

「 ensaios e artigos 」

RESUMO: Com a proposta de analisar as principais características de narradores contemporâneos, este artigo resume a pesquisa de mestrado de seis originais recusados para publicação pela Companhia das Letras, em 2014. O processo analítico se deu por meio da construção da voz narrativa, dos clichês, da originalidade, assim como do ritmo, verossimilhança, metáforas, diálogos e precisão. Ao longo do processo de leitura e avaliação, cinco tipos narrativos apareceram com mais frequência e deram origem a uma tipologia de narradores sistematizados em suas especificidades e nomeados como Saudosista, Comedido, Poético, Esnobe e Autobiográfico.

PALAVRAS-CHAVE: narrador, originais, mercado editorial

ABSTRACT: From a corpus of six manuscripts which had been turned down for publication by Companhia das Letras in 2014, this paper summarizes the research on the main characteristics of contemporary narrators based on their narrative voice construction, crutches, originality, rhythm, verisimilitude, metaphors, dialogues and precision. 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 were named as Nostalgic, Moderate, Poetic, Snobbish, and Autobiographical.

KEYWORDS: narrator, manuscripts, publishing industry

O narrador contemporâneo e a análise de originais

Vanessa Ferrari

Entre 2009 e 2015, ao menos um livro por semana passou por mim para ser avaliado para publicação. Na época, eu trabalhava como editora da Companhia das Letras, e boa parte da rotina era tomada por essas leituras, muitas de ficção, mas também ensaios, biografias e reportagens, todas indicadas por agentes literários, colaboradores, tradutores e amigos. Havia também os originais que chegavam pelo correio em levadas gigantescas, quando a editora abria as portas para os autores enviarem seus escritos. De certo modo, era um privilégio ter acesso à produção contemporânea e buscar talentos emergentes quando o cenário nacional se mostrava bastante promissor. A minha aposta era de que haveria ao menos uma ou duas boas descobertas por ano.

No entanto, à medida que as leituras avançavam, a realidade tratou de adequar as minhas expectativas: a maioria dos livros era ruim, com narradores descuidando da linguagem e com uma percepção distorcida do ofício do escritor. Negativas à parte, havia algo nesses livros, especialmente os que chegavam pelo correio, que parecia dizer muito sobre as águas turvas da percepção da linguagem e o lugar da literatura no imaginário coletivo. Aquelas páginas eram um esboço caótico, repleto de pistas que esquadriavam um panorama que ia além da avaliação do original. Autores de classe, formação, gênero e idades diferentes decidiam por soluções narrativas semelhantes, escolhiam as mesmas imagens, palavras e frases, sucumbiam às mesmas armadilhas e ignoravam questões centrais como ritmo, precisão e sentido. Mesmo assim, os autores acreditavam em seus méritos narrativos; do contrário, não teriam priorizado um trabalho solitário, de futuro incerto, despendido tempo e dinheiro para que seus textos chegassem às mãos de um editor. Não foi difícil concluir em qual cartilha os escritores se apoiavam.

O senso comum diz que os anos de escola dão ao aluno pleno domínio da língua, mas na prática não é bem assim. Os programas pedagógicos, que incluem gramática, estudos literários e leituras obrigatórias, apenas resvalam na escrita profissional, pois ignoram a estilística, disciplina que discute e treina o leitor para as sutilezas narrativas. Em termos práticos, é o que faz o escritor ao reescrever a mesma frase, usando variações sutis de palavras, ordem sintática, pontuação, até se decidir por uma delas. Corrigir erros de concordância, de grafia e acentos nas redações, indica apenas que o aluno errou a concordância, a grafia e o acento. Um autor experiente pode deixar escapar uma crase, e a solução

para isso é corrigir a crase, mas o que fazer com uma oração sem erros, mas também sem ritmo, com termos imprecisos, prolixa e repleta de clichês? Para ser escritor não basta ser alfabetizado, e escrever profissionalmente é mais que seguir à risca a gramática, embora erros primários indiquem repertório escasso de leitura e essa informação seja suficiente para desqualificar o autor do texto — ao menos para fins literários. Não se trata, portanto, de afrouxar as regras normativas, mas redimensionar o seu papel no sistema linguístico e no resultado final do texto. A gramática e o dicionário são as bíblias do escritor, e seria ingenuidade desdenhar dessas ferramentas. Para os que querem fazer da literatura um ofício, não cometer erros gramaticais, ou saber quando subverter as regras, não é qualidade, mas premissa.

Os estudos literários apresentam uma perspectiva histórica, situam os cânones em suas escolas, apontam estilos, mas valem pouco para aprimorar a escrita, porque entender a teoria pode não ser suficiente para a sua aplicação prática. Por último, as leituras obrigatórias, uma lista polêmica, restrita, que costuma mesclar clássicos e contemporâneos e sempre é lembrada por sua ineficiência na formação do leitor, a tomar pela constatação de que a média de leitores e de livros lidos diminui quando as leituras deixam de ser obrigatórias.¹

Como editora, ao analisar as características desses originais para publicação, ficou claro que dominar o plano discursivo da língua e seus inúmeros recursos de expressão é uma tarefa mais difícil do que parece à primeira vista. Catorze anos depois, rumo à universidade, o estudante não se dá conta de que domina apenas as bases primárias da língua, em sua função prática, como instrumento de comunicação. Se precisa escrever, é capaz de fazê-lo. Mesmo que o texto seja impreciso, prolixa, ilógico, inconcluso, mesmo repleto de metáforas manjadas, adjetivos genéricos, frases sem

1 FAILLA, Zoara (Org.). *Retratos da Leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante e Instituto Pró-Livro, 2016.

ritmo, a mensagem será entendida. Um escritor experiente percebe e se livra dessas inconsistências. Sem se dar conta do abismo entre esses dois níveis da escrita, somado à sedução do ofício e ao caráter subjetivo do que é escrever bem, as tentativas frustradas são inúmeras e as perguntas que ficam são *não tenho talento ou não estou sendo reconhecido?*

Ao longo de seis anos coletei impressões a respeito dos originais que chegavam pelo correio, de olho nos narradores que se apresentavam. Algumas características apareceram com frequência, e a partir delas uma tipologia se desenhou. Nomeados como Saudosista, Poético, Comedido, Esnobe e Autobiográfico, esses narradores mostraram que, na ausência de uma voz própria, o estreante se agarra a um tipo narrativo com que ele mais se identifica, entende como texto final o que ainda é esboço e lida com questões técnicas que não domina ou muitas vezes desconhece, comprometendo a autocrítica e abrindo um campo fértil para a inspiração e o instinto, muletas que o escritor experiente abandona quando entende o próprio processo de criação. Essa tipologia, no entanto, não é necessariamente depreciativa, porque os mesmos elementos que compõem um tipo narrativo com outro narrador, em outro contexto, podem ser bastante eficazes. Além disso, a maioria dos escritores veteranos se encaixa em pelo menos uma dessas categorias. A questão é se as decisões foram tomadas em função da história ou para maquiagem as dificuldades da escrita.

Por exemplo, o **Narrador Saudosista**. De pouco adianta ele escolher palavras antigas, de pouco uso, estranhas ao leitor com o único propósito de sofisticar a sua prosa. Esse é um recurso que, se mal empregado, diz mais sobre o autor do que sobre a trama, pois cumpre um papel extraliterário: o escritor ganha a medida do leitor que tende a se curvar ao desconhecido, *se não entendo, o problema está em mim*, e se apresenta como alguém de repertório sofisticado. Isso é útil à vaidade do autor, mas ineficaz à história, porque, ao usar esse artifício, a narrativa foi relegada a segundo plano. Se uma história se passa no submundo paulistano e o narrador é um traficante de origem pobre, por exemplo, como encaixar uma narrativa nesses moldes: “Quem procede sem contemplação nos modestos acontecimentos e situações da vida, a tomar pelo desafio de negociar substâncias ilícitas, nas coisas das quais se pode dizer que de *minimis lex non curat* (não se importa a lei com bagatelas), hei

de ter um conforto momentâneo mas serei subjugado, cedo ou mais tarde, pelo encontro inescapável com a morte”? A menos que esse personagem seja construído como alguém de repertório cultural singular e o narrador tenha forjado um enredo igualmente singular, essa voz soará inverossímil.

Há também uma ligação direta entre o uso de arcaísmos 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”. Se não há dilema quando olhamos para trás, há conflitos de toda ordem com as mudanças em curso. Ao assumir, ao menos teoricamente, que é possível usar “tô”, “pra”, “num”, em vez de “estou”, “para”, “em um”, para ficar nos exemplos mais óbvios, o autor olha para essas flutuações do sistema linguístico sem a mesma convicção. O que dizem os gramáticos a respeito dessas novas formas? Elas estão nos dicionários? Aparecem nas obras de outros escritores? E, mais importante, *serei rotulado como um escritor medíocre*? O romancista Lourenço Mutarelli é um bom exemplo de como as informalidades podem ser usadas a favor da história. Em *Arte de produzir efeito sem causa*, a trama se dá basicamente por meio de diálogos, e o narrador participa como uma espécie de comentarista pontual. A naturalidade das conversas se dá, em parte, porque o autor transgride as regras, como neste trecho:

- Quer fazer uma fezinha?
- Não. Estou sem palpite.
- Me diz o que tu sonhou.
- Não lembro.
- Cara, eu tenho um bagulho que vai expandir suas ideias.
- Cara, se eu expandir minhas ideias, vou precisar de mais uma cabeça.
- Boa!
- Quer beber alguma coisa?

– Nem. Tou às pampas. Você está parecendo um bacana. Se deu bem, hein, meu irmão?

– Pode crer. Preciso ir. Tenho uma reunião importante.

– Vai fundo, meu camarada.²

O **Narrador Poético** recorre a outros expedientes e enfrenta problemas de outra ordem. Ele se apoia em uma suposta liberdade poética para impor uma ausência de sentido. Além disso, se excede nos adjetivos para extrair sentimentalidades do leitor, interferindo drasticamente no ritmo, que fica monótono, e na força das imagens, que se curva com o excesso de adereços. Para complicar, elege adjetivos-coringa como “lindo”, “incrível”, “bonito”, “forte”, mostrando que a busca por opções menos genéricas passou ao largo do processo de criação. Há outros recursos recorrentes: o verbo no infinito, “o pensar”, “o viver”, que soa anacrônico para os nossos tempos e é uma mescla de prosador poético com saudosista. O narrador ainda flerta com o neologismo, que ultrapassa as margens da língua e posiciona o autor para além de seus pares.

A invenção de palavras, por sinal, exerce um fascínio especial para muitos escritores, especialmente para o prosador poético, quando a narrativa simbólica parece justificar as liberdades semânticas. A brincadeira consiste em cortar, unir, trocar sufixos e prefixos, somar significados e desafiar os limites formais. Em muitos casos, a tentativa de romper paradigmas faz o narrador mirar na originalidade e acertar no trocadilho. A originalidade, de fato, não é algo fácil de definir. Em um de seus ensaios, David Lodge arrisca uma explicação.³ Diz o crítico que ser original 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 representar a realidade.

2 MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 37.

3 LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 64.



Por último, um recurso muito popular: inverter a ordem da frase antecedendo o adjetivo ao substantivo. “A mata verde” é diferente de “a verde mata”. O primeiro, mais seco e direto; o segundo, pela simples inversão, tecnicamente mais poético. Não à toa muitos narradores tiram essa carta da manga. A solução é fácil e indolor, basta inverter a ordem, e vapt: prosa poética. Na prática, ela não garante a qualidade do texto, e na maioria das vezes denuncia a inexperiência do narrador. Somando essas características, teríamos uma voz narrativa nesses moldes:

A lua resplandeceu no céu, sinal de que a noite já se fazia presente. As duras paredes do quarto, fortes e imponentes, contrastavam com o raio de luz amarelo que atravessava a pequena janela. Maria exercitava o ouvir e o sentir deitada na estreita cama, sonhando os sonhos delirantes das meninas de sua idade. “Chega de caraminhólicas, bradou a mãe”, cansada das ausências da filha de dezenove anos. “Dezenovinha”, pensava a inconformada mãe.

Chegamos ao **Narrador Comedido**. Pesam sobre ele ao menos três características: a preferência pelas frases curtas, o desejo de impactar e as reflexões conclusivas ou evasivas. As orações enxutas costumam ser associadas a uma prosa pulsante, ao ritmo acelerado ou a um narrador nevrálgico, e de modo geral, todas as afirmações estão corretas, mas como sempre essa decisão deve ser em função da história. 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. O Narrador Comedido inexperiente não usa frases curtas a serviço do enredo ou da construção do personagem, mas para se desviar do campo minado que são os parágrafos extensos. O resultado é uma narrativa telegráfica sem uma finalidade clara, de ritmo monótono (a questão do ritmo, mais uma vez) e com imagens que se encerram em si mesmas, assim como nas redações dos primeiros anos de escola: “O dia amanheceu chuvoso. Não tinha ninguém na casa. Tomei um suco e fui passear pelo pasto. Encontrei Maria deitada na grama.”

As frases curtas, encadeadas uma depois da outra, escondem também o desejo de criar uma narrativa impactante, o que é bastante legítimo, embora seja difícil definir o que isso significa na prática e como esse efeito se dá. Muitas vezes, esse impacto é traduzido como regra absoluta, como se a boa narrativa não existisse sem essa prerrogativa. Edgar Allan Poe defendia que todo bom conto deve provocar um *efeito*

to singular, um suspense crescente que irá se resolver no final.⁴ Certamente, isso faz sentido nos contos de terror ou nos romances policiais, mas não se aplica a todos os casos, não pelo menos do mesmo modo que Poe construiu em seus contos. A rigor, toda narrativa deve causar algum interesse, ter continuidade ou gerar algum suspense, e isso pode se dar de inúmeras maneiras, com graus de intensidade diferentes, com narradores contidos, moderados, explosivos, com histórias repletas de acontecimentos ou em outras em que “nada acontece”. Não é difícil supor que, quando um autor dessa importância se põe a refletir sobre os mecanismos da criação, o escritor iniciante, que está absolutamente só em suas escolhas, vê nessas análises uma regra a ser seguida, e o que era pontual e restrito vira uma regra universal.

O narrador de não ficção: o esnobismo e o herói autobiográfico

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 inconsistência intelectual. Diferentemente dos outros narradores, em que há uma intenção estética que não se realiza, nesse as questões estilísticas sequer são consideradas. O autor se vê aprisionado entre as benesses da escrita automática, já que é no campo das ideias que ele será julgado, e assina um texto fastidioso, que será lido apenas por obrigação profissional ou acadêmica.

Um recurso muito usado é o que Steven Pinker chama de fenômeno da sinalização⁵, que consiste em dizer o que vai dizer, para depois dizer e então dizer o que disse.

4 POE, Edgar Allan. Apud GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006. p. 34-35.

5 PINKER, Steven. *Guia de escrita: como conceber um texto com clareza, precisão e elegância*. São Paulo: Contexto, 2016. p. 54.

“É o falatório sobre o falatório”. A proposta é ajudar o leitor, mas sem os argumentos de compreensão, esse preâmbulo é uma lista extensa de significado etéreo. Como recurso de proteção aparecem as aspas de medo, usadas pelo autor para se eximir das informalidades não autorizadas, como na frase: “Ninguém acreditava que ele seria ‘iluminado’ pelas leituras de ‘segunda categoria’, disse ele”. O uso de ressalvas tem a mesma função. Ao assumir que é mais seguro não tomar partido claro sobre um assunto, o autor elege palavras como “quase”, “aparentemente”, “em parte”, “parcialmente”, “predominantemente”, “relativamente”, “ao que parece”, “em alguma medida”, “tipo”, “até um certo ponto”. Pinker chama esse imperativo burocrático de *Cover your anatomy* (proteja o seu rabo), pois ele dá margem argumentativa em caso de contestação. Mas como o cobertor é curto, as aspas de medo cobrem uma parte para destapar outra, pois fica claro que o autor não encontrou um modo melhor de falar sobre aquilo e resolveu dizê-lo com um protocolo de desculpas que o exime da autoria. Esse narrador também se vale de expressões prontas, conectivos-coringa consagrados e de fácil uso, como “é preciso destacar”, “sem querer esgotar o tema”, “no âmbito disso ou daquilo”, “fruto da”, “de forma a”, “ao enfatizar”, “leque de possibilidades”, “substancialmente”, “os exemplos citados”, “todo um processo”, “um universo que”, “pode-se dizer”, “diante da”, “o substrato”.

Se fosse chamado para comentar sobre esse tema, o Narrador Esnobe escreveria algo assim:

As aspas de “medo”, as ressalvas e os “conectivos-coringa” no âmbito das narrativas ensaísticas, aparecem substancialmente nos ensaios contemporâneos. Aparentemente, os exemplos citados refletem todo um processo que vem sendo “construído” ao longo das últimas décadas e, até certo ponto, um substrato resistente diante das regras que ressaltam priorizar o distanciamento do autor e o caráter científico da pesquisa. Sem querer esgotar o tema, esse ensaio tenta problematizar essas “particularidades” e, em alguma medida, contribuir para os avanços das narrativas não ficcionais.

Essas fórmulas se somam à força motriz que guia esse narrador. Ele atrela a complexidade sintática a uma mente igualmente complexa e a excelência narrativa à dificuldade de compreensão, apostando no leitor inseguro de suas habilidades interpretativas e mantendo uma distância prudente de seus pares. Pinker (ainda Pinker) defende uma conversa horizontal entre leitor e autor que ele chamou de “princípio de igualdade”. Se o livro traduz conceitos complexos com clareza e simplicidade, o

leitor se sente um gênio. Do contrário, ele se sente um estúpido. Neste último caso, perde o leitor, que fracassa na tentativa de entender o assunto, e perde o autor, que tem muito a dizer e ninguém disposto a ouvir.

As peculiaridades do 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. Assim como o Narrador Saudosista se agarra às palavras antigas para florear a escrita, o Poético em uma suposta liberdade de sentido como recurso de facilitação, o Comedido nas frases curtas para forjar um efeito impactante e o Esnobe na complexidade para criar um espelho de si, o **Narrador Autobiográfico** imagina que há certa vantagem em escrever um relato memorialístico, já que a história foi vivida e está consolidada, os personagens estão dados e os episódios, ambientados, bastando apenas ativar a memória e reproduzir os fatos. Fosse assim, toda vida com elementos de uma saga heroica teria resultados primorosos, e uma vida banal seria um desastre literário. Mais uma vez, trata-se de buscar um atalho para se chegar a um bom resultado.

Na prática, 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 criação. Em outras palavras, o autor não pode ser um mero reproduzidor dos fatos, ele deve dar acabamento literário à história, criar distanciamento para analisar o seu personagem não pela fidelidade dos fatos, porque ela não existe, mas como uma recriação possível de si mesmo.

A ideia de que o deslocamento é fundamental vem de Bakhtin. É dele também a definição sobre as motivações do autor para escrever uma autobiografia. Diz o crítico que há três pretensões por trás do gênero: o desejo de ser amado, de ser um herói e de superar a fabulação da vida.⁶ Essa definição é importante não por

6 BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2015. p. 143-145.

seu julgamento moral, mas para o autor não sucumbir ao desejo de criar um inventário tedioso de grandes feitos e de lisura moral. Como disse Tchekhov certa vez, “quem entra na dança tem que dançar, e, por mais horrível que lhe pareça, deve vencer a própria repulsa, emporcalhar a imaginação com a lama da vida”.

O exercício da autocrítica

A dificuldade de avaliar a qualidade do próprio texto não é privilégio do autor estreante. 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 residem a minha força e a minha fraqueza”.⁷

Das motivações dos autores só é possível especular e, mesmo que houvesse algo concreto, a relevância dessa informação seria nula, uma vez que o livro tem que falar por si só, ou 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 autobiografia é verossímil? A coerência, o ritmo e a precisão das palavras foram levadas em consideração? O autor experiente também passa por esse escrutínio e nem sempre o seu novo livro é aceito. Mesmos os veteranos podem deslizar nessas questões, pois elas são muitas e devem ser resolvidas ao mesmo tempo. Se uma delas está mal costurada, contamina tudo ao redor. Uma palavra deslocada pode melhorar um ponto e piorar outros, desencadeando uma sequência de mudanças que cria uma nova estrutura com novos problemas. A diferença é que o escritor experiente já caiu nessas ciladas e está mais atento a elas.

7 TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 52.

No conjunto, essa tipologia de narradores apresenta uma aparelhagem literária disfuncional. O simples é confundido com simplório, a complexidade é uma meta, a originalidade é superestimada e inexata na definição, a palavra elevada é sinônimo de literatura. Todas essas questões são de ordens diversas e representam uma grande parte dos dilemas do autor contemporâneo. A tomar por esse estudo, antigos parâmetros continuam guiando os rumos da literatura. Entender o que está em jogo seria uma forma de tirar o escritor da tarefa inglória do autodidatismo desordenado, ajudando-o a se desviar das inúmeras armadilhas que aparecem em todo percurso narrativo. ■

Referências bibliográficas

- BAKHTIN, Mikhail M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.
- FAILLA, Zoara (Org.). *Retratos da leitura no Brasil 4*. Rio de Janeiro: Sextante e Instituto Pró-Livro, 2016.
- LODGE, David. *A arte da ficção*. Porto Alegre: L&PM, 2010. p. 64.
- MUTARELLI, Lourenço. *A arte de produzir efeito sem causa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 37.
- PINKER, Steven. *Guia de escrita: como conceber um texto com clareza, precisão e elegância*. São Paulo: Contexto, 2016. p. 54.
- POE, Edgar Allan. Apud GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2006. p. 34-35.
- TCHEKHOV, Anton. *Sem trama e sem final*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. p. 52.

Vanessa Ferrari

Editora e mestre em crítica textual pela Universidade de São Paulo (FFLCH/USP). Sua dissertação de mestrado analisa originais submetidos para publicação pela Companhia das Letras a partir da construção do narrador. É professora no curso de pós-graduação *Formação de Escritores*, do Instituto Vera Cruz, e coordenadora do projeto de leitura crítica da *Revista Pessoa*. Foi editora da Companhia das Letras, de 2009 a 2015.