seguinte regra: não se deve, e na verdade não se pode fazer diálogo ficcional — conversa na página — soar como fala real. As repetições, expressões sem sentido, hesitações e monossílabos disparatados com que expressamos hesitação, juntamente com os clichês e banalidades que constituem tanto da conversa cotidiana, não podem e não devem ser usados quando nossos personagens estão conversando. Em vez disso, eles deveriam falar com muito mais fluência do que o fazemos, com maior economia e certeza. Diferentemente de nós, deveriam dizer o que têm em mente, ir direto ao ponto, evitar circunlóquios e digressões. A ideia, presumivelmente, é que o diálogo ficcional deveria ser uma

versão “melhorada”, arrumada e depurada da maneira como as pessoas falam. *Melhor* que o diálogo “real”.

Então por que tanto diálogo escrito é *menos* vivido e interessante do que aqueles que podemos ouvir por acaso, diariamente, no cybercafé, no shopping center, no metrô? [...]

Uma vez determinei que uma turma ouvisse conversas de estranhos às escondidas e transcrevesse os resultados. Decidi experimentar isso eu mesma, num café universitário. Dentro de momentos ouvi uma jovem contando ao seu companheiro sobre um sonho em que vira Liza Minelli usando um manto branco e uma coroa de estrelas, vestida de Rainha do Céu. O que tornava a conversa duplamente interessante era que a moça parecia estar romanticamente atraída pelo amigo, e usando sua história como um meio de sedução, sem perceber que ele, até onde eu podia distinguir, era gay. Esse fato não deixava de ter relação com o intenso interesse que ele expressava por Liza Minelli, mais uma conexão que sua companheira estava preferindo não fazer.

Como esta, a maioria das conversas envolve uma espécie de sofisticação multitarefa. Quando nós, seres humanos, falamos, não estamos meramente comunicando informação, mas tentando impedir que o ouvinte perceba o que *não* estamos dizendo, que pode ser não apenas perturbador, mas, tememos, tão audível quanto o que *estamos* dizendo. Em consequência, o diálogo geralmente contém tanto subtexto quanto texto, ou

mais. Mais coisas ocorrem sob a superfície do que nela. Uma marca do diálogo mal escrito é que ele faz apenas uma coisa, no máximo, de cada vez.” (PROSE, 2008, pp. 145-6)

O que Prose chamou de sofisticação multitarefa, Bakhtin nomeou de discurso verbal e não verbal. O Círculo de Bakhtin, criado no começo do século XX, trouxe à tona a discussão sobre as características do discurso verbal. Para esse grupo de linguistas, a comunicação não se dá apenas pela fala, mas *também* pela fala, em que há uma parte “percebida” e outra “presumida”, (BAKHTIN, s/d, *apud* BRAIT; MELO, 2014, p. 67). O verbal e não verbal seriam partes complementares de uma conversa em que tanto quem discursa quanto o interlocutor são influenciados pelo “horizonte espacial comum dos interlocutores”, pelo “conhecimento e compreensão comum da situação por parte dos interlocutores” e pela “avaliação comum dessa situação”. Assim, dependendo do gesto, do tom de voz, da situação, um simples “oi” pode ser entendido como acolhimento, automatismo, desprezo, sedução, timidez etc.

Obviamente trata-se de um conceito muito mais abrangente do que a definição acima. No entanto, para a discussão sobre os elementos que constituem um bom diálogo, parece claro que, ao assumirmos que o discurso verbal é a soma do dito e do não dito, o narrador tem um enorme desafio, porque deve dar cabo de todos esses elementos apenas com a escrita, a partir da composição entre cena e sumário.

Analisando os diálogos de Henry Green, Prose acrescenta mais um elemento desestabilizador sobre as regras do discurso oral. A naturalidade nos diálogos influencia nosso julgamento sobre a verossimilhança da obra,

como vimos no Narrador Saudosista que forjou diálogos muito formais e antigos para um romance moderno. A questão, neste caso, pode ser traduzida como uma sintaxe fora do tempo histórico da narrativa. No trecho abaixo, Prose questiona essa relação entre naturalidade e a contextualização histórica das palavras em uso, concluindo que os diálogos de Henry Green quebram essa regra, transcendem a questão de tempo e lugar e, por isso, ainda soam frescos para o leitor contemporâneo.

“Em toda a obra de Green, o diálogo fornece texto quanto subtexto, permitindo-nos observar o amplo espectro de emoções que seus personagens sentem e exibem, o modo como dizem e não dizem o que têm em mente. [...] Lendo Green, somos tentados a concluir que ele simplesmente tinha um ouvido magnífico para o som dos ritmos da fala. Mas como o crítico James Wood ressalta num incisivo ensaio sobre a sua obra, Green muitas vezes cunhava palavras que não estavam em uso durante o período em que seus romances se situam (ou durante qualquer outro período), mas que não obstante soam inteiramente adequadas. Assim talvez a conclusão correta seja que Green estava menos sintonizado com o modo como as pessoas soam quando falam — as palavras e expressões reais que empregam — do que com o que elas querem dizer. Essa noção de diálogo como pura expressão de caráter, que (como o próprio caráter) transcende as especificidades de tempo e lugar, pode explicar em parte porque as conversas nas obras de escritores como Austen e Brontë soam muitas vezes novas e

assombrosamente contemporâneas, e muito diferente das falas rígidas, afetadas e arcaicas que encontramos em maus romances históricos e naquelas fantasias medievais em que jovens sempre parecem estar dizendo coisas como: “Terei eu passado na solene e sagrada prova de iniciação, venerável mestre da caça.” (PROSE, 2008, pp. 147, 165)

2.1.3 | Neologismo, verossimilhança, originalidade

A invenção de palavras exerce um fascínio especial para muitos escritores. O neologismo é um terreno fértil especialmente na prosa poética quando as liberdades semânticas parecem se justificar pela narrativa metafórica. A brincadeira consiste no prazer em cortar, unir, trocar sufixos e prefixos, somar significados e desafiar os limites da regra normativa. Em muitos casos, no entanto, a tentativa de romper paradigmas faz o narrador mirar na originalidade e acertar no trocadilho. O dicionário Houaiss registra mais de 146 mil verbetes, o suficiente para todo tipo de pirotecnia do discurso. É preciso uma boa justificativa para criar uma palavra porque nenhuma delas cumpriu exatamente a função desejada pelo narrador. Se a regra é passear livremente pelos domínios da linguagem em que os neologismos têm carta branca, resta ao leitor saber se ele se reconhece no chiste ou alega diferenças irreconciliáveis e parte para outra. Criar palavras é mais simples do que parece, uma vez que qualquer falante nativo conhece bem o funcionamento da língua. Ele sabe que agregar o prefixo “des” ou “in” gera um sentido de negação ou falta, ou que o sufixo “mente” criará um

advérbio. Sabemos, por exemplo, que o verbo “deletar” foi incorporado ao português por influência do inglês “*to delete*”. Acrescentar o sufixo “ar” foi uma escolha instintiva, uma vez que essa é uma das formas do verbo no infinitivo. Esse neologismo é sugerido pelo repertório linguístico e se forma automaticamente, sem que o falante precise de habilidades especiais para isso. Enquanto os neologismos supostamente elevam a narrativa, questões mais desafiadoras são deixadas de lado quando, por exemplo, a língua não oferece respostas por associação. Nas relações afetivas contemporâneas, por exemplo, qual o mais adequado: “Marido e mulher” para um casal de mulheres? “Companheira” e “companheira” em tempos neoliberais? O rapaz deve ser chamado de “marido” porque se mudou para a casa da namorada? Se eles tiverem um filho, o status de “marido” se torna mais adequado? Para os casais modernos “esposa e esposo” soa muito antigo, “marido e mulher” um pouco formal, “namorado e namorada” impreciso, caso já vivam juntos. Como retratar a igualdade de gênero na escrita quando não há termos femininos para algumas profissões? E o que fazer com um sistema linguístico que privilegia o gênero masculino? A dificuldade de criar termos que acolham essas mudanças trouxe soluções que neutralizam o gênero, apaziguam os ânimos, mas não resolvem toda a questão. O uso do “x” (todxs) ou do símbolo “@” (tod@s) criam em primeira instância ruídos fonéticos impronunciáveis e, se fizerem parte de uma oração com pronomes como “seus” e “meus”, a neutralidade desejada é anulada.

Lodge (2010, p. 64) em seu artigo sobre o estranhamento na prosa, defende que originalidade na maioria das vezes, não significa “que o autor inventou algo sem precedentes, mas que nos levou a *perceber* o que, em termos conceituais, *já sabemos*, afastando-se dos modos convencionais e

batidos de se representar a realidade. O estranhamento é, em suma, um outro modo de dizer “originalidade”.

No trecho do Narrador Saudosista, aparecem as palavras “historiagem” e “intervaladamente”. A primeira imbuída de ares poéticos, que no contexto quer dizer simplesmente “conversa fiada”; a segunda um advérbio de sete sílabas, que prejudica o ritmo e aparece em uma cena em que a carcereira força as grades da cela (“abriu a cela intervaladamente, aos socos”). A certa altura o narrador usa “controversista” (“representa-me um senhor polêmico controversista”). “Controversista”, embora esteja registrado no dicionário Houaiss, parece seguir o mesmo raciocínio das escolhas anteriores, a busca pela palavra estilizada, que demonstre um domínio da língua culta. Para complicar, esta última oração tem uma redundância, pois “polêmico” é sinônimo de “controverso”. Ao usar esses neologismos a pergunta que fica é por que o narrador não disse apenas “abriu a cela aos socos” e “deixa de bobagem”?

Embora as escolhas do narrador remetam a um ideal de formalidade, em alguns trechos ele opta pelo oposto. Logo depois do embate inicial entre a presa e a agente penitenciária, o narrador define a funcionária do seguinte modo: “Mary é uma carcereira legal”. Esse desvio no estilo do narrador, além de destoar do conjunto, é um bom exemplo do uso de um adjetivo genérico, importado da fala e que serve de coringa em muitas situações. Pelo excesso de uso, carece de vigor narrativo, operando na contramão da língua como ferramenta estética, embora em outro contexto possa funcionar perfeitamente. Nesse caso, o mais importante é atentar para armadilhas que o narrador criou para si mesmo. A oração “Mary é uma carcereira legal”, em

termos de verossimilhança, é muito mais adequada à história. No entanto, do modo como aparece, operando sozinha no conjunto, em vez de servir à narrativa reforça a inadequação do conjunto e desloca a atenção para as incertezas do narrador a respeito de suas escolhas estilísticas.

Schopenhauer comenta sobre o texto rebuscado que não trabalha a favor da narrativa:

“[...] essas pessoas apresentam o que têm a dizer em fórmulas forçadas, difíceis, com neologismos e frases prolixas que giram em torno dos pensamentos e os escondem. Oscilam entre o esforço de comunicar e o de esconder o que pensaram. Gostariam de expor o pensamento de modo a lhe dar uma aparência erudita e profunda, para que as pessoas achem que há, por trás deles, mais do que percebem no momento. [...] ora os apresentam numa torrente de palavras, com a mais insuportável prolixidade, como se fossem necessários verdadeiros milagres para tornar compreensível o sentido profundo de suas ideias — quando elas na verdade se reduzem a algo muito simples ou mesmo uma trivialidade.” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 81)

E ao descrever certos autores alemães:

“Com referência a esse gosto pelo bombástico, em estilo exagerado, pomposo, preciosista, hiperbólico e acrobático, seu protótipo é o alferes Pistol, a quem seu amigo Falstaff certa vez bradou, perdendo a paciência: “Diga o que tem a dizer como uma pessoa deste mundo!”. (idem, p. 90)

Não só a escolha sintática trabalha contra a verossimilhança da história, como também os fatos apresentados. O personagem está preso, aparentemente de modo injusto, e resiste a preparar uma defesa escrita com a sua versão dos fatos, alegando mal-estar físico por estar menstruada. Apenas por esse resumo é possível avaliar as fragilidades do argumento que, do modo como foi narrado, soa superficial, aleatório e por isso muito difícil de se sustentar: “Certo sanguíneo regime hormonal derruba a parede interna da minha bolsa uterina”. Temos, então, uma agente penitenciária ajudando uma presidiária a se safar, o que é pouco crível, a não ser que sua generosidade ou a real intenção da funcionária sejam justificadas. A detenta reage como se não fosse ela a maior interessada e usa suas cólicas menstruais como desculpa. Essas características, somadas à escolha do estilo, produzem uma narrativa bastante frágil do ponto de vista do argumento, da verossimilhança, da qualidade da história, da força que move as personagens. Há ainda orações pouco elaboradas, longas e truncadas, como “Hesita que a sentença do fato da apelação seja cem por cento contra você?”, ou “preparar no calor das horas o arrependimento de assistir ao exame judicial fraudulento dando-se consento”.

Como se vê, o romance apresenta problemas de ordens diversas: verossimilhança, sintaxe, neologismos injustificados, enredo e diálogos frágeis, mescla de linguagens, muletas narrativas e orações mal construídas.

Vejamos agora como dois narradores, com características semelhantes ao saudosista, foram bem-sucedidos em suas propostas.

A cidade, o inquisidor e os ordinários, Carlos de Brito e Mello

“Quando o decoro se confronta com a bobeira

O DECOROSO

Vejamus este homem; este, somente este; este, e não outro homem; depois, com censura, desprezo e ditame, veremos todos os homens.

Assim ele se apresenta: sem elmo, pois os dois grandes bernes que hospeda entre os cabelos impedem, como iniciantes chifres de um bezerrão mal mochado, que equilibre capacetes ou chapéus sobre a cabeça; sem gládio, espada, lança ou outro armamento, já que a artrose lhe degenerou as munhecas, que nada podem suster nem empunhar; sem montaria, devido à dilatação das veias hemorroidárias, e uma sela na qual pudesse sentar-se lhe machucaria o cu.

Assim o homem se apresenta também porque, nos dias atuais e nesta cidade de horizonte duvidoso, não existem mais elmos nem armas, e os corcéis das antigas armadas foram substituídos por pangarés atrelados a carroças para carregar entulho procedente de obras da prefeitura. Falta-nos muito, sobra-nos pouco: sem tropa a marchar, reino a defender, rei a obedecer e rainha a saudar, restaram-nos, com desnecessária e ruinosa fartura, os bobos, carecidos da corte. Bons tempos deviam ser aqueles; estes são infames.” (MELLO, 2013, pp. 15-6)

O que o narrador propõe, e realiza bem, vai na maré contrária ao espírito das histórias contemporâneas e aos manuais de escrita. Assumindo que estamos diante de um Narrador Saudosista, como explicar o frescor desse romance diante da ênclise em abundância (falta-nos, sobra-se, senta-se), dos termos pouco comuns (elmos, mal mochado, gládios), do enredo que lembra os antigos romances de cavalaria? O dinamismo não é exatamente uma qualidade em evidência, os períodos são longos e acomodam na mesma

oração a imagem de um cu com hemorroidas e uma voz narrativa que traduz o espírito dos nobres cavaleiros. Em linhas gerais, ele desobedeceu a todas as regras práticas da narrativa contemporânea e mesmo assim — ou talvez por isso mesmo — o resultado seja dos mais interessantes.

Desde o início o narrador dá o tom, o cenário, e sugere uma história de perversão e humor à moda medieval. Em poucas linhas, o personagem se materializa na voz de um narrador irônico. A figura do pobre coitado é pontuada por suas enfermidades, o berne no couro cabeludo, a artrose nas juntas e a patologia jocosa das hemorroidas. No mesmo período em que o narrador usa “gládios” e “mal mochados” ele dispara a palavra “cu”, surpreendendo o leitor.

Nos romances históricos — embora o exemplo acima seja uma espécie híbrida, pois retrata a sociedade contemporânea — a sintaxe antiga costuma se acomodar com naturalidade, ambientando o leitor ao espírito da época. Em *Equador*, o português Miguel Souza Tavares surpreendeu ao atingir a marca de mais de 230 mil exemplares vendidos só no Brasil. Assim como *A Cidade, o inquisidor e os ordinários*, o romance parecia destinado a poucos leitores. *Equador* foi o seu romance de estreia; o enredo, nada popular, trata das intrigas da corte portuguesa do início do século XX; a sintaxe, além de antiga, carrega as particularidades da escrita de Portugal. Somadas essas características temos, ainda assim, uma prosa fluente e muito agradável. O narrador é de uma clareza notória, os personagens são construídos com uma falsa imparcialidade, jocosamente, de um ponto de vista de quem não é afetado pelas imperfeições alheias, como se sua função fosse apenas a de

reproduzir os fatos, tal qual como se deram. Esses dois romances mostram que se fiar em um tipo narrativo à moda antiga pode dar ótimos resultados.

Equador, Miguel Souza Tavares

“Ei-lo, pois, de caminho até o paço ducal dos Braganças, no meio dessa coisa nenhuma que era o Alentejo, onde o senhor d. Carlos passava todos os anos o melhor do outono e do inverno nesse sport de caça em que, segundo as línguas republicanas da capital, se entretinha a descansar dos poucos momentos que desdenhava ocupar-se dos assuntos da governação. Luís Bernardo era quase da idade do rei, mas, ao contrário deste, era um homem magro e elegante, que se vestia com aquela sobriedade só aparentemente distraída que é a característica dos verdadeiros gentlemen. D. Carlos de Bragança parecia um pacóvio fardado do rei; ele parecia um príncipe disfarçado de burguês. Tudo, na sua figura, na maneira como se vestia, na sua forma de andar, denunciava a sua atitude perante a vida: cuidava da aparência, mas não tanto que isso se transformasse num incómodo; estava a par da moda, do que se passava lá fora, mas não prescindia do seu próprio critério; passar despercebido era motivo de angústia, ser demasiado notado, apontado a dedo, era-lhe constrangedor. A sua qualidade era não alimentar demasiadas ambições, o seu defeito o de não alimentar, provavelmente, ambição alguma. E todavia, quando se examinava a si próprio, tentando manter uma distância razoável para análise, Luís Bernardo reconhecia, sem excesso de vaidade, que estava vários planos acima do meio da sua frequência: era mais bem-educado do que os imediatamente abaixo, mais inteligente e culto, menos fútil do que os acima. E assim foram passando os anos e a sua juventude deslizando ao longo deles.” (TAVARES, 2003, pp. 16-7)

2.2 | O NARRADOR POÉTICO

2.2.1 | Muletas narrativas, metáforas

*A subjetividade é uma coisa terrível.
Já é ruim só pelo fato de desmascarar o autor da cabeça aos pés.*

Tchekhov

Antes de mais nada é preciso definir o que é prosa poética e para isso tomarei emprestado a definição de Auerbach (2015, p. 366). O crítico entende que a função da palavra na poesia — e usaremos esse recorte para a prosa poética — “tem sentido duplo, o de compreensão racional e o de evocar sensações”.

Não é difícil entender essa afirmação: o arrebatamento poético é familiar a todo leitor e ele só existe porque a imagem está associada a uma situação concreta. A discussão desse narrador passa, portanto, pelo equilíbrio entre a imagem e o sentido, pelos recursos mais utilizados e que, se aplicados de forma automática, configuram verdadeiras armadilhas como as metáforas desgastadas, as inversões sintáticas, os adjetivos em excesso ou como peças ornamentais, pelas palavras antigas ou de pouco uso e, finalmente, pela construção de frases sem sentido ou de sentido vago, que se escoram na licença poética.

Original 2

Epílogo, Parte I

“Uma ilha no Caribe qualquer. Hoje.

A lua brilhava imensa, branca, como clara de ovo. Não era noite de lua cheia. Se estivesse cheia talvez não se destacasse tanto no céu de nuvens escuras e pesadas, que se mexiam devagar como para não derramar ainda sua umidade. O silêncio era interrompido ritmicamente pelas ondas quebrando e se espalhando pela areia, lá embaixo na praia. Z se recostou confortavelmente na cadeira da varanda e respirou fundo, sentindo o cheio de água, de sal, de mar.

Ao lado da cadeira, uma mesinha de madeira rústica, própria para ambientes exteriores, mas ainda tão nova que devia estar há pouco na casa. Z também era novo ali. Em cima da mesa, um balde de gelo, um copo curto e uma caixa. Abriu a caixa. Tirou um charuto de capa escura com anilha branca, suave nos dedos como se estivesse azeitado. Levou o charuto às narinas e sentiu o tabaco doce, pensou no café. Cortou a ponta com os dentes mesmo, hábito pouco elegante, e cuspiu para o lado, hábito nada elegante. Levou a mão ao bolso e tirou um isqueiro cromado. Clique, clique, clique, a chama azul como maçarico se destacou na varanda e logo foi substituída pelo círculo vermelho do charuto aceso. Z viu a fumaça subir ao céu iluminado, deixando o cheiro de charuto pela varanda.”

Como exemplo de imagens comuns estão “A lua brilhava”, “lua cheia”, “céu de nuvens escuras”, “ondas se espalhando pela areia”, “céu iluminado”. Os adjetivos ornamentais — e são decorativos porque não fazem falta à trama — aparecem em “cadeira rústica”, “cadeira nova”, “copo curto”,

“charuto de capa escura de anilha branca”, “tabaco doce”. E se o copo fosse longo e a cadeira de plástico? Um maçarico (de chama forte, contínua) é a melhor associação para a chama azul de um isqueiro? Um charuto azeitado (oleoso) não é sinônimo de suavidade. No primeiro parágrafo a prosa poética é mais evidente, depois há uma leve mudança para uma linguagem mais descritiva. Assim como o Narrador Saudosista, temos uma oscilação na voz narrativa que não parece premeditada, mas sugere um narrador tateando as opções.

Sobre o excesso de qualitativos Tchekhov é incisivo:

Ao fazer a revisão, corte, onde possível, os atributos dos substantivos e dos verbos. Você coloca tantos atributos que fica difícil para a atenção do leitor não se perder, e ele cansa. É compreensível quando escrevo: ‘o homem sentou-se na grama’, é compreensível por ser claro e não reter a atenção. Ao contrário, é pouco inteligível e pesado para o cérebro se escrevo: ‘um homem alto, de peito cavado, porte discreto e de barbicha ruiva sentou-se na grama verde, já pisoteada pelos transeuntes; sentou-se sem fazer ruído, olhando tímida e temerosamente à sua volta’. Isso demora um pouco para entrar no cérebro, e a literatura deve entrar imediatamente, num átimo”. (TCHEKHOV, 2007, p. 100)

Vejamos esse outro narrador:

Original 3

“Apurando a sua percepção, José se disciplinou a observar os olhos alheios com menos julgamento, preconceitos, opiniões, palavras. Seu sonho era aprender a olhar sem pensamento. Enquanto não desaprendia o pensar, ventaniava os olhos alheios com a sua visão e, quando estava na praça e não tinha ninguém para olhar, lia um livro que o capturou com suas hábeis teorias de ação política não-violenta, intitulado Poder, Luta e Defesa, de um tal Gene de Sharp.”

Logo no começo há uma reiteração (“menos julgamento, preconceito, opiniões, palavras”) de significados bastante vagos. Que diferença faria se o narrador tivesse dito apenas “a observar com menos julgamento”? Mesmo que tivesse escolhido essa opção, ainda faltaria aprimorar a frase, buscando uma forma menos literal de dizer a mesma coisa.

Em seguida temos “aprender a olhar sem pensamento”. Essa é uma informação que entra em conflito com o que acabou de ser dito. Olhar e não pensar em nada é diferente de olhar sem preconceito. Além disso, que sentido faz olhar para alguma coisa e não sentir absolutamente nada?

Outro recurso que aparece nesse trecho é o uso do verbo no infinito: o pensar, o viver, o querer, bastante comum na prosa e poesia antigas, mas que ainda serve de vetor para alguns narradores contemporâneos. O neologismo está representado pelo “ventaniava” e a inversão sintática pelo “hábeis teorias de ação”.

“Teorias hábeis de ação” é completamente diferente de “hábeis teorias de ação”. O primeiro mais seco, direto; o segundo, pela simples inversão, tecnicamente mais poético. Não à toa muitos narradores decidem por esse recurso. A solução é fácil e indolor, basta inverter a ordem para configurar prosa poética. Na prática, ela não garante a qualidade do texto, ao contrário, muitas vezes denuncia a inexperiência do autor.

Vejamos agora um contraexemplo:

Tempo de espalhar pedras, de Estevão Azevedo

“O pensamento demorou a cravar suas ventosas na mente de Rodrigo porque antes um enorme temor nela ocupara todo o espaço. Temor de mau agouro e castigo. O que lhe causara tais assombrações não era algo novo, outras vezes lhe ocorrera. Era justamente a sucessão de desmesuras, camada após camada, com as que se viam nos paredões de rocha, que lhe davam o medo do castigo. O sucedido fora simples, na realidade: juntos entravam na toca, Rodrigo contrariado porque Ximena ameaçava recusar-lhe o único fruto que saciaria a sua fome. Como de costume, porém — e isso, em sua ingenuidade — ele atribuía ora a seus encantos mudos, ora ao poder de seus convencimentos —, a moça se desdisse. Rodrigo arriou as calças e deitou-se, as costas na palha seca que cobria o chão da terra. Ximena, de saia, ajeitou-se, sentada sobre o corpo do homem, e começou o saracoteio. Daí em diante, não mais palavra que se entendesse. Bulício. Rodrigo sentia que em seu ventre derramavam-se sumos e suores. Quando não foi mais capaz de conter-se, segurou firme a moça pelos ombros. Passado o ápice empurrou-a para o lado, para ofegar sem um corpo grudado ao seu. Foi aí que percebeu o sangue que lhe empapava os pelos.

— Cadela, praguejou.

Ximena ainda conservava os silêncios do depois e nem respondeu. Ela ensaiava limpar-se com a palha, mas a palha mais fazia grudar-se ao visgo que a cobria.

— Endemoninhada — ele gritou e até cerrou os punhos, mas como Ximena não retrucasse, conteve-se.

Homem que tivesse contato com as regras de mulher estava perdido. Má sorte. Com Ximena fora a primeira vez. Decerto que de propósito, tudo arranjado. Mas com outras algumas vezes, daí a certeza do castigo: até o perdão se cansa.” (AZEVEDO, 2014, pp. 193-5)

Assumindo que *Tempo de espalhar pedras* está, entre outras definições, no campo da prosa poética, o romance não cai nas armadilhas em que esse tipo de escrita costuma tropeçar.

Nessa passagem transcrita, o narrador alterna prosa poética (“O pensamento demorou a cravar suas ventosas na mente de Rodrigo”, “até o perdão se cansa”) e uma narrativa direta (“Quando não foi mais capaz de conter-se, segurou firme a moça pelos ombros”), reproduzindo com muita habilidade uma cena de sexo entre dois amantes. Sem derramamento excessivo, mas o suficiente para que o leitor entenda as vulnerabilidades em jogo, e duro o suficiente para escancarar o desejo animalesco entre os dois, foi criada uma prosa que calibra poesia e racionalidade, sem eleger uma delas como carro-chefe ou recorrer a expedientes narrativos revolucionários, que rompem paradigmas. Mesmo nos trechos mais poéticos a narrativa nunca é aberta demais a ponto de não fazer sentido. A inversão sintática aparece em alguns momentos (“um enorme temor nela ocupara todo um

espaço”), mas funciona como um entre outros recursos narrativos, compondo o conjunto.

Em outro trecho do mesmo romance, um dos personagens é visto diariamente bebericando cachaça e usando os serviços do puteiro local. A especulação de seus colegas era saber de onde vinha o dinheiro que ele esbanjava: Renda de “Mulher não era, porque mulher, se ganha dinheiro, é com homem, não tem como dar a outro homem. Dar até pode, mas dá uma vez, dá duas, e depois — se são homens mesmo — um dos dois resolve a contenda enchendo de terra a boca do outro em sua última deglutição”. (AZEVEDO, 2014, p. 33)

Mais à frente, outro personagem toma à força a mulher do outro. Antes de consumir o ato, o abusador avalia as consequências caso a notícia chegue aos ouvidos do marido. Fosse um narrador comum, desses que só comunicam o fato, teria dito algo como “do velho eu dou conta se a notícia vazar, a menos que ele decida resolver a questão na pistola”. O que lemos, no entanto, é outra coisa: “Rodrigo pôs-se a pensar, enquanto observava, que diabos estava fazendo ali com mulher amancebada de Sancho. Com o velho ele podia. E fácil. Mas espingarda não tem ruga e mesmo as mais antigas cospem longe”. (AZEVEDO, 2014, p. 77). O narrador parece ter encontrado o equilíbrio de que fala Tchekhov: “quanto mais a situação é sentimental, tanto mais frieza é necessária para escrever, e o resultado é mais sentimental. Não convém açucarar”. (TCHEKHOV, 2007, p. 80)

O açúcar narrativo vem também do uso de expressões comuns: o brilho da lua, o esplendor do sol, o amor que ilumina. O sentimento é banal mas a descrição não deve ser, a menos que seja intencional. Como falar da lua, do

sol, do amor, da lágrima, em novos termos? O poeta Vinicius de Moraes encontrou uma solução inovadora para descrever a lágrima prestes a cair. Em vez de dizer “a lágrima escorreu”, “olhos marejados”, “lágrima vertida”, “lágrimas nos olhos”, entre tantos outros clichês, saiu-se com essa: “mulher amada/ destino meu/ é madrugada/ o sereno dos meus olhos já correu”. Esses versos de “Lamento no morro” (Jobim, Moraes, 1956) mostram como ele deslocou a palavra “sereno” de seu sentido habitual, produzindo duas imagens simultâneas, a da lágrima se formando e depois escorrendo pelo rosto. Além disso, mesmo deslocada, ele ainda mantém o “sereno” vinculado à madrugada, seu lugar de origem.

A Narrador Poético costuma usar uma palavra antiga ou incomum para elevar a narrativa. Nas Olimpíadas do Rio, em 2016, a morte de um soldado fez o presidente Michel Temer declarar que esse episódio não iria “deslustrar as Olimpíadas”. Política à parte, o presidente fez uma exibição de seus dotes linguísticos. Imaginando que seus atributos intelectuais seriam de causar inveja, o que ele revelou foi uma cena sem qualquer virilidade sintática, tão enfadonha quanto o chá das cinco na Academia Brasileira de Letras. É o velho dilema da imagem distorcida diante do espelho. Escolher “deslustrar” não faz o orador mais culto, mais inteligente ou mais elegante. Se usar “lustrar” como sinônimo de “brilho” é tão inadequado quanto associar refinamento a uma gorda conta bancária, “deslustrar” é o tiro de misericórdia no prosador que quer parecer erudito.

Considerado por muitos críticos o maior escritor brasileiro vivo, Raduan Nassar narra em *Um copo de cólera* uma história comum — as brigas de um casal — usando imagens muito inovadoras. Palavras que se unem

sintaticamente fora de seu *habitat*, como nas frases “Não que me metesse medo as unhas que ela punha nas palavras”, “morder certo com os dentes das ideias”, “eu já não tinha sequer pedrisco na moela” aparecem em toda a narrativa. No enredo, ao contrário do esperado, o protagonista não se exime de culpa, mas se coloca como parte fundamental de um jogo de agressão mútua (“sabia, incisivo como ela, morder certo com os dentes das ideias”). Palavras como “unhas”, “garras”, “dentes”, “moela”, “papo” mostram o caráter irracional das discussões; o narrador-protagonista não cria uma autoimagem melhor que a de sua mulher e o foco é nos vícios de um embate sem serventia.

A narrativa é farta em adjetivos, as metáforas são abundantes e os períodos, longos. Essas características são de uma enorme potência estilística, repleta de significados. Não há dúvidas sobre o que o narrador quis dizer, embora as imagens sejam abertas; no trecho abaixo, embora bastante curto há muitas informações: a perversão em jogo, as brigas estruturando a relação, a longevidade das agressões, o desprezo e o apego do protagonista por essa rotina.

Um copo de cólera, Raduan Nassar

“Não que me metesse medo as unhas que ela punha nas palavras, eu também, além das caras amenas (aqui e ali quem sabe marota), sabia dar ao verbo o reverso das carrancas e das garras, sabia, incisivo como ela, morder certo com os dentes das ideias, já que era com esses cacos que se compunham de hábito nossas intrigas, sem contar que — empurrado pra raia do rigor — meus cascos sabiam inventar a sua lógica, mas toda essa agressão

discursiva já beirava exaustivamente a monotonia, não era mais o caso de bocejar em cima de um sono maldormido, não era o caso enfadonho de esticar braços supérfluos, as coisas aqui dentro se fundiam velozmente com a febre, eu já não tinha sequer pedrisco na moela, quanto mais cascalho que era o indicado pra digerir o papo dela, sem esquecer que a reflexão não passava da excreção tolamente enobrecida do drama da existência, ora, o seu Antônio, na semana anterior, já tinha esterçado os canteiros de hortaliças, o que fazer então com o farelo das teorias?” (NASSAR, 2013, p. 39)

2.3 | O NARRADOR COMEDIDO

2.3.1 | Parágrafo, precisão, elemento surpresa

O medo é a raiz de toda má escrita.

Stephen King

Ao menos três características definem o Narrador Comedido: a preferência pelas frases curtas, o desejo de impactar e as reflexões conclusivas ou evasivas. Quem já tentou encadear um raciocínio usando períodos longos sabe como é difícil manter a clareza, o ritmo e a lógica até o ponto final. As orações enxutas costumam ser associadas à prosa fluída, à atmosfera pulsante ou ao ritmo acelerado e, de modo geral, todas as afirmações estão corretas, mas como sempre as regras não garantem o

resultado. King (2015, pp. 118-9) entende que a frase curta está mais próxima da fala e associa essa escolha à sedução narrativa, a fazer o leitor “se sentir à vontade e, depois, contar uma história”. No entanto, esse argumento não é exatamente uma defesa às frases curtas, e sim às possibilidades que existem dentro de um parágrafo. Para ele, “é o parágrafo, e não a frase, a unidade básica da escrita — o lugar onde começa a coerência e onde as palavras têm chance de se tornar algo mais que meras palavras. Se a inspiração vier, será no nível do parágrafo. É um instrumento maravilhoso e flexível que pode ter apenas uma palavra ou se alongar por várias páginas”.

No Narrador Comedido, as frases curtas não estão à serviço do enredo, da construção do personagem, do ritmo ou do dinamismo, mas para acomodar o narrador em lugar seguro. A sintaxe se repete — normalmente com frases de tamanho semelhantes e um verbo de ação no começo: o corpo balançava, o corpo findou, o menino viu —, os fatos são vagos e há muitas informações irrelevantes.

O desejo de impactar é um desejo legítimo, mas muitas vezes traduzido como regra absoluta, como se a boa narrativa não existisse sem essa prerrogativa. Lodge (2010, pp. 80-1) avalia que “a maioria das narrativas traz um elemento surpresa”, e que isso “exige uma preparação cuidadosa. Como um show pirotécnico, um pavio vai queimando aos poucos e, por fim, desencadeia uma sequência de explosões espetaculares. O leitor precisa receber informações suficientes para que a surpresa seja convincente quando revelada, mas não o bastante para prever o que vai acontecer em seguida”. No mesmo raciocínio, mas a respeito do conto, Gotlib (2010, pp. 34-5) lembra que Edgar Allan Poe teoriza sobre o conto em *The philosophy of*

composition (1846) convicto de que o narrador deve criar uma “totalidade de efeito ou unidade de impressão”. Ele acredita que tendo o contista “concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular a ser elaborado, ele então inventa tais incidentes e combina tais acontecimentos de forma a melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tende à concretização desse efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido”.

O autor deixa claro os elementos que considera fundamentais nesse gênero mas “estaria Poe se referindo ao tipo de conto de que era mestre, ao conto de terror?”. Essa pergunta de Gotlib toca em um ponto crucial: “Suas considerações parecem ser de ordem geral, para todo conto. Convém salientar, no entanto, que no conto de terror e no conto policial, o *efeito singular* tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do *suspense* perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final. Por isso, Julio Cortázar bem resumiu o conceito do conto em Poe: ‘Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse’”. (idem, p. 37). A autora vasculha também as definições de outro contista brilhante e lembra que Tchekhov acreditava na importância desse *efeito* na narrativa, uma defesa curiosa vinda de um autor que rompeu com a tradição contando histórias “em que nada acontece”.

Para a análise do Narrador Comedido, não importa se Poe se referia a sua própria produção ou a uma regra geral, ou o que quis dizer o autor russo

sobre o tal *efeito*, sendo ele um contista *sem efeito*, mas pode explicar, ao menos em parte, o porquê desses fundamentos terem se transformado em um tipo de obrigação contratual não só no conto como também no romance contemporâneo. A rigor, todas as narrativas devem causar algum interesse, ter um efeito de continuidade e gerar algum suspense, e isso pode se dar de inúmeras maneiras, com graus de intensidade diferentes, com narradores diversos, contidos, moderados, explosivos. No Narrador Comedido, o desejo de impactar costuma se dar pela exaltação incontida e uma frase-síntese abrindo a história.

Original 4

“Paravam diante dele como se admirassem um presépio. O corpo negro balançou suavemente e se esquivava das amêndoas que, ao caírem, grudavam na mancha abaixo dos pés. A respiração conjunta das pessoas impulsionava-o para lá e para cá, para lá e para cá, e João atinou para aquelas unhas cada vez mais arroxeadas.

O corpo findou o balanço e as amêndoas em queda passaram a alvejá-lo. O menino viu o corte nas narinas, os avermelhados vazios entre os dentes e o anular esquerdo apontando torto para o céu.

Ontem, um sábado, a rua estava vazia antes mesmo do anoitecer e os dois bares, fechados. João ficou sem tomar geladinho; viu o vizinho Quintélio, com a ajuda do irmão Henrique, esconder três bastões de madeira com pregos nas pontas. Viu seu Domingos cochichar com dois homens parrudos, que ele nunca tinha visto.”

A narrativa começa com uma informação enigmática: “Paravam diante dele como se admirassem um presépio”, seguida da descrição de um homem negro sendo sacrificado e se desviando de amêndoas. A identidade desse personagem e da audiência são ocultadas.

Nos parágrafos seguintes, a mesma estrutura, frase-síntese seguida de uma descrição. Primeiro “O corpo findou o balanço e as amêndoas em queda passaram a alvejá-lo”, depois “Ontem, um sábado, a rua estava vazia antes mesmo do anoitecer e os dois bares, fechados”.

O trecho é bastante curto mas suficiente para discutir questões importantes. No que se refere à precisão dos termos, “alvejar” é muito intenso para descrever a queda espontânea de amêndoas maduras, e o “avermelhados vazios entre os dentes” deixa dúvidas se a imagem é de um homem sem todos dentes ou se é de uma gengiva sangrando. Se ele está pendurado, à beira da morte, é difícil imaginar que amêndoas caindo próximas ao seu corpo sejam uma preocupação e que ele estaria olhando para cima, e não com o corpo inerte e a cabeça pendida: aqui esbarramos na verossimilhança. O ritmo monótono vem da estrutura repetida das frases. O “dedo anular esquerdo estava apontado para cima”, mas e se fosse o anular direito ou o indicador esquerdo, que diferença faria para o enredo? Nesse caso aparecem as incertezas do narrador sobre o que é imprescindível para a história.

Com uma estrutura semelhante, uma frase-síntese seguida de descrição, o contista Antonio Carlos Viana consegue um efeito surpreendente. A *unidade de impressão* de que fala Poe se dá desde o início com a história de uma viúva solitária que vive em um casarão.

“Roteiro da solidão”, Antonio Carlos Viana

“1.

Um dia você acorda sozinho, sem ninguém no mundo, o telefone não toca e o silêncio toma conta de tudo. Foi num dia assim que dona Ineide começou a se desesperar. Às vezes cantava só para sentir que ainda tinha voz. O marido morrera, os filhos se foram, e, de repente, ei-la sozinha naquele casarão. Depois de muito pensar, resolveu colocá-lo à venda, não para ir morar num apartamento, mas apenas para ter alguém batendo à sua porta, convidar para entrar, tomar um café e entabular negociações em que ela não estaria nem um pouco interessada.

2. Os interessados começam a aparecer. Dona Ineide fica muito feliz, toma novos ares, come melhor. Até pouco de maquiagem ela passa a usar, coisa simples, um pó compacto, um batom leve. Está velha mas ainda tem alguma vaidade. Não tem medo de assaltos, porque também não tem nada de valor em casa. As joias, deu-as todas para as filhas e as noras.

Desde então, a manhã de dona Ineide tem se ido numa rapidez espantosa. A tarde é sempre mais preguiçosa, mais demorada. Liga a TV e já nem presta mais atenção nos comentários feitos por aquela apresentadora de voz enjoada e fraquinha. Os programas são sempre ruins, ela sabe disso, mas o som da TV é sempre boa companhia. Têm aparecido mais homens que mulheres interessados em comprar seu casarão. Ela dá um preço irreal, alguns tentam entabular negociação, outros desistem logo. Dona Ineide abre o sorriso ainda perfeito para alguém de sua idade e diz: “Que pena, pense bem, o local é ótimo, precisa só de uma boa pintura”. Claro que é mentira. O casarão está muito escalavrado. Os janelões da frente precisam ser trocados, o portão está comido pela ferrugem, o reboco do muro precisa ser refeito, os pés de parede precisam de um bom cimento. Desde que começou a receber visitas, dona Ineide prepara a comida durante a noite para não perder nenhum visitante. Pior coisa não há

do que suspender a conversa para ir ver uma panela no fogo, a conversa perde a força e não volta a engrenar.” (VIANA, 2015, pp. 16-7)

O impacto desse conto não tem nada a ver com a ideia trivial de suspense. Esse roteiro da solidão acontece sem arroubos, reviravoltas ou surpresas. A voz é homogênea, sem exaltação, e a sintaxe é clara, simples, sem sentenças palavrosas ou exibicionismos estilísticos. Mesmo quando aparecem expressões mais antigas (“ei-la”, “deu-as”, “escalavrado”), elas passam despercebidas e a naturalidade não é afetada. Ao descrever a mudança de humor da protagonista, o narrador usa expressões orais (“Até pouco de maquiagem ela passa a usar, coisa simples, um pó compacto, um batom leve”), escancara a solidão de Dona Ineide com imagens do cotidiano (“a TV ligada”, “o telefone que não toca”) e o seu regozijo nos pequenos gestos (o sorriso, a maquiagem, a comida feita na noite anterior) e na dissimulação prazerosa, (“pense bem, o local é ótimo”). Emprestando uma definição de Tchekhov, resgatada por Gotilib (2010, p. 43), Viana é o típico narrador gracioso, que “numa determinada ação, utiliza o mínimo de movimentos”.

Um efeito possível das frases curtas e encadeadas é simular o pensamento infantil. Em *Festa no covil*, romance de Villalobos (2012), Tochtli é filho do maior traficante mexicano, vive em uma mansão isolada, toma aulas particulares e cultiva amizades com os capangas do pai. O ambiente é excêntrico, com animais de estimação selvagens e de grande porte, armas à vistas e a violência como pedagogia. Feliz na aparência, o menino convive com uma dor crônica no estômago. A voz do garoto (reproduzida pelo narrador) é semelhante às redações dos primeiros anos de escola, repleta de

frases curtas com um fim si mesmas, cheias de ingenuidade mas também de astúcia, que traduzem o mundo não pela lógica adulta, e sim por uma percepção de quem absorve os códigos sociais, intui os significados e faz relações pouco convencionais. Esse é um bom exemplo de como as orações enxutas podem trabalhar a favor da narrativa e do personagem. Assim como Viana, ele também abre a história com uma frase-síntese seguida da descrição.

Festa no covil, Juan Pablo Villalobos

“Algumas pessoas dizem que eu sou precoce. Dizem isso principalmente porque pensam que sou pequeno pra saber palavras difíceis. Algumas das palavras difíceis que eu sei são: sórdido, nefasto, pulcro, patético e fulminante. Na verdade não são muitas as pessoas que dizem que eu sou precoce. O problema é que eu não conheço muita gente. Conheço no máximo umas treze ou catorze pessoas, e quatro delas dizem que eu sou precoce. Dizem que eu pareço mais velho. Ou o contrário, que sou muito novo pra essas coisas. Ou o contrário do contrário, às vezes até pensam que sou anão. Mas eu não acho que seja tão precoce assim. Acontece que eu tenho um truque, que nem os mágicos, que tiram coelhos da cartola, só que eu tiro palavras do dicionário. Toda noite, antes de dormir, eu leio o dicionário. O resto é por conta da minha memória, que é muito boa, quase fulminante. O Yolcaut também não acha que eu sou precoce. Ele diz que sou um gênio, e fala assim:

— Tochtli, você é um gênio, moleque desgraçado — e me passa a mão na cabeça com seus dedos cheios de anéis de ouro e diamantes.” (VILLALOBOS, 2012, pp. 9-10)

Por último, o romance de José Saramago, que também se inicia com uma frase-síntese, mas, ao contrário de Viana e Villalobos, é seguida de um longo parágrafo, encadeado por múltiplos argumentos sobre a morte. A sintaxe é antiga, lusitana, o discurso, palavroso e os vocábulos são longos e próximos uns dos outros. Somadas essas especificidades, o romance absorve um pouco de cada tipo narrativo. É saudosista pela sintaxe, poético pelas imagens, esnobe pelo tom elevado e comedido pelo desejo de impacto. O resultado, no entanto, é uma narrativa fluente, segura, com digressões que não se perdem pelo caminho, e de reiteraões argumentativas que convencem o leitor a acreditar na impossibilidade de uma vida sem o advento da morte.

As intermitências da morte, José Saramago

“No dia seguinte ninguém morreu. O facto, por absolutamente contrário às normas da vida, causou nos espíritos uma perturbação enorme, efeito em todos os aspectos justificado, basta que nos lembremos de que não havia notícia nos quarenta volumes da história universal, nem ao menos um caso para amostra, de ter alguma vez ocorrido fenómeno semelhante, passar-se um dia completo, com todas as suas pródigas vinte e quatro horas, contadas entre diurnas e nocturnas, matutinas e vespertinas, sem que tivesse sucedido um falecimento por doença, uma queda mortal, um suicídio levado a bom fim, nada de nada, pela palavra nada. Nem sequer um daqueles acidentes de automóvel tão frequentes em ocasiões festivas, quando a alegre irresponsabilidade e o excesso de álcool se desafiam mutuamente nas estradas para decidir sobre quem vai conseguir chegar à morte em primeiro lugar. A passagem do ano não tinha deixado atrás de si o habitual e calamitoso regueiro de óbitos, como se a velha átropos da dentuça arreganhada tivesse resolvido embainhar a tesoura

por um dia. Sangue, porém, houve-o, e não pouco. Desvairados, confusos, aflitos, dominando a custos as náuseas, os bombeiros extraíam da amálgama dos destroços míseros corpos humanos que, de acordo com a lógica matemática das colisões, deveriam estar mortos e bem mortos, mas que apesar da gravidade dos ferimentos e dos traumatismos sofridos, se mantinham vivos e assim eram transportados aos hospitais ao som das dilacerantes sirenes das ambulâncias.” (SARAMAGO, 2014, pp. 11-2)

2.4| O NARRADOR ESNOBE

2.4.1 | Jargão, clareza, ritmo

Não há nada mais fácil do que escrever de uma maneira que ninguém entenda.

Schopenhauer

O leitor é um homem atolado em um pântano, e o dever de qualquer um que tente escrever é drenar esse pântano rapidamente para levá-lo a algum lugar seco, ou ao menos lhe jogar uma corda.

E. B. White

Repleto de jargões, muletas narrativas, conectivos-padrão de comparação, oposição e conclusão, com ideias nem sempre claras, ou destinadas a um público específico, o Narrador Esnobe propõe ao leitor um caminho árido, em que a fluência e a clareza são relegadas a segundo plano, a narrativa é despersonalizada e a simplicidade entendida como escrita ruim ou um caso de inconsistência intelectual. Diferentemente dos outros narradores, em que há uma intenção estética que não se realiza, neste as decisões são pautadas por uma cartilha estilística que associa distanciamento analítico com impessoalidade narrativa. O autor se vê ensanduichado entre as benesses da

escrita automática, já que é no campo das ideias que ele será julgado, e de um resultado pouco atraente e por isso de curto alcance.

A essa distância imposta pelo narrador, Pinker (2016, p. 83) atribui à “maldição do conhecimento”. Para ele, “quanto mais você conhece alguma coisa, menos você lembra de como foi difícil aprendê-la”. Ilari sintetiza as ideias de Pinker dizendo que

“[...] os maiores entraves não são encontrados nem no assunto, nem na língua, nem na falta de preparo dos leitores, mas no próprio escritor. Quanto mais ele for versado numa determinada área de conhecimento, mais tende a expressar-se numa linguagem especializada e hermética, fugindo da linguagem de todos os dias”. (ILARI, 2016, p. 8).

Becker (2015) coloca a questão de modo mais amplo, como um sistema complexo que se retroalimenta e dificulta qualquer desvio de conduta. Ao contar um episódio de uma orientanda que teve sua tese copidescada, o sociólogo discute o que ele chama de “floreios acadêmicos”.

“Rosanna Hertz, que agora é uma colega, mas na época era uma estudante muito avançada, entrou certo dia em minha sala e disse que queria conversar comigo sobre um capítulo de sua tese em andamento, que eu havia copidescado para ela. Num tom cuidadoso, que me parecia disfarçar uma dose de irritação, ela disse que concordava que o texto estava melhor — mais sucinto, mais claro, no geral muito melhor. Mas, prosseguiu, não entendia os princípios por trás do que eu tinha feito. Será

que eu poderia explicá-los, repassando o texto junto com ela? Falei que eu não sabia bem quais eram os princípios que regiam meu discernimento editorial e, na verdade, eu revisava e copidescava de ouvido. Mas concordei que tentaria da melhor maneira possível. Fiquei em dúvida se eu realmente seguia algum princípio geral para editar um texto e pensei que, em caso afirmativo, eu poderia descobrir quais eram se tentasse explicar a ela.

Rosanna trouxe o capítulo alguns dias depois. Eu reescrevera várias partes dele, cortando inúmeras palavras, mas, esperava eu, sem afetar em nada o conteúdo de suas ideias. Era um ótimo trabalho — muitos dados, uma análise original, boa organização —, mas muito acadêmico e verborrágico. Eliminei todas as redundâncias e floreios acadêmicos, achando que ela aprovaria. Repassamos o texto, uma página por vez, e ela me questionou ponto por ponto. Nenhuma alteração envolvia termos técnicos sociológicos. Onde ela escreveu ‘posição unificada’, substitui por ‘acordo’, porque era mais curto. Troquei ‘abordou a questão de’ por ‘falou sobre’, porque era menos pretensioso. Um exemplo mais longo: onde ela escreveu ‘Este capítulo examinará o impacto do dinheiro ou, mais especificamente, dos rendimentos independentes nas relações entre marido e esposa, com especial atenção ao âmbito dos assuntos financeiros’, troquei por ‘Este capítulo mostrará que os rendimentos independentes mudam a maneira como marido e esposa lidam com assuntos financeiros’,

pelas mesmas razões. Eliminei qualificações vazias ('tende a'), juntei frases que repetiam expressões compridas e, quando ela dizia a mesma coisa de duas maneiras em frases seguidas, removi a versão menos eficiente, explicando o que e por que fazia à medida que avançava.

Ela concordou com todas as minhas explicações *ad hoc*, mas não estávamos descobrindo nenhum princípio geral. Pedi então que ela pegasse uma página que não havia passado por mim e trabalhasse nela. Fizemos algumas linhas e aí apareceu uma frase dizendo que as pessoas que eram objeto de seu estudo 'poderiam se dar ao luxo de não se preocupar a respeito de' certas coisas. Perguntei como ela achava que daria para mudar aquilo. Ela olhou, olhou e por fim disse que não via nenhuma maneira de melhorar aquela formulação. Então perguntei se ela não podia dizer simplesmente 'não precisam se preocupar com' tais coisas.

Rosanna pensou, empinou o queixo e decidiu que era o momento de defender a sua posição. 'Bem, sim, é mais curto e certamente mais claro...' A ponderação ficou em suspenso de maneira tão flagrante como se ela tivesse pronunciado as reticências em voz alta. Depois de um longo e pesado silêncio, eu perguntei: 'Mas o *quê?*'. 'Bom', ela disse, 'o outro jeito tem *mais classe.*'

Minha intuição me avisou que aquelas duas palavrinhas eram importantes. Falei então que ela podia me pagar todos os favores

que devia escrevendo cinco páginas explicando claramente o que queria dizer com ‘mais classe’. Ela ficou com um ar meio embaraçado — era evidente que agora estava me aproveitando tanto da amizade quando da autoridade professoral — e falou que faria. Não posso culpá-la se me fez esperar uns dois meses até entregar aquelas páginas. Mais tarde, Rosanna me contou que foi a coisa mais difícil que teve de escrever na vida, pois sabia que teria de falar a verdade.

Vou citar um longo trecho de sua carta. Mas não é apenas uma questão do caráter e da linguagem de um autor. ‘Mais classe’ era uma pista importante, justamente porque Rosanna estava dizendo em voz alta o que muitos estudantes e profissionais nas disciplinas acadêmicas sentiam e praticavam, mas, menos corajosos, não se dispunham tanto a admitir. Eles insinuavam o que Rosanna finalmente pôs por escrito, e as insinuações me convenceram de que a atitude dela era generalizada.

A carta que recebi tinha quatro páginas em espaço duplo. Não citarei na íntegra, nem na sequência, porque Rosanna estava pensando em voz alta na hora em que redigiu e a ordem não é essencial. Ela começava observando:

‘Em algum momento, provavelmente na faculdade, descobri que as pessoas que falavam bem usavam palavras difíceis, que me impressionavam. Lembro que fiz dois cursos com um

professor de filosofia simplesmente porque imaginei que ele devia ser muito inteligente, visto que eu desconhecia o significado das palavras que ele usava em aula. Minhas anotações dessas aulas são praticamente zero. Eu passava a aula notando as palavras que ele usava e eu não conhecia, depois ia para casa, procurava o que eram. Ele me parecia tão inteligente simplesmente porque eu não o entendia... A maneira como as pessoas escrevem — quanto mais difícil o estilo da escrita — mais intelectuais aparentam ser. [...]

Quando leio alguma coisa e não entendo na hora o que significa, sempre dou ao autor o benefício da dúvida. Suponho que é uma pessoa inteligente e se tenho dificuldade em entender as ideias é porque não sou tão inteligente. Não suponho que o rei está nu, nem que o autor não é claro devido a alguma confusão dele mesmo sobre o que tem a dizer. Sempre suponho que é a minha incapacidade de entender, ou que tem ali mais coisa do que sou capaz de entender... Suponho que, se saiu no *AJS* [*American Journal of Sociology*], por exemplo, a chance é de que seja bom e importante, e, se eu não entendo, o problema é comigo, visto que a revista já o legitimou. [...]

Pessoalmente acho a escrita acadêmica maçante e prefiro passar o tempo lendo romances, mas o elitismo acadêmico faz parte da socialização de todos os estudantes de pós-graduação. O que quero dizer é que a escrita acadêmica não é a escrita corrente, pois vem redigida numa taquigrafia que apenas os

integrantes da profissão conseguem decifrar. [...] Creio que seja uma maneira de [...] preservar as fronteiras coletivas do elitismo [...] As ideias devem ser redigidas de uma forma que fique difícil para os inexperientes entenderem. Isso é escrita acadêmica. E se você quer ser um acadêmico, precisa aprender a reproduzir esse tipo de escrita.’

(Aqui é um bom lugar para ressaltar que Rosanna, ao escrever esses trechos que estou citando, adotou deliberadamente um ponto de vista que veio depois a abandonar. Quando lhe perguntei, ela respondeu que não pensa mais que o estilo de redação tem algo a ver com a inteligência ou a complexidade das ideias.)

Ela deu alguns exemplos de escrita ‘com classe’ que flagrou nos próprios textos, explicando por que tais locuções lhe pareciam bonitas:

Em vez de escrever ‘ele mora em’, prefiro ‘ele reside em’. Em vez de dizer ‘Os casais gastam o dinheiro a mais’ (ou ‘o gasto adicional’ ou até ‘renda disponível’), eu escolheria ‘renda excedente’. Soa mais respeitável. Um favorito meu é ‘fundado na disponibilidade de’: tem mais classe do que ‘existe por causa de’ (ou ainda ‘depende de’). Talvez soe mais distinto. Outro exemplo: eu poderia dizer ‘ajudante doméstica’, mas o que escolho é ‘mão de obra de terceiros’ ao longo de todo o texto, e soa mais bonito. Creio que a questão aqui é que estou

procurando um estilo de escrever que me faça parecer inteligente.

Nenhuma dessas locuções classudas tem qualquer significado diferente dos termos mais simples que elas substituem. Operam formalmente, não semanticamente.

Escrever com classe para parecer inteligente significa escrever para parecer e talvez até ser um determinado tipo de pessoa. Os sociólogos e outros acadêmicos agem assim porque pensam (ou esperam) que, sendo o tipo certo de pessoa, os outros se convencerão a aceitar o que eles dizem como um argumento persuasivo em ciências sociais. C. Wright Mills (1959, pp. 218-9, *apud* Becker, 2015, p. 57) dizia que 'falta de inteligibilidade imediata [na escrita acadêmica], creio eu, em geral tem pouco ou nada a ver com a complexidade do assunto, e absolutamente nada a ver com a profundidade de pensamento. Tem a ver quase exclusivamente com certas confusões do escritor acadêmico sobre seu próprio status. Os hábitos estilísticos dos sociólogos vêm, em grande parte, da época que eles tinham pouco status de comparação a outros acadêmicos. O desejo de status é uma das razões pelas quais os acadêmicos escorregam tão facilmente para a ininteligibilidade. Para superar a *prosa* acadêmica, primeiro você precisa superar a *pose* acadêmica." (Becker, 2015, pp. 51-57)

Os estudantes de Becker tomam como modelo as revistas acadêmicas, artigos, ensaios em geral e reproduzem os excessos estilísticos para ficar em pé de igualdade com os seus pares, azeitando o mecanismo que se reproduzirá para as gerações seguintes, em um círculo vicioso. Em resposta a um de seus artigos escritos no começo de carreira, o sociólogo disse ter ouvido que, como precaução, seria melhor ele ganhar “respeito” antes de adotar um estilo “direto e despojado”. (BECKER, 2015, p. 69). Isso reforça a ideia de que, de fato, estamos lidando com um estilo único, na estrutura e na sintaxe, que é de conhecimento público que o autor se torna vulnerável se buscar alternativas, que o conteúdo é considerado apenas no campo das ideias sem preocupações estilísticas, que qualquer flexibilização causa estranheza e põe em xeque a seriedade do pesquisador e, finalmente, que os critérios narrativos são muito diferentes dos critérios literários, basta pensar que “despojado” seria trocar “fundado na disponibilidade de” por “depende de” ou “renda excedente” por “gasto adicional”, sem dúvida são menos longos e palavrosos, mas ainda bastante formais e muito longe de romper paradigmas narrativos.

A qualidade da escrita não parece ser um problema levado a sério por esse narrador. Becker lembra a dúvida de um colega: “Estilo de escrita? Você se refere a usar itálicos e pôr notas de rodapé?”. A percepção muitas vezes é que a facilidade de redação é uma dádiva, um benefício do acaso, e, mesmo que a pessoa reconheça suas limitações acredita que um revisor dará cabo das inconsistências.

Além dos jargões e muletas narrativas apontados por Becker, há o uso do metadiscorso, esse como um modelo estrutural, que perde a sua função se o

uso for inadequado. Se, por exemplo, ele antecipa o que vai ser dito sem que o leitor tenha as ferramentas necessárias para fixar o conteúdo: “é o falatório sobre o falatório” [...] “Escritores inexperientes costumam pensar que estão fazendo um favor aos leitores guiando-os pelo texto e antecipando o que será visto. Na realidade, antecipações que são sumários servem para ajudar o escritor e não o leitor”. Sem os argumentos de compreensão “os termos não significam nada para o leitor, e a lista é longa e arbitrária demais para permanecer na memória por muito tempo”. (PINKER, 2016, p. 53)

Uma das vertentes do metadiscorso, ainda na análise de Pinker, é o “fenômeno da sinalização”: “Escritores inábeis fazem muito uso disso também. Sem perceber, seguem a recomendação de dizer o que vai dizer, dizer e depois dizer o que disse”. Ele compara essa estrutura a uma conversa trivial. “Você nunca anunciaria a um amigo: ‘Vou te dizer três coisas. A primeira coisa é que um pica-pau acabou de pousar naquela árvore’. Você simplesmente diz que o pica-pau acabou de pousar naquela árvore”. (idem, p. 54). Becker têm a mesma opinião a respeito dessa enumeração, avaliando que o argumento é mais “vigoroso” sem seguir uma lista, “mas passando de uma coisa a outra de uma forma que mostre conexão entre elas”.

Como recurso de proteção, Pinker (2016) aponta para “aspas de arrepio (*shudder quotes*)” ou “aspas de medo” (*scare quotes*), que são usadas para o autor se eximir das informalidades não autorizadas, como na frase: “Talvez sejam capazes de ‘pensar criativamente’ mesmo quando todas as outras pessoas têm uma visão comum, mas nem sempre percebem quando ‘já deu’. Os autores parecem dizer

“Não consegui pensar numa outra maneira mais digna de dizer isso, mas, por favor, não pensem que eu sou um tagarela que fala desse jeito; na verdade sou um intelectual sério”. E no final conclui: “Se você não se sente bem usando uma expressão sem aspas que pedem desculpas, simplesmente não use”. (Pinker, 2016, pp. 58-9)

Tchekhov foi categórico sobre dois tipos de aspas que ele entendia como inadequadas. No primeiro caso, um pouco aos moldes do *scare quotes*, elas promovem uma limpeza excessiva no texto para proteger o autor; no segundo caso, são usadas para destacar uma expressão ou palavra que o autor julga um achado, usando um destaque desnecessário. Em suas trocas de correspondências com autores e colegas, Tchekhov (2007) é incisivo nesse ponto, ao comentar o texto de Aleksandr Lázarev (Gruzínski):

“Seu defeito: nos contos você não ousa dar vazão a seu temperamento, tem medo dos arroubos e dos erros, ou seja, justamente daquilo que dá provas do seu talento. Você exagera na limpeza e no polimento, tudo o que lhe parece ousado e ríspido você imediatamente coloca entre parêntesis e aspas (ex.: “Na fazenda”). Pelo amor de Deus, livre-se dos parêntesis e das aspas! Para as orações intercaladas há um excelente sinal, que é o duplo travessão (— nomes dos rios —). As aspas são usadas por duas categorias de escritores: os tímidos e os que não têm talento. Os primeiros assustam-se com a própria ousadia e originalidade, os outros (Nefiódov, em parte Boborýkin), quando metem entre aspas uma palavra qualquer, estão

querendo dizer com isso: repare, leitor, que palavra nova, original eu inventei!” (Tchekhov, 2007, pp. 101-2)

Pinker aponta também o uso “compulsivo das ressalvas”:

“Muitos escritores amaciam sua escrita com chumaços de pelúcia que dão a entender que não estão querendo tomar posição em favor daquilo que estão dizendo, tais como ‘quase’, ‘aparentemente’, ‘comparativamente’, ‘um tanto’, ‘em parte’, ‘parcialmente’, ‘predominantemente’, ‘presumivelmente’, ‘relativamente’, ‘ao que parece’, ‘por assim dizer’, ‘em alguma medida’, ‘tipo’, ‘até um certo grau’, ‘até um certo ponto’. [...] Os críticos adquirem o hábito de fazer ressalvas para obedecer ao imperativo burocrático que se abrevia como CYA, que eu explico como *Cover your anatomy* [‘cubra as suas partes = proteja o seu rabo’]. Eles esperam que isso lhes permita sair pela tangente ou pelo menos que sejam julgados por um crime menor, na remota hipótese de que um crítico prove que estão errados”. (PINKER, 2016, p. 60)

Novamente Becker está afinado com as ideias de Pinker. Para ele, muitos acadêmicos usam palavras ou expressões quando não se sentem à vontade para dizer algo de maneira simples. Para amenizar a afirmação, ou indicar uma “modéstia, uma reserva, uma noção de que sabem que podem estar errados”, dizem que “tal coisa merece atenção, em vez de dizê-la logo, como se fosse claro que ela merece atenção. [...] Se não fosse importante que sentido faz discutir o assunto?” (BECKER, 2015, p. 115). O mesmo se aplica

ao “sem querer esgotar o tema”. Não é pressuposto, um acordo tácito, que não é possível esgotar um tema por melhor que seja a pesquisa?

O depoimento de um socióloga chamada Pamela Richards, professora da Universidade da Flórida e colega de Becker, toca no ponto mais delicado dessa discussão. Em uma operação que ela considerou “de altíssimo risco”, decidiu expor suas dúvidas e fragilidades acadêmicas:

“O fato de eu saber que ninguém trabalha do jeito que diz que trabalha e que ninguém traça a linha metodológica perfeita não me ajuda muito, pois não consigo converter essa consciência numa percepção visceral. Me sinto vulnerável. Outros podem me pegar se eu mostrar que não passo de uma caricatura de socióloga, mesmo que eles sejam igualmente caricaturais.

E o que tudo isso tem a ver com o risco? Para mim, sentar para escrever é arriscado porque significa que tenho de me expor ao escrutínio. Isso exige que eu confie em mim mesma, e também significa que preciso confiar em meus colegas. O mais problemático, de longe, é esse segundo aspecto, porque são as reações dos colegas que me permitem confiar em mim mesma. Por isso sonho com minha insegurança e com o ataque pessoal de uma das minhas amigas em quem mais confio e de quem sou mais próxima.

Meu Deus, como é difícil confiar nos colegas. Não é apenas uma questão de rirem da gente. Qualquer trabalho pode ser

usado como prova do tipo de sociólogo (e de pessoa) que a gente é. Os colegas leem nosso trabalho e dizem: “Droga, não é grande coisa. Eu faria melhor. Afinal ela não é tão boa assim.” (E, por extensão, eles concluem que a nossa atuação pública como sociólogos é uma enganação.) Nossa área é montada de uma maneira tão competitiva que a gente alivia nossas inseguranças denegrindo os outros, muitas vezes em público. Há sempre um medo (para os que são cientistas sociais novos e desconhecidos) assoprando que até nossos colegas podem fazer comentários informais a nosso respeito que vão se tornando parte de nossa imagem profissional. Se forem comentários críticos ou negativos, a coisa fica perigosa. Por isso é muito arriscado mostrar o rascunho de qualquer coisa aos colegas. Poucos entendem o que é um rascunho de trabalho. Supõem que falta só um passo para que um rascunho seja enviado para publicação. Assim, se você aparece como uma primeira versão, fica com medo do que pode acontecer. Podem achar que é um trabalho vagabundo, malconstruído, muito malfeito mesmo. E o que eles concluem? Que você não tem muito de socióloga, se põe essa porcaria para circular. E se eles contarem isso para outras pessoas?

Mas digamos que você consiga convencê-los de que um rascunho é apenas um rascunho, que saiu numa espécie de fluxo de consciência, que é só para ter as ideias ali. Ainda continua a ser um risco tremendo, porque quem lê pode não esperar uma

linguagem maravilhosa ou frases elegantes, mas vai esperar ideias magníficas. De certa forma, é ainda mais assustador. O que está em jogo são as ideias, não a habilidade em escrever. [...]

Esse problema da confiança é crítico porque desgasta o tipo de liberdade emocional e intelectual de que todos nós precisamos para conseguir criar. (BECKER, 2015, pp. 156-7, 159)

Os fatores extralinguísticos de Bakhtin têm um sentido específico nesse tipo de narrador. Se todo discurso é destinado a alguém, é uma réplica a outro enunciado, espera por uma resposta, está submetido a uma relação de poder, tudo indica que esse narrador não aposta ou não consegue aplicar o princípio da igualdade: “O princípio da igualdade entre escritor e leitor faz com que o leitor se sinta um gênio. A escrita ruim faz com que o leitor se sinta um estúpido” (PINKER, 2016, p. 51). Ao atrelar a complexidade sintática a uma mente singular igualmente complexa, a boa narrativa à dificuldade de compreensão, apostando no leitor inseguro de suas habilidades interpretativas — “se não entendo, o problema está em mim” —, esse narrador parece se posicionar acima de seu interlocutor. Se ele usa os mesmos recursos como ferramentas de proteção, como as mencionadas acima, a posição entre os dois se inverte, mas a desigualdade permanece, assim como a má qualidade narrativa. Ao contrário dos outros narradores que assumem uma posição inferior como regra geral, este parece estar em uma situação muito mais complexa, porque parece se colocar, ao mesmo tempo, acima e abaixo de seu interlocutor.

Original 5

“A classificação musical aparece como fruto da identidade que estabelece critérios de semelhanças, de forma a totalizar um universo que se reafirme e se diferencie constantemente, ao enfatizar certas manifestações em detrimento de outras.

A criatividade se canaliza para diferentes lados dependendo do gênero musical em questão, refletindo nos artistas e no leque de possibilidades e limites prescritos nas regras dos gêneros musicais construídas historicamente.

O aparecimento de mudanças sociais com a globalização, a Cultura de Massa, de consumo e de Mídia, no contexto da sociedade da informação, influenciou substancialmente o direcionamento dos gêneros musicais, onde o peso da história se tornou crucial. De modo geral, pode-se dizer que a música pop é fruto da ruptura de regras dos gêneros da música popular com direcionamento ao maior público possível, o que admite múltiplas variações que as estruturas historicamente rígidas não permitem.

Os casos de salsa, do merengue, do reggae, do ska, do kazz, do funk, do blues, do samba, do rock and roll, do frevo e outros, aparecem como fortes expressões da identidade negra do continente americano, diante da busca de espaço e reconhecimento cultural, político e econômico desse substrato, que obtêm enorme sucesso ao longo do século XX. Os exemplos citados refletem todo um processo afrodescendente de adaptação às novas culturas, que inclui permanências, rupturas e ajustes criativos, fusões culturais etc. dando lugar a gêneros de grande êxito e reconhecimento mundial. Entre eles, destaco brevemente que a erudição construída no jazz foi fundamental para sua elitização.”

“Fruto da”, “de forma a”, “ao enfatizar”, “em questão”, “leque de possibilidades”, “substancialmente”, “os exemplos citados”, “todo um processo”, “um universo que”, “pode-se dizer”, “diante da”, “substrato” aparecem em muitos ensaios contemporâneos e dificilmente o narrador conseguirá prescindir de todas essas muletas. Elas são difíceis de substituir, cumprem a sua função no texto e são acolhidas entre os seus pares. Na prática, é a solução mais simples porque estão prontas, mas para a narrativa ensaística o efeito é devastador. O leitor não reconhece a voz do escritor mas a fórmula; o ritmo monótono e a sintaxe burocrática desviam a atenção do leitor. Pinker (2016, p. 63) defende que “quando o leitor é forçado a passar por uma expressão idiomática insossa depois da outra, para de converter a linguagem em imagens mentais e passa simplesmente a vocalizar as palavras”.

Schopenhauer (2015, p. 84), em seu mau-humor característico, defendia que “escrever mal, ou de modo obscuro significa pensar de modo confuso e indistinto” e quem “escreve de modo afetado é como alguém que se enfeita para não ser confundido e misturado com o povo”. (idem, p. 91). Ainda sobre a obscuridade, o filósofo afirma que “aqueles que elaboram discursos difíceis, obscuros, dubidativos e ambíguos com certeza não sabem direito o que querem dizer, mas têm uma consciência nebulosa do assunto e lutam para chegar a formular um pensamento. No entanto, com frequência, essas pessoas querem esconder de si mesmas e dos outros o fato de que na verdade não têm nada a dizer”. Certamente essa crítica não pode ser aplicada a todos os casos, pois há os que não têm nada a dizer e se escondem atrás das palavras voluptuosas, e há os que têm muito a dizer, mas seguem a fórmula

prescrita. De todo modo, o filósofo mostra que todas essas questões são mais antigas do que parecem à primeira vista.

É difícil imaginar o mesmo alcance das teorias de Freud se ele não fosse um escritor excepcional. Ainda que no futuro sua teoria esmoreça, ele continuará sendo uma referência de clareza, elegância e simplicidade narrativa, como mostra o seu ensaio sobre as angústias do homem moderno. Com apenas um parágrafo ele zomba dos pilares das instituições religiosas, acusa de omissão os colegas cientistas e infantiliza os homens de fé. A mesma sofisticação se aplica ao historiador Eric Hobsbawm. Seus escritos fazem o leitor se sentir um gênio. Ainda que o tema seja desconhecido, ele dá ao leitor as informações necessárias para travar uma conversa horizontal, não se esconde em obscurantismos estilísticos, assume uma posição clara, evita os jargões e resgata o leitor do pântano em que talvez ele se encontre.

Mal-estar na civilização, Sigmund Freud

“Em *O futuro de uma ilusão*, eu estava menos interessado nas fontes profundas do sentimento religioso do que naquilo que o homem comum entende como sua religião, o sistema de doutrinas e promessas que de um lado lhe esclarece os enigmas deste mundo com invejável perfeição, e de outro lhe garante que uma solícita Providência velará por sua vida e compensará numa outra existência as eventuais frustrações desta. Essa Providência o homem comum só pode imaginar como um pai grandiosamente elevado. Apenas um ser assim é capaz de conhecer as necessidades da criatura humana, de ceder a seus rogos e ser apaziguado por seu arrependimento. Tudo isso é tão claramente infantil, tão alheio à realidade, que para alguém de atitude

humanitária é doloroso pensar que a grande maioria dos mortais nunca se porá acima desta concepção de vida. Ainda mais vergonhoso é constatar que um bom número de contemporâneos, embora percebendo como é insustentável essa religião, procuram defendê-la palmo a palmo, numa lamentável retirada.” (FREUD, 2011, p. 17)

Tempos fraturados, Eric Hobsbawm

“Numa sociedade de incessante entretenimento de massa, os ativistas agora acham os intelectuais menos úteis como fonte inspiradora de causas que os roqueiros e astros de cinema mundialmente famosos. Os filósofos já não têm condições de competir com Bono ou Eno, a não ser que se reclassifiquem como essa nova figura do novo mundo do espetáculo midiático — a celebridade. Vivemos uma nova era, ao menos até que o ruído universal de autoexpressão do Facebook e os ideais igualitários da Internet produzam seu pleno efeito público. O declínio dos grandes intelectuais deve-se portanto, não apenas ao fim da guerra Fria, mas à despolitização de cidadãos ocidentais num período de crescimento econômico e ao triunfo da sociedade de consumo. O trajeto que vai do ideal democrático da ágora ateniense às irresistíveis tentações do shopping center reduziu o espaço disponível para a grande força demoníaca dos séculos XIX e XX: a saber, a crença de que a ação política era o jeito de aperfeiçoar o mundo. A rigor, o objetivo da globalização neoliberal era precisamente reduzir o tamanho, o escopo e as intervenções públicas do Estado. Nisso, foi parcialmente bem-sucedida. No entanto, outro elemento determinou a forma da nova era. Foi a crise de valores e perspectivas tradicionais, talvez, acima de tudo, o abandono da velha crença no progresso global da razão, da ciência e da possibilidade de melhorar a condição humana.” (HOBBSAWM, 2013, p. 231)

2.5 | O NARRADOR AUTOBIOGRÁFICO

Quem entra na dança tem que dançar, e, por mais horrível que lhe pareça, deve vencer a própria repulsa, emporcalhar a própria imaginação com a lama da vida.

Tchekhov

2.5.1 | Motivação, deslocamento, a figura do herói

As características desse último narrador não são da ordem da estilística ou de um tipo específico de voz narrativa, mas das motivações da escrita e do deslocamento entre o autor e o autor-personagem. Nele, há o desejo de passar a vida em revista, construir um legado memorialístico, normalmente em tom laudatório, estetizando o passado e envolvendo o personagem em ações que o distanciam do julgamento depreciativo.

Bakhtin define esse tipo de biografia como aventureira-heroica, em que há três elementos fundamentais: o desejo de ser amado, de ser um herói e de superar a fabulação da vida. O autor-personagem quer ter importância no mundo dos outros, quer “fazer do amor almejado do outro a força motriz e organizadora da vida”; quer ser um herói que aspira a glória, que toma “consciência de si na sociedade cultural e histórica dos homens, cresce não em si nem para si mas nos outros ou para os outros, e ocupa um lugar no mundo imediato dos contemporâneos e descendentes”. É aquele que possui os méritos da bravura, honradez, magnanimidade, generosidade; quer

“superar a fabulação da vida” vivenciando as situações do dia a dia e suas implicações. (BAKHTIN, 2015b, pp. 143-5)

No ofício da escrita, o autor

“[...] se orienta pelos mesmos valores com que a personagem vive sua vida; no essencial, ele não é mais rico que a personagem, não possui para a criação elementos excedentes e transgredientes que a personagem não possua para a vida; em sua criação o autor apenas dá continuidade ao que já está alicerçado na própria vida das personagens.” (idem, p. 150)

Pode-se pensar que há certa vantagem do relato autobiográfico sobre a ficção, já que a história foi vivida e está consolidada, os personagens estão construídos e os episódios ambientados, bastando ativar a memória e reproduzir os fatos. Essa é uma impressão oposta à crença de Bakhtin, que acredita que pouco importa se a história foi baseada em fatos reais, se o personagem teve uma vida aventureira ou singular; se a biografia do autor-personagem está repleta de reviravoltas, fracassos ou êxitos, pois “sem deslocamento não há ato criador”.

Sobre esse deslocamento, Faraco explica o raciocínio de Bakhtin:

“[...] a autobiografia não é (e não pode ser) um mero discurso direto do escritor sobre si mesmo, pronunciado do interior do evento da vida vivida. [...] O escritor precisa dar a ela certo acabamento, o que ele só alcança se distanciar-se dela, olhá-la de fora, e tornar-se um outro em relação a si mesmo. [...] Vemos no espelho uma face que nunca temos efetivamente na

vida vivida: vemos no espelho do nosso exterior e não a nós mesmos em termos de nosso exterior, porque estamos em frente ao espelho e não no seu interior.” (FARACO, 2014, p. 43)

Ficção e memória seriam, portanto, modos de representar a vida diferindo apenas na força motriz mas com os mesmos desafios estéticos. Não fosse assim, toda vida com elementos de uma saga heroica teria garantido o seu resultado narrativo. No exemplo abaixo, questões estilísticas que já foram discutidas nos outros narradores aparecem nesse relato autobiográfico. Assim como nos trechos dos outros autores iniciantes, as questões são de ordem diversa e sobrepostas e o narrador heroico de Bakhtin aparece claramente.

Na introdução do livro, o autor-personagem faz o que Pinker chama de metadiscorso (diz o que vai dizer, diz e depois diz o que disse). A figura da protagonista serve de mote para a autora falar de si. Ela projeta no personagem o seu modo de ver o mundo, reflete sobre a fabulação da vida e a carga amorosa está nesse jogo de espelhos entre a narradora e o personagem. Suas justificativas para retratar a protagonista se baseiam na figura glorificada do herói e no princípio da imparcialidade (Dona Guiomar é excepcional mas tem alguns defeitos que eu vou *ter* de contar). A insegurança aparece nas aspas de medo (“Até este momento, ‘a vida’ ainda não me permitira parar para escrever como eu queria”; “costumamos rotular de ‘loucas’ as pessoas mais maduras que se atrevem a exibir comportamentos juvenis”) e, nos dois casos, a narradora queria dizer exatamente o que disse. Há também um discurso de superação, próprio do herói que vence as adversidades (“Formei-me em jornalismo aos 32 anos com muita

dificuldade”). Sintaticamente as orações estão pouco trabalhadas (“todos os ingredientes juntos e misturados”), a linguagem é mesclada com termos elevados: [os ingredientes] “organizados de forma a atingir o objetivo do tema, tornam a possibilidade de minha realização verdadeira”, “esta característica da formação humana”. As muletas narrativas são muitas: (“Eu, típica jovem romântica, sonhadora, vibrante, cheia de planos para viver minha nova vida de recém-casada, batalhadora e bem temperada na rebeldia — rebeldia inerente à juventude dos anos 80.”)

Original 6

Introdução

“Sempre gostei de escrever e desde menina trabalhei para conquistar meus objetivos materiais. Meus primeiros desejos realizados foram: uma máquina de escrever, uma máquina fotográfica e, por fim, um gravador. Formei-me em jornalismo aos 32 anos com muita dificuldade. Nessa época, já obtinha o privilégio de conhecer a dona Guiomar, que hoje, Graças a Deus, está com seus 94 anos. Alma irmã. Até este momento, “a vida” ainda não me permitira parar para escrever como eu queria. E ao longo dos últimos 30 anos tive muitas prosas com dona Guiomar, sempre que a visitávamos aos domingos em sua linda chácara, formada com fé, amor e dedicação. Nas várias conversas sobre todas as coisas da vida, eu acabava me frustrando nas partidas, por nunca obter um meio de gravar tudo aquilo que ela me contava, me aconselhava, me mostrava, me ensinava.

Como eu poderia perder a oportunidade de registrar aquele universo incrível de sabedoria humana? Uma riqueza valiosíssima de experiência de vida.

'Mas essa tal vida foi passando, nos separamos e hoje ganho meu presente divino.

'Quando descobrimos o nosso talento divino,
algo que possamos doar aos outros, tudo faz sentido,
você experimenta uma das sete leis espirituais do
sucesso.' (Lei do Darma, segundo Deepak Chopra)

Por que escrever um livro? Qual o objetivo? Para mim é conseguir transmitir ao leitor alguma coisa que o ajude a dar sentido à sua vida, a fazê-lo se enxergar em sua própria experiência. E se um leitor, apenas um leitor, conseguir melhorar o seu estado emocional e espiritual com as minhas palavras, transcritas num pedaço de papel, pronto, já estarei plenamente realizada em meu propósito.

Narrarei com objetividade a história de uma mulher guerreira, dedicada, obstinada, que possui alguns defeitos, sim (quem não os possui?), mas que para mim ela, dona Guiomar, sempre foi um exemplo de vida. Tornei-me sua seguidora, trabalhei e continuarei trabalhando para conquistar os meus sonhos e quem sabe a partir de agora, colaborar para que outras pessoas também possam realizar.

Um livro não se escreve da noite para o dia. É necessário experiência no assunto, pesquisa, tempo, dedicação e, principalmente, vontade de escrever. Esta ideia de unir o exercício de vida com a minha fervorosa crença em sua pessoa, fundindo a minha própria experiência, todos os ingredientes juntos e misturados, porém organizados de forma a atingir o objetivo do tema, tornam a possibilidade de minha realização verdadeira.

Capítulo 1 | Juventude

Conheci dona Guiomar no ano de 1985, na plenitude de meus 20 anos. Eu, típica jovem romântica, sonhadora, vibrante, cheia de planos para viver minha nova vida de recém-casada, batalhadora e bem temperada na rebeldia — rebeldia inerente à juventude dos anos 80.

Digamos que a rebeldia seja uma característica inerente, sim, a toda juventude, pois se trata de um momento de nossa vida em que buscamos avidamente por todas as coisas que satisfaçam nossas necessidades imediatas, e a juventude nos permite arriscar e enfrentar as consequências que atitudes rebeldes tatuam irrevogavelmente em nossa experiência de vida, sem retorno, sem concerto, sem plásticas, nem restaurações. Simplesmente fica tatuado.

Por isso, costumamos rotular de “loucas” as pessoas mais maduras que se atrevem a exibir comportamentos juvenis. De fato, não combina, mas esta característica da formação humana às vezes se torna necessária em outros momentos da vida, para apimentar uma situação muito sonsa, aquecer sentimentos mornos ou mesmo reestabelecer aspectos transformadores em tempos onde a energia vital se esvai pelo corredor dos anos do tempo que ainda nos resta até o fim.”

Nos relatos autobiográficos a seguir, quatro autores diferem na voz narrativa, no tema, no grau de formalidade. Ao falar da morte, Knausgård descreve um exército de bactérias que obedecem a uma formalidade ritualística, respeitosa, antes de se apossar do morto. Coetzee se apresenta através do outro: em vez de narrar em primeira pessoa, são as pessoas ao redor que formam o caráter do biografado. A terceira autobiografia é a de Luiz Alberto Mendes, que ficou preso durante trinta anos por furto, roubo e

homicídio, se alfabetizou já adulto, começou a se interessar por literatura na cadeia e publicou o primeiro livro quando ainda estava preso. Sua prosa é de uma honestidade crua, sem relativismos autoindulgentes, o que dá enorme vivacidade para a história. E, por fim, o relato de Diogo Mainardi sobre seu filho, que por um erro médico no parto sofreu danos neurológicos irreversíveis. O vigor narrativo não está na história em si, mas nos sentimentos conflituosos do pai. A frustração que não anula o amor incondicional, a culpa que se equipara à vaidade (Mainardi ignorou a má fama do hospital e o escolheu por seu valor arquitetônico), a obsessão pelo filho que ilustra o caráter do narrador.

Em comum, esses narradores não desenham um autorretrato de moral irrepreensível, são anti-heróis que se deslocam entre o eu-autor e o eu-personagem de que fala Bakhtin. Cada um a seu modo, emporcalhou a própria imaginação com a lama da vida usando ferramentas estéticas a favor das histórias.

A morte do pai, Karl Ove Knausgård

“Para o coração a vida é simples: ele bate enquanto puder. E então para. Cedo ou tarde, mais dia, menos dia, cessa aquele movimento repetitivo e involuntário, e o sangue começa a escorrer para o ponto mais inferior do corpo, onde se acumula numa pequena poça, visível do exterior como uma área escura e flácida numa pele cada vez mais pálida, tudo isso enquanto a temperatura cai, as juntas enrijecem e as entranhas se esvaem. Essas transformações das primeiras horas se dão lentamente e com tal constância que há um quê de ritualístico nelas, como se a vida capitulasse diante de regras determinadas,

um tipo de gentlemen's agreement que os representantes da morte respeitam enquanto aguardam a vida se retirar de cena para então invadirem o novo território. Por outro lado, é um processo inexorável. Bactérias, um exército delas, começam a se alastrar pelo interior do corpo sem que nada possa detê-las. Houvessem tentado apenas algumas horas antes, e teriam enfrentado uma resistência cerrada, mas agora tudo em volta está calmo, e elas avançam pelas profundezas escuras e úmidas. Chegam aos canais de Havers, às glândulas de Lieberkühn, às ilhotas de Langerhans. Chegam à cápsula de Bowman nos rins, à coluna de Clarke na medula, à substância escura no mesencéfalo. E chegam ao coração. Ele continua intacto, mas se recusa a pulsar, atividade para a qual toda a sua estrutura foi construída. É um cenário desolador e estranho, como uma fábrica que trabalhadores tivessem sido obrigados a evacuar às pressas, os veículos parados a projetar a luz amarela dos faróis na escuridão da floresta, os galpões abandonados, os vagões carregados sobre os trilhos, um atrás do outro, estacionados na encosta da montanha.

No exato instante em que a vida abandona o corpo, ele passa para os domínios da morte. As lâmpadas, as malas, os tapetes, as maçanetas, as janelas. A terra, os campos, os rios, as montanhas, as nuvens, o céu. Nada disso nos é estranho. Estamos permanentemente rodeados por objetos e fenômenos do mundo dos mortos. Ainda assim, poucas coisas nos causam mais desconforto do que ver alguém preso a essa condição, ao menos se julgarmos pelos esforços que empreendemos para manter os cadáveres longe dos nossos olhos. Nos grandes hospitais eles não são apenas escondidos em ambientes isolados, os corredores que levam até eles são ermos, com elevadores e acessos privativos, e, mesmo que acidentalmente topemos com eles, serão apenas corpos empurrados sobre macas, sempre cobertos por lençóis. Quando deixam o hospital, fazem-no por uma saída própria e são transportados em carros com vidros escurecidos, nas igrejas são velados em salões sem janelas, durante o funeral estão em caixões lacrados, até afundarem numa cova ou serem consumidos no calor de um forno. Difícil enxergar um objetivo prático em tudo isso. Os cadáveres poderiam muito bem, por exemplo, ser conduzidos

descobertos pelos corredores dos hospitais e transportados em carros comuns sem representar risco a quem quer que fosse. O homem idoso que morre numa sessão de cinema poderia, da mesma forma, permanecer no seu assento até o filme terminar, ou durante a sessão seguinte. O professor que sofre um ataque súbito e tomba no pátio da escola não tem necessariamente que ser retirado dali no mesmo instante, não faz mal nenhum que o corpo continue no chão até que o zelador tenha tempo de cuidar dele, ainda que mais para o fim da tarde, talvez mesmo à noite. Se um pássaro decidir pousar sobre ele para bicá-lo, que diferença fará? Porventura o destino que o aguarda na cova será melhor somente porque não o presenciaremos? Contanto que o corpo não esteja bloqueando uma rua, não é preciso pressa, pois ele não vai morrer outra vez. Nesse caso, os dias de frio extremo no inverno são especialmente propícios. Mendigos que morrem congelados em bancos de praça ou debaixo de marquises, suicidas que saltam de prédios altos ou de pontes, senhoras idosas que despencam de escadarias, vítimas presas nas ferragens de veículos, o garoto embriagado que cai na água depois de uma noitada na cidade, a garotinha que vai parar debaixo do pneu de um ônibus, por que a pressa em ocultá-los? Decoroso? O que seria mais decoroso que permitir ao pai e à mãe daquela garota encontrá-la uma ou duas horas mais tarde, deitada na neve ao lado do local do acidente, a cabeça esmagada tão visível quanto o restante do corpo, o cabelo empapado de sangue e o casaco imaculado? A céu aberto, sem segredos, do jeito que estava. Mas mesmo uma hora na neve é impensável. Uma cidade que não mantenha seus mortos longe dos olhos, que os deixe jazer nas ruas e calçadas, parques e estacionamento, não é uma cidade, e sim um inferno. Não importa que esse inferno reflita de modo mais realista e profundo nossa conduta. Sabemos que ela é assim, mas nos recusamos a encará-la. Eis o ato coletivo de repressão simbolizado no ocultamento dos nossos mortos.” (KNAUSGÅRD, 2013, pp. 7-9)

Verão, J. M. Coetzee

“A questão toda de quem estava dormindo com quem, naquele mundinho fechado, me parece agora, quando olho para trás, mais sombria do que qualquer um estava disposto a admitir, mais sombria, mais sinistra. Os homens ao mesmo tempo gostavam e não gostavam que as suas esposas fossem cobiçadas por outros homens. E as mulheres, esposas, ficavam excitadas também: eu teria de ser cega para não enxergar isso. Excitação para todo lado, um invólucro de excitação libidinosa. Do qual eu decididamente me esquivei. Nas festas que eu mencionei, eu era apresentável conforme o exigido, mas nunca fui tolerante.

A consequência foi que não fiz amigas entre as esposas, que então cochichavam e concluíam que eu era fria e arrogante. E além do mais, faziam de tudo para que essa opinião chegasse até mim. Quanto a mim, eu gostaria de poder dizer que não dava a mínima, mas na verdade, eu era muito jovem e insegura.” (COETZEE, 2010, p. 33)

Memórias de um sobrevivente, Luiz Alberto Mendes

“Nanico, uns dois meses antes, havia dado uma estiletada no Bala, que era metido a fanchono. Pegou nas costas, mas sem muita seriedade. Ele mesmo, com a ajuda de seus sócios, cuidou-se, e a polícia nem ficou sabendo. Acho que o Nanico havia esquecido, para dar as costas assim.

Eu estava superatento, já não era mais bobo e conhecia o Bala da rua. Sabia que iria se vingar um dia. Aquele era o momento, já não restavam dúvidas. Acho que só eu vi quando ele levou a mão às costas do nanico e este levantou rápido demais. Nanico passou pelo guarda sem despertar suspeitas e entrou no

banheiro. Logo o branquinho passou também, era seu sócio. Entrou e logo saiu. O Bala foi para a sua cama.

Fui ao banheiro, curioso, confirmar suspeitas, não sabia o que acontecera de fato. Quando entrei já quase pisei em uma poça de sangue. Nanico estava encolhido no canto do banheiro, fazendo a maior cara de dor. Havia um corte em suas costas que ia do ombro até o começo das nádegas, abrindo sua pele de tal maneira que se via o branco avermelhado da carne. Nem falei com ele, tão impressionado fiquei; fingi urinar e voltei para o meu armário. Peguei várias pastas dentais e panos por baixa da blusa do pijama e voltei ao banheiro com a escova de dentes, como se fosse escová-los para dormir. Dei o material ao Nanico, dei umas escovadas e voltei para a minha cama, quando o sócio dele entrou.

Na cama, sentei e fiquei esperando. O corte fora de gilete. Parecia brincadeira e, de repente lá estava o cara, com aquele corte imenso, sangrando. Puxa, aquilo que era malandragem?" (MENDES, 2001, p. 173)

A queda, de Diogo Mainardi

"214

Passamos seis semanas em Boston, em um apartamento em Back Bay.

Depois de examinar Tito, o neurologista encaminhou-o à sua equipe de médicos.

215

Os médicos de Boston deram uma anestesia geral em Tito para aplicar-lhe botox nas pernas. O resultado do botox foi nulo. Os médicos de Boston deram outra anestesia geral em Tito para fazer-lhe uma ressonância magnética. O

resultado da ressonância magnética foi nulo. Os médicos de Boston mandaram tirar um molde das pernas do Tito para confeccionar-lhe um par de calhas ortopédicas. As calhas ortopédicas quebraram assim que retornamos ao Rio de Janeiro e foram jogadas fora. Os médicos de Boston fizeram-nos encomendar um andador. O andador era o menos adequado para Tito.

216

Em Boston, gastei trinta mil dólares.

A paralisia cerebral de Tito custou-me um monte de dinheiro.

217

Apesar de tudo, lembro-me daquelas seis semanas no apartamento em Back Bay como uma fase de intensa — quase desarrazoada — alegria.

Porque estávamos juntos. Porque estávamos unidos. Eu tinha, naquele momento, a certa moral de um fanático. Eu renunciaria às minhas veleidades pessoais por algo muito maior do que eu. Eu cultuava Tito. A paralisia cerebral era minha seita.

218

O neurologista de Boston teve uma utilidade.

Ele explicou por que Tito, em seu terceiro aniversário, ainda era incapaz de pronunciar uma única palavra.

Ele tinha uma dispraxia.

219

O neurologista de Boston teve outra utilidade.

Ele recomendou que, para se exprimir, Tito passasse a usar um comunicador digital.” (MAINARDI, 2012, pp. 83-5)

3 | A CRÍTICA TEXTUAL E OS ORIGINAIS

3 | A CRÍTICA TEXTUAL E OS ORIGINAIS

Tomando de empréstimo as quatro categorias que Blecua (1983) usou para classificar os erros de transmissão de uma obra — adição, subtração, substituição e alteração da ordem — os trechos dos originais serão analisados à luz de alguns temas-chave discutidos nessa dissertação.

Como essas categorias foram criadas para fins comparativos entre duas ou mais versões, parâmetros adicionais foram inseridos e alguns conceitos adaptados, a começar pela definição de “erro”. Nos originais não se pode tratar como “erro” uma palavra, expressão, frase ou a escolha da voz narrativa, uma vez que a análise não é de investigação comparativa e, por isso, não há como proferir um veredicto sobre o certo e o errado; não se trata também de apontar palavras ou expressões que não estejam de acordo com as regras normativas porque, ainda que elas existam, não são fundamentais para a composição estilística dos narradores. Como em toda a obra, uma leitura pode ter inúmeras interpretações, por isso o mais importante é a discussão em torno dos temas.

Blecua (1983, pp. 50-1) aponta dois caminhos possíveis para os casos de erros comuns, sendo um deles quando o copista se baseia em uma fonte que contém o erro, reproduzindo-o. Nesse caso, há uma diferença fundamental entre o copista e aspirante a escritor. Se o primeiro comete erros involuntários, o outro delibera sobre suas escolhas. Em comum está o fato de que ambos se apoiam em uma matriz que acreditam ser confiável, uma de

ordem física e a outra conceitual, esta última discutida nos tipos narrativos do capítulo 2.

Como sugere a metodologia na análise das variantes, e que será mantida na crítica dos originais, a análise prescinde de julgamento de valor (idem, p. 47). Não se trata de buscar soluções que modifiquem a ideia proposta pelo autor por razões morais ou discordância sobre o conteúdo, mas de avaliar a narrativa do ponto de vista estilístico. Para resolver ao menos parcialmente a questão do caráter não científico do método e tornar essa análise a mais clara possível, foram criadas subcategorias a partir da divisão de Blecua, com temas específicos como muletas narrativas, ritmo, clareza, jargão etc., todos comentados ao longo desse estudo de caso.

1 | Adição

Quando há a adição de palavras ou frases com construções idênticas ou similares causando redundância ou uma repetição fonética não intencional ou de reforço de uma ideia.

Temas: Redundância, repetição.

2 | Subtração

A ausência de uma sílaba, palavra ou frase de extensão variável que prejudica o entendimento lógico da sentença, do trecho ou da história.

Temas: Lógica, clareza, precisão.

3 | Inversão de ordem

Quando a construção interfere no ritmo do texto ou a ordem sintática tradicional desejando um efeito estilístico específico. A simples inversão de ordem nem sempre é suficiente para resolver a fluência da oração.

Subdivisão: ritmo, estilização.

4 | Por substituição

Quando os elementos que compõem a narrativa apontam para uma linguagem despersonalizada, imprecisa ou inadequada para o contexto.

Subdivisão: muletas narrativas, arcaísmo, verossimilhança, jargão, neologismo.

O Narrador Saudosista

No trecho abaixo, os arcaísmos aparecem em primeiro lugar com 24 ocorrências e afetam a verossimilhança diretamente. O ritmo sofre as consequências dessa estilização e a clareza é afetada em vários pontos. A redundância, repetição, jargão aparecem pouco, as muletas nenhuma vez, possivelmente porque os arcaísmos se sobrepõem às expressões do cotidiano.

Original 1

“— Merda! Olhe para mim! Mova-se! O que deu em você? Depressa! Pegue o farolete! Abra o caderno! Nada de historiagem! Dá-lhe sua parte mais íntima com a caneta! Senão... não vou ajudá-la!”

Substituição: arcaísmo, neologismo.

“— Dá-lhe sua parte mais íntima com a caneta! Senão... não vou ajudá-la!”

Subtração e substituição: arcaísmo, clareza e verossimilhança.

“— Mary, passei vinte e seis horas recuperando informações. Meus olhos moribundos queixaram-se da quebra de acuidade visual. Mais que tudo o sol precipitou o braseiro! Certo sanguínário regime hormonal derruba a parede interna da minha bolsa uterina, não põe fim ao extermínio celular. Torrentes chegam àquelas partes baixas! À sombra se mede 38° C! Não cozinharei meu pitoco na descarga menstrual, para você provocar admiração à custa dos ultrajes, que o menosprezo alheio me obrigou a passar na vida!”

Substituição: arcaísmo e verossimilhança.

“— Você é quem decide! Se hoje você não quer refogar o rabo no seu próprio molho inglês, decerto será condenada a cem anos. Sentença para você metê-lo entre as pernas.”

Subtração: clareza.

“ — Preparar no valor das horas o arrependimento de assistir ao exame judicial fraudulento dando-lhe consenso.”

Subtração: clareza, verossimilhança.

“ — Trate de perceber que a fizeram calar! Impuseram silêncio a você! Quando tiver outra maneira de conseguir quem defende-la, use-a! Por enquanto, trate de defender a que eu tramei! Largue de Preguiça e tire a palavra da memória!

— De que jeito Mary?”

Substituição: arcaísmo, verossimilhança.

“ — O que há com você? Está levantando incertezas a esmo!”

Substituição: arcaísmo.

“ — Hesita que a sentença do fato da apelação seja cem por cento contra você?”

Subtração, substituição, inversão de ordem: clareza, ritmo, verossimilhança.

“ — Acha que não dará em falso [...]”

Substituição: arcaísmo.

“[...] o resultado da recente defesa, [...]”

Inversão de ordem: ritmo, estilização.

“[...] com o verdadeiro óbice às tramoias [...]”

Substituição: arcaísmo.

“[...] do efeminado legislador?”

Inversão de ordem: ritmo, estilização.

“— Dúvida quanto à sua conduta mais de acordo com a moral da educação hipócrita que assimilou? Resolva logo seu melodrama que eu não sou médica-psiquiátrica!”

Inversão de ordem, subtração: ritmo, clareza.

“— Mary, por favor, eu não quero abusar do seu interesse em socorrer-me, entretanto, é muito difícil ter de escrever a minha história em um mês, numa caderneta de lembranças com um dedo de tinta na esferográfica.”

Substituição: arcaísmo, verossimilhança.

“Embora não deva obsequiar-me [...]”

Substituição: arcaísmo, verossimilhança.

“[...] pode em nome do seu plano estratégico atender-me?”

Inversão de ordem: arcaísmo, ritmo, estilização.

“— Pois não! Mais uma caneta... precisa de outros haveres professora?”

— De um computador ou de um caderno com mais folhas, porque eu erro muito!”

Substituição: arcaísmo.

“Mary é uma carcereira legal, contanto que a obedeça. Agora ficou carrancuda comigo! Abriu a cela intervaladamente, aos socos! Sem cerimônia, atirou um rolo de papel higiênico em mim! Fez valer sua autoridade! Atrás das grades, fechou em ferocidade o semblante, rugindo entre os dentes:”

Subtração, substituição: ritmo, estilização.

“— Taí seu caderno com o dobro de folhas. Comece a trabalhar fessora! Pro tarado do seu marido você não recusou serviço. Se o fizesse, estou certa de há muito tempo tê-la por hóspede aqui! Arrume uma cara de pau ou ponha respeito nesta que você tem!”

Inversão de ordem: clareza.

“Com efeito ela argumenta, mas não com os motivos circunstanciados sustentáveis. Preciso de dinheiro para pagar um bom advogado ou vou morrer na cadeia.”

Subtração, substituição: ritmo, verossimilhança, estilização.

“Padece a justiça de premência do entorpecimento generalizado. Se faz circular, que há tratamento de praxe para encaminhar os processos e para os outros atos forenses, o que é o cúmulo do despistamento.”

Subtração, inversão de ordem: ritmo, clareza, estilização.

“Deprimente frouxidão!”

Inversão de ordem: estilização.

“O que veio do Estado para defender-me, além de não ter feito nada, estorvou-se comigo.”

Substituição: verossimilhança, arcaísmo.

“No presente momento, representa-me um senhor polêmico controversista, advogado provocador patrocinado por doutor Louis Gravois, meu marido, que desde anteontem apresentou no judiciário o sustamento do pedido de divórcio.”

Adição: redundância, neologismo.

Categorias	Ocorrências
Adição	2
Subtração	16
Inversão de ordem	16
Substituição	28

Subcategorias	Ocorrências
Redundância	2
Repetição	0
Lógica	0
Clareza	14
Precisão	0
Ritmo	16
Estilização	14
Muletas narrativas	0
Arcaísmo	24
Verossimilhança	18
Jargão	0
Neologismo	4

O Narrador Poético

No primeiro trecho há a predominância de adjetivos, afetando o ritmo. No segundo, a clareza é prejudicada pela imprecisão das imagens. A repetição de “olhos” e “olhar” e do sufixo “mento” (julgamento, pensamento) se foram premeditadas não surtem o efeito poético desejado pelo narrador.

Original 2

“A lua brilhava imensa, branca, como clara de ovo.”

Substituição, subtração: muletas narrativas, precisão.

“Não era noite de lua cheia. Se estivesse cheia talvez não se destacasse tanto no céu de nuvens escuras e pesadas, que se mexiam devagar [...]”

Substituição: muleta narrativa.

“[...] como para não derramar ainda sua umidade.”

Inversão de ordem: estilização.

“O silêncio era interrompido ritmicamente pelas ondas [...]”

Substituição: muleta narrativa.

“[...] quebrando e se espalhando pela areia, lá embaixo na praia. Z se recostou confortavelmente na cadeira da varanda e respirou fundo, sentindo o cheio de água, de sal, de mar.”

Adição: Repetição.

“Ao lado da cadeira, uma mesinha de madeira rústica, própria para ambientes exteriores, mas ainda tão nova que devia estar há pouco na casa. Z também era novo ali.”

Subtração: precisão.

“Em cima da mesa, um balde de gelo, um copo curto e uma caixa.”

Subtração: precisão.

“Abriu a caixa. Tirou um charuto de capa escura com anilha branca, suave nos dedos como se estivesse azeitado. Levou o charuto às narinas e sentiu o tabaco doce, pensou no café. Cortou a ponta com os dentes mesmo, hábito pouco elegante, e cuspiu para o lado, hábito nada elegante. Levou a mão ao bolso e tirou um isqueiro cromado. Clique, clique, clique, a chama azul como maçarico se destacou na varanda e logo foi substituída pelo círculo vermelho do charuto aceso. Z viu a fumaça subir ao céu iluminado, deixando o cheiro de charuto pela varanda.”

Adição: repetição (sintática).

“Abriu a caixa. Tirou um charuto de capa escura com anilha branca, suave nos dedos como se estivesse azeitado. Levou o charuto às narinas e sentiu o tabaco doce, pensou no café. Cortou a ponta com os dentes mesmo, hábito pouco

elegante, e cuspiu para o lado, hábito nada elegante. Levou a mão ao bolso e tirou um isqueiro cromado. Clique, clique, clique, a chama azul como macarico se destacou na varanda e logo foi substituída pelo círculo vermelho do charuto aceso. Z viu a fumaça subir ao céu iluminado, deixando o cheiro de charuto pela varanda.”

Subtração, inversão de ordem: precisão, ritmo.

Original 3

“Apurando a sua percepção, José se disciplinou a observar os olhos alheios com menos juízo, preconceitos, opiniões, palavras. Seu sonho era aprender a olhar sem pensamento. Enquanto não desaprendia o pensar, ventaniava os olhos alheios com a sua visão e, quando estava na praça e não tinha ninguém para olhar, lia um livro que o capturou com suas hábeis teorias de ação política não-violenta, intitulado Poder, Luta e Defesa, de um tal Gene de Sharp.”

Adição: Repetição.

“Apurando a sua percepção, José se disciplinou a observar os olhos alheios com menos juízo, preconceitos, opiniões, palavras.

Adição, subtração: repetição (reforço de uma ideia), precisão.

“Seu sonho era aprender [...]”

Substituição: muleta narrativa.

“[...] a olhar sem pensamento.”

Subtração: clareza, lógica.

“Enquanto não desaprendia o pensar, [...]”

Inversão de ordem: estilização, arcaísmo.

“[...] ventaniava os olhos alheios [...]”

Substituição: neologismo.

“[...] com a sua visão e, quando estava na praça e não tinha ninguém para olhar, lia um livro que o capturou com suas hábeis teorias de ação política não-violenta, intitulado Poder, Luta e Defesa, de um tal Gene de Sharp.”

Inversão de ordem: estilização.

Categorias	Ocorrências
Adição	4
Subtração	6
Inversão de ordem	3
Substituição	5

Subcategorias	Ocorrências
Redundância	0
Repetição	3
Lógica	1
Clareza	1
Precisão	5
Ritmo	2
Estilização	3
Muletas narrativas	4
Arcaísmo	1
Verossimilhança	0
Jargão	0
Neologismo	1

O Narrador Comedido

As questões desse narrador são da sintaxe (desejo de impacto e orações semelhantes na construção). A precisão e clareza narrativa não estão resolvidas e a leitura (ritmo) é monótona.

Original 4

“Paravam diante dele como se admirassem um presépio. O corpo negro balançou suavemente e se esquivava das amêndoas que, ao caírem, grudavam na mancha abaixo dos pés”.

Inversão de ordem: ritmo.

“O corpo negro balançou suavemente e se esquivava das amêndoas que, ao caírem, grudavam na mancha abaixo dos pés”.

Subtração: precisão.

“A respiração conjunta das pessoas impulsionava-o para lá e para cá, para lá e para cá, e João atinou para aquelas unhas cada vez mais arroxeadas”.

Subtração: precisão.

“O corpo findou o balanço e as amêndoas em queda passaram a alvejá-lo”.

Subtração: arcaísmo, precisão.

“O menino viu o corte nas narinas, os avermelhados vazios entre os dentes e o anular esquerdo apontando torto para o céu”.

Subtração: clareza, precisão.

“Ontem, um sábado, a rua estava vazia antes mesmo do anoitecer e os dois bares, fechados. João ficou sem tomar geladinho; viu o vizinho Quintélio, com a ajuda do irmão Henrique, esconder três bastões de madeira com pregos nas pontas. Viu seu Domingos cochichar com dois homens parrudos, que ele nunca tinha visto”.

Adição: repetição (sintática e fonética).

Categories	Ocorrências
Adição	1
Subtração	4
Inversão de ordem	1
Substituição	0

Subcategorias	Ocorrências
Redundância	0
Repetição	1
Lógica	0
Clareza	1
Precisão	4
Ritmo	1
Estilização	0
Muletas narrativas	0
Arcaísmo	1
Verossimilhança	0
Jargão	0
Neologismo	0

O Narrador Esnobe

Nesse trecho a predominância é das muletas típica dos ensaios que afetam diretamente o ritmo e despersonalizam a voz do narrador.

Original 5

“A classificação musical aparece como fruto da identidade que estabelece critérios de semelhanças, de forma a totalizar um universo que se reafirme e se diferencie constantemente, ao enfatizar certas manifestações em detrimento de outras.

A criatividade se canaliza para diferentes lados dependendo do gênero musical em questão, refletindo nos artistas e no leque de possibilidades e limites prescritos nas regras dos gêneros musicais construídas historicamente.

O aparecimento de mudanças sociais com a globalização, a Cultura de Massa, de consumo e de Mídia, no contexto da sociedade da informação, influenciou substancialmente o direcionamento dos gêneros musicais, onde o peso da história se tornou crucial. De modo geral, pode-se dizer que a música pop é fruto da ruptura de regras dos gêneros da música popular com direcionamento ao maior público possível, o que admite múltiplas variações que as estruturas historicamente rígidas não permitem.

Os casos de salsa, do merengue, do reggae, do ska, do kazz, do funk, do blues, do samba, do rock and roll, do frevo e outros, aparecem como fortes expressões da identidade negra do continente americano, diante da busca de espaço e reconhecimento cultural, político e econômico desse substrato, que obtêm enorme sucesso ao longo do século XX. Os exemplos citados refletem todo um processo afrodescendente de adaptação às novas culturas, que inclui

permanências, rupturas e ajustes criativos, fusões culturais etc. dando lugar a gêneros de grande êxito e reconhecimento mundial. Entre eles, destaco brevemente que a erudição construída no jazz foi fundamental para sua elitização”.

Subtração, inversão de ordem, substituição: ritmo, muleta narrativa.

Categorias	Ocorrências
Adição	0
Subtração	1
Inversão de ordem	1
Substituição	1

Subcategorias	Ocorrências
Redundância	0
Repetição	0
Lógica	0
Clareza	0
Precisão	0
Ritmo*	1
Estilização	0
Muletas narrativas	13
Arcaísmo	0
Verossimilhança	0
Jargão	0
Neologismo	0

*Em todo o trecho.

O Narrador Autobiográfico

As muletas narrativas aparecem com muita força nesse trecho, assim como a proposta de estilização.

Original 6

“Introdução

Sempre gostei de escrever e desde menina trabalhei para conquistar meus objetivos materiais. Meus primeiros desejos realizados foram: uma máquina de escrever, uma máquina fotográfica e, por fim, um gravador”.

Substituição: muleta narrativa.

“Formei-me em jornalismo aos 32 anos com muita dificuldade”.

Substituição: muleta narrativa.

“Nessa época, já obtinha o privilégio de conhecer a dona Guiomar, que hoje, Graças a Deus, está com seus 94 anos”.

Inversão de ordem: estilização.

“Alma irmã”.

Substituição: muleta narrativa.

“Até este momento, “a vida” ainda não me permitira parar para escrever como eu queria. E ao longo dos últimos 30 anos tive muitas prosas com dona Guiomar, [...]”.

Inversão de ordem: estilização.

“[...] sempre que a visitávamos aos domingos em sua linda chácara, [...]”

Inversão de ordem: estilização.

“[...] formada com fé, amor e dedicação”.

Substituição: muleta narrativa.

“Nas várias conversas sobre todas as coisas da vida, [...]”

Substituição, subtração: muleta narrativa, precisão.

“[...] eu acabava me frustrando nas partidas, por nunca obter um meio de gravar tudo aquilo [...]”.

Inversão de ordem: estilização.

“[...] que ela me contava, me aconselhava, me mostrava, me ensinava”.

Adição: repetição (fonética).

“Como eu poderia perder a oportunidade de registrar aquele universo incrível de sabedoria humana? Uma riqueza valiosíssima de experiência de vida.

Mas essa tal vida foi passando, nos separamos e hoje ganho meu presente divino.

‘Quando descobrimos o nosso talento divino, algo que possamos doar aos outros, tudo faz sentido, você experimenta uma das sete leis espirituais do sucesso.’ (Lei do Darma, segundo Deepak Chopra)¹

¹ O trecho ao lado pertence a outro autor, por isso não será comentado.

Por que escrever um livro? Qual o objetivo? Para mim é conseguir transmitir ao leitor alguma coisa que o ajude a dar sentido à sua vida, a fazê-lo se enxergar em sua própria experiência”.

Substituição: muleta narrativa.

“E se um leitor, apenas um leitor, conseguir melhorar o seu estado emocional e espiritual [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] com as minhas palavras [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] transcritas num pedaço de papel, pronto, [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] já estarei plenamente realizada em meu propósito”.

Substituição: muleta narrativa.

“Narrarei com objetividade a história de uma mulher guerreira, dedicada, obstinada, que possui alguns defeitos, sim (quem não os possui?), [...]”

Substituição: muleta narrativa.

“[...] mas que para mim ela, dona Guiomar, sempre foi um exemplo de vida”.

Substituição: muleta narrativa.

“Tornei-me sua seguidora, trabalhei e continuarei trabalhando para conquistar os meus sonhos e quem sabe a partir de agora, colaborar para que outras pessoas também possam realizar”.

Substituição: muleta narrativa.

“Um livro não se escreve da noite para o dia. É necessário experiência no assunto, pesquisa, tempo, dedicação e, principalmente, vontade de escrever”.

Substituição: muleta narrativa.

“Esta ideia de unir o exercício de vida com a minha fervorosa crença [...]”.

Inversão de ordem: estilização.

“[...] em sua pessoa [...]”.

Substituição: arcaísmo.

“[...] fundindo a minha própria experiência [...]”.

Substituição, inversão de ordem: estilização, muleta narrativa.

“[...] todos os ingredientes juntos e misturados, [...]”.

Subtração: precisão.

“[...] porém organizados de forma a atingir o objetivo do tema [...]”.

Substituição: muleta narrativa (mudança da muleta poética para a esnobe).

“[...] tornam a possibilidade de minha realização verdadeira”.

Inversão de ordem, subtração: precisão, ritmo.

“Conheci dona Guiomar no ano de 1985, na plenitude de meus 20 anos”.

Substituição: muleta narrativa.

“Eu, típica jovem romântica, sonhadora, vibrante [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] cheia de planos para viver minha nova vida de recém-casada, batalhadora e bem temperada na rebeldia — rebeldia inerente à juventude dos anos 80”.

Substituição: muleta narrativa.

“Digamos que a rebeldia seja uma característica inerente [...]”.

Substituição: muleta narrativa (mudança muleta poética para a esnobe).

“[...] sim, a toda juventude, pois se trata de um momento de nossa vida [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] em que buscamos avidamente por todas as coisas que satisfaçam nossas necessidades imediatas [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] e a juventude nos permite arriscar e enfrentar as consequências [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] que atitudes rebeldes tatuam irrevogavelmente [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] em nossa experiência de vida, sem retorno, sem conserto, sem plásticas, nem restaurações. Simplesmente fica tatuado”.

Substituição: muleta narrativa.

“Por isso, costumamos rotular de “loucas” as pessoas mais maduras que se atrevem a [...]”.

Substituição: muleta narrativa.

“[...] exibir comportamentos juvenis. De fato, não combina, mas esta característica da formação humana às vezes se torna necessária em outros momentos da vida, para apimentar uma situação muito sonsa [...]”.

Substituição, subtração: precisão, muleta narrativa.

“[...] aquecer sentimentos mornos ou mesmo reestabelecer aspectos transformadores [...]”.

Substituição: muleta narrativa (mudança da muleta poética para a esnobe).

“[...] em tempos onde a energia vital se esvai pelo corredor [...]”.

Substituição, inversão de ordem: muleta narrativa, estilização.

“[...] dos anos do tempo que ainda nos resta até o fim”.

Inversão de ordem: clareza, ritmo.

Categorias	Ocorrências
Adição	1
Subtração	4
Inversão de ordem	9
Substituição	30

Categorias	Ocorrências
Redundância	0
Repetição	1
Lógica	0
Clareza	1
Precisão	4
Ritmo	2
Estilização	7
Muletas narrativas	29
Arcaísmo	1
Verossimilhança	0
Jargão	0
Neologismo	0

Leitura comparativa

Categorias/ Ocorrências	Saudosista	Poético	Comedido	Esnober	Autobiográfico
Adição	2	4	1	0	1
Subtração	16	6	4	1	4
Inversão de ordem	16	3	1	1	9
Substituição	28	5	0	1	30

Categorias/ Ocorrências	Saudosista	Poético	Comedido	Esnober	Autobiográfico
Redundância	2	0	0	0	0
Repetição	0	3	1	0	1
Lógica	0	1	0	0	0
Clareza	14	1	1	0	1
Precisão	0	5	4	0	4
Ritmo	16	1	1	1	2
Estilização	14	3	0	0	7
Muletas narrativas	0	4	0	13	29
Arcaísmo	24	1	1	0	1
Verossimilhança	18	0	0	0	0
Jargão	0	0	0	0	0
Neologismo	4	1	0	0	0

Os jargões não aparecem em nenhum dos narradores, inclusive no Narrador Esnobe, onde eles teriam mais chance de aparecer. As muletas narrativas aparecem de modo abundante em três narradores (poético, esnobe e autobiográfico) e demonstram que esse é o ponto nevrálgico das narrativas. O Narrador Saudosista (por usar palavras antigas) e o Comedido (por apresentar outras questões) conseguiram — possivelmente de modo não intencional — sair ilesos ao menos nessa questão.

As muletas do Narrador Autobiográfico devem ser lidas como um caso específico, e não como uma característica própria desse narrador; os números em geral são mais expressivos também porque o trecho analisado é maior.

Curiosamente não é o Narrador Poético mas o saudosista que apresenta o maior número de neologismos e os arcaísmos que ele usa refletem diretamente na verossimilhança, no ritmo e na clareza. No Narrador Comedido, a precisão aparece como um ponto em destaque, possivelmente em função das frases de sentido aberto ou pela indefinição da trama. O Narrador Poético se destaca pela imagens desgastadas, pela sintaxe repetitiva das frases (verbo seguido de ação). E as redundâncias, repetições e lógica são menos frequentes, possivelmente porque esses temas são mais conhecidos, tratados com mais atenção nas salas de aula.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O princípio da igualdade

A dificuldade de avaliar a qualidade do próprio texto não é privilégio do narrador estreado, mesmo autores tarimbados oscilam no julgamento de suas obras. Em uma de suas cartas sobre o processo de escrita, Tchekhov levanta dúvidas sobre a qualidade de sua produção: “já faz muito tempo que sou publicado, publiquei uma tonelada de contos, mas até agora eu ainda não sei onde reside a minha força e a minha fraqueza”. Do lado de cá, os erros de avaliação, especialmente as negativas históricas — *A revolução dos bichos*, de George Orwell, (“não há mercado para histórias de bichos”), *Ulysses*, de James Joyce (foi rejeitado 22 vezes antes de ser publicado), *Harry Potter*, de J. K. Rowling (“não perca mais um dia nesse trabalho”), *Lolita*, de Nabokov (“Um devaneio neurótico selvagem”), entre outras, —expõem a parcela de subjetividade dos julgamentos e os limites do editor. No entanto, o ponto central dessa pesquisa antecede essa discussão e tenta responder os motivos de tantos narradores, de classes, idade, origem e formação acadêmica diversas, usarem os mesmos pontos de apoio para as suas narrativas. Se eles se repetem, é possível que essa estrutura tenha sido ensinada. No início, a ausência dos exercícios de estilística era uma hipótese provável, embora parecesse uma explicação simplificada, como uma relação de causa e efeito, própria das ciências exatas. Depois, Bakhtin e Auerbach se mostraram fundamentais para esse estudo de caso, ao estruturar o raciocínio

na complexidade do romance, nos avanços da crítica literária e da linguística e, por último, nos fatores extraliterários.

Das motivações desses narradores só é possível especular e, mesmo que houvesse uma evidência concreta, um testemunho ou clareza dos autores sobre o porquê criar uma peça literária, a relevância dessa informação seria nula, uma vez que o livro tem que falar por si só, parar em pé, para usar um jargão do meio. Pouco importa se o Narrador Autobiográfico tentou emular a figura do herói, de onde vem a inspiração do prosador poético ou se a história é baseada em fatos reais. O herói se realizou como peça ficcional? A inspiração construiu boas metáforas e a autobiografia soa verossímil? Irrelevante também é o currículo do autor, pois uma formação de primeira linha ou uma trajetória brilhante não garantem habilidades narrativas. O Narrador Autobiográfico é o único que não tem características próprias, mesmo assim me pareceu fundamental que fizesse parte do grupo porque, de todos, ele é a porta de entrada para muitos escritores, é o que melhor representa o espírito dos tempos modernos —a privatização do épico—, primo de primeiro grau da autoficção além de representar uma boa parte dos originais recebidos para análise.

Cada narrador parece se agarrar a uma suposta facilidade. A licença poética autoriza frases evasivas, o saudosista elege termos antigos para dar qualidade à sua narrativa, o Comedido busca o impacto para produzir uma história interessante, o esnobe se resguarda na incomunicabilidade e o autobiográfico na facilidade de ter uma história pronta.

Em comum, os narradores operam com alguns pontos cegos: se dão por satisfeitos com o texto ainda no esboço e as ideias em maturação; a voz

narrativa oscila em busca de um estilo e não a favor do texto; usam muitas muletas narrativas e metáforas desgastadas sem se darem conta — e encontrar alternativas a elas é um exemplo efetivo de originalidade. Não parecem ter clara a história que desejam contar e isso reflete na amarração da trama e nos detalhes que podem ser suprimidos sem afetar o conjunto. O ritmo aparece como uma habilidade pouco desenvolvida, ignorada até. Os narradores se agarram às regras normativas como baliza da boa escrita e não como premissa, confirmando a defesa de Bakhtin sobre a importância da estilística.

Todo autor, mesmo os mais experientes, podem deslizar nessas questões, pois elas são muitas e devem ser resolvidas ao mesmo tempo. Se uma delas está mal costurada ela contamina o que está ao redor. Uma palavra deslocada pode melhorar um ponto e piorar outros, desencadeando uma sequência de mudanças que podem criar uma nova estrutura com novos problemas. Por isso, a sobreposição de questões dos escritores iniciantes é difícil de solucionar e, do ponto de vista editorial, justifica a recusa. O autor veterano também passa por esse escrutínio e nem sempre o seu novo livro é aceito. As razões são diversas, pode ser qualquer um desses itens que discutimos até agora, mas em geral também é a soma de questões não resolvidas ou um ponto central (um protagonista inverossímil, por exemplo) que derruba o conjunto. A diferença é que haverá uma troca de impressões, uma conversa entre o editor e o autor, que ouvirá sugestões e, se quiser, trabalhará em uma nova versão. Desmembrar os trechos desses autores como foi feito nesse trabalho poderia ajudar muito os escritores iniciantes a melhorar a sua narrativa, mas como foi dito logo no início, é uma tarefa impossível de realizar. No conjunto, essa tipologia de narradores apresenta

um panorama específico sobre o imaginário literário. O simples é confundido com simplório, a complexidade é uma meta, a originalidade superestimada e prova incontestada de talento, subdimensionada na sua dificuldade e inexata na definição. Todas essas questões são de ordens diversas e representam uma grande parte das decisões dos narradores contemporâneos.

O narrador subestima a originalidade porque não percebe que todo discurso, inclusive o seu, é um compilado de discursos sociais e, mesmo que ele seja uma exceção, ainda é preciso transpor esse ponto de vista singular para a narrativa. Se aferrar em invenções sem precedentes como os neologismos tem pouca serventia, ainda mais se tomarmos o conceito de Lodge (2010) de que o narrador original é aquele que nos leva “a *perceber* o que, em termos conceituais, *sabemos*, afastando-se dos modos convencionais e batidos de se representar a realidade”. E o neologismo é superestimado porque não é fundamental. Apenas para ficar em dois exemplos, quais as contribuições de J. M. Coetzee ou Kafka para esse tema?

A supremacia da palavra elevada pode ser explicada pela análise de Auerbach sobre a crítica literária antiga e seu caráter restrito, que elegia uma forma em detrimento de outras e com autores da alta sociedade, fazendo da literatura algo inacessível no alcance e na compreensão. Os fatores extraliterários também parecem influenciar o adorno sintático em vez de uma construção simples e clara, seja pelo efeito compensatório de um projeto frágil e de um ideal literário antigo, seja para o autor afirmar as suas habilidades intelectuais e se proteger do julgamento de seus pares. Nos dois

casos, o narrador está em posição de desigualdade, olhando de baixo ou de cima para esse leitor imaginário.

A tomar por esse estudo de caso, os antigos parâmetros continuam guiando os rumos do escritor e do leitor. Especialmente para o Narrador Esnobe essa associação é mais evidente, a tomar pelo depoimento de Becker e de seus colegas. A defesa de Pinker (2016, p. 51) — “O pressuposto da igualdade entre escritor e leitor, faz com que o leitor se sinta um gênio. A escrita ruim faz com que o leitor se sinta um estúpido” — está longe de ser uma meta, sequer é considerado.

A crítica textual mostra que algumas características estão mais presentes. De modo geral, o narrador escolhe um ponto de apoio mas transita pelas características dos outros narradores, às vezes com uma palavra, uma expressão ou em um trecho. Essas oscilações não são um problema em si, ao contrário, elas são exploradas em larga escala por escritores com resultados muito interessantes. Nesses casos, no entanto, como a voz predominante não foi assertiva o que vem a reboque se destaca igualmente pela estranheza. Algumas questões são recorrentes como ritmo, estilização, muletas narrativas e clareza, sugerindo que esses temas não foram ensinados ou foram mal assimilados. A verossimilhança, a redundância e a repetição, aparecem com menos frequência, o que pode indicar uma percepção mais aguçada do narrador para esses temas. Especialmente as repetições são temas muito presentes nos estudos de redação nas escolas mas, ainda assim, elas costumam ser ensinadas como erros e não como um recurso linguístico que pode ser explorado. As questões desses narradores, em maior ou menor grau, são as mesmas de todas as pessoas. Elas aparecem nos e-mails, na fala,

CONSIDERAÇÕES FINAIS

nos posts das redes sociais, nas matérias de jornais, nas colunas de opinião, nos ensaios, nas teses acadêmicas e, sem dúvida, a estilística e a crítica textual podem contribuir imensamente para apurar o senso estético dos leitores, estudantes e escritores, porque trata-se de estudar a língua para além das regras normativas. Entender o que está em jogo e se apoiar em novas bases seria uma forma de tirar o leitor e o escritor da tarefa inglória do autodidatismo sem metodologia e bibliografia de apoio, ajudando-os a se desviar das inúmeras armadilhas que aparecem em todo percurso narrativo.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ALMEIDA, Napoleão Mendes de. *Dicionário de questões vernáculas*. São Paulo: LCTE Livraria Ciência e Tecnologia Editora, 1994.

AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ARRIGUCCI, Davi. “Teoria da narrativa: posições do narrador”. Conferência de abertura das atividades do Departamento Científico da SBPSP. *Jornal da Psicanálise*, São Paulo, 31 (57): pp. 9-43, set/1998.

AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

AZEVEDO, Estevão. *Tempo de espalhar pedras*. São Paulo. COSAC NAIFY, 2014.

BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo. Martins Fontes, 2015b.

_____. *Questões de estilística no ensino da língua*. São Paulo: Editora 34, 2015a.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec Editora, 2014.

BECKER, Howard S. *Truques da escrita: para começar e terminar teses, livros e artigos*. Rio de Janeiro, Zahar, 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BLECUA, Alberto. *Manual de crítica textual*. Madrid: Ed. Castalia, 1983 [reimpr: 1990].

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BRAIT, Beth; MELO, Rosineide de. “Enunciado/enunciado concreto/enunciação”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2014, pp. 61-78.

BRAIT, Beth. “Lições de gramática do professor Mikhail M. Bakhtin”. In: Bakhtin, Mikhail. *Questões de estilística no ensino da língua*. São Paulo: Editora 34, 2015a, pp. 7-18.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Humanitas, 2005.

_____. *Tese e antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

COETZEE, J.M. *Mecanismos internos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *Verão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & diálogo: As ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial. 2016.

_____. “Autor e autoria”. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2014, pp. 37-60.

FIORIN, José Luiz. *Introdução ao pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

FONSECA, Rubem. “Noite de núpcias”. In: *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.

FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*. São Paulo: n. 53, pp. 166-182. Março/maio 2002.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ILARI, Rodolfo. “Introdução”. In: PINKER, Steven. *Guia de escrita: como conceber um texto com clareza, precisão e elegância*. São Paulo: Editora Contexto, 2016, pp. 6-10.

JAMES, Henry. *A arte da ficção*. São Paulo: Novo século editora, 2011.

_____. *A arte do romance*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *A lição do mestre*. São Paulo: Grua, 2014.

KING, Stephen. *Sobre a escrita: a arte em memórias*. Rio de Janeiro: Suma de Letras, 2015.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

KNAUSGÅRD, Karl Ove. *A morte do pai: minha luta 1*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KOHAN, Silvia Adela. *Como escrever diálogos: a arte de desenvolver o diálogo no romance e no conto*. São Paulo: Autêntica Editora/Gutenberg, 2013.

KUNDERA, Milan. *A arte do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LAPA, Manuel Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2007.

LLOSA, Mario Vargas. *A orgia perpétua*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2015.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

LUBBACK, Percy. *A técnica da ficção*. São Paulo: Cultrix, 1976.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, Editora 34, 2009.

MAINARDI, Diogo. *A queda*. Rio de Janeiro: Record, 2012.

MELLO, Carlos de Brito e. *A cidade, o inquisidor e os ordinários*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MENDES, Luiz Alberto. *Memórias de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

- MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- NASSAR, Raduan. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Armazém literário: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PAMUK, Orhan. *O romancista ingênuo e o sentimental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- PINKER, Steven. *Guia de escrita: como conceber um texto com clareza, precisão e elegância*. São Paulo: Editora Contexto, 2016.
- PROSE, Francine. *Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- SCHWARCZ, Luiz. “Em busca do tempo perdido”. Publicado em 21/7/11. Disponível em blogdacompanhia.com.br, acesso em 18/01/2016.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

SQUARISI, Dad; Salvador, Arlete. *A arte de escrever bem: um guia para jornalistas e profissionais do texto*. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 1986.

TAVARES, Miguel Souza. *Equador*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VIANA, Antonio Carlos. “Roteiro da solidão”. In: *Jeito de matar lagartas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VILLALOBOS, Juan Pablo. *Festa no covil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

STRUNK JR., Willian; WHITE, E.B. *Elements of style*. New Jersey (USA): Person Education, 1999.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.