

INTRODUÇÃO

UMA GEOGRAFIA DA COMPOSIÇÃO

Essa dissertação pretende trazer questões sobre uma forma determinada de narrador literário, apresentando uma produção de ficção feita dentro desta forma proposta e algumas considerações em torno da produção aqui apresentada. Deste modo, quero tratar de um certo aspecto (as regras do narrador) do grande tema que é a própria criação literária, seus caminhos e suas bordas. Neste caso, apresentando uma tentativa parcial de abordar esta questão específica, a das conseqüências de um narrador que segue certas regras estritas de observação das ações.

Para caracterizar esta tentativa, o percurso que me interessou desde o início foi este: trabalhar com a própria criação literária, não apenas discutindo em ensaios analíticos as questões que me interessavam sobre a forma do narrador, mas tratando delas diretamente, a partir da inclusão nesse texto de ficções originais, dentro do formato específico do conto literário – gênero que, por sua vez, já tem um vasto espectro de teorias próprias, algumas das quais me auxiliarão mais à frente. Desta maneira, essa dissertação, ensaio em mais de um sentido, é um exercício de criação de contos seguindo regras pré-definidas de narração e é também a tentativa de compreender algumas das conseqüências e possibilidades geradas por esta relação proposta, de apagamento da figura do narrador.

Para que isso seja possível, procurei definir com o máximo de clareza e simplicidade as regras que norteiam a escrita dos contos que se incluem aqui, e elas se resumem ao seguinte: eles terão um narrador que em nenhum momento poderá dizer nada além do que os personagens podem ver e ouvir - um narrador que, atendo-se à superfície da percepção visual e auditiva, não pode dar a conhecer os pensamentos de seus personagens, não pode se dirigir diretamente ao

leitor nem pode oferecer julgamentos. Relata-se somente a ação dos corpos, nada mais.

Esta escolha foi natural no caminho para aproximar-me das regras da arte literária. Afinal, se pelo meu percurso estou filiado à escrita característica dos textos para cinema (como estudante, como roteirista, como redator), pensei então em buscar um caminho literário que seja inteiramente ligado a esta escrita – sendo assim, resolvi retirar totalmente do texto ficcional os artifícios de narração e procurei relatar somente os acontecimentos, sem caracterizar personagens senão pelos sinais que exibem e pelos gestos que fazem. Desta forma, imaginei de início que iria manter até certo grau uma certa opacidade dos personagens – na pretensão de que a imaginação do leitor seja instada a completar aquilo que o narrador silencia na trama ficcional.

Assim, pareceu-me possível e natural este encontro da produção acadêmica com a criação literária, e quero apresentar aqui algumas questões a partir da escrita dos textos. Seguir regras nunca é de todo confortável, mas esta que escolhi me pareceu que permitiria encontrar algumas percepções interessantes acerca da relação texto-leitor. Acredito que, se por um lado há certamente nessa minha proposta uma proximidade evidente (mas, na verdade, bastante ambígua) com a narrativa cinematográfica, por outro lado há uma disparidade completa, no aspecto que interessa a esta dissertação, entre a relação estabelecida pelo texto literário e aquela criada pela produção cinematográfica. Afinal, se na maioria dos casos a linguagem cinematográfica (em que o movimento dos corpos geralmente substitui o narrador em *off*) estabelece entre a câmera e os personagens silêncio similar, ela encontra, pela sua própria natureza, um outro tipo de aproximação com o espectador – uma vez que um filme se apresenta visual e sonoramente. Sempre fez parte da natureza da literatura provocar a imaginação a partir das palavras cantadas por um narrador – e a discussão que vou apresentar com relação a este percurso escolhido consiste em compreender em que resulta esta atitude de silêncio do narrador, que abre mão de algumas de suas mais conhecidas armas de sedução, não relatando nada além das ações de seus personagens.

*

*

*

Essa empreitada, tentando fazer um mapeamento da construção formal dos textos, não é uma atitude original, evidentemente – e uma das intenções deste estudo é perceber relações diversas de sua forma narrativa com certos discursos críticos e propostas estéticas. O próprio título desse texto já denuncia esta intenção – uma vez que ele remete ao célebre *Filosofia da Composição*, de Edgar Allan Poe.¹

A organização deste trabalho de criação e análise de percurso parte, de certa forma, da cronologia da escrita, mantendo, portanto, a ordem de produção de ficção. Assim, apresento aqui os contos na ordem em que foram escritos, e cada um deles é seguido por um texto ensaístico que contém algumas impressões levantadas pelo conto em questão sobre as características da forma de narração.

Mas cabe avisar: não pretendo fazer um estudo auto-crítico. Creio que encontrei uma boa delimitação para a proposta deste estudo em dois trechos do início de um texto de Umberto Eco, o *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*, quando ele afirma que “*um Narrador não deve oferecer interpretações de sua obra, (...) que é uma máquina para gerar interpretações*”.²

O autor não pode interpretar. Mas pode contar como e por que escreveu. Os assim chamados tratados de poética nem sempre servem para compreender a obra que os inspirou, mas servem para compreender de que modo se resolve o problema técnico que é a produção de uma obra.³

A tradição de abordagem do texto literário por quem o escreveu não é pequena e apresenta algumas questões clássicas. Em *Por um Novo Romance*, Alain Robbe-Grillet ironiza: “*Entretanto, há algo em particular que os críticos acham difícil de suportar: é o fato de os artistas se explicarem*”.⁴

¹ POE, Edgar Allan. “A Filosofia da composição”. In: BARROSO, Ivo (org.). “*O Corvo*” e suas traduções. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000 (2ª edição).

² ECO, Umberto, *Pós-Escrito a O Nome da Rosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1985, p. 8.

³ Idem, p. 13.

⁴ ROBBE-GRILLET, Alain, “Para que servem as teorias”, In: *Por um novo romance*, São Paulo: Ed. Nova Crítica. 1969, p. 9.

A *Filosofia da Composição* de Poe não esconde seu racionalismo ao explicar a construção da obra. Poe comenta em certo trecho:

Muitas vezes pensei quão interessantemente poderia ser escrita uma resenha, por um autor que quisesse - isto é, que pudesse - pormenorizar, passo a passo, os processos pelos quais qualquer uma de suas composições atingia seu ponto de acabamento. (...) Muitos escritores - especialmente os poetas - preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática.⁵

Isto se opõe claramente (e parece ironizar antecipadamente) à posição de Julio Cortázar, quando este, em seu texto *Sobre o Conto*, escreve o seguinte:

No meu caso, a grande maioria dos meus contos foi escrita - como dizê-lo - à margem da minha vontade, por cima ou por baixo da minha consciência racional, como se eu não fosse mais do que um meio pelo qual ele passava e se mostrava uma força alheia.⁶

No livro *Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção*, Umberto Eco interpreta o texto de Poe procurando diminuir a importância da discussão sobre o controle dos efeitos que o poema produz nos leitores. Eco usa o exemplo de Poe para falar de sua tese sobre leitores-modelo de diferentes graus - segundo ele, todo texto é escrito considerando um leitor ideal, e os textos literários apresentam linhas para um outro tipo de leitor ideal, um leitor de segundo nível: o primeiro leitor deseja conhecer a trama, ou seja, o que o texto apresenta; o segundo leitor ideal quer compreender como se constrói a narrativa, ou seja, de que artifícios o texto lança mão para se apresentar. Daí o escritor italiano supõe que “*Poe só quis expor o que esperava que o leitor do primeiro nível sentisse e o leitor do segundo nível descobrisse em seu poema*”.⁷

⁵ POE, Edgar Allan, *A Filosofia da Composição*, p. 38.

⁶ CORTÁZAR, Julio, “Sobre el cuento”, disponível em <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/cortaz2.htm>

⁷ ECO, Umberto, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, Rio de Janeiro: Ed. Companhia das Letras, 1994, pp. 50-53.

Na verdade, Poe é bastante claro ao afirmar a racionalidade de sua criação. Em certo ponto, ele diz que:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático.

Antes disso, no mesmo texto, o poeta já expusera sua convicção em valorizar a construção do poema a partir de seus objetivos finais:

Há um erro radical, acho, na maneira habitual de construir-se uma ficção. Ou a história nos concede uma tese, ou uma é sugerida por um incidente do dia, ou, no melhor caso, o autor senta-se para trabalhar na combinação de acontecimentos impressionantes, para formar simplesmente a base da narrativa, (...)

Eu prefiro sempre começar com a consideração de um *efeito*. Mantendo *sempre* a originalidade em vista (...), digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?”⁹

Eco, no entanto, defende uma compreensão mais sofisticada deste olhar do poeta sobre sua própria obra, percebendo que Poe não discute os elementos misteriosos de seu poema, mas somente as escolhas estruturantes da obra:

Poe não está nos dizendo – como parece a princípio – que efeitos deseja criar na alma de seus leitores empíricos; (...) quando muito, ele nos revela como produziu o efeito que deve impressionar e seduzir seu leitor do primeiro nível. Na realidade, nos conta o que gostaria que seu leitor de segundo

⁸ POE, Edgar Allan, *A Filosofia da Composição*, p. 39.

⁹ *Idem*, pp. 37-38.

nível descobrisse (...) Poe não identifica o significado último e unívoco de seu poema: ele descreve a estratégia que concebeu para habilitar o leitor a explorar seu poema incessantemente.¹⁰

Ele mesmo, Umberto Eco, também meditou sobre o assunto da própria criação no seu precioso *Pós-Escrito ao Nome da Rosa*, já citado anteriormente, editado após o sucesso gigantesco de seu romance de estréia. Neste *Pós-escrito*, conciliando seu saber histórico e acadêmico e sua experiência criativa, o italiano fez uma exposição brilhante sobre as principais questões de um escritor no contexto histórico dos anos 80. Em certo trecho ele diz o seguinte:

Quando o escritor (ou artista em geral) diz que trabalhou sem pensar nas regras do processo, quer dizer apenas que trabalhava sem saber que conhecia a regra. Uma criança fala muito bem a língua materna, mas não saberia escrever a sua respectiva gramática. Mas o gramático não é o único que conhece as regras da língua, porque estas, sem saber, a criança conhece muito bem: o gramático é apenas aquele que sabe como e por que a criança conhece a língua. Contar como se escreveu não significa provar que se escreveu “bem”. Poe dizia que “uma coisa é o efeito da obra e outra coisa é o conhecimento do processo”.¹¹

As considerações que apresento aqui não pretendem servir como “chave de entendimento” nem como “auto-análise” dos textos ficcionais. Elas irão se centrar sobretudo num aspecto da estrutura de narração, o da relação estabelecida com o leitor a partir da imposição de um narrador limitado, que não diz nada além daquilo que se pode ver e ouvir. Como se sabe, os textos, ficcionais ou não, sempre dizem mais do que pretendem. Quanto a isso, como nota Eco, há caminhos seguidos pelos textos que cabe ao escritor definir e discutir; com relação a outras regiões que são abertas pelos textos, apenas ao leitor cabe explorá-las.

Assim, o próximo passo será apresentar o primeiro conto escrito dentro da proposta desta dissertação, *Guerra Fria Tropical*.

¹⁰ ECO, Umberto, *Seis passeios pelos bosques da ficção*, pp. 52-53.

¹¹ Idem, *Pós-escrito a O Nome da Rosa*, p. 14.