

WALMOR SANTOS



BREVES NOTAS
SOBRE O CONTO



Porto Alegre
2010

© Todos os direitos reservados para Walmor Santos
Revisão: Maria de Lourdes Vernet Machado e Volnyr Santos
Editor: Walmor Santos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Rodrigo Costa Barboza, CRB-10/1694

S237 Santos, Walmor, 1950-
Breves notas sobre o conto / Walmor Santos.
– Porto Alegre : WS Editor, 2010.
90 p. ; 16 x 23 cm. – (Série Didática ; 5)

ISBN 978-85-7599-115-2

1. Literatura 2. Crítica Literária 3. Estudos
Literários 4. Conto I. Título. II. Série.

CDU 82.09-34

Reimpressão pela PrintStore (Porto Alegre – RS)
em Agosto de 2014.

COPIAR É CRIME
Lei do Direito Autoral nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.



Walmor Souza dos Santos - WS Editor
CNPJ 02.455.818/0001-24
Rua dos Canários, 383 / Universitário
95900-000 – Lajeado – RS
Fone/fax: 0 51 3729 7596
E-mail: wseditor@wseditor.com.br

Al aprendiz de poeta:

– ¿Es arte del demonio o brujería
esto de escribir versos? – le decía
no sé si a Campoamor o Víctor Hugo,
un mozo de chirumen muy sin jugo –.

– Enséñame, maestro, a hacer siquiera
una oda chapucera.

– Es preciso no estar en sus cabales*.
para que un hombre aspire a ser poeta;
pero, en fin, es sencilla la receta:
forme usted líneas de medidas iguales,
luego en filas las juntas,
poniendo consonantes en la punta.

– ¿Y en el medio?
– ¿En el medio?
¡Ese es el cuento!
¡Hay que poner talento!

Ricardo Palma*

Às vezes me parece que uma epidemia pes-
tilenta tenha atingido a humanidade inteira
em sua faculdade mais característica, ou seja,
o uso da palavra.

Italo Calvino.

*Ditado popular: não estar bem da cabeça; faltar um parafuso.

Sumário

A criatividade como ponto de partida / 9

Ideia / inspiração / 10

Imaginação / 10

Criatividade / 11

Originalidade / 12

O conto, gênero fundador e paradoxal / 14

Premissas básicas do conto / 15

Unicidade de conflito / 16

Intensidade / 16

Brevidade / 17

Originalidade / 18

Significação / 18

Visibilidade / 19

Leveza / 19

Permanência / 20

Uma teoria para o conto / 22

A teoria da roda de bicicleta / 23

A engenharia da roda: ideias iniciais / 30

A empatia do leitor / 30

O envolvimento do leitor através do conflito / 31

Veracidade ou clima narrativo / 31

O impulso inicial: o conflito / 32

Estrutura do conto a partir do conflito / 32

O esquema na prática / 33

Nível vertical – o conflito na implantação / 34

O conflito no desenvolvimento / 35

O conflito na resolução / 36

Nível horizontal – o conflito principal e conflito paralelo / 36

A engenharia da roda: Fiat-lux e um mundo se faz / 37
Story-line / 37
Sinopse / 38
Roteiro (trama ou intriga) / 39

Mas a terra se move... / 40
O narrador / 40
O discurso do narrador / 42
Narrador câmera / 45
Modo dramático / 45
Foco narrativo / 45
Focalização externa / 46
Focalização interna / 47
Focalização interna fixa / 48
Focalização interna múltipla / 48
Focalização interna variável / 49
Focalização onisciente / 49
Intrusão do Narrador: o autor diante do texto / 50
Tempo narrativo / 51
Narração anterior / 52
Narração intercalada / 53
Narração simultânea / 53
Narração ulterior / 54
Espaço / 55
Espaço físico / 56
Espaço social / 57
Espaço psicológico / 58
Tempos verbais / 58
Velocidade / 59
Cena / 59
Cena de passagem / 60
Cena oculta / 61
Elipse / 61
Pausa / 62
Sumário / 62
Extensão / 63

Descrição / 64
Personagem / 65
Relevo das personagens / 66
Protagonista ou herói / 66
Antagonista / 67
Coadjuvante / 68
Personagem-tipo / 68
Aspectos da personagem / 69
Caracterização física / 69
Caracterização social / 70
Caracterização psíquica / 71
Nominação das personagens / 72
O discurso da personagem / 73
Discurso direto / 75
Monólogo / 76
Monólogo interior / 77
Fluxo de consciência / 78
Diálogo / 79
Fala pura / 81
Fala iluminada / 81
Discurso indireto / 82

Revisão: ajustes finais da bicicleta / 84
Estilo / 85
Ritmo narrativo / 85
Revisão autoral / 86
Revisão profissional / 89

Obras de interesse para quem deseja escrever / 91
Contos significativos para ler / 92
Contistas / 92

Biobibliografia / 93

A criatividade como ponto de partida

Diz-se que a arte é composta de partes equivalentes de invenção e descoberta. – Luiz Paulo Baravelli

Toda criança que entra na escola participa tanto do mundo real quanto de mundos imaginários com a maior naturalidade. Também por isso se faz encantadora de serpentes. E não vê limites à imaginação ou problemas com a criatividade. Mas, ainda muito cedo, a educação formal faz todo o possível para enquadrá-la em padrões de comportamento médio que logo a transforma em uma criança igual às demais, o que resultará em um adulto sem qualquer criatividade.

Vale reler Kieran Egan:¹

Teorizar sobre educação costuma ser maçante porque dispomos apenas de três ideias educacionais significativas: a de que devemos moldar os jovens às normas e convenções atuais da sociedade adulta, que devemos transmitir-lhes o conhecimento que garantirá que seus pensamentos estejam em conformidade com o que há de real e verdadeiro a respeito do mundo (destaque nosso) e de que devemos estimular o desenvolvimento do potencial individual de cada aluno...

Logo em seguida, ele conclui:

A boa notícia, suponho, é que, de fato, existem apenas três ideias para entender. A má notícia é que as três ideias são mutuamente incompatíveis – e essa é a causa básica de nossa crise educacional que há tanto tempo se arrasta.

¹ EGAN, Kieran. A mente educada, trad. de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro, 2002, p. 13.

Enquanto a educação formal, nos moldes que uma maioria ainda vem praticando, prepara o indivíduo para fazer tudo igual, a criatividade dá condições a esse indivíduo para refazer o comum de forma renovada. Os medíocres, qual macacos amestrados, mal sobrevivem como claquês de auditório em programas televisivos com mínimas qualidades artísticas ou críticas. Porém, os criativos, quase sempre alunos-problemas, pois não aceitam a mediocridade redutora, são os que mudam o mundo, que o transformam e o renovam.

Por isso, a necessidade de se trabalhar tanto com a criatividade quanto com a produção textual...

E para um bom trabalho com esses aspectos considere-se que as etapas, do comum ao criador, embasam-se em quatro pilares: ideia, imaginação, criatividade e originalidade.

Ideia/inspiração

Ideia todos a têm e a toda hora. É uma micro-fagulha na mente. É uma semente que cai, não raramente, nas pedras. Ela não é exclusividade do inteligente ou do criativo. O que a diferenciará e a qualificará é o que vem logo depois: o trabalho da imaginação. Por isso costuma-se repetir o clichê: um trabalho artístico tem um por cento de inspiração e noventa e nove por cento de sabonete.

Ela pode ser fruto do acaso ou das circunstâncias. Pode ser provocada ou estimulada por qualquer agente externo e mínimo (uma palavra, uma imagem, um toque, um som, um cheiro ou até mesmo a inspiração puramente instintiva).

Não há dúvida: ideia confunde-se com imaginação.

Imaginação

Mas imaginação não pode ser confundida com inspiração. Se esta última parece ser fruto dos deuses, aquela primeira é consequência da cultura individual e da sua prática de refletir em cima da ideia inicial. A imaginação, de forma clara ou obscura, é

a mãe de toda a invenção humana, seja no campo literário ou no campo científico. Mas, inegável, a imaginação tem mais a ver com a razão do que com a inspiração. Quanto maior for a cultura e a experiência de vida de cada sujeito, maior será a sua capacidade para criar a partir da ideia inicial.

Alguns autores são criativos quase por natureza; outros, por esforço. Imaginar é dar corda à ideia inicial. Principalmente, analisando-a a partir de possibilidades e impossibilidades ou de previsibilidades e imprevisibilidades, ativando o desconfiômetro (aparelho que tem a mania de estranhar o comum da vida). Alguém escreveu: A imaginação é um cão raivoso que se deve provocar com vara curta, arriscando-se à mordida fatal.

Uma das principais preocupações dos artistas, de um modo geral, é desbloquear a criatividade através da desconstrução da estrutura mental, pois nossa mente funciona dentro de esquemas rígidos condicionados à oposição de ideias (dia/noite, branco/preto, amigo/inimigo etc.). Esses condicionamentos nos levam à criação de situações-clichês com pouco valor inventivo e raro valor literário.

Gianni Rodari, em Gramática da fantasia, provoca: O que aconteceria se um crocodilo batesse à sua porta pedindo um pouco de rosmaninho? ²

Sem imaginação não há artista nem cientista. Sequer oportunidade de progresso.

Criatividade

Doc Comparato, citando o psicólogo Abraham Maslow, escreveu que a criatividade pode ser descrita como sendo um abandono de todas as certezas. E arrisca dizer que as pessoas criativas são exatamente aquelas que enfrentam essas incertezas³.

² GIANNI Rodari. Gramática da fantasia, São Paulo: Summus Editorial, 1982, p. 28.

³ COMPARATO, Doc. Roteiro, 6.^a, ed. Rio de Janeiro. Nórdica, 1989, p. 46.

Se a ideia é uma micro-fagulha na mente e a inspiração é a capacidade de pensar sobre ela, a criatividade é o trabalho racional em busca de um resultado desejado. Essa busca é parte do processo criativo que cada artista, em qualquer área de atividade, terá de descobrir por si mesmo. Normalmente, num primeiro estágio de trabalho, ele se coloca em condições receptivas onde quer que esteja, desde que sinta o estímulo inicial. A partir da ideia ou inspiração ele passa a trabalhar racionalmente fazendo uso da imaginação, que, em síntese, é a cultura consciente ou inconsciente atuando sobre a ideia inicial, explorando-a em múltiplas possibilidades, organizando essas com certa engenhosidade. Conforme o resultado desse laboratório desencadeia-se o processo criativo, com maiores ou menores preocupações técnicas, conforme o conhecimento e a prática de cada um até alcançar o produto final que se busca. Se todos têm ideias a toda hora, se muitos podem ser imaginativos, isso não quer dizer que a criatividade seja atributo comum à maioria. Exige, mais que talento, persistência e ousadia.

Originalidade

Afirma-se que é impossível se ter a ideia fundadora, absolutamente original. Tudo já foi criado, dito, apresentado. Nenhum tema é novo. A princípio, tudo pode ser redutoramente enquadrado em nascer, viver e morrer; e, no entremeio, em sobreviver e amar. Fundamental, pois, reapresentar o velho de um jeito novo, pois ninguém será surpreendido pelo trivial. É preciso revestir a velha ideia com nova forma, tornando quase original o que já foi apresentado mil vezes. Portanto, é reorganizar as pedras do caminho para que a rosa possa reaparecer de forma nova, alcançando um determinado resultado estético, causando surpresa e encantamento ao leitor.

No caso da escrita, esse surpreender raramente será alcançado pelo tema e sim pelo tratamento formal aplicado à narrativa.

Também não o será produzido apenas pelo conhecimento técnico, mas pela arte de organizá-lo.

De certa forma, toda a expressão literária não deixa de ser uma parábola. Podemos citar um texto considerado altamente original: Quando certa manhã Gregor Samsa acordou de sonhos intranquilos, encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso ⁴. Observe-se que Franz Kafka não foi o primeiro a transformar gente em bicho. Os contos de fadas estão aí há séculos. Porém ele contou uma história aparentemente absurda com muita originalidade, conseguindo adjetivar a sua obra.

Como ilustração, exemplifiquemos com uma estudante, original e criativa, que assim respondeu ao lhe ser cobrada a interpretação do seguinte trecho de Camões:

Amor é fogo que arde sem se ver,
é ferida que dói e não se sente,
é um contentamento descontente,
dor que desatina sem doer.

A vestibulanda deu a sua interpretação:

Ah! Camões, se vivesses hoje em dia, tomavas uns anti-piréticos, uns quantos analgésicos e Prozac para a depressão. Compravas um computador, consultavas a internet e descobririas que essas dores que sentias, esses calores que te abrasavam, essas mudanças de humor repentinas, esses desatinos sem nexos, não eram feridas de amor, mas somente falta de sexo!

Merece nota dez.

Em 500 anos, ela foi a primeira a desconfiar que o problema de Camões nas intermináveis viagens de navio era apenas falta de companhia feminina.

⁴ KAFKA, Franz. A metamorfose, 11.ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7.

O conto, gênero fundador e paradoxal

Minha confiança no futuro da literatura consiste em saber que há coisas que só a literatura com seus meios específicos nos pode dar. – Italo Calvino

Se o homem é produto da história, o conto pode ser considerado o fundador do homem enquanto ser histórico. Pois é o gênero mais antigo e, paradoxalmente, é o mais jovem e impetuoso. Iniciador de toda a fabulação, ele é o responsável pela permanência do passado como alicerce do ser, do tempo, da ciência, da filosofia e da religião. Isso, muito antes da escrita. Nasceu da oralidade dos povos mais primitivos como meio de narrar suas caçadas, as guerras, os medos, as descobertas. Personificou os primeiros heróis e, por consequência, os mitos e os deuses. Vivificou as lendas, as fábulas e os contos de fadas. Os gregos contaram seus feitos de guerra e sua mitologia; os hebreus, do espírito de seu povo; os orientais criaram belíssimas parábolas sobre a relação do homem com o cosmo. Todos os povos primitivos têm sua história recuperada através das narrativas breves que transmitiram à volta do fogo, dos mais velhos para os mais novos, perpetuando conquistas e preparando o porvir. Independente de qualquer adjetivação – primitivo ou moderno –, o homem carrega a inerente necessidade de contar histórias. Por isso, enquanto o homem estiver sob o influxo da emoção e a linguagem humana, independente do meio condutor que fizer uso para sua propagação, for nosso meio de expressão, haverá o que contar e, por consequência, um contador de histórias, escreveu Moacyr Scliar.

Uma das diferenças entre o conto primitivo e o moderno é que este se caracteriza principalmente pelo caráter literário enquanto o tradicional tinha predomínio da religiosidade, da pedagogia, enfim, da moral da história. Não seria a Bíblia – desconsidere-se

a concepção do conto moderno – uma coletânea de contos formadores de uma civilização? Observe-se que a Bíblia, para o povo judaico, é a matriz basilar para o social, o político e o religioso.

Mas se a origem do conto se perde na gênese da história humana e os contistas se espalham no tempo e pelo mundo, sabe-se que foi Aristóteles, em sua Poética, quem primeiro tratou dos gêneros literários. Dois milênios depois, Edgar Allan Poe, com seus ensaios críticos e com sua resenha sobre Nathaniel Hawthorne, publicados em 1842, inaugurava o conto moderno. Após, Horacio Quiroga, Anton Tchekov, Julio Cortázar e alguns outros autores também escreveram sobre o gênero, sem que nenhum deles se sentisse obrigado a um engessamento às próprias especulações. Antes, tiveram a coragem do experimentalismo. Vale lembrar que Poe, além de sistematizar o conto, criou o conto de horror e o conto policial.

Premissa paradoxal do conto é que, embora não abra mão do rígido tratamento formal que o particulariza, ele é democrático o suficiente para poder conter todos os temas e todos os tratamentos. A mais reconhecida aproximação de uma possível definição ainda é a de Poe, que condicionou o conto sob duas premissas:

1) que deve ser breve...

2) que deve possuir a suficiente coerência para manter vivo o interesse do leitor, do princípio ao fim...

Com isso concordam todos os bons contistas. E duas qualidades são exigidas: uma do autor e outra do texto. Do autor: o poder de transmitir vivamente e sem demoras suas impressões; e do texto: a soltura, a tensão e a brevidade do relato.¹

Premissas básicas do conto

Ousadia. Ainda que Italo Calvino, em Seis propostas para o terceiro milênio, tenha definido em seis os valores literários que

¹ CALVINO, Italo, Seis propostas para o terceiro milênio, trad. por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11.

gostaria de ver preservados no próximo milênio, pode-se tentar algumas aproximações para definir o conto, centrando-as em oito premissas: unicidade de conflito, intensidade, brevidade, originalidade, significação, visibilidade, leveza e duração.

A aplicação dessas premissas no texto literário será fruto do talento pessoal e caracterizará o estilo autoral. E este estilo, a par dos demais recursos técnicos, será a conquista laboriosa do escritor e o seu sinete de qualidade.

Em suma, o estilo é a alma do artista.

É o tratamento dessas premissas que dão cores próprias ao estilo autoral e consistência ao narrado.

Unicidade de conflito

Se uma só fosse a premissa fundamental do conto esta seria, com certeza, a unicidade de conflito. Ainda que se tenham duas ou mais histórias sendo contadas e lidas, a nível de texto e de subtexto, essas são desencadeadas a partir de um único conflito. E mesmo considerando as três etapas distintas na extensão do texto: implantação, desenvolvimento e resolução, todas são partes sequenciais do conflito.

O conflito é o eixo central em função do qual tudo gira, do início ao fim, a nível de superfície ou de profundidade, fazendo girar a história que se conta e comandando os recursos formais utilizados. E isso justifica a Teoria da roda de bicicleta adiante desenvolvida.

No exato segundo da queda da personagem no metafórico abismo implanta-se o conflito, que será o vórtice da narrativa.

Intensidade

O conto nasce e finda em movimento. É narr-ação.
Nada deve interromper esse fluxo que resulta de dois movi-

mentos simultâneos: a) movimento externo resultante do que se vai sucedendo e com um fim narrativo determinado; b) de movimento interno e psíquico das expectativas que deve criar através da intensidade e da surpresa pelo desenlace inesperado.

O movimento externo, o que sucede no conto, há de concluir junto com a leitura.

Internamente, há de criar expectativas, surpresas, desconcerto, que trabalham a favor do efeito retardado (isso tem a ver com a permanência).

Para se acentuar a intensidade no conto faz-se necessário eliminar todas as ideias ou situações intermediárias, todos os recheios ou fases de transições, digressões ou descrições fúteis, excessos de palavras que perturbem a concentração do leitor ou a desviem para detalhes menos importantes do que o efeito final pretendido pelo autor.

Brevidade

O tempo ideal de leitura de um conto não se mede por horas nem pela quantidade de palavras, mas por aquele tempo que permite ao leitor captar todo o efeito proposto pelo autor sem que o tédio lhe roube a atenção. Italo Calvino esclarece que essa rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura. Por isso desde a juventude adotara por divisa a máxima latina *apressa-te lentamente*. Em vez de grandes explicações, tudo deve ser deixado à força sugestiva da imaginação. Já Poe compreendera que o verdadeiro conto tem que ser breve por uma espécie de lei universal, de proporção inversa entre tensão e extensão, segundo a qual só o breve pode ser intenso. Pois a leitura do conto requer atenção concentrada para que o efeito seja único, marcante, definitivo.

Brevidade está, portanto, como a intensidade, diretamente ligada à economia narrativa. Não perder tempo com o que não interessa ao conflito. Todo excesso será punido com a quebra da tensão dramática e com a perda do leitor. E isso será fatal!

Originalidade

Nenhum autor é completamente original. Todos, na verdade, são re-criadores. Porém, alguns conseguem ultrapassar a condição de copistas ao dizer de um jeito diferenciado o que todos já disseram, provocando surpresa e contentamento ao leitor e, quem sabe, fundando um estilo, revelando possibilidades ou aperfeiçoando a arte literária. Originais foram Joyce, Borges, Flaubert, Guimarães Rosa, Machado, Poe, Kafka, Dostoiévski, entre não muitos outros escritores que souberam encontrar o tema e o estilo literário adequado, merecendo que seus nomes adjetivassem suas obras. Originalidade aparece, principalmente, através do narrador com seu olhar estranho, renovado, personalizado, a conduzir o leitor como se estivessem ambos em perigo permanente, ainda que o caminho já esteja iluminado ou tenha sido trilhado por muitos. Tem a ver, portanto, mais com a forma do que com o conteúdo. Originalidade não é a criação de um final mirabolante, tão surpreendente que o próprio autor poucas linhas antes sequer o imaginava.

Significação

Ainda que verdadeiro o axioma: melhor não dizer o suficiente do que dizer demasiado, significação é tudo o que leva à transcendência do texto. E essa premissa se alcança através dos elementos constitutivos da narratividade, tanto ao nível da linguagem, enquanto forma, quanto ao nível da história, como conteúdo. Um conto é significativo, garante Cortázar, quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta.²

² CORTÁZAR, Julio, *Valise de cronópio*, trad. por Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, p. 153.

O escritor comum e o leitor comum pairam na superfície rasa da folha de papel, enquanto o escritor ideal e o leitor ideal encontram no subtexto literário a transcendência que justifica a literatura como arte.

No conto tudo deve significar. Isso porque a obra representa, consciente ou inconscientemente, aquele que se fez artista, com sua condição peculiar de sentir, reagir e fazer coisas cujos valores são mais subjetivos do que objetivos, os quais a maioria da humanidade seria incapaz de tal compreensão. E essa qualificação é resultado da cultura, da sensibilidade e de certa inconformidade individual. Terá significado tão mais múltiplo quanto mais culto e sensível for quem a pratique, seja como escritor ou como leitor.

Visibilidade

Visibilidade não pode ser confundida com significação. Tem a ver com clareza e precisão. O que aqui se chama visibilidade é tratado por Calvino como exatidão. E ele define o assunto em três itens: 1) um projeto de obra bem definido e calculado; 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis; 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e que tenha capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.³ Alcança-se a melhor visibilidade pela visão do todo narrado – princípio, meio e fim – ainda antes de se principiar o ato narrativo; e durante a escritura quando o autor se põe dentro da ação como se manipulasse uma câmera, enquadrando cenas e personagens, ajustando a ação das mesmas às suas características físicas, psíquicas e sociais e a submetendo à força do conflito; e após a escritura, com a revisão do texto na busca de clareza semântica. Para isso, dele se retira todo o excesso, que apenas confunde

³ CALVINO, Italo, *Seis propostas para o terceiro milênio*, trad. por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 71/72.

⁴ MOURÃO, Gerardo Mello. *Invenção do mar*. Rio de Janeiro: Record, 1997, p. 12.

o leitor e diminui a qualidade literária. Não é explicando o narrado que se atinge a visibilidade.

Gerardo Mello Mourão nos ensina que:

(...) o substantivo, o nome, o puro nome, tem em si mesmo sua mera e única qualificação. O adjetivo não pode aparecer senão excepcionalmente. (...) O adjetivo só pode aparecer quando, por privilégio do substantivo, salta de dentro dele, de sua polpa, como um carço reprodutor.⁴

Leveza

Precisamos retirar cenas e descrições inúteis, frases empoladas, locuções verbais. Muitas frases são compostas com excessos de palavras e podem, sem prejuízo à ideia e com ganho na clareza, ser resumidas à metade, como se fosse um verso perfeito. A leveza, portanto, vem associada à poesia, à forma e ao ritmo, não ao tema. Calvino previne aos de juízo apressado que, para ele, a leveza está associada à precisão e à determinação, nunca ao que é vago ou aleatório. E cita Paul Valéry: É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma ⁵.

O uso excessivo ou impróprio de palavras, a falta de ritmo narrativo ou as múltiplas formas de imprecisões são atentados contra a leveza textual e o ritmo narrativo.

Permanência

A permanência deve ser observada no sentido de inconclusividade e está muito próxima da significação. É ela que realiza o melhor diálogo com aquele que é, por excelência, o destinatário da narração: o leitor. Se por um lado, o bom conto deve ser concluído

juntamente pelo autor e leitor, o que não deve acontecer nem antes nem depois da resolução, por outro lado permite que releituras acrescentem novas possibilidades interpretativas. Um bom texto literário deixa para o leitor uma sensação de continuidade, como se as personagens permanecessem habitando os porões da memória e, de quando em quando, ressurgissem para reclamar avivamento ou para acrescentar alguma novidade, sempre associada às novas conquistas culturais do leitor.

Podemos citar como exemplo dessa permanência o conto A terceira margem do rio, de Guimarães Rosa, ou mesmo o romance Dom Casmurro, de Machado de Assis, ambos permanentemente inconclusos mesmo para o leitor ideal.

⁵ CALVINO, Italo, Seis propostas para o terceiro milênio, trad. por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p 28.

Uma teoria para o conto

Un buen estilo implica el ajuste de los elementos expresivos y formales a lo narrado; el estilo de todo buen cuento se traduce en esa tensión y esa intensidad que surgen de un criterio de economía. – Maria Luisa Rosenblat

Em tempos de internet com sua velocidade, de publicidade em mínimo espaço, de noticiários com informações dadas em segundos e com reportagens de minutos com um delirante desfile de personagens, pouco tempo sobra para a reflexão. Aliás, parece que a mídia não requer nem quer “leitores” inteligentes.

É preciso, pois, agudizar o juízo crítico para participar do mundo como cidadão pleno. Ou se vira gato diante do aquário de plasma.

O conto, germe das civilizações, pode ser a salvação nessa época minimalista. Por suas premissas – unicidade de conflito, intensidade, brevidade, originalidade, significação, visibilidade, leveza e permanência – o conto pode ensinar a ver o máximo de significação no mínimo de informações.

Sendoum gênero de extensão restrita, tem em seu subgênero, o miniconto, uma granada pura. No menor número de linhas deve estar o maior drama possível em determinado recorte do tempo. Dele se pode criar um conto paradigmático, uma novela magistral ou um grande romance sem que nenhuma de suas partes estruturais seja desprezada.

O miniconto é quase a story-line de uma epopeia, centrada sob o conflito em suas três partes (implantação, desenvolvimento e resolução).

Maria fora bonita de aguçar a gula de todos os homens. Essa foi a sua infelicidade.

Mas como os príncipes eram raros e os sapos abundavam no quintal, ela acabara escondendo rosto e voz na sombra

da casa. Depois de muitos anos de cansaço e tédio, ela se desguarneceu e abriu a porta para quem chegava. E, ouvida com sorriso cúmplice, ela recuperou o viço da juventude, transfigurou-se.

Por fim, a outra a intimou para a viagem. Maria soube-se pronta.

Dentro das premissas do conto verifica-se que o bom conto centra-se na unicidade do conflito e está alicerçado na intensidade dramática, na brevidade do discurso carregado de originalidade e significação e narrado com visibilidade e leveza, fixando indelével sua permanência na memória do leitor.

Em função das anotações e premissas até aqui enunciadas e também da esfericidade do conto que exige uma estruturação precisa, surge uma possível metáfora para explicar o conto: a roda da bicicleta.

A teoria da roda de bicicleta

A roda movimenta a bicicleta a partir do conjunto formado a partir do pneu, que é sustentado pelos raios, que se sustentam em um eixo central. Se a roda estiver mal centrada em relação ao seu eixo terá um movimento irregular e desconfortável.

Igualmente acontece com o conto. Sua trajetória realiza-se a partir do eixo central chamado conflito (como o eixo da roda), ao qual estão obrigados e convergentes os diferentes recursos técnicos e estilísticos (como os raios da bicicleta) para sustentarem o movimento narrativo preciso desde a sua implantação até o efeito final pretendido (o pneu a rodar).

Como o movimento da roda, o conto, desde a implantação do conflito, num hipotético ponto inicial qualquer da narrativa, começa a movimentar-se para percorrer em seu desenvolvimen-

¹ REID, Ian. ¿Cualidades esenciales del cuento?. In PACHECO, Carlos e LINARES, Luis Barrera, (org.). Estudios del cuento y sus alrededores, 2.^a ed., Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, p. 266.

to toda a extensão visível da história, numa sequência de ação e reação, de complicação e descomplicação, com a personagem em luta e sob pressão constante e crescente. Isso intensifica no leitor o desejo de saber como será a resolução e se a personagem vencerá ou não o seu conflito inicial. Assim se completa a circunferência, retomando psicologicamente a implantação.

Vale lembrar Ian Reid: começo onde posso e termino quando vejo que tudo começa a regressar¹.

A bicicleta, quando em movimento, permite ver nitidamente apenas o pneu e o eixo central, tendo seus raios quase invisíveis. Igualmente acontece com o conto, que deixa ver apenas uma história comum, a nível do texto, comparável com o pneu da bicicleta perfeitamente visível. Mas o conto tem igualmente outra história invisível em seu movimento de leitura, a nível de subtexto, equivalente aos raios, difusos quando em movimento.

A primeira leitura, a do texto simples, é possível de ser escrita por qualquer autor comum, como classifica Roland Barthes, em o Prazer do texto; a segunda, somente pelo escritor ideal. No outro extremo da arte narrativa, encontra-se o leitor, quase sempre um leitor comum que somente encontrará a história externa, mais clara e menos significativa artisticamente, ou mais raramente um outro tipo de leitor, chamado de leitor ideal. Este sabe encontrar a segunda história, ainda que invisível, e usufruirá mais intensamente dos prazeres da interpretação e do gozo estético.

Essa teoria justifica-se em função de que, num bom conto, o que está no seu princípio aparecerá no meio e no fim, de forma sutil ou declarada, mas obrigatória. E tudo a serviço do seu eixo chamado conflito, em primeiro lugar, e, em segundo, do subtexto literário, que é onde brilha a beleza textual.

Também as técnicas utilizadas pelo escritor são produtos da necessidade do eixo central da história (conflito) e não mera exibição formal ou estilismo gratuito. A arte do autor/narrador estará em, obedecendo a essas premissas, surpreender o leitor sem escapular desse eixo. A forma como o escritor dispõe os recursos

técnicos (os raios) e dá ritmo à roda é o que lhe qualificará o estilo autoral.

Pode se afirmar que toda a força do conto embasa-se no trinômio história que se conta (o texto ou a roda), a história que não se conta, mas está implícita (o subtexto ou os raios) e a forma como o autor apresenta o narrado (o estilo autoral ou a engenharia da roda). Essa estrutura, naturalmente obedece às sete premissas anteriormente enunciadas.

Hemingway afirmava que o mais importante nunca se conta e Ricardo Piglia advertia: A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão². Uma das técnicas utilizadas é a de contar a história sem jamais dizer o que a personagem fará, mas narrar o conto como se o leitor já soubesse. O mesmo Piglia afirma: Kafka conta com clareza e simplicidade a história secreta e narra sigilosamente a história visível até transformá-la em algo enigmático e obscuro. Essa inversão funda o kafkaniano³.

O conto "A desforra"⁴, de José Saramago, é um dos textos onde a teoria da roda de bicicleta melhor se aplica. É um conto excepcional, tanto a nível de texto, expressivo e contundente, quando a nível de subtexto, que expressa integralmente a visão crítica do autor sobre a sociedade moderna (o que reafirmaria posteriormente com o romance *A caverna*).

Observe-se nele a perfeita simetria dos raios condutores da história: tudo o que acontece do início até o meio do conto vai sendo retomado do meio para o fim, em ordem inversa, lembrando "religiosamente" o versículo *És pó e ao pó retornarás...* Ou axioma científico que a vida começou na água:

² PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *O laboratório do Escritor*, trad. por Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 39.

³ PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: *O laboratório do Escritor*, trad. por Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 40.

⁴ SARAMAGO, José. *A desforra*, in *Objecto quase*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 135.

Implantação:

A vida surge da água, da lama. O rapaz e a rapariga. O tempo flui lento.

O rapaz vinha do rio (comentários de W. S.: fonte da vida). Descalço, com as calças arregaçadas acima do joelho, as pernas sujas de lama (Nascimento? Placenta?). Vestia uma camisa vermelha, aberta no peito, onde os primeiros pelos da puberdade começavam a enegrecer (Como espécie ainda somos jovens. Há esperança!). Tinha o cabelo escuro, molhado de suor que lhe escorria pelo pescoço delgado. Dobrava-se um pouco para a frente (o bípede se verticaliza) (...) O barco ficou balouçando na água turva, e ali perto, como se o espreitassem, a floraram de repente os olhos globulosos de uma rã. O rapaz olhou-a, e ela olhou-o a ele (a natureza espreita o homem: será que esse bicho vai dar certo?). Depois a rã fez um movimento brusco e desapareceu (O rompimento). (...) No calor espesso da tarde, os choupos altos vibraram silenciosamente, e, de rajada, flor rápida que do ar nascesse, uma ave azul passou rasando a água (seria o surgir do pensamento? Veja-se a frase a seguir). O rapaz levantou a cabeça. No outro lado do rio, uma rapariga olhava-o, imóvel. O rapaz ergueu a mão livre e todo o seu corpo desenhou o gesto de uma palavra que não se ouviu. O rio (O tempo, a vida...) fluía, lento.

Desenvolvimento:

O rapaz sobe a ladeira (ao encontro da civilização no ápice da colina), enquanto a natureza se manifesta (a cigarra, a atmosfera) e vai encontrar a casa, a família (símbolos dessa civilização).

O rapaz subiu a ladeira, sem olhar para trás (Talvez a crítica autoral por pouco termos aprendido com o passado)... A casa era térrea, acachapada, brunida de cal, com uma barra de ocre violento. Um pano de parede cega, sem janelas, uma porta onde se abria um postigo (Sempre há uma possibilidade de ver fora de si mesmo). No interior, o chão de barro refrescava os pés (A natureza permanece como lenitivo).

De repente, o choque que o faz despertar...

Esteve assim uns minutos, sem consciência dos rumores que vinham da parte de trás da casa e que se transformaram, de súbito, em guinchos lancinantes e gratuitos: o protesto de um porco preso. Quando, por fim, começou a mover-se, o grito do animal, desta vez ferido e insultado, bateu-lhe nos ouvidos. E logo outros gritos, agudos, raivosos, uma súplica desesperada, um apelo que não espera socorro.

A ação repulsiva com a sexualidade em benefício da economia (castrar para engordar). Poderia, em ilações quase delirantes, afirmar que a sexualidade está somente a serviço da sociedade de consumo.

Correu para o quintal, mas não passou da soleira da porta (A tomada de consciência e o espaço para a reflexão). Dois homens e uma mulher seguravam o porco. Outro homem, com uma faca ensanguentada, abria-lhe um rasgo vertical no escroto. Na palha brilhava já um ovóide achatado, vermelho. O porco tremia todo, atirava gritos entre as queixadas que uma corda apertava. A ferida alargou-se, o testículo apareceu, leitoso e raiado de sangue, os dedos do homem introduziram-se na abertura, puxaram, torceram, arrancaram (O homem é mais vulgar). A mulher tinha o rosto pálido e crispado (A mulher mais contida). Desamarraram o porco, libertaram-lhe o focinho, e um dos homens baixou-se a apanhou os dois bagos, grossos e macios. O animal deu uma volta, perplexo, e ficou de cabeça baixa, arfando. Então o homem atirou-lhos. O porco aborcou, mastigou sôfrego, engoliu. (O que o homem faz com sua sexualidade) A mulher disse algumas palavras e os homens encolheram os ombros. Um deles riu (Veja-se programas de humor televisivo, onde o sexo é tratado de modo grotesco, ou atente-se para comerciais de cerveja, onde a mulher não passa de objeto) (...)

A recusa ao que vê e a volta ao primitivismo (ao barro). Beber água é o rito de batismo, o retorno à pureza original.

O rapaz voltou para dentro (A recusa). Encheu um púcaro e bebeu, deixando que a água lhe corresse pelos cantos da boca, pelo pescoço, até aos pêlos do peito, que se tornaram mais escuros (Obatismo). Enquanto bebia, olhava lá fora as duas manchas vermelhas sobre a palha. Depois, num movimento de cansaço (O peso da visão crítica), tornou a sair de casa, atravessou o olival, outra vez sob a torreira do sol. (...) A mesma cigarra rangia, em tom mais surdo (A retomada do ciclo inicial, movimentos assimétricos em relação ao início do conto. A roda narrativa desencadeia a sua metade descendente). Depois a ladeira, a erva com o seu cheiro de seiva aquecida, a frescura entontecedora debaixo dos ramos, o lodo que se insinua entre os dedos dos pés e irrompe para cima (Enfim, o ventre...).

O rapaz ficou parado, a olhar o rio (Seria isso mesmo que eu quero, talvez se perguntasse). Sobre um afloramento de limos, uma rã, parda como a primeira, de olhos redondos sob as arcadas salientes, parecia estar à espera. A pele branca da goela palpitava. A boca fechada fazia uma prega de escárnio (A natureza escarnece do homem pelo seu comportamento antinatural). (...) Então ele, desviando a custo os olhos, como para fugir a um malefício (significativo), viu no outro lado do rio, entre os ramos baixos dos salgueiros, aparecer outra vez a rapariga. E novamente, silencioso e inesperado, passou sobre a água o relâmpago azul (A inspiração para o que fazer).

Resolução:

O desnudar-se é uma forma de recusar-se à civilização nos moldes em que esta se apresenta. Assim, limpo, ele retorna ao paraíso, nu do rito social. Ela acompanha o gesto.

Devagar, o rapaz tirou a camisa. Devagar se acabou de despir, e foi só quando já não tinha roupa nenhuma no corpo que a sua nudez, lentamente, se revelou. Assim como se estivesse curando uma cegueira de si mesma. A rapariga olhava de longe. Depois, com os mesmos gestos lentos, libertou-se do vestido e tudo quanto a cobria. Nua sobre o fundo verde das árvores.

O reencontro atávico com Eva, pura, no Jardim do Éden:

(...) Então, o rapaz meteu-se à água e nadou para a outra margem, enquanto o vulto branco e nu da rapariga recuava para a penumbra dos ramos.

Por este enfoque acima, uma das possíveis leituras poderia ser: Na implantação do conto, o jovem vem do barro, do Jardim do Éden, onde ele “dialoga” com a natureza por diferentes formas. Abandonando sua origem primeva, ele sobe a colina, como se esta fosse a evolução dos tempos até alcançar o cimo da História, onde a sociedade (a família, a casa) se apresenta de modo brusco. Dois homens e uma mulher tratam da castração de um porco, numa metáfora do tratamento abjeto da sexualidade em seu elemento reprodutor e continuador da vida e em benefício econômico (castrar para engordar). O jovem (no alto da colina, no ápice do conto) recusa o que vê, dá a volta e desce para a beira do rio, para o Jardim do Éden, e vai refazendo seu contato com a natureza e em ordem inversa da implantação. Assim reencontra o pássaro, a cigarra, o sapo (que o olha com escárnio, como quem diz viu o que vocês fizeram com a vida?). Lá no outro lado do rio da vida, talvez o Letes (o esquecimento da situação atual), é onde Eva, a rapariga, o espera nua, pura daquele comportamento que ele recusara. Assim como do tempo histórico, antes da escrita, resta das histórias vividas apenas com o que sobrou em oralidade, o caso, a lenda, por fim, o mito como manifestação da sombra da memória, e como o futuro também é sombra, ambos mergulham no escuro da mata, desaparecem para refazer histórias.

A engenharia da roda: ideias iniciais

Os bons contos têm sido escritos pelos que dominam o ofício. – Júlio Cortazar

Recuperando uma possível definição do conto tem-se que é uma narrativa onde personagens entram em conflito e, por isso, agem/reagem em restrito espaço na busca da superação. Ou seja: no desenrolar de determinada ação verifica-se uma complicação para a personagem (implantação do conflito), desencadeando uma série de eventos, numa tramada tentativa de resolvê-lo, que se apresenta como complicação e descomplicação (desenvolvimento da ação), encaminhando a personagem para uma (im)possível saída (resolução).

Mas isso não basta!

Para produzir um conto o escritor pode partir da inspiração ou da provocação, mas invariavelmente há de ter o conflito que justifique o tema e encontrar a forma que sustente o conflito. E há de ser este conflito uma pequena granada, que contenha em si a possibilidade de uma explosão epifânica, tornando-se universal e atemporal. O que raras vezes se encontra.

Além de toda a técnica, precisa-se do talento que é recurso raro (a mais absoluta necessidade de dizer alguma coisa, cultura, técnica e originalidade).

A empatia do leitor

Ganha-se o leitor em definitivo quando sua incredulidade com a ficção é vencida. E essa verossimilhança se alcança através do envolvimento do leitor através do conflito e da veracidade do narrado.

O envolvimento do leitor através do conflito

O envolvimento do leitor através do conflito se dá por simpatia (solidariedade), empatia (identificação) e antipatia (reação). Explora pontos comuns entre o leitor e a personagem em conflito, a ponto daquele sofrer por esta. Tal envolvimento também se alcança pela verossimilhança do texto, pela estranheza que provoca ou ainda pela concentração da narrativa a serviço do conflito e, principalmente, pelo clima estabelecido. A tensão dramática, bem explorada a cada novo parágrafo, com originais situações que choquem ou instiguem o leitor, fazem-no avançar esfaimado pelas páginas.

Horacio Quiroga escreveu: conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo para se obter vida no conto.¹

É esse domínio quase absoluto das premissas e especificidades do conto que mantém o leitor distanciado do real, hipnotizado pela história que lê, aguardando o desfecho.

Veracidade ou clima narrativo

A veracidade se estabelece a partir da personalização dos pequenos detalhes descritivos do espaço físico, psíquico ou social

¹ QUIROGA, Horácio. El manual del perfecto cuentista, In PACHECO, Carlos e LINARES, Luis Barrera, (org.). Estudios del cuento y sus alrededores, 2.ª ed., Caracas, Venezuela. Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, p. 337. “Es como éste (el cuento oral) el relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención.” E “En la extensión sin límites del tema y del procedimiento en el cuento, dos calidades se han exigido siempre: en el autor, el poder de transmitir vivamente y sin demoras sus impresiones; y en la obra, la soltura, la energía y la brevedad del relato, que la definen”.

onde atuam as personagens. Deriva-se do conflito e é sustentado pelas demais premissas do conto: unicidade de conflito, intensidade, brevidade, originalidade, significação, visibilidade, leveza e duração. O leitor se sente dentro do texto quando este se torna possível de acontecer e quando é narrado de forma envolvente.

A veracidade, que também pode ser chamada de clima, é a máscara que dá vida às personagens e a credibilidade ao texto ficcional.

Contar uma mentira como se fosse verdade, como se tivesse acabado de acontecer com alguém muito próximo, verdadeiro, tanto do autor/narrador quanto do leitor.

O impulso inicial: o conflito

O conflito é a célula mater do conto. Heráclito afirmara que “o conflito é o rei e o pai de todos”. Resulta da luta da personagem contra si mesma ou contra forças opostas, através da qual a ação se implanta e se desenrola até o desfecho. É o que proporciona a tensão dramática, provocando a curiosidade e prendendo o leitor em sua trama narrativa.

Todos os conflitos enquadram-se nas seguintes questões: acontecer / o que fazer; fazer / não fazer; querer / não querer; poder / não poder; estar / não estar; ser / não ser.

Estrutura do conto a partir do conflito

O conto, enquanto estrutura textual pode ser analisado em sua extensão linear e em sua profundidade interpretativa. Simplificadamente, tem-se o nível vertical, referente à extensão narrativa: implantação, desenvolvimento e resolução, e o nível horizontal, referente à interpretação: texto e subtexto. Naturalmente, essa apresentação pode ser contestada, mas aqui é apresentada em função da visualização gráfica na página seguinte.

	nível horizontal	
	Texto	Subtexto
Implantação	Algo acontece: - Personagem em conflito. O que acontece? Com quem, onde, como? quando?	Uma outra forma de ver o que acontece. - Algo potencializa-se sem ser anunciado explicitamente.
Desenvolvimento	Algo precisa ser feito: - Personagem em ação busca superar o conflito.	Outro discurso nas entrelinhas do texto. - Signos a serviço do subtexto.
Resolução	Algo foi ou não foi feito: Personagem vence ou sucumbe ao conflito.	Epifania / catarse: - Explode o que era apenas possibilidades.

nível vertical

O esquema na prática

O miniconto a seguir exemplifica. Em nível vertical têm-se os três momentos bem definidos:

a) Implantação: Maria fora bonita de aguçar a gula de todos os homens. Essa foi a sua infelicidade.

b) Desenvolvimento: Por saber-se apenas desejada, recusara namorados um após outro à espera de quem desejasse sua alma para todo o sempre. Como os príncipes eram raros e os sapos abundassem no quintal, ela acabara escondendo rosto e voz na sombra da casa. Cobrira espelhos e fechara janelas para visitas e sonhos. Assim não via o tédio e o desespero vincar-lhe o rosto. Maria se desguarneceu e abriu a porta para quem chegava. Recuperou compulsivamente um tempo de brilho nos olhos, de carnes róseas, de pele lisa e de sonhos de bela adormecida. Ouvida cúmplice pela visita, recuperou o viço da juventude, transfigurou-se na expectativa.

c) Resolução: Por fim, a Outra a intimou para a viagem. Maria entregou-se.

Em nível horizontal (profundidade) há duas leituras: a objetiva – a simples leitura do texto –, onde se lê uma história clara: Maria, linda e infeliz, foge da vida. Porém a rotina a desprotege e abre a porta para a enigmática visita. Sentindo-se ouvida, recupera a sua história. Entrega-se; e a subjetiva – as possíveis interpretações do texto, o subtexto, onde se identifica a insegurança de Maria ante sua beleza, os preconceitos religiosos e sociais, o medo de enfrentar a vida e que se transforma em terrível solidão. Assim, guarnecendo-se neuroticamente, ela perde o tempo, a beleza, a vida. Até que recebe uma cúmplice visita. Na catarse final, Maria exorciza os seus demônios e se entrega à morte.

Essa é uma possível leitura, além de outras que a imaginação dos leitores poderá encontrar.

Nível vertical – O conflito na implantação

O conto moderno diz para o que veio já nas primeiras linhas. Começa sempre pela implantação do conflito, de modo explícito ou sutil. Já estará ali o protagonista e seu conflito, num determinado espaço de tempo e de lugar, exigindo um consequente desenvolvimento.

O conto “Outro brinde para Alice”, de Sérgio Faraco, é um belo exemplo de implantação do conflito, com uma série de informações preciosas para o leitor ideal:

No dia em que se decidiu levar Alice para Porto Alegre, meu pai se arreliou com o Doutor Brás e o chamou de embromador, quase deu umas trompadas nele. Coitado do Doutor Brás. Que havia de fazer o doutor aqui na terra, se Deus, no céu, não favorecia.²

² FARACO, Sergio Faraco. Conto Outro brinde para Alice, in Contos Completos. Porto Alegre: L&PM, 1996, p. 129.

Observe-se as situações armadas que não escaparão à percepção de um leitor ideal: uma cidade no interior, a filha doente, a discussão do pai com o médico; o pai, em conflito por causa da doença da filha, quase briga com o médico, seu amigo; o médico, impotente diante da doença da menina, a encaminha à Capital; o filho-narrador penalizado com a injustiça paterna. Além disso, tem-se ainda a conformidade/inconformidade, a religiosidade/materialidade e a esperança/desânimo. Tudo provocado pela doença aparentemente incurável.

O conflito no desenvolvimento

Toda a ação narrada ou qualquer recurso técnico utilizado (tempo, cenário, personagens etc.) será elaborado unicamente como fator de potencialização da dramaticidade (atuação do conflito sobre o leitor), dentro das premissas: unicidade de conflito, intensidade, brevidade, originalidade, significação, visibilidade, leveza e duração.

Em nenhum momento intermediário do conto pode-se esquecer que tudo acontece, existe, pulsa, se ordena, se estrutura etc., apenas em função do conflito. Esquecer o conflito, num conto, é perderem-se escritor e texto, desencontrando-se do leitor. Portanto, a personagem que entrou em conflito na implantação, precisa fazer alguma coisa durante o desenvolvimento objetivando safar-se. E para resolver tal conflito tentará uma ou várias ações, que logo podem se transformar em novas complicações/descomplicações até que a trama alcance a resolução.

Um dos recursos técnicos utilizados para potencializar a resolução adiante é recuperar durante o desenvolvimento frações da ação inicial. Ou ainda, fazer uso de palavras e ideias presentes no até então narrado. Isso prepara, até mesmo inconscientemente, o leitor para o final.

O conflito na resolução

Toda a trama conduz à resolução do conflito. E essa resolução deve surpreender o leitor, ainda que esteja presente, de forma sutil ou explícita, desde a primeira frase e que tenha sido potencializada por todo o desenvolvimento da trama, principalmente através de ambiguidades que conduzam o leitor ao subtexto.

É quase sempre no subtexto, isso é, no não-dito, que se justificará o final surpreendente e há de se realizar a catarse. Um bom narrador sabe também fazer uso do silêncio.

Porém, no instante em que a resolução se apresenta, ainda que o leitor exclame: "Lógico! Como não percebi?", deve este sentir o impacto de um potente soco no nariz, atendendo a Cortázar, que advertia: o conto vence por nocaute.

Nível horizontal – Conflito principal e conflito paralelo

Em toda boa história há dois conflitos a nível horizontal (profundidade de leitura): O visível (a previsível e, por vezes, banal história que se conta e que se denomina conflito principal) e o invisível (a história que não se conta e denomina-se conflito paralelo).

O conflito paralelo é revelado por signos, sutilezas, meias-informações, possibilidades, de tal forma que, quando o conto se resolver, ao final, tudo se tornará visível e possível para o leitor ideal. Portanto, a nível de texto, um conto pode ser extremamente violento, revelando-se, no entanto, no subtexto, um conto de sentimento. Para alcançar este objetivo, o escritor trabalha com o contraponto, criando situações ambíguas e utilizando com perícia os recursos técnicos. Para o autor ideal e para o leitor ideal é o subtexto que qualifica o texto literário e que proporciona o prazer emocional e estético.

A engenharia da roda

Deus disse: "Haja luz" e houve luz.

A ideia é uma breve faísca que pode acender a imaginação. No entanto, muitos logo dela desistem porque não sabem como alimentá-la para que se faça chama, para que seja labareda, incêndio devastador de nossos princípios, para que provoque a explosão criadora ou libertadora.

Etapas intermediárias entre a ideia e o conto realizado são imprescindíveis e dominá-las é mais importante do que pode parecer à primeira vista.

Essas etapas são: a elaboração da story-line, seguida da sinopse, também conhecida como argumento, que permitirá a feitura da trama. Essa trama, também chamada intriga, se bem organizada há de facilitar o alcance do efeito final pretendido.

Story-line

Story-line é a ideia inicial já posta com relativa criatividade no papel, concentrada no menor número de linhas, de forma clara, porém sem detalhes, e ao mesmo tempo, abrangendo tudo o que se deseja contar, inclusive, renunciando texto e subtexto. Quando isso acontece, o autor pode escrever um conto ou um romance com objetividade e precisão.

Doc Comparato, em Roteiro¹, exige que a síntese da história deve ter no máximo cinco linhas e que não explique nada "ou, em vez de uma story-line teremos um argumento"²

Aliás, aprende-se a fazer story-line praticando o resumo do resumo de contos já conhecidos. Ela deve conter os três aspectos

¹ COMPARATO, Doc. Roteiro, 6.^a ed., Rio de Janeiro. Nórdica, 1989, p. 53.

² COMPARATO, Doc. Roteiro, 6.^a ed., Rio de Janeiro. Nórdica, 1989, p. 54.

fundamentais da estrutura do conto: apresentação do conflito, seu desenvolvimento e sua resolução.

Abaixo podemos ver como isso se apresenta, a partir da leitura e do consequente resumo de *A terceira margem do rio*, de Guimarães Rosa.

a) Apresentação do conflito:

Alguma coisa acontece:

O filho assiste à partida do pai que abandona a família para viver numa canoa. Todos procuram esquecer o pai, menos ele.

b) Desenvolvimento do conflito:

Alguma coisa precisa ser feita:

Após sofrer a ausência do pai, o filho decide substituí-lo na canoa. O pai aceita.

c) Resolução do conflito:

Alguma coisa é, ou não, feita: o quê?

Na hora da troca, o filho se acovarda. Com ele, permanece o fantasma do pai e a culpa pelo fracasso.

Resultado:

A story-line de *A terceira margem do rio* poderia ser esta: O filho assiste à partida do pai que abandona a família para viver numa canoa. Todos procuram esquecer o pai, menos o filho. Após muito sofrer com a ausência do pai, o filho decide substituí-lo na canoa. O pai aceita. Na hora da troca, o filho se acovarda. Com ele, permanece o fantasma do pai e a culpa pelo fracasso.

Sinopse

Sinopse, também conhecida como argumento é todo o percurso da ação narrativa desde a implantação do conflito até a resolução final. Trabalha com os principais indicadores da história, que são: temporalidade – o percurso temporal na narrativa; loca-

lização – lugar dos acontecimentos; percurso da ação – sucessão de fatos; perfil da personagem – características físicas, psíquicas e sociais do protagonista. Deve provocar alguma expectativa, mas é imprescindível que seja clara.

Deve ser apresentado de forma objetiva, sem falas nem ação e sem o tratamento formal específico.

São qualidades de uma boa sinopse: clareza: a compreensão do que se quer contar, sem esforço ou explicações; objetividade: ater-se aos detalhes realmente importantes; integralidade: precisa conter a totalidade da ideia, clima geral e comportamento das personagens.

Gabriel Garcia Marques, em relação ao romance, sentenciou: Uma história não existe enquanto não puder ser contada em uma página. Pode-se igualmente afirmar do conto, porém com extensão menor, até por que alguns contos sequer chegam a uma página.

Roteiro (trama ou intriga)

Ter um bom roteiro de trabalho é como navegar com leme firme e bússola à mão. Sua elaboração deve corresponder a um plano intencional do autor para organizar o texto narrativo, visando apresentar os eventos segundo estratégias de ação, de tempo e de tensão dramática, encaminhando o conflito para a resolução e inviabilizando a continuação da intriga. Na organização da trama é que aparece a originalidade como manifestação do estilo autoral.

No conto a trama é organizada com intensidade dramática sempre crescente, se possível desde a implantação do conflito. O mais comum, porém, é a cena de implantação ser seguida de uma ação menos intensa, e logo sucedida por ações de intensidade crescente até alcançar o efeito final.

A afirmação de Jacques Lacan é justa: o fantasma é a sustentação do desejo. Quer dizer que o suspense sobre o que vai acontecer, ainda que no conto tudo se encaminhe para o final inesperado, já deve estar previsto neste roteiro.

Mas a terra se move...

Não basta a boa ideia, a imaginação fértil, a coragem para criar e certa originalidade. É preciso técnica, pois sem ela nem mesmo o talento sobrevive. Nenhuma história resiste a um mau narrador.

O escritor deve saber construir o discurso, escolher o narrador adequado para contar sua história, definir o foco narrativo, desenvolver a trama, potencializar o conflito ou fazer a cena. Deve saber dar voz precisa e marcante à personagem, saber apressar ou suspender a velocidade narrativa, construir o clima da história, trabalhar a linguagem, criar suspense e surpreender o leitor.

Se o tema pode ser qualquer um e as técnicas podem ser apreensíveis até com certa facilidade, o raro talento do contador de histórias é que faz o diferencial qualificativo.

O narrador

O narrador está entre os maiores recursos estilísticos do autor para realizar a arte literária. É uma entidade fictícia, por vezes invisível na trama, mas que representa o autor literário e é por este incumbido de enunciar o discurso quanto ao tempo e ao foco. Tem uma voz que enuncia, que comete intrusões, fornecendo pistas da subjetividade, da ideologia e do juízo crítico autoral sobre ações e personagens. Por isso, não raramente é confundido com o autor, o que é um erro crasso, ou compreendido como alter ego do autor presente tanto no texto literário, com sua visão de mundo, quanto nas personagens, na armação do discurso, na escolha das técnicas e na interpretação subjetiva da história que conta.

Vladimir Nabokov, citado por Ernani Ssó, escreveu: um escritor pode ser considerado sob três pontos de vista: como um contador de histórias, como um professor e como um mágico. O

escritor maior reúne estes três (...). Mas é o mágico que existe nele, que predomina e faz dele um escritor maior. Com isso, afirma que contar uma história continua sendo o mais importante. E apresenta a figura do narrador como um guia especializado a conduzir o leitor.

Calvino afirmou:

a última grande invenção de um gênero literário a que assistimos foi levada a efeito por um mestre da escrita breve, Jorge Luis Borges, que se inventou a si mesmo como narrador (...). A ideia de Borges foi fingir que o livro que desejava escrever já havia sido escrito por outro, um hipotético autor desconhecido, que escrevia em outra língua e pertencia a outra cultura.¹

Com isso, Borges foi original.

No tocante ao papel do narrador, José Saramago também assume-se como autor/narrador, capaz de cometer toda a intrusão que julgar necessária, sem perder a empatia do leitor e praticando belos comentários, quase sempre com ironia, em paralelo à história principal.

O gosto pela experimentação, pela descoberta, pela aproximação através de exercícios técnicos que não raramente acabam em textos literários, aprimora o autor. Uma pequena dose de teoria faz o escritor consciente das virtudes e dos perigos do gênero que pratica. Senhor das premissas do conto e exímio na operação das técnicas pode inventar, renovar, surpreender, brincar, quebrar regras, enfim, estar artisticamente dentro do conto, impondo seu estilo e sua capacidade criadora.

Mas ainda vale a advertência cortazariana: Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar

¹ CALVINO, Italo, Seis propostas para o terceiro milênio, trad. por Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 63.

² CORTÁZAR, Julio, Valise de cronópio, trad. por Davi Arrigucci e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, p. 150.

de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável (...) ²

Discurso do narrador

O narrador possui diferentes recursos técnicos para se manifestar no texto, seja pela voz como narrará, ou pela seleção do foco narrativo, pela construção das personagens, pela manipulação do tempo, pela construção do espaço onde a ação transcorre ou seja ainda pela organização da trama. São recursos que interagem para alcançar o efeito que o autor objetiva com sua história.

No domínio da voz narrativa o narrador poderá utilizar três modos distintos: o tipo e a relação do narrador com o narrado, o nível narrativo e o tempo da narração.

Quanto ao tipo e a relação do narrador com o narrado, pode ele assumir uma narração em primeira pessoa, como faz Alberto Moravia: É necessário dizê-lo? Eu também, na primeira leitura, fiquei fascinado por essas notas.³ Também uma narração em terceira, neutra: Oscar vivia com a mãe, com a qual formava um contraste singular. Ele parecia de uma raça diferente da dela: gorda e exuberante, a mãe fazia pensar em uma daquelas empregadas domésticas tirânicas que adquirem facilmente um agradável ascendente sobre homens solitários.⁴ Ou ainda como narrador testemunha: Conheci esta casa durante anos, sendo amigo do filho mais velho que estudava comigo na universidade. Era uma mansão velha e grande, de aspecto triste e maciço.⁵ Ou ainda, algumas outras formas experimentais, como narração em primeira ou em segunda pessoa do plural.

Onarrador em primeira pessoa, que chamamos eu protago-

³ MORAVIA, Alberto. Quando li Eliot nas ruas de Pequim, in Romildo, trad. por Nino Grandi. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 462.

⁴ MORAVIA, Alberto. Oscar, in Romildo, trad. por Nino Grandi. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 231.

⁵ MORAVIA, Alberto. A casa do desgosto, in Romildo, trad. por Nino Grandi. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 129.

nista é aquele que relata as suas experiências como personagem. É, ao mesmo tempo, narrador e protagonista. Exige, portanto, um tratamento verbal na primeira pessoa, embora, como recurso do narrador, possa receber um tratamento em terceira pessoa, com a personagem falando de si mesma com relativa neutralidade. Quanto ao tempo, verifica-se quase uma sobreposição temporal entre narrador e protagonista: é o que se observa no monólogo interior; ou, como é mais comum, utiliza-se de um tempo ulterior em relação ao narrado, já que este é dado como algo que já aconteceu e está concluído. Esse tipo de narrador subentende uma visão crítica do que narra, com nuances éticas, afetivas, morais e ideológicas. Naturalmente, exige focalização interna ou focalização onisciente, o que determina uma posição privilegiada do narrador ante o narrado e diante do leitor. Vejamos um exemplo de Rubem Fonseca: Não interessa dizer como foi que um bancário desempregado como eu conheceu uma mulher como Paula...⁶. Observe-se que ele sabe como conheceu Paula; o leitor, não.

Distinga-se do eu protagonista o eu testemunha. Como eu testemunha designa-se o personagem narrador, por vezes mero figurante ou num papel secundário, que narra uma história que conheceu como testemunha direta e que teve, nele, repercussões diversas. Por isso, está subordinada sua condição narrativa ao narrado. E, sob esse enfoque, tratará do tempo, da distância e da focalização. Como Henry James faz: Quando a mulher do porteiro, que era quem atendia quando a campainha soava, anunciou 'Um cavalheiro e uma dama, senhor', ocorreu-me de imediato, como costumava acontecer comigo naquele tempo – o desejo gerando o pensamento – uma imagem dos clientes.⁷ Aqui, a narração do artista plástico é bastante clara quanto ao que vai contar sobre um casal muito interessante.

⁶ FONSECA, Rubem. O anão, in O buraco na parede. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 73

⁷ JAMES, Henry. A coisa autêntica, in A morte do leão - histórias de artistas e escritores, trad. por Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 68.

O narrador em terceira pessoa corresponde àquela personagem narradora invisível ao texto, que conta uma história estranha às suas experiências vividas (isso, independente de usar experiências próprias para construir uma personagem ou uma cena). É o tipo de narração que mais obtém respeito crítico, pois exige do narrador um forte domínio dos recursos narrativos, revelando, portanto, a capacidade técnica do autor.

Comumente, utiliza-se a terceira pessoa do singular para tratamento, embora, num determinado corte da narração, possam acontecer algumas incursões no interior da personagem, com um tratamento verbal em primeira pessoa. É o tipo de narração onde mais aparece a relação do escritor com o narrador, ressaltando-se sempre que as atitudes desse narrador não obrigatoriamente são concordantes com as atitudes do escritor enquanto pessoa independente. Normalmente, utiliza a ulterioresidade em relação ao tempo da narração, o que lhe permite liberdade para manipular o tempo do discurso, abreviando algumas cenas ou sumariando outras, conforme a economia narrativa exigir. Por outro lado, determina a perspectiva narrativa, podendo o narrador optar pela narração sob um privilegiado foco narrativo com seu ponto de vista (focalização interna) ou mesmo limitar seu campo de conhecimento (focalização externa). Qualquer dessas opções, fatalmente, culminará com a intrusão do autor/narrador, ainda que sutil. Vejamos, pois, um exemplo:

A espaçosa sala de jantar da estância Alvorada continha altos móveis escuros e um grande relógio de peças de bronze, uma lareira apagada cujo consolo exibia troféus de exposição de gado, quadros a óleo onde lebres e perdizes mortas, penduradas pelas patas, pareciam continuar morrendo interminavelmente ou estar fixadas numa morte intemporal.⁸

Observem que o narrador ao descrever a sala comete uma

⁸ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Perversas famílias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992.

intrusão ao dar um parecer sobre o quadro. Essa intrusão, como ver-se-á adiante, pode ser falha autoral ou domínio consciente, como o fez, acima, Assis Brasil.

Narrador câmera

Com esse narrador perdemos a ação e ficamos com a imagem, como se ele estivesse nos mostrando diferentes e sucessivas fotografias. Um estádio no bairro: gramado imperfeito. A bola no vai-e-vem; um atleta garrido: lance forte. Falta; o juiz, firme, peito estufado: cartão vermelho. Utiliza-se o narrador câmera para apresentar cenas breves, indicativas de cenário onde vai ocorrer o evento narrado ou para aumentar a tensão dramática, como porta, corredor, cozinha, gaveta, a faca.

Modo dramático

Narra-se com o uso de rubricas para indicar o posicionamento das personagens dentro do cenário ou para potencializar os acontecimentos narrados. É mais utilizada no texto dramático.

Luísa (avança para cima de Angelina): Ah, é isso? Ele te dá dinheiro! Você é uma profissional?
Angelina (recua): Não, claro que não!⁹

Foco narrativo

A arte literária é o ato de narrar uma história que se desenvolverá ante os olhos do leitor. E o escritor deseja o olhar intenso desse leitor. Daí a importância de se saber determinar o foco com precisão, para que o narrado obedeça exclusivamente à vontade

⁹ OLIVEIRA, Juca. *Meno male*, Coleção Palco iluminado, 3.^a ed. São Paulo: Scipione, 1992, p. 63.

autoral e para que também o leitor não fique confuso e a leitura cansativa.

O conceito de perspectiva narrativa refere-se genericamente à elaboração quantitativa e qualitativa da informação veiculada por uma determinada focalização que o autor privilegia. Ao se centrar a focalização em uma das personagens, limitar-se-á a perspectiva do narrador naquela cena à personagem focada, traduzindo sua idiossincrasia, emoções e reações significativas, ficando a ela condicionada a quantidade de informações sobre o narrado (eventos, personagens, tempo, espaço etc.), bem como a qualidade, por traduzir uma certa posição ideológica do autor em relação a essa informação. Igualmente, modular-se-á o ritmo narrativo e a construção do texto sob a perspectiva dessa personagem. Paradoxalmente, se a adoção de um foco narrativo limita o narrador àquela personagem, o contrário acontece com o leitor que, acompanhando diferentes focos, passa a desfrutar de outros pontos de vista além do da personagem anteriormente focalizada, enriquecendo-se com opiniões diversas, tanto das personagens quanto do autor/narrador.

O escritor precisa dominar a narração através do narrador e ter consciência do que deseja contar, sobre quem contar e da intenção e estranheza que deseja estabelecer a cada momento narrativo. Assim, poderá avaliar e determinar a focalização necessária para alcançar os fins desejados.

A focalização pode ser feita a partir de três perspectivas: externa, interna e onisciente.

Focalização externa

É também conhecida como focalização neutra. Caracteriza-se pela posição do narrador que se mantém alheio à interioridade das personagens e se limita a apresentar o fato narrado sob uma

¹⁰ HEMINGWAY, Ernest. O velho e o mar, trad. por Fernando de Castro Ferro. 18.^a ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, p. 34.

perspectiva neutra, sem qualquer interpretação pessoal. O todo relativo à psiquê da personagem é passado somente pelo que é materialmente observável em certa ação e em determinado espaço externo à consciência das personagens em ação. Esse tipo de focalização tende ao texto descritivo, principalmente no início da narrativa, quando o narrador descreve uma personagem, localiza-a num cenário, com objetividade e isenção, mas a apresentando visualmente em seus aspectos físico, psíquico e social. A focalização externa é apropriada à linguagem cinematográfica. Se, por um lado, exige um grande domínio narrativo, por outro, deixa o leitor ideal deslumbrado com as próprias descobertas feitas no nível do narrado. E, embora se faça boa literatura independente dessa ou daquela focalização, a focalização neutra é, sem dúvida, a mais utilizada pelos ficcionistas. Não por acaso, O velho e o mar, de Hemingway, virou filme:

O sol levantou-se do mar e o velho Santiago viu os outros barcos, lá mais para terra, espalhando-se pela corrente. Depois o sol começou a tornar-se mais forte, as águas começaram a brilhar e, então quando se ergueu mais alto o mar liso refletiu-se-lhe nos olhos, incomodando-o muito e teve de remar desviando o olhar.¹⁰

É puro cinema. O que sente a personagem é passado ao leitor exclusivamente pela ação narrada.

Focalização interna

A focalização interna caracteriza-se pela narrativa sob o ponto de vista da personagem focada, utilizando todos os seus sentidos e, inclusive, a reflexão. Ou seja, nada é narrado ou interpretado que não esteja ao alcance de sua capacidade sensorial. Determinada essa focalização, ficam a ela condicionados o estilo

¹¹ FLABUERT, Gustave. Madame Bovary, trad. por Araújo Nabuco. 2.^a ed. São Paulo: Abril, 1971, p. 52

narrativo e a construção sintática. Esta focalização pode ser fixa, múltipla ou variável.

Focalização interna fixa

A focalização interna fixa define-se a partir do aproveitamento pelo narrador de uma só personagem (quase sempre o protagonista), valorizando sua interioridade e podendo chegar, inclusive, à representação do seu monólogo interior. Todo o narrado será visto unicamente através dessa perspectiva, mantendo-se neutras as demais personagens. Muito comum acontecer alguma intrusão do narrador.

Bem no íntimo, contudo, esperava um acontecimento qualquer. Como os marinheiros em perigo, relanceava olhos desesperados pela solidão da sua vida, procurando, ao longe, alguma vela nas brumas do horizonte. Não sabia qual o acaso, o vento que a impeliria para ela, e qual a praia para onde se sentiria levada; seria chalupa ou nau de três pontes, carregada de angústias ou cheia de felicidade até as bordas?¹¹

Focalização interna múltipla

A focalização interna múltipla é definida a partir do aproveitamento, pelo narrador, de um grupo de personagens. Pratica-se, quase sempre, de forma momentânea e episódica. O exemplo citado por Reis, pertence ao O crime do padre Amaro: em grupo, de olho arregalado, observavam os dois padres, que tinham parado à esquina da igreja.¹²

¹² REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., Dicionário de teoria da narrativa, São Paulo: Ática, 1988, p. 252.

¹³ CORTÁZAR, Julio. Senhorita Cora, in 16 contos latino-americanos. São Paulo: Ática, 1992, p. 11.

Focalização interna variável

Permite a alternância de diferentes personagens como foco narrativo em determinada cena. Isso possibilita ao leitor um entendimento do conflito sob diferentes pontos de vista, enriquecendo o texto e quebrando o perigo da ideologia fechada ou da intrusão autoral. Exige cuidados com o empastelamento das personagens focadas. É uma característica do romance policial e do epistolar. Cortázar utiliza magistralmente essa focalização no conto "Senhorita Cora", quando no mesmo parágrafo ele muda o foco narrativo da mãe preocupada com o filho hospitalizado para o menino incomodado pelo excessivo cuidado materno. Os destaques entre os parênteses são nossos.

Observe-se a inversão no meio do parágrafo, passando da visão interna da mãe para a visão interna do filho:

Mas amanhã de manhã, é claro, a primeira coisa que vou fazer (eu = mãe) é falar com o doutor De Luisi para que ele ponha essa pirralha (ela = enfermeira) em seu lugar. E vamos ver se o cobertor esquenta bem o menino, por via das dúvidas vou pedir que lhe deixem outro à mão. Mas sim, claro que me (eu = filho) esquenta, ainda bem que eles (eles = pai e mãe) já foram embora, mamãe pensa que sou uma criança e me faz fazer cada papelão.¹³

Focalização onisciente

Na focalização onisciente o narrador assume a sua condição de demiurgo, de criador e manipulador de todas as informações do narrado, das personagens e do tempo, como se a perspectiva focalizadora estivesse nele próprio. Ele é senhor do texto e das personagens. Transcende a focalização interna fixa ou a variável por não se restringir ao limite das personagens, mas ao todo narra-

¹⁴ SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 14.

tivo. Essa atitude onisciente implica intrusão direta. A focalização onisciente é muito utilizada por autores modernos e, principalmente, por José Saramago.

Tinham chegado à porta do prédio, duas mulheres da vizinhança olharam curiosas a cena, vai ali aquele vizinho levado pelo braço, mas nenhuma delas teve a ideia de perguntar, Entrou-lhe alguma coisa para os olhos, não lhes ocorreu, e tão-pouco ele lhes poderia responder, Sim, entrou-me um mar de leite.¹⁴

Intrusão do Narrador: o autor diante do texto.

Se aceitarmos que todo o texto ficcional é uma projeção do autor, podemos então afirmar que é quase impossível não encontrar intrusão em uma narrativa. No entanto, a intrusão é qualquer manifestação da subjetividade do autor/narrador, consciente ou inconsciente, declarada ou subjetiva, projetada no discurso narrativo, a formular juízos, a emitir opiniões ou a fazer breves comentários. Essa intrusão sempre corrompe o leitor na interpretação do narrado. Por isso, diz-se que o narrador intruso é autoritário e que suas personagens, quase sempre personagens tipos, são marionetes. Há autores que assumem conscientemente sua intrusão (José Saramago) enquanto outros a disfarçam na figura do narrador.

Basta examinar com cuidado qualquer narrativa para encontrar desde a vontade autoral sobre a organização do narrado até a interferência direta, consciente, sobre a história. Isso, talvez, explique o uso constante da literatura pela psicanálise.

¹⁵ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., Dicionário de teoria da narrativa, São Paulo: Ática, 1988, p. 112.

Tempo narrativo

Quanto ao tempo a história narrada pode ser analisada pelo tempo da história e pelo tempo do discurso.

O tempo da história é múltiplo como múltiplas são as personagens e as cenas evocadas e não ocorre na mesma duração que o tempo do discurso, que é contínuo e condiciona tanto o tempo da leitura quanto o tempo da história que se conta em função da dinâmica narrativa imposta pelo autor/narrador. Podemos ler tanto uma cena já acontecida num passado distante e narrada num tempo verbal no presente quanto uma cena num imaginário futuro; ou perceber numa leitura realizada em trinta segundos os eventos de um século, ou, pelo contrário, ler em vários minutos uma cena brevíssima. O tempo, portanto, tem múltiplas relações e aplicações dentro do discurso narrativo. E o uso desses tempos, tanto o cronológico quanto o narrativo, determina o resultado final de um texto literário, pois corresponde a uma vontade autoral que visa alcançar o ritmo narrativo ou a tensão dramática adequada para que o efeito final seja produzido.

Quanto ao tempo do discurso, o escritor, ao começar uma história, organiza os eventos segundo uma intenção autoral que privilegia a intensidade dramática. E, ao narrar, dará velocidade ao discurso conforme deseja realçar, abreviar ou dar simultaneidade entre o que conta e o tempo de ler. Reis e Lopes, citando Gray, dizem que se deve entender por tempo do discurso a relação temporal da narração com a suposta ocorrência do evento¹⁵. Entre as diferentes relações do tempo do discurso em face do tempo da história, quatro modalidades foram sistematizadas por B. Gray.

Muito frequentemente a narração é posterior (tempo passado); menos correntemente a narração é anterior (futuro). A

¹⁶ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., Dicionário de teoria da narrativa, São Paulo: Ática, 1988, p. 112.

¹⁷ RIBEIRO, João Ubaldo. Viva o povo brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 9.

narração pode também ser contemporânea do evento, como se fosse um relato momento-a-momento (presente), e pode ainda começar depois de se ter iniciado o evento, mas não antes de ele ter terminado (durativo).¹⁶

Normalmente os autores se descuidam do tempo do discurso não o valorizando devidamente porque o desconhecem como recurso técnico que exige consciência ou porque escrevem intuitivamente.

Narração anterior

A narração anterior designa a narrativa que antecede ao fato, prenunciando eventos futuros das personagens que o narrador conhece e deseja narrar como pista indicativa para o leitor. É usado unicamente para intensificar a expectativa do leitor. Por exemplo, quando uma personagem revela seu desejo futuro em relação ao narrado. Geralmente, essas antecipações se realizam pela via dos sonhos, das profecias etc. Não confundir com ficção científica, que narra coisas futuras, mas numa narração efetuada num falso presente e, muitas vezes, até mesmo, num falso passado. O tempo verbal no futuro do presente define claramente essa modalidade de narração. Também é conhecida como Flashforward.

João Ubaldo Ribeiro utiliza-se desse recurso:

Contudo, nunca foi bem estabelecida a primeira encarnação do Alferes José Francisco Brandão Galvão, agora em pé na brisa da Ponta das Baleias, pouco antes de receber contra o peito e a cabeça as bolinhas de pedra ou ferro disparadas pelas borbardetas portuguesas, que daqui a pouco chegarão com o amor. Vai morrer na flor da mocidade, sem mesmo ainda conhecer mulher e sem ter feito qualquer coisa de memorável.¹⁷

¹⁶ MANSFIELD, Katherine. Felicidade e outros contos, trad. por Julieta Cupertino. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Revan, 1992, p. 18.

¹⁷ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. Bacia das almas. 2.^a ed. Porto Alegre: L&PM, 1985, p. 23.

Narração intercalada

Narração intercalada é uma soma de microrrelatos fragmentados no tempo, independente da ordem temporal, dispostos no texto segundo a vontade do narrador com o fito de organizar a narrativa, apresentar personagens, fornecer justificativas, potencializar o discurso, preparar o clímax etc. Naturalmente que esta ordem temporal tem lugar depois do fato ocorrido. Acontece muito frequentemente no romance epistolar ou no diário. Vejamos no texto de Katherine Mansfield:

Acabo de ter uma experiência muito desagradável com um motorista de táxi. Ele era terrivelmente sinistro. Não pude conseguir que ele parasse. Quanto mais eu lhe chamava a atenção e lhe pedia que parasse, mais depressa ele ia...¹⁸

Narração simultânea

Na Narração simultânea o ato narrativo acontece de forma simultânea com o desenrolar dos eventos narrados. Passa a ideia de precisão e verdade, retém o interesse do leitor porque este, ao menos aparentemente, sabe tanto quanto o narrador. É como se as cenas seguintes ainda pudessem ser alteradas pela ação das personagens. Esse recurso envolve emocionalmente o leitor. Utiliza-se o tempo verbal no presente do indicativo. Luis Antonio de Assis Brasil se utiliza desta narração em Bacia das almas:

No salão fracamente iluminado, dois homens conversam junto de uma mesa, um deles com um charuto apagado entre os dedos, procurando convencer o outro, que ouve, atento. Fala de Getúlio, Estado Novo, do golpe integralista. Luiz dirige-se ao bar, o garçom deposita um copinho de conhaque sobre o balcão.¹⁹

²⁰ BORGES, Jorge Luis. O livro de areia. Rio de Janeiro: Globo, s/data, p. 73.

Dessa narração simultânea também se faz uso do monólogo interior, quando o tempo verbal e o tempo das divagações ou reflexões, narradas de modo caótico ou incoerente, são feitos de modo simultâneo.

Narração ulterior

Na narração ulterior a história é fato passado, encerrado. Quando o narrador se predispõe a iniciar o relato, está na situação de pleno conhecimento da totalidade do narrado. Pode, então, selecionar procedimentos das personagens, ações que lhe interessam, inclusive, antecipando a conclusão. Nesse caso, o narrador é quase sempre onisciente; fazendo uso do tempo verbal no pretérito, embora possa encerrar sua narrativa no presente, como recurso para a potencialização da narrativa e para elevação da intensidade dramática ao se aproximar do clímax.

Esse é o modo de narração do tempo mais utilizado pelos escritores. Borges, de certa forma, utiliza-se deste recurso, fazendo-o seu estilo:

Devo prevenir o leitor que as páginas que transcrevo serão buscadas em vão no *Libellus* (1615) de Adão de Bremen, que, segundo se sabe, nasceu e morreu no século onze...²⁰

Dentro dessa narração, faz-se uso do flashback, que é um recurso do narrador para buscar alguma coisa de um passado anterior ao do tempo narrado, que justifique ou potencialize a ação. Pode ser através do pensamento da personagem, desde que transposto como ação esse pensamento. Geralmente é trabalhado

²¹ NETO, J. Simões Lopes. Juca Guerra, in *Contos gauchescos*. 9.^a ed. Porto Alegre: Globo, 9.^a ed., 1976, p. 117.

²² WEISGERBER, J. *L'espace romanesque*, citado por REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. in *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 207.

com o tempo verbal no pretérito perfeito. No entanto, conforme se recupera ou se intensifica dramaticamente essa ação, pode se mudar o tempo verbal para o presente, acentuando a dinâmica narrativa. Uma dessas variantes é a que J. Simões Lopes Neto faz uso em boa parte de seus causos. Primeiro, começa com uma narração no presente narrativo (não confundir com o presente do indicativo).

– Vancê leu ontem no jornal aquele caso do sujeito que atirou-se à água para salvar um fulano que estava-se afogando (...) E o tal ainda ganhou uma medalha do governo, (...) Olhe, mais. então, merecia o Juquinha Guerra. (...) (E aqui, o narrador faz uma volta ao passado, no tempo do caso que vai narrar): Dessa feita houve rodeio na estância do Pavão; (E entra uma descrição preparatória à ação): Pois, foi num dia destes, que um moço chamado Tandão Lopes laçou.... e laçou mal, de meia espalda: o touro bufou, e depois do tirão já se lhe veio em cima...²¹

Espaço

O espaço é uma das mais importantes categorias narrativas e é um recurso semântico imprescindível para o autor. Pode referir-se tanto ao espaço físico (cenário – componentes físicos que o integram) quanto ao espaço psicológico ou o social.

A representação do espaço na organização do discurso narrativo depende muito do uso correto e seguro da focalização, quer no âmbito de uma focalização interna, para descrever o espaço psíquico, ou em de uma narração externa, neutra, para situar o leitor dentro de um cenário que o autor deseja importante para a compreensão do narrado. Portanto, o espaço não é senão um

²³ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Perversas famílias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p. 76.

²⁴ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Perversas famílias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p. 85.

conjunto de relações existentes entre os lugares, o meio, o cenário da ação e as pessoas que esta pressupõe, quer dizer, o indivíduo que relata os eventos e as personagens que neles participam²². O espaço deve se usado com intenção de potencializar o conflito, dar clima, aumentar a intensidade e a tensão dramática.

Embora para alguns teóricos o espaço seja utilizado também em relação ao tempo, seu uso maior tem a conotação quase exclusiva de cenário onde atuam as personagens. Segundo uma das definições correntes, o cenário é tudo aquilo que não é personagem. E se compõe em três níveis de conformidade com o objetivo do autor/narrador: espaço físico, psíquico e social.

Assis Brasil constrói cenários que sustentam, acima de tudo, a construção psicológica da personagem.

Ele então, tocado, perguntou-lhe como era o lago de Genebra.

– Ah, o lago... – ela murmurou, fechando o livro e cerrando as pálpebras, reclinando a cabeça no encosto de palhinha. E isso bastou para que ficasse subentendido que o lago era tão sublime que só poderia ser expresso com um suspiro de pulmões enfraquecidos. Mas... havia um castelo à beira do lago: um castelo todo de pedra, com uma torre onde nos dias de festa ondulava uma bandeira com um brasão de família.²³

Espaço físico

O espaço físico é composto pelo cenário por onde transitam as personagens. Assim se subentende uma região, o clima, a descrição de uma casa, o vestuário das personagens, cheiros, luzes, todos os componentes de uma sala etc. Um bom autor coloca a

²⁵ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Perversas famílias*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1992, p. 190.

²⁶ BRASIL, Luiz Antonio de Assis. *Os senhores do século*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994, p. 343.

sua personagem atuando em um cenário útil à potencialização do conflito. Na estrutura do texto literário, nenhum componente do cenário aparece por acaso. E Luiz Antonio de Assis Brasil, em *Perversas famílias*, constrói um cenário físico rico em detalhes, de acordo com o clima que pretende para seu romance.

Mas na sala há uma fragrância açucarada e fresca dos pastéis-de-santa-clara, dos toucinho-do-céu, das barrigas-de-freira, dos quindins e fios-de-ovos, impregnando o aposento com um ar festivo que contrasta com o negror dos móveis. Um cenário antigo, como acontecido há anos: o relógio de pêndulo impõe um ritmo compassado à visão dos teus olhos, que se aborrecem da praça e percorrem os bibelôs de biscuits, o vaso Worcester, a cristaleira de mil peças tremeluzentes, os quadros pastoris, o centro de mesa com o galeão de majólica.²⁴

Espaço social

Configura-se o espaço social de uma personagem em função de outras personagens como o tipo ou o figurante (coadjuvante) que servirão de contraponto ou como apoio crítico às virtudes ou aos vícios e deformações de um extrato social ou da sociedade como um todo.

Sacolejante em seu char-à-bancs, e tendo junto de si o criado Raymond, um mulato sarará de óculos azuis, terno de riscas e gestos perigosamente voláteis – Olímpio vê pela primeira vez a Corte, gloriosa em sua decadente aristocracia, soberba no arremedo de um poder que pouco a pouco se esvai nas mãos de um monarca erudito e fraco. Ao passarem frente ao Parlamento, Olímpio joga-lhe um insulto republicano tão terrível que faz o criado soltar um assobio de espanto pelo biquinho dos lábios. De resto, impressiona-se pela pouca higiene das ruas forradas de merda e mijo, e mais: pela constatação de uma secular dependência a uma nobreza falida, cujos restos estão em alguns solares brasonados e estropiadas caleches pilotadas por lacaios com libré abrindo nas costuras.²⁵

Espaço psicológico

O espaço psicológico é utilizado para configurar e potencializar histórias densas, com personagens conflitados quase sempre consigo mesmas. Frequentemente utiliza o monólogo interior e pode usar também a focalização interna múltipla. O clima pretendido em uma narrativa deriva muito do espaço psicológico bem implantado.

As mulheres, vistas de lado, parecem mais velhas, dizia a Ernestina naquele anoitecer em que o conflito gaúcho fazia muito terminara, e ela olhava sua senhora tocar os cabelos frente ao espelho do quarto; Nini não se imaginava velha, nem parando-se de perfil, nem com o luto, nem com os cabelos erguidos no coque sóbrio, nem com tudo que passara: casamento sem o amparo da paixão, guerra civil, incêndio da Estância Velha e, por fim, a morte brutal de Isidoro.²⁶

Tempos verbais

O presente e o pretérito ainda são as bases do texto narrativo. O futuro é normalmente usado para textos proféticos.

A ficção científica utiliza-se de um tempo narrativo futuro, utópico, onde transcorre a história que é narrada. No entanto, faz uso do tempo verbal no presente do indicativo (ação transcorrendo ao mesmo tempo da narração e num hipotético futuro) ou no pretérito (num futuro ainda posterior ao acontecimento narrado, anunciado como futuro em relação ao tempo do leitor). Um futuro integrante mais do cenário que do tempo narrativo.

O uso do pretérito perfeito (relatando o já acontecido) pode

²⁷ REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M., Dicionário de teoria da narrativa, São Paulo: Ática, 1988, p. 233.

²⁸ NOLL, João Gilberto. Ela, in O cego e a dançarina. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

sugerir ao leitor uma relativa impotência diante do narrado, pois o final já está concluído, bloqueando com isso parte de sua empatia por esta ou por aquela personagem, cujo sucesso já está definido. O uso do presente do indicativo (cena acontecendo) ganha verossimilhança. Mas cuidado: um texto exclusivamente no presente do indicativo pode sofrer enfraquecimento, banalizando-se.

Para dar brilho e dinamismo ao texto narrativo, costuma-se praticar a inversão do tempo verbal, usando a narração anterior, simultânea, intercalada e ulterior. Com tal alternância do ritmo se ganha dinamismo na narração, atenua-se o cansaço do leitor e proporciona maior prazer à leitura.

Velocidade

A sincronia entre o tempo da história (cronológico) e o tempo do discurso (extensão do narrado) é tratada pela velocidade narrativa. O exemplo é aquela cena que aconteceu em um segundo e foi narrada em longas páginas ou o contrário, a cena que aconteceu em um século sendo sumariada em poucas linhas para uma leitura de segundos.

Esta velocidade é determinada pela vontade do narrador que privilegia eventos, alongando-os ou reduzindo-os em sua extensão temporal para alcançar um melhor resultado dramático. Para realizar este “sincronismo” existem recursos técnico-narrativos que operam na extensão do relato. São estes os signos: cena, eclipse, pausa, sumário, extensão, descrição etc. Podemos, pois, passar de um miniconto, onde uma longa história será narrada em poucas linhas, ao texto proustiano onde o tempo pára para uma digressão de inúmeras páginas.

Cena

A cena é o momento privilegiado da trama. Nela, a ação

²⁹ TELLES, Lygia Fagundes. As cerejas, in Oito contos de amor. São Paulo: Ática, 1996, p. 19.

transcorre no lugar certo da narrativa, dando o caráter decisivo da curva dramática, em seu momento mais tenso. É na cena que as personagens mais revelam suas personalidades, pois os sentimentos afloram e o conflito eclode. No dizer de Reis, a cena constitui a tentativa mais aproximada de imitação, no discurso, da duração da história²⁷. Nela, acontece o quase desaparecimento do narrador sem que este abdique totalmente da organização do relato, pois é sempre ele quem faz a estratégia da dramatização, seja iluminando as falas, seja fornecendo breves informações sobre as relações entre as personagens ou sobre o espaço, e decidindo o momento para a instauração ou para a interrupção da cena.

Noll encerra um de seus contos assim:

A criança brinca na grama do parque. Detrás de uma árvore um homem espia o menino com uma dor no coração. Se ele fosse meu eu teria a mãe dele. Mas o homem logo vê que a criança é uma pedra e que nela um cão vadio está mijando. – Diria até que sorridente... O homem olha o relógio e vai para o calçadão onde deixou o carro. Mas o carro lhe foi roubado. – Puta que pariu! – ele range entre dentes.²⁸

Cena de passagem

A cena de passagem liga uma cena à outra ou um sumário a uma cena, evitando a mudança bruta, seca, que prejudica a compreensão do leitor e dilui a intensidade do conflito. Pode ser apresentada de forma sumariada, com cenas de ligação ou com frases ambíguas que não são sumário nem cena, que não pertencem exclusivamente ao parágrafo anterior ou ao posterior. É geralmente de pouca extensão. Nas cenas de passagem o autor privilegia ambiente, nomes, ações concretas, frases de efeito, localização, passagem de tempo, originalidade, intencionalidade ou aproveita

³⁰ MAY, Nilson Luiz. O romance bizantino do escritor Adalberto Cezílio, in Inquérito em preto e branco. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

³¹ MEDINA, Sinval. Tratado da altura das estrelas. Porto Alegre: EDI-PUCR / IEL, 1997, p. 149.

para potencializar o conflito ou quebrar o clichê da previsibilidade.

Quando ele me tomou pelo braço e entrou comigo na sala, parecia completamente esquecido do escorpião e do meu pranto. Voltou-lhe o sorriso²⁹.

Observe-se que Lygia Fagundes Teles situa o leitor entre a cena anterior, na varanda, e a posterior, que acontecerá na sala.

Cena oculta

A cena oculta é aquela não escrita, mas enunciada ou subentendida. Traz uma referência ao já acontecido ou o por acontecer. Objetiva situar o leitor, justificando a narração por vir.

Exemplo de já acontecido:

– Por favor, um liso pra aquecer o peito e matar a saudade!

Perguntamos: saudade do quê?

Exemplo de por vir a acontecer:

O homem achou por bem esclarecer: – Venho em paz. Quero resolver o problema das terras e voltar para a Europa.

Elipse

Elipse é a supressão do tempo, anunciada de forma clara ou não, economizando o relato de eventos dispensáveis, que poderão, se necessários, ser recuperados por um breve sumário. Isso permite que o narrador agilize sua narrativa, indo direto à cena mais importante. Nilson Luiz May faz uso desse recurso.

³² SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 84.

Passados vinte anos desta grande e exaustiva pesquisa, à qual dedicou boa parte de seu tempo útil, havia conseguido registrar mais de mil páginas sobre o século VIII e tudo o que se correlacionava com aquele período. Agora, aos cinquenta, estava tranquilo.³⁰

Observe-se que ele não fala dos dias anteriores, apenas dá conta ao leitor da passagem do tempo e do trabalho praticado.

Pausa

Pausa é a suspensão do tempo na história que se conta, alongando o discurso narrativo para que o narrador opere com descrições ou com digressões. A pausa permite a intrusão do narrador, embora, quase sempre, provoque uma queda no ritmo narrativo. Exatamente por isso, presta-se mais ao romance do que ao conto. É o que Sinval Medina utiliza:

Talvez tenha o rabi Abraão Usque pronunciado outras palavras em sua bênção de acolhida ao moço que o salvara de cobarde ataque num tortuoso beco de Lisboa. Não nos cabe aqui, porém, escrutá-las. Como também não caberá, no escopo do presente relato, minudente crônica da vida do gajeiro granadino João Carvalho nos tempos passados em casa de seu pai adotivo. Basta dizer que (...) ³¹

Sumário

É o resumo de fatos menos importantes para a narrativa, porém necessários à compreensão do todo dramático. O sumário,

³³ SILVA, Juremir Machado da. *Fronteiras*. Porto Alegre: Sulina, 1999, p. 175.

no entanto, não se limita à economia temporal, a ligação entre episódios, ao resumo de longas falas, a acontecimentos aparentemente sem importância ou à preparação de cenas fortes. Ele deve também acrescentar signos narrativos decorrentes da focalização, da ordem temporal, da voz narrativa, bem como potencializar o conflito, revelar índices anteriores que justifiquem as ações futuras e que conduzam ao clímax. É no sumário que o narrador intruso emite juízos. Exemplo fortíssimo de sumário com intrusão do narrador vem de Saramago:

(...) culpa foi minha, chorava ela e era verdade, não se podia negar, mas também é certo, se isso lhe serve de consolação, que se antes de cada acto nosso nos puséssemos a prever todas as consequências dele, a pensar nelas a sério, primeiro as imediatas, depois as prováveis, depois as possíveis, depois as imagináveis, não chegaríamos sequer a mover-nos de onde o primeiro pensamento nos tivesse feito parar.³²

Este recurso estilístico, embora interfira demasiado no texto enquanto história, muito se presta à ironia, à crítica e ao trabalho com a linguagem, quando o autor se expõe, de maneira mais intensa, como uma espécie de personagem à margem do narrado.

Extensão

Com a extensão alonga-se o tempo do discurso em relação ao tempo da história, recuperando-se ou valorizando-se eventos ocorridos de modo demasiado veloz, mas que o autor deseja destacá-lo.

Um talho agudo, seco, corta o ar.

³⁴ ZUCKERMAN, Albert. *Como escrever um romance de sucesso*. São Paulo: Mandarim, 1996, p. 120.

³⁵ REY, Marcos. *O roteirista profissional*. São Paulo: Ática, 1989, p. 28.

– Tio!

Do ouvido ao coração, a voz daquele infante, penetra-lhe inteiro. Então o velho sente afrouxarem-se os nervos e aliviar-se o peito. Mas já o braço descia pesado, rijo, certo, contra o couro macio.

– Tio – o velho ouve ainda uma vez – não corta, não!

O braço gira sobre si mesmo no último segundo, chocando o punho contra a bola. O pretinho relaxa, como se o couro salvo fosse a sua pele.

Observe-se que esta cena, que aconteceria em prováveis dois segundos de um tempo real, sofre um alongamento no tempo ficcional, estendendo-se para quase trinta segundos de narração. Esse recurso é usado principalmente para descrever com riqueza os caracteres psicológicos das personagens em momentos especiais da construção narrativa. No cinema e na televisão chama-se câmera lenta.

Descrição

A descrição é o momento onde a narrativa se interrompe, suspendendo a ação ou condensando o conflito, em favor de informações sobre personagens, tempo e cenário. Desse se faz uso para criar verossimilhança ou para implantar o clima da história narrada. No conto a descrição há de ser absolutamente essencial e precisa para não travar a ação nem esvaziar o conflito. Assim faz Juremir Machado, num romance, descrevendo o cenário onde aconteceu uma prisão.

A prisão aconteceu no meio da tarde. O céu era uma placa de chumbo; o sol, uma gelatina de fogo; a cidade, uma serpentina volátil entre o mar e a montanha. Rebanho apressados de homens e mulheres empapados de suor fluíam em todos os sentidos. O carro de bombeiro que passou com as sirenes ligadas provocou um brilho relâmpago na face queimada de um garoto.³³

O clima e o cenário, no texto acima, sufocam o leitor tal qual as personagens estão sofrendo.

Personagem

John Galsworthy diz que o ser humano é o melhor enredo que existe... E adverte: O dramaturgo que subordina suas personagens ao enredo, em vez de submeter este às personagens, comete pecado capital.

Não se deve começar a contar uma história se ainda não se conhece bem a personagem, que é o sujeito da ação e que caminha em direção ao fatalismo, arrastando consigo o leitor até o clímax narrativo. Em torno dela e por ela é que se implanta o conflito, se desenvolve a ação e se organiza a trama. É essa personagem que, por simpatia, empatia ou antipatia mexerá com nervos e alma do leitor. Disse Albert Zuckerman, repetindo Aristóteles:

Uma personagem em tragédia é caracterizada por suas ações, embora Sófocles não apenas nos mostra o que Édipo e Antígona fazem, mas antes nos expõe seus motivos. (E pouco adiante, adverte)... o autor revela o que o personagem quer acima de qualquer outra coisa, agora, nesta cena no presente, e também o que o personagem deseja, os sonhos para o futuro, para o resto de sua vida, ou pelo menos para o tempo de duração da história.³⁴

Já Marcos Rey, num capítulo sobre a criação da personagem, recomenda: Faça de conta que já criou o seu personagem principal. Ótimo. Agora faça-o sentar-se e projete nele uma luz bem forte para o interrogatório. Só acredite nele se responde sem hesitações. E enumera uma sequência de 25 perguntas e termina solicitando uma confissão: Algo que não contaria nem a um padre. Comigo, recomenda ele, pode se abrir porque sou seu autor. Comece.³⁵

Relevo das personagens

Dentro da narrativa a personagem possuirá o relevo necessário segundo sua participação no narrado. E será classificada como protagonista, antagonista ou coadjuvante. Assim como acontece na vida acontece também na literatura: cada qual tem o seu papel.

Alguns autores costumam afirmar que em determinada história que escreveram certos figurantes ganharam vida e exigiram espaço, alcançando um relevo que anteriormente não estava planejado e acabaram tomando conta do autor. É perigosa tal afirmativa e talvez devesse ser tomada apenas como metáfora da imaginação autoral que, ao descobrir novos fios narrativos, decide-se por explorar melhor essas personagens e cenas em favor do efeito final que ambiciona alcançar. Outra mais provável razão seria a inexperiência do autor ou a falta de um roteiro seguro. Seu resultado é quase sempre visível: o fracasso literário ou o retardo demasiado longo no apronto do texto.

Uma dessas experiências se deu com Mario Vargas Llosa, que escreveu a novela *Elogio à madrastra*. Muito mais tarde ele achou que don Rigoberto, dona Lucrécia e Fonchito mereciam mais. Então ele escreveu o romance *Os cadernos de don Rigoberto*.

Protagonista ou herói

O protagonista é aquele em torno do qual giram todas as ações de uma narrativa dramática. É o herói (ou o anti-herói) da história. Pode ser uma pessoa, um grupo de pessoas, fenômenos da natureza, deuses, animais ou qualquer objeto que tenha condições de centralizar um conflito e conduzir a ação. Até a linguagem, como acontece no romance contemporâneo, pode assumir o caráter de protagonista (*A hora da estrela*, de Clarice Lispector). O protagonista é dono de um discurso próprio e é geralmente identificado por nome significativo, sendo muito bem caracterizado nos aspectos físico, psíquico e social, podendo ser designado por

signos referenciais como pronomes, símbolos, iniciais ou qualquer outra referência bem identificada com o mesmo.

Há personagens que, portão bem criados, permanecem além da história. Talvez o maior entre todos seja a figura emblemática de Dom Quixote, de Cervantes. Lembremos também Hamlet, de Shakespeare; Jeca-Tatu, em *Urupês*, de Monteiro Lobato, depois retomado em *Ideias do Jeca*; *Emma Bovary*, do romance homônimo de Gustave Flaubert; *Capitu*, em *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, do romance do mesmo nome, ambos de Machado de Assis; *Capitão Rodrigo*, em *O tempo e o vento*, de Erico Verissimo; *Gabriela*, em *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado; *Blau Nunes*, em *Contos gauchescos*, de João Simões Lopes Neto.

Nada existe no conto que esteja distinto do conflito e, por consequência, da personagem.

Antagonista

O antagonista pode, como as demais personagens, ser representado por uma pessoa, um grupo, por qualquer sentimento ou coisa que atue contra o protagonista, potencializando o conflito e justificando o enredo. Num bom texto literário, o antagonista é uma personagem bem construída, também justificada por suas características físicas, psíquicas e sociais. Não pode ser confundido com anti-herói (este pode ser protagonista) nem com figurante ou com personagem-tipo.

Há casos de antagonistas que quase roubam o papel principal, como acontece com Iago, em *Othelo*, de Shakespeare.

³⁶ TCHEKOV, Anton. O implicante, in *O marido enganado e outros contos de Tchekov*, trad. por Yolanda Vettori. Rio de Janeiro: Tecno-print, s/d, p. 137.

Coadjuvante

Coadjuvante é uma personagem menor, secundária, menos importante para o completo desenrolar da intriga, mas de participação necessária em determinadas cenas. Como componente dramático, ela serve de elemento de explicação, ligação e conclusão. No conto, por concisão, o coadjuvante é quase sempre um personagem-tipo.

Raros são os coadjuvantes que superam o protagonista e sobrevivem à história. Isso aconteceu com o famoso Conselheiro Acácio, de *O primo Basílio*, de Eça de Queirós; e poderíamos ainda citar a cadela Baleia, de *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

Personagem-tipo

O personagem-tipo é uma subcategoria da personagem. Quase sempre participa da história como coadjuvante, por estar compreendido entre o tipo social (o jornalista, o intelectual, o bicheiro), o tipo psicológico (o avaro, o neurótico, o ingênuo) e o tipo físico (o cego, o aleijado, o gordo). Corresponde a uma personagem previsível, de identificação fácil pelo leitor que o reconhece de imediato em suas manifestações ao longo do relato. É uma personagem-síntese entre o individual e o coletivo, servindo para ilustrar certas formas representativas (profissionais, psicológicas, culturais, econômicas etc.). Por outro lado, o tipo também pode desempenhar uma função semelhante à do figurante, sempre que seja diminuta a sua intervenção na ação e especialmente quando a sua representação obedece a motivações críticas. É o clichê humano, próprio de comédias, utilizado com ironia e sarcasmo, satirizando costumes, épocas e classes sociais. Cuidado: dificilmente se fará boa literatura com personagem-tipo.

³⁷ TCHEKOV, Anton. Um caso de clínica médica, in *O marido enganado e outros contos de Tchekov*, trad. por Yolanda Vettori. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d, p. 17.

Aspectos da personagem

Uma personagem bem construída será identificada pelo seu modo de ação durante a tessitura dramática.

Três aspectos são importantes para a construção da personagem: físico, social, psicológico. A correspondência entre intelecto e emoção é que vai dar a ela identidade e consistência. Uma personagem torna-se perfeita a partir da sua integração no espaço (cenário ou tempo) que ocupa, integração esta feita exclusivamente pela ação da personagem, por sua fala ou pelo modo de ocupar o seu espaço na narrativa.

Esta caracterização pode ser de forma direta, quase sempre feita pelo narrador ou por outra personagem, ou de forma indireta, que é um processo mais dinâmico e envolvente, a partir do discurso das personagens, seus atos e reações perante os outros ou perante a ação. Se a forma direta, por um lado exige consciência absoluta do narrador, por outro, denuncia de pronto o escritor inexperiente.

O autor é, ou deveria ser, um observador atento dos seres humanos, dos ambientes e coisas, pois dessa riqueza física, psíquica ou social, recolhida no cotidiano, é que ele há de construir suas personagens de forma verossímil e torná-las interessantes.

Caracterização física

Deve corresponder à caracterização psíquica, estar de acordo com as necessidades do texto, tender a uma normalidade. Somente se houver grande justificativa devemos operar com personagens com limitações físicas ou imagens exóticas. E, ainda que a aparência física seja mais visível do que a psíquica, é nesse último aspecto que reside toda a grandeza de uma personagem.

³⁸ TCHEKOV, Anton. O marido enganado, in *O marido enganado e outros contos de Tchekov*, trad. por Yolanda Vettori. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d, p. 127.

Vejamos como Tchekov caracteriza fisicamente uma personagem.

Ivane Ivanytch Lapkine, jovem de aparência agradável e Anna Semionovna Zammblitski, pequena, com nariz arrebitado, desceram a ladeira escarpada e sentaram-se em um banco.³⁶

Simple e objetivo, pois.

Caracterização social

Ao construir uma personagem, o autor tem que caracterizá-la adequadamente no seio da sociedade em que ela estiver integrada ou em conflito. Somos produtos do meio onde vivemos e é muito complicado fugir dessa condição. Conta-se que o presidente Lincoln dissera a seu secretário que, após os quarenta anos, todo mundo tem culpa pela cara que tem. A criação literária exige muito cuidado com esse aspecto, pois nem tudo o que é possível na vida real se torna verossímil na ficção. As exceções não fazem a regra, principalmente em literatura, quando qualquer discrepância quebra a verossimilhança e rompe o envolvimento do leitor. Toda a relação da personagem com o meio social deve ser resultado de uma intenção autoral muito consciente.

Em “Um caso de clínica médica”, Tchekov faz uma descrição do ambiente social onde a personagem irá atuar e inclusive, informa a condição psíquica do mesmo ao se defrontar com tal ambiente.

Nascido e criado em Moscou, Koroliov nunca tivera contato com o campo nem se interessara por usinas. Nem mesmo chegara a visitar nenhuma. Do que lera a respeito, nada o impressionara e seus conhecimentos se limitavam a algumas conversas ociosas com industriais.

³⁹ BORDINI, Maria da Glória. Criação Literária em Erico Verissimo. Porto Alegre: L&PM / EDIPUCRS, 1995, p. 88.

Quando via uma fábrica, quer de longe, quer de perto, o seu primeiro movimento era pensar que, se por fora tudo parecia tranquilo e ordenado, por dentro fatalmente devia reinar uma terrível ignorância, grassar um obtuso egoísmo por parte dos proprietários e estar tudo envolvido por uma atmosfera de trabalho cacete e malsão, de intriga, vodka e vermes...³⁷

Caracterização psíquica

A caracterização psíquica de uma personagem deve ser apresentada ao leitor através da fala dessa personagem ou da sua ação/reação diante dos acontecimentos narrados que a envolvem. Esta ação deverá estar perfeitamente integrada ao cenário. Jamais o caráter pleno de uma personagem poderia ser revelado pelo narrador. As grandes personagens contêm algo de enigmático.

Afirma-se que, no conto, ao contrário do romance, a personagem não evolui psicologicamente, pois tem uma única verdade psicológica no estreito corte temporal da narrativa e que se mantém constante até a resolução. Discutível essa afirmativa, pois a personagem, que entrou em conflito, busca sua superação durante a extensão narrativa para, no instante catártico, resolver-se... ou sucumbir.

Tchekov, em “O marido enganado”, permite ao leitor conhecer o estado psíquico da personagem através das reflexões deste, que giram em torno da esposa que o traiu e do desejo de justiça-la.

Mesmo sem ter comprado o revólver, nem matado pessoa alguma, na sua imaginação já via três cadáveres ensanguentados, cabeças esmigalhadas, massa cinzenta espalhada por

⁴⁰ TCHEKOV, Anton. O implicante, in O marido enganado e outros contos de Tchekov. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d, p. 137.

⁴¹ BRASIL, Luis Antonio de Assis. Concerto campestre. Porto Alegre: L&PM, 1997, p. 75.

⁴² SARAMAGO, José. Ensaio sobre a cegueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 23.

todos os lados, uma confusão, uma multidão de curiosos, a autópsia... Pensava com a alegria maldosa do homem enganado, no pavor dos parentes e do público, na agonia da traidora, e em espírito lia artigos sobre a dissolução da família.³⁸

Nominação das personagens

Por vezes um nome é dado em função do tipo de personagem que se deseja retratar, ainda que por ironia, por caracterização social ou por outros significados intencionais do autor.

Erico Verissimo, citado por Maria da Glória Bordini, diz que:

Achar nomes para personagens é um processo que sempre me tem trazido revelações divertidas (em Incidente em Antares). Eu procurava um nome para a preta-velha que faz a limpeza do gabinete do prefeito da cidade. O primeiro nome que o inconsciente me ofereceu foi Fortunata. (...) Folheando ao acaso o primeiro volume de O tempo e o vento, verifiquei com surpresa que (...) Carl Winter tinha uma criada preta chamada Gregória. (...) Quando em 1947, 'batizei' a escrava do Dr. Winter, não me dei pela coincidência do nome, mas estou certo de que em 1971 o meu inconsciente 'lembrava-se' de Gregória quando me soprou o nome de Fortunata". Desse modo, o prenome de uma personagem gera o prenome de outra, ambos sugeridos por uma personalidade histórica que não aflora à consciência naquele momento: no caso, Gregório Fortunato, o guarda-costas negro de Getúlio Vargas.³⁹

Kafka, em Metamorfose, não dá nome ao empregador de Gregor Samsa, chamando-o apenas de gerente. Gustave Flaubert, no conto Um coração singelo, denomina Felicidade sua protagonista. Ela é uma criatura aparentemente sem nenhum motivo para honrar o nome, vivendo quase como um animal sem vontade ou consciência. Mas que de nada se queixa, como se fosse feliz. E

talvez a fosse, do seu jeito. L. A. de Assis Brasil chama a atenção para esse conto: talvez seja o único texto em que não aparece conflito. Ao menos, explícito.

Se necessário nominar, fazê-lo de acordo com o papel na história, reforçando os signos de identificação e de potencialização do conflito. Como faz Machado de Assis, em Dom Casmurro, um indivíduo amargo, cético, que narra a sua vida caracterizando-se como Bentinho, "o objeto religioso", inocente contra as artes de Capitu, talvez representando uma figura muito próxima do capeta, da traição e do pecado.

O discurso da personagem

O discurso da personagem aparece inserido no discurso do narrador com seu modo peculiar de narrar, pois este é o organizador do discurso narrativo. No entanto, o discurso da personagem representado pela fala literária ou coloquial pode ser analisado pelo seu relativo grau de autonomia em relação ao discurso do narrador. Ele é, na narrativa, a imitação mais próxima do tempo real, embora seja igualmente um discurso organizado pelo narrador.

Uma personagem, quando fala, deve fazê-lo por absoluta necessidade narrativa, nunca para dizer o trivial.

Tchekov, em "O implicante" nos mostra um belo diálogo, apresentado na tradicional forma do travessão/fala/travessão, altamente revelador da personalidade dos enunciadores:

Kolia, com a água pelos joelhos, olhava para os dois jovens e sorria maldosamente.

– Aha! aha! estão se beijando! – exclamou. – Muito bem! Vou dizer à mamãe.

³⁸ QUEIROZ, Rachel. Dôra, Doralina, in Obra reunida, vol. 2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989, p. 22.

³⁹ ESPÍNOLA, Francisco. Maria del Carmen, in Para sempre Uruguai, organizado e traduzido por SCHLEE, Aldyr Garcia e FARACO, Sergio. Porto Alegre: IEL, 1991, p. 57.

– Eu espero – balbuciou Lapkine completamente encabulado, – que sendo um rapaz decente, você... É muito feio andar espiando para depois ir contar! É ignóbil, vil, indecente... Suponho que sendo um menino honesto e com sentimentos nobres...

– Dê-me um rublo, – retrucou o menino, – e eu ficarei calado... Se não for assim, eu contarei.⁴⁰

Importante para o leitor é a coerência formal com que o narrador apresentará a fala no texto. Pode ser após dois pontos, entre aspas, entre vírgulas, precedida de travessão e seguida por travessão ou por vírgula, em linha individual etc., de conformidade com o estilo de cada autor. O que não pode acontecer é mudar a convenção repentinamente no meio do texto. Aí o leitor se perde.

Luiz Antonio de Assis Brasil faz um diálogo com travessão e entre aspas, porém num mesmo parágrafo:

Ao amanhecer, agarrada aos lençóis, ela teria tanto a dizer, tantas coisas, tantas, mas apenas conseguiu murmurar: – “Nem senti aquela dor que elas falam”. Ele a abraçou, mantendo-a um longo tempo junto de si, e ela viu que ele tinha os olhos úmidos. – “Estás chorando?” – “Não. Estou feliz pelo amor que sinto por você”.⁴¹

Saramago, ao meio do parágrafo, costuma iniciar uma fala com letra maiúscula, precedida de vírgula, como se tudo fosse apenas uma longa fala do narrador para o leitor.

Não, senhor doutor, Quantos anos tem, Trinta e oito, Bom, vamos lá então observar esses olhos.⁴²

O discurso da personagem pode aparecer no texto representado de dois modos distintos: o discurso direto e o discurso indireto:

⁴⁵ CELA, Camilo José. A família de Pascual Duarte, trad. por Janer Cristaldo, 3.ª ed. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995, p. 15.

⁴⁶ DUJARDIN, Édouard. A canção dos loureiros. São Paulo: Globo, 1989, p. 48.

Discurso direto

É constituído pelo monólogo ou pelo diálogo, como enunciado quase puro da personagem. Pode ser introduzido por verbos dicendi ou sentiendi ou ser assinalado graficamente por dois pontos, travessão ou aspas, de conformidade com o estilo adotado pelo autor. É elaborado em primeira pessoa, no presente do indicativo, sempre em função do agora do enunciado, mesmo num texto narrado no pretérito perfeito.

Cada palavra dita é uma participação nos acontecimentos e ao mesmo tempo uma profecia. Sempre obedece a duas determinantes: a) a voz que transmite significados e emoções; b) a gestualidade acompanhando a fala (mudança de expressão facial, movimentos de membros do corpo ou de deslocamento pelo cenário).

A fala, ainda que seja sempre uma seleção idealizada pelo autor/narrador e não corresponda muito ao diálogo natural, também aparece a serviço da caracterização psíquica da personagem quando usada de conformidade com a sintaxe peculiar ao grupo social ou cultural da personagem em ação. Denuncia a emoção da cena, o passado e o futuro. O uso de bordão na fala também é um índice caracterizador.

A fala há de ser perfeita ao enunciar, sem erros literários, mesmo que seja uma fala típica ou coloquial (estas se realizam através da sintaxe). A fala deve possuir o tamanho exato da sua necessidade de expressão e estar subordinada ao texto.

O autor há de cultivar a economia na fala (salvo consciente intenção autoral), pois essas servem quase sempre para encerrar o parágrafo anterior, anunciar o parágrafo seguinte ou explorar uma tensão em cena. Pode ser expressada num tom (ou modo) coloquial ou literário.

A fala coloquial é a imitação textual da fala utilizada no dia-a-dia, com suas incorreções na estrutura gramatical, cacoeses etc.. Serve para caracterizar uma personagem popular. Mesmo assim jamais será fidedigna, pois escrevemos e falamos de formas diferenciadas.

Já a fala literária se constrói segundo as regras gramaticais que regem o texto escrito.

Rachel de Queiroz, em *Dôra, Doralina*, põe na boca do Dr. Fenelon a seguinte fala tipicamente literária:

– Viúva pode ser, Senhora, mas sozinha é só porque quer! E tem ainda os seus capangas, esse vaqueiro Amador que mata e morre pela senhora... Sem contar aqui com o Dr. Laurindo, até já descobriu que é seu primo!⁴³

Francisco Espínola faz uma fala coloquial:

– Acha que o juiz e o cura não vão fazer caso do que diz um pai? Note! Não faltava mais! Eu mandei o guri dizer a Serapio que vá no carro ao pueblo, buscar o cura sem dizer para quê. Quando ele voltar, faço avisar o juiz, que é aqui tão perto. Depois, eu me encarrego. Fiz tudo assim pensando que usté aprovaria porque é um homem direito. E se usté não aprova, eu próprio trago seu filho, mesmo que tenha de pelear com ele e com usté.⁴⁴

Monólogo

Monólogo é o destaque de ideias ou emoções de uma personagem diante de determinada situação. Pode ser apresentado em “alto e bom som” ou transcorrer na mente da personagem, como se falasse a si mesma (monólogo interior), de forma bem articulada ou desarticulada (fluxo de consciência) quanto a períodos e sentenças, segundo uma intenção autoral. Pressupõe um eu que narra (narrador/personagem) e um alguém que escuta (narratário), ainda que esse alguém que escuta seja o próprio narrador, a personagem ou o leitor e todo o narrado seja um longo monólogo.

Camilo José Cela realiza um monólogo muito expressivo, com a personagem se apresentando ao leitor logo nas primeiras linhas do romance *A família de Pascual Duarte*:

⁴³ SARAMAGO, José, *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.33.

Eu, senhor, não sou mau, embora não me faltassem motivos para sê-lo. O mesmo couro temos todos os mortais ao nascer e no entanto, quando vamos crescendo, o destino se compraz em variar-nos como se fôssemos de cera e em destinar-nos por sendas diferentes ao mesmo fim: a morte.⁴⁵

Monólogo interior

O monólogo interior é uma narração em primeira pessoa, no presente do indicativo, que pretende imitar o discurso mental da personagem. Distingue-se bem o monólogo interior do monólogo tradicional, pois o primeiro segue o ritmo de uma pulsão da consciência, sendo, por isso mesmo, quase sempre desarticulado e pouco pontuado. Embora seja impossível, o monólogo interior tenta ignorar as presenças do narrador e do narratário, como se esse monólogo não fosse anteriormente organizado pelo narrador e não se destinasse à própria personagem, que fala para si mesma, e ao leitor, destinatário verdadeiro de um texto literário. Obedece, portanto, à focalização interna.

Édouard Dujardin, num parágrafo de seis páginas e meia, faz sua personagem enfrentar uma série de obstáculos e, de certa forma, reorganizá-los mentalmente:

(...) amo você puramente; não quero dela senão seu amor; e seu beijo, eu o quero de seu amor... ah! Eu a tive, eu tive quem não me amava!... A noite; a escuridão das árvores; o brilho das estrelas crescentes; a noite chegando; atrás de

⁴⁸ LLOSA, Mario Vargas. *Os cadernos de don Rigoberto*, trad. por Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 72-75.

⁴⁹ Verbete: verbo. Verbo dicendi. 1. Cada um dos verbos como, p. ex., dizer, afirmar, excluir, perguntar, responder, redarguir, que antecedem, mediata ou imediatamente, uma declaração, pergunta etc.: “O processo mais simples para isso [para o narrador dar a conhecer ao leitor palavras ou pensamentos de outrem] é apresentar-nos o indivíduo e deixá-lo expressar-se, acrescentando-se um verbo dicendi (disse, perguntou, respondeu) para anunciar a entrada do novo falante.” (J. Matoso Câmara Jr., *Ensaio Machadiano*, 25.)

mim está o quarto; não vejo, sei que está ali; atrás, o ar mais pesado do quarto; aqui, o morno e a frescura do exterior; deixar a janela, ah! Pena! Entrar, ocupar-se das coisas, fazer coisas (...) ⁴⁶

Mesmo sendo um monólogo interior com relativa desarticulação, percebe-se a presença autoral pontuando, principalmente com os pontos e vírgulas, os três pontos e as exclamações, sem o qual o texto se faria ilegível e a tensão que o escritor pretende não seria alcançada.

Fluxo de consciência

Embora o fluxo de consciência pertença mais ao modo de narrar do que ao discurso da personagem, não deixa de estar dentro do monólogo interior, pois se caracteriza como um discurso que revela a interioridade desorganizada de uma personagem. É um discurso que se apresenta bastante desarticulado, quase sem pontuação, imitando a caótica corrente mental em seu delírio compulsivo, retratando algum desarranjo psicológico da personagem.

Os olhos luzidios como duas bolas brancas naquela cara miúda picam entre os carros que freiam muito próximo de quem os dribla enquanto ouve buzinas com xingões e até o guarda apita mais forte no mesmo momento dos gritos e do medo que nem ferem a bola nem o menino com seu frio nervoso ziguezagueando entre latas e motores e pneus no asfalto desdenhando ossos e sangue que o pequeno carrega atrás da perseguida como Pelé em cinquenta e oito fazendo-a tão leve que ela sobe outra vez com esperança de ser estrela ou estrada aos pés descalços dos meninos com uma bola como aquela que risca o azul em direção à calçada oposta.

⁵⁰ HOHLFELDT, Antonio. Passaramente. Porto Alegre: WS Editor, 1999, 9.

⁵¹ LLOSA, Mario Vargas. Os cadernos de don Rigoberto, trad. por Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 162.

Observe-se que o fluxo de consciência pode, eventualmente, ser narrado em terceira pessoa, embora o usual seja a narração em primeira pessoa, interiorizando a narrativa.

Diálogo

O diálogo sempre pressupõe um “eu” e um “tu” como protagonistas da enunciação. No diálogo, o narrador tenta dissimular a sua presença, dando a palavra às personagens que passam a agir como atores e seus discursos aparecem como componentes de um confronto dramático. No entanto, é inevitável que seja o narrador quem instale o diálogo, modelizando-o e finalmente interrompendo-o, segundo a economia narrativa que deseja aplicar.

São múltiplas as funções do diálogo por revelar indícios sociais e ideológicos que caracterizam as personagens e que servem para reafirmar o já narrado ou ainda anunciar o que virá, denunciando emoções e potencializando o conflito. O excesso de diálogo interrompe a ação, desestimula o leitor. O que não impede a realização de excelentes textos com uso exclusivo do discurso direto. Como pratica Antonio Hohlfeldt, no exemplo citado adiante, em fala pura.

O diálogo exige um código indicativo que cada autor pratica. Esse código varia do tradicional travessão, novo parágrafo (indicativo de troca de personagem falando), falas entre aspas, falas entre vírgulas etc.

José Saramago implantou um novo modo de sinalizar a fala: Turbou-se Maria e perguntou, Isso que quer dizer, e o mendigo respondeu apenas, Mulher, tens um filho na barriga, e esse o único destino dos homens, começar e acabar, acabar e começar ⁴⁷.

⁵² REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988, p. 276.

⁵³ LLOSA, Mario Vargas. Os cadernos de don Rigoberto, trad. por Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 163.

Observe-se que o diálogo das personagens acontece sem qualquer sinalização convencional, embora, para o leitor atento, o signo adotado pelo escritor logo se faz compreensível. Com esta técnica pessoal, Saramago marcou seu estilo, assumindo-se como autor/narrador de suas histórias.

Mario Vargas Llosa pratica um diálogo iluminado, revelador da riqueza de suas personagens. Em Os cadernos de don Rigoberto estão dialogando don Rigoberto e sua esposa Lucrecia. Ela se queixa do comportamento de Fito Cebolla, ausente na cena. Mas este se insinua na conversa do casal, exigindo um leitor atento, pois este se vê transferido de dia, de cenário e de personagens. Deve-se entender que quem está a narrar a fala de Fito Cebolla é dona Lucrecia.

- Alguém se comportou mal? – animou-se don Rigoberto.
- Fito Cebolla se excedeu, por exemplo?
- Quem, senão ele? – a mulher o contentou. – Ele, claro.
- (...)
- Que barbaridade ele fez? – perguntou, ofegante.
- Em mim, passou a mão – envergonhou-se, escapuliu e retrucou dona Lucrecia. – Com Justiniana, por pouco não a violentou.
- (...) Um gemido animal que poderia ter acordado Fonchito rasgou-lhe a garganta: “Filho da puta!”
- Não foi assim – disse dona Lucrecia, esfregando-se nele.
- Conversávamos num grupo de três ou quatro, Fito entre nós, já com muitos uísques para dentro. Justiniana passou a travessa e então ele, na maior sem-vergonhice, começou a paquerá-la.
- Que criada mais bonita – exclamou, de olhos injetados, lábios babando seu fiozinho de saliva, o tom de voz cansado. – Uma zambinha assanhada! Que corpinho!
- Criada é uma palavra feia, pejorativa e um pouco racista – reagiu dona Lucrecia. – Justiniana é uma empregada, Fito. Como você. Rigoberto, Alfonsito e eu gostamos muito dela.⁴⁸

O que Llosa faz é transformar um discurso normalmente

apresentado de forma indireta (a referência de Lucrecia ao diálogo com Fito Cebolla) em discurso direto, com sinalização tradicional. Com isso, consegue um dinamismo narrativo surpreendente e simultaneamente empolgante.

Fala pura

A fala pura não faz uso dos verbos *dicendi*⁴⁹, *sentiendi* ou *declarandi* nem de outras informações sobre movimentos ou emoções do sujeito enunciativo. Tudo deverá estar contido única e exclusivamente na fala. É como se apresenta a maior parte das falas no texto dramático. A fala exige certos cuidados com a unidade de sinalização gráfica de modo a não complicar o texto e a facilitar a compreensão do leitor.

Vejamos como Antonio Hohlfeldt a praticou em Passaramente:

- Pai, por que é que você veio embora?
- Porque eu e sua mãe achamos que era melhor assim.
- Porque vocês brigavam muito?
- É, porque a gente não conseguia mais se entender.
- (...)
- Quem é que tinha razão, pai, você ou a mãe?
- Às vezes ela, às vezes eu.
- Ah! Pai, será que a gente também vai deixar de se entender um dia?⁵⁰

Fala iluminada

A fala iluminada é a união da fala com a ação, contando com a presença do narrador, que informa o movimento no cenário e por vezes até comete intrusões.

Na fala iluminada o discurso da personagem pode ser apresentado em diferentes ordens:

- A fala antes da ação

- A fala depois da ação
- A ação entre falas ou a fala entre ações.

Alguns escritores evitam o uso abusivo dos verbos dicendi, declarandi e sentiendi (disse, falou, respondeu etc.), pois empobrecem a narrativa. Para evitar o uso redutor desses verbos, o recurso é trocá-los por verbos de ação, que dão expressividade ao narrado.

É o que faz Mario Vargas Llosa:

– Veremos se são bobagens – protestou Fonchito, atacando os biscoitos enquanto dona Lucrecia lhe servia o chá. – Quer apostar? O que me dá se fizer as pazes com papai? ⁵¹

O exemplo é interessante, pois a fala: – Veremos se são bobagens – é iluminada por uma reação psíquica: protestou Fonchito, seguida de uma reação física: atacando os biscoitos, também sucedida pela ação do interlocutor: enquanto dona Lucrecia lhe servia o chá. E duas novas falas do menino – Quer apostar? O que me dá se fizer as pazes com papai?

Discurso indireto

O discurso indireto, também conhecido como fala referida, é aquele no qual o narrador transmite a fala da personagem sem lhe conceder voz autônoma, pois é, segundo Reis, o narrador quem seleciona, resume e interpreta a fala e/ou os pensamentos das personagens, operando uma série de conversões a nível dos tempos verbais, da categoria linguística de pessoa e das locuções adverbiais de tempo e de lugar ⁵². A fala se transforma em fato informativo, abreviando o relato e evitando o efeito “teatral” do discurso direto. O discurso indireto é econômico e faz crescer o narrador como participante ativo do narrado.

De novo a cara de Fonchito se descontraiu num sorriso satisfeito. E, depois de murmurar um rápido “Espere, madrasta”, remexeu na mochila à cata do infalível livro de reproduções.

Ou melhor, dos livros, pois a senhora Lucrecia se lembrava de ter visto ao menos três.⁵³

O narrador dá conta da fala de um e do pensamento de outro. Isso exige do escritor um forte domínio formal e controle pleno da narração, o que caracteriza os bons narradores.

Revisão: ajustes finais da bicicleta

Finalizada a produção textual propriamente dita, quando a história está contada, é preciso partir para a releitura crítica e fria em busca de possíveis imperfeições que sempre escapam mesmo ao olhar do escritor experiente.

É incrível o que se publica de livros que, mesmo a um olhar menos acurado, provocam a terrível sensação de papel inutilmente gasto. Os problemas começam com o autor descuidado ou apressado, inexperiente ou pelo vaidoso, e chegam à editora exclusivamente preocupada em vender seu serviço de editoração e impressão, independente da qualidade da obra.

Para o bom profissional, a gaveta e o tempo são os mais eficientes auxiliares, pois lhe concedem o distanciamento necessário do momento criativo, quando o artista ainda estava condicionado a ver a obra tal como idealizara e não como realmente a produzira. Com o tempo e o juízo crítico aguçado, o autor pode aperfeiçoar o texto e qualificá-lo como arte literária.

O escritor novo tem pressa; o escritor maduro sabe esperar. Gustave Flaubert levou cinco anos de trabalho intenso e exaustivo para escrever *Madame Bovary* e Sergio Faraco afirmou que seu conto *Um dia de glória* começou a ser escrito quando a filha tinha seis meses de vida e só o concluiu quando ela já fazia residência médica.

As principais dificuldades dos escritores são:

- 1) ler e escrever com regularidade, acostumando-se a análise crítica tanto do que escreveu quanto do que leu;
- 2) ousar conceder liberdade temática e de técnica à sua alma criadora;
- 3) aprender técnicas para qualificar sua obra. Isso pode ser feito em oficinas literárias ou em atentas leituras, num despojado

processo imitativo, como o fazem os iniciantes na artes plásticas.

4) é muito importante ouvir a opinião alheia, mas sem perder as próprias convicções ou sem aferrar-se por demasiado ao texto escrito, com coragem de experimentar as sugestões de correção. Muitos não o fazem até por orgulho. Mas, cuidado: é preciso distância dos leitores amigos que só batem palmas...

5) jamais romper os laços de cumplicidade com a lixeira.

Os erros mais comuns são quanto ao estilo, ao ritmo narrativo, à sequência de ações e à linguagem.

Estilo

Quantos autores poderiam ser adjetivados pelo estilo?

Se para conhecer as técnicas do conto basta frequentar alguma oficina de criação literária, ser leitor de obras técnicas ou um leitor atento e observador de escritores qualificados, para encontrar o estilo autoral o contista precisará libertar-se de paradigmas anteriores e adquirir asas próprias para seu voo artístico. Atenção: o estilo se caracteriza pela forma diferenciada com que cada autor manipula os mesmos recursos técnicos e estilísticos e até os mesmos temas. Se essa diferença for alcançada, o narrado terá personalidade própria.

Os defeitos de estilo originam-se principalmente do desconhecimento das premissas essenciais do conto, da falta de domínio narrativo e, principalmente, do desconhecimento de si mesmo como autor.

Muitos escritores vencem sua existência em busca do estilo literário. Poucos nascem como escritores já dotados dessa qualidade.

Ritmo narrativo

O ritmo narrativo, importante para se prender um leitor, poderá ser alcançado com a leitura em voz alta, pausada, com atuação mais do ouvido que da boca.

Flaubert afirmava caminhar pelos campos lendo e relendo seus textos. Depois, os apresentava aos amigos em leituras em bares.

Enquanto se relê o texto, busca-se o ritmo narrativo adequado, retributam-se cenas para alcançar unidade ficcional, dar consistência ao texto e potencializar a dramaticidade.

Ao retirar o excesso de informações, de palavras repetidas, de adjetivos, de advérbios, entre outros, o autor alcançará a brevidade e dará a leveza que o texto precisa, fixando-o permanente na memória do leitor.

Com a definição da palavra se alcança a exata significação do narrado, a visibilidade perfeita do que se deseja contar, com intensidade e leveza, alcançando a duração na memória do leitor, que é o que ambicionam os bons escritores.

Revisão autoral

O procedimento habitual, mesmo entre escritores de renome, é mais ou menos como enumeramos abaixo:

- a) Uma ideia inicial, espontânea ou provocada, a cutucar a imaginação e a criatividade.
- b) Planejamento da obra, seleção de material e uma primeira versão.
- c) Revisão do autor até o limite de não poder mais suportar aqueles textos.
- d) Leitura de amigos que realmente sejam bons leitores e que, acima de tudo, sejam críticos sinceros.
- e) Após tais leituras críticas, retributa-se o texto.

Vale atentar ao que diz Fernando Sabino:

A maior exigência é a da adequação da palavra ao que se quer exprimir: a propriedade vocabular. No momento em

que a gente está escrevendo, podem ocorrer várias maneiras de dizer uma coisa, mas só uma é a perfeita. É preciso descascar o texto como quem descasca uma fruta, ir buscar a semente. Escrever é principalmente cortar. (...) Cortar o supérfluo. E a repetição de palavras, os ecos, as rimas, os cacófatos, a pobreza vocabular. Principalmente o excessivo, o desnecessário. É preciso não duvidar da inteligência do leitor.¹

O que Sabino diz acima é que não existem sinônimos. Cada palavra tem, no texto e seu contexto, um único significado. Cabe ao autor saber o que quer dizer. O dicionário aberto é excelente ferramenta auxiliar.

O fruto do trabalho do artista precisa do tempo para seu amadurecimento. Após recomendáveis férias do original na gaveta, o próprio escritor terá o distanciamento necessário para olhar com estranheza sua obra. O que revisará, então?

– A história está convincente, verossímil; o tratamento formal está adequado?

– A história é visual, imagética, ainda que o tema seja subjetivo? A visibilidade da história está carecendo de detalhes ou poluída com informações desnecessárias?

– A ação narrada se explica por si ou o autor escorregou em explicações, menosprezando a inteligência do leitor? Explicações devem somente aparecer na fala e na ação das personagens ou então no trabalho dos críticos.

– Não aparecem imprecisões tanto na história quanto no vocabulário?

– Há imprecisões no foco narrativo ou uso inconsciente de intrusões do narrador? Quando um autor perceber que o seu texto não está bem realizado, pode experimentar a inversão do foco narrativo ou a mudança do tempo verbal para obter uma melhor qualificação textual.

– E os tempos verbais situam com precisão o leitor no tempo da história?

– Evitaram-se abusos com clichês literários, lugares-comuns,

¹ STEEN, Edla van. Fernando Sabino, in *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981, p. 35.

beletrismos, artificialismos, cacofonias, sibilâncias, rimas?

– Foram identificadas palavras de uso comum, que se empregam demasiadamente? Ex.: sempre, ainda, mesmo, então, parece, depois, disse etc.?

– O texto está enxuto dos tradicionais excessos de adjetivos, advérbios, pronomes, conjunções, verbos auxiliares, gerúndios no início de frases, uso abusivo da voz passiva etc.?

– Não se está abusando da repetição de palavras no início de frases ou em ligação das frases. Ex.: E isso. E fulano. E pensei... ou Fulano que tinha uma casa, que era bonita, que fora comprada do seu Manoel.

– Qualquer falha na construção das frases quebra a concentração do leitor e interrompe o ritmo de leitura. O leitor somente deve ler uma frase por vontade própria, surpreendido pela beleza ou pela estranheza que o autor conscientemente desejou provocar.

– Na estrutura da frase, o elemento mais importante para a tensão dramática está no fim? Ou a frase começa bem e termina frouxa?

– O uso de rimas não está transformando a narrativa em poesia mal feita? Fulano cantava e chorava. Ou Fulano desceu as escadas a cantar. Foi a parada de ônibus para viajar.

– O movimento das personagens em cena obedece à sequência correta? Exemplo de imperfeição: Fulano abre a porta, atravessa pela sala, entra no quarto. Como deixara a camisa sobre a poltrona e a calça no corredor, deita-se nu. Ora, aqui temos um quebra no ritmo narrativo, pois a camisa e a calça remetem ao movimento anterior. O correto seria dizer que Fulano abre a porta, ao atravessar pela sala joga a camisa sobre a poltrona e deixa a calça no chão do corredor. Entra no quarto e deita-se.

– As frases obedecem a um só estilo ou têm variações melódicas? Frases longas e outras curtas; algumas em ordem direta e outras em ordem inversa darão ritmo à leitura e causarão surpresa ao leitor. São as riquezas melódicas do texto.

– O tom narrativo está de acordo com o tema? Isto é, conteúdo e forma estão em harmonia?

– O texto tem algumas frases que o justificariam como arte literária, sem que sejam beletrismo, pieguice, artificialismo ou outro qualquer exibicionismo autoral?

– Afinal, conta-se uma história ou se apresenta um relatório?

– A trama está organizada com intensidade dramática adequada?

– A história tem emoção? As personagens são secas como papel ou têm carnadura e sangue, virtudes e fraquezas como todos os seres humanos?

– A emoção da história está na ação e na reação das personagens ou na voz do narrador?

– Há verossimilhança nas personagens, em seus conflitos e em sua ação?

– As falas utilizadas são necessárias, enxutas, densas?

– Eliminou-se a personificação de partes do corpo, de objetos, animais etc, quando o foco narrativo é uma pessoa? Ex.: As pernas comiam a estrada com muita pressa. Aqui, pode-se perguntar ironicamente: e onde ficou o resto do corpo?

– Uma pergunta final e fundamental e que exige resposta clara: por que alguém leria este texto?

Revisão profissional

A revisão final, com profissional competente e crítico, é importantíssimo. E esse é um trabalho remunerado.

Importante: nessa hora é preciso humildade para aceitar as sugestões do revisor literário e fibra para recusar aquilo que a convicção autoral tiver por intenção consciente.

g) Outra revisão, também profissional e, por isso, remunerada, é a gramatical. Todos cometem pecados contra a Língua. E vale lembrar Heidegger: “a linguagem é a ‘casa do ser’, a morada do homem”.

h) Finalmente, a edição. Livrem-se de projetos gráficos de mau gosto, das garras de editoras picaretas, de gráficas de má

qualidade, de tiragens excessivas. E percam a ilusão do sucesso fácil. Há escritores que escrevem para a posteridade e outros que escrevem para aplausos dos seus amigos.

Obras de interesse para quem deseja escrever

A alegoria, de Flávio R. Kothe. Ática.

A coragem de criar, de Rollo May. Nova Fronteira.

A experiência viva do teatro, de Eric Bentley. Zahar Editores.

A personagem, de Beth Brait. Ática.

Assim se escreve um conto, de Mempo Giardinelli. Mercado Aberto.

A teoria do romance, de Donald Schüler. Ática.

Como escrever um romance de sucesso, de Albert Zuckerman. Mandarin.

Dicionário de teoria da narrativa, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes. Ática.

Espaço e romance, de Antonio Dimas. Ática.

Formas da literatura dramática, de Ronald Peacock. Zahar Editores.

Gramática da fantasia, de Gianni Rodari. Summus Editorial.

Gustave Flaubert, de Guy de Maupassant. Pontes Editores.

Introdução à literatura fantástica, de Tzvetan Todorov. Perspectiva.

O cânone ocidental, de Harold Bloom. Objetiva.

O conhecimento da literatura, de Carlos Reis. Almedina.

O enredo, de Samira Nahid de Mesquita. Ática.

O escritor e seus fantasmas, de Ernesto Sábato. Francisco Alves.

O herói, de Flávio R. Kothe. Ática.

O outro modo de mirar - uma leitura de Julio Cortázar, de Cleusa Rios Pinheiro Passos. Martins Fontes.

O prazer do texto, de Roland Barthes. Perspectiva.

O roteirista profissional, de Marcos Rey. Ática.

O roteiro, de Syd Field. Arte & Letra.

Os segredos da ficção, de Raimundo Carrero. Agir.

Que é a literatura, de Jean Paul Sartre. Editora.

Roteiro, de Doc Comparato. Nórdica.

Seis passeios pelos bosques da ficção, de Umberto Eco.

Companhia das Letras.

Seis propostas para o próximo milênio, de Italo Calvino.

Companhia das Letras.

Teoria do conto, de Nádya Batella Gotlib. Ática.

Valise de cronópio, de Julio Cortázar. Perspectiva.

Contos significativos para ler

- A metamorfose, de Franz Kafka.
- O Barril de Amontillado, de Edgar Allan Poe.
- O Colar de Diamantes, de Guy de Maupassant.
- Visita ao Museu, de Vladimir Nabokov.
- Pierre Menard, Autor do Quixote e Conto de areia, de Jorge

Luis Borges.

- A Casa Tomada e A Saúde dos Doentes, de Julio Cortázar.
- Uma Galinha, de Clarice Lispector.
- Os Assassinos, de Ernest Hemingway.
- A Terceira Margem do Rio, de Guimarães Rosa.
- A Missa do Galo, de Machado de Assis.
- Objetos Sólidos, de Virginia Woolf.
- Enfermaria nº 6 e Uma História Enfadonha, de Tchekhov.
- Nunca pare na estrada, de Jeffrey Archer.

Contistas :

Henry James, Nathaniel Hawthorne, Catherine Mansfield, Virginia Woolf, Edgar Allan Poe, Ernest Hemingway, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Franz Kafka, Dostoiévski, Tchekov, Italo Calvino, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Gabriel García Márques, Horacio Quiroga, Machado de Assis, João Simões Lopes Neto, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antonio, Carlos Heitor Cony, Raduan Nassar, Moacyr Scliar, Sergio Faraco, Aldyr Garcia Schlee, e tantos outros infelizmente não lembrados.

Mas, acima de todos e de tudo, o leitor deve deixar-se surpreender com novos nomes e novos textos.

Biobibliografia

Walmor Santos nasceu em São João do Sul, SC, em 16/08/1950. Reside em Lajeado, RS. É proprietário da WS Editor, uma pequena empresa que se dedica a projetos de leitura e à formação de leitores. Foi o idealizador do Projeto Autor na Sala de Aula. Foi criador e editor da extinta Revista Literária Blau. Presidiu a Associação Gaúcha de Escritores no biênio 1999-2001.

Obras:

O ventre da Terra, contos. Porto Alegre: Movimento, 1994, 5. ed.

Coração passarinho, contos. Ilustrações de Guazelli, Rose Gaiowski e Walmor Santos. Porto Alegre: WS Editor/Maredi, 1995, 8. ed.

O Capitão Pirata e o gênio invisível, em coautoria com Roberto Pereira dos Santos, infantil. Com ilustrações de Antonio Maciel. Porto Alegre: Maredi, 1995, 5. ed.

Vagalumes de alegria, poesia. Com ilustrações de Antônio Maciel. Porto Alegre: WS Editor, 1998, 3. ed.

Basta! – a revolução do videogame, novela. Porto Alegre: WS Editor, 1999, 5. ed.

A noite de todas as noites, novela. Porto Alegre: WS Editor, 1999.

maria, conto, com ensaio de Márcia Ivana de Lima e Silva. Porto Alegre: WS Editor, 2003.

Apenas uma história de amor, novela. Porto Alegre: WS Editor, 2003, 3. ed.

Eta, bicharada gulosa!, infantil, com CD com o músico Rodrigo Prates (Zuando Som) e com ilustrações de Ana Terra. Porto Alegre: WS Editor, 2005, 3. ed.

Cinderela e O Gato de Botas, Adaptação. Com ilustrações de Carolina Mylius. Porto Alegre: WS Editor, 2007.

Calidoscópio, novela. Porto Alegre: WS Editor, 2008.

Anjos caídos à mesa, poesia. Porto Alegre: WS Editor, 2009.

Contestado: A guerra dos equívocos. V I - o poder da fé, romance. Rio de Janeiro: Editora Record, 2009.

O presente de Joãozinho, infantil. Porto Alegre: WS Editor, 2010.

O Velho dos Cabelos de Mola, infantil, com CD com o músico Rodrigo Prates (Zuando Som). Porto Alegre: WS Editor, 2011.

Do elétron ao anjo: a odisséia do Espírito a caminho da Luz, filosofia espiritualista. Porto Alegre: WS Editor, 2011.

Alquimia para transportar demônios ao céu (antologia pessoal), contos. Porto Alegre: WS Editor, 2012.

Leitura, uma proposta educacional (acompanha a novela *A arte de amar-te*) – reflexões sobre leitura. Porto Alegre: WS Editor, 2013.

Mariana Fênix & Pedro Centauro, juvenil. Porto Alegre: WS Editor, 2014.

Obras esgotadas:

Amigo, é preciso pressa, poesia; *Primeiras descobertas*, poesia; *O paraíso é no céu de sua boca*, contos, 12ª ed.; *Além do medo e do pecado*, contos; *Arte de enganar o medo*, contos; *Contos Escolhidos* (vol. 1 a 6); e, *Breves notas sobre o conto*, teoria do conto; *Altruísmo & egoísmo, anjos ou demônios somos?*, filosofia espiritualista; e, *Aqueles que iriam morrer*, novela juvenil, 2ª ed.

Prêmios:

1º lugar no 2º Concurso Nacional de Contos Josué Guimarães, Troféu Vasco Prado, 1991, organizado pela Secretaria Estadual de Cultura, Instituto Estadual do Livro/RS, Universidade de Passo Fundo e Prefeitura Municipal de Passo Fundo. Com os contos *Codino*, *Passarinho*, *A hora do Bastião* e *Ela morava numa casa grande e branca*.

1º lugar no Concurso Nacional de Contos, Prêmio Paraná, 1993. Com o livro *O paraíso é no céu de sua boca*.

1º lugar no XVII Concurso Literário Felipe D'Oliveira, 1993, organizado pela Prefeitura Municipal de Santa Maria/RS e Biblioteca Pública Municipal. Com o conto *Alquimia para transportar demônios ao céu*.

Menção honrosa no XVII Concurso Literário Felipe D'Oliveira, 1993, organizado pela Prefeitura Municipal de Santa Maria/RS e Biblioteca Pública Municipal. Com o conto *Um exército atrás de mim*.

Classificação entre os dez finalistas para publicação no 7º Concurso Nacional de Contos Luiz Vilela, 1995, organizado pela Fundação Cultural de Ituiubata, Minas Gerais. Com o conto *Cozido de galinha caipira para atrair papai*.

Certification of Participation with Honor and Excellence, Mail Art Show for a Society Free from Racism, 1995, para Roberto Pereira dos Santos, Antonio Maciel e Walmor Santos, conferido pela Bluffton College, de Ohio, USA, e pela International Writers and Artists Association, pela personagem da

história *O Capitão Pirata e o gênio invisível*, cujo protagonista é um menino negro.

Menção honrosa no XXIII Concurso Literário Felipe D'Oliveira, 1999, organizado pela Prefeitura Municipal de Santa Maria/RS e Biblioteca Pública Municipal. Com o conto *Veio d'água*.

Classificação entre os finalistas para publicação no 3º Concurso Literário Conto e Poesia, promovido pelo Sinergia "Sindicato dos Eletricitários de Florianópolis, em Santa Catarina, em 1999. Com o conto *Veio d'água*.

Indicado para o Prêmio Jabuti 2001, promovido pela Câmara Brasileira do Livro, em 2001. Com o livro *A noite de todas as noites*.

Troféu Palavra Viva de 2008, pelo conjunto de obras para os públicos infantil, juvenil e adulto, por sua atividade em projetos de leitura e pelo lançamento de autores novos a par das atividades editoriais.

Prêmio Livro do Ano 2010, com *Contestado: a guerra dos equívocos*, categoria Romance, pela Associação Gaúcha de Escritores

Procure no facebook:

Walmor Santos

Walmor Doeletroanjo

