

O lugar das palavras



O lugar das palavras

*primeiros embates
do narrador contemporâneo*

VANESSA FERRARI



- 7 **O LEITOR PROFISSIONAL**
[O editor e a avaliação de originais]
- 17 **O NARRADOR SAUDOSISTA**
[Arcaísmo, a língua em movimento, diálogos]
- 43 **O NARRADOR POÉTICO**
[Muleta, adjetivo, metáfora, neologismo]
- 56 **O NARRADOR CONCISO**
[Frase, parágrafo, ritmo, elemento surpresa]
- 69 **O NARRADOR ERUDITO**
[Jargões, clareza, aspas de medo]
- 83 **NARRADOR AUTOBIOGRÁFICO**
[Motivação, deslocamento, a figura do herói]
- 96 **O EXERCÍCIO DAS ESCOLHAS**
- 98 **SUGESTÕES DE LEITURA
E BIBLIOGRAFIA**



O LEITOR PROFISSIONAL

[O editor e a avaliação de originais]

Em outubro de 2010, recebi um e-mail de Luiz Schwarcz pedindo a análise de um romance. Na época, eu trabalhava na Companhia das Letras e uma de minhas atribuições, que se estendia a todos os editores, era avaliar originais para serem publicados. O autor daqueles escritos se chamava Mauricio Lyrio, um diplomata residente em Nova York que intercedera no caso Sakineh Mohammadi Ashtiani, a iraniana acusada de adultério e assassinato do marido. A pedido de uma amiga e editora da Knopf, Luiz tentara, sem sucesso, chegar ao ministro Celso Amorim para que o Brasil oferecesse asilo a Sakineh. Por sugestão do ex-diplomata e autor da casa, Alberto da Costa e Silva, Luiz enviara um e-mail ao Ministério das Relações Exteriores duvidando de que haveria alguma resposta do endereço de atendimento ao público. Na ocasião, o diplomata que recebia essas mensagens era Mauricio Lyrio, que não só respondeu como disse que já havia conversado com o ministro, que se prontificou a ajudar. Logo depois, aproveitou a brecha e escreveu novamente perguntando se a Companhia das Letras poderia avaliar o seu romance. Luiz acolheu o pedido e me encaminhou *Memória da pedra*, que foi publicado em 2013.

Diplomacia à parte, esse caso ilustra como um autor estreante consegue furar o cerco das grandes editoras, embora nem sempre essa entrada se dê pelo dono da empresa. A indicação de escritores, tradutores, colaboradores e agentes literários completa a equipe que sugere novos títulos. O lanterninha, perdendo por muitas passadas, são os originais que chegam pelo correio, um canal que dá muito trabalho e cujo resultado é frustrante. Em trinta anos de existência, completados em 2016, a Companhia das Letras publicou apenas três livros dessa fonte: *Informações sobre a vítima* (2002), de Joaquim Nogueira, *A utopia burocrática de Máximo Modesto* (2001), de Dionísio Jacob, e *O assassinato de bebê Martê* (1997), de Elvira Vigna.

Para o leitor que não conhece os mecanismos do mercado editorial, a crença é de que os originais não são lidos, a indicação é fundamental e a avaliação, subjetiva. Ele tem razão, ao menos em parte. O editor é uma espécie de curador e, por isso, cabe a ele eleger alguns títulos e deixar muitos outros de fora, o que reforça a indignação de quem foi preterido. Sem dúvida, os livros ganham atenção especial quando indicados e toda leitura sempre terá uma parcela de subjetividade, ainda que a prática faça o editor ser mais assertivo. A questão, se analisada pelo viés da injustiça, é insolúvel, mas se o autor entender a regra do jogo — e principalmente se tiver um bom livro em mãos — terá chances reais de ser publicado. Na Companhia das Letras, os originais que chegam pelo correio são lidos por uma equipe pequena e, quando recusados, uma resposta padrão é enviada, sem análise crítica ou comentários, o que tornaria esse trabalho irrealizável. Por ano, cerca de oitocentos originais são avaliados a partir das primeiras páginas, quando o potencial do escritor já deve mostrar as caras. O autor estreante pode se perguntar se é possível julgar

um livro apenas pelo começo. A resposta é categórica: sim. Dificilmente uma história que começou frouxa, sem ter muito o que dizer, narrada sem apuro estilístico e com questões primárias como ritmo, verossimilhança, clareza, erros gramaticais e repleto de clichês será surpreendente depois da página cem.

Isso não quer dizer que o editor não cometa erros. O caso mais famoso (ou traumático) da Companhia das Letras foi a recusa do maior sucesso editorial de todos os tempos. O livro chegou pela editora Bloomsbury quando Harry Potter ainda não era *o* Harry Potter. Uma parecerista externa, especialista em literatura juvenil, deu uma avaliação negativa. No blog da Companhia, Luiz Schwarcz relembra o fato:

Soube do sucesso inicial dos livros de J.K. Rowling através de Liz Calder, que na ocasião era editora da Bloomsbury. A informação era bastante precoce, as vendas fenomenais ainda não haviam ocorrido, mas o sucesso da série já era digno de nota. Lili, a responsável pelas escolhas na área infanto-juvenil, preparava-se na época para defender sua livre docência na USP. Não podendo examinar os livros, encaminhou-os para leitura e parecer de uma especialista. Com muito atraso, recebemos um texto bastante sucinto da leitora, que avaliava a trama dos livros como mediana, e seu potencial idêntico ou inferior a obras de autores brasileiros destinadas ao mesmo público. Confiando no parecer, cometemos um erro crasso. Quando quisemos voltar atrás já era tarde.¹

Ainda que tenha perdido uma mina de ouro e um livro com muitas qualidades, a editora fez o que deveria ser feito, encaminhou o original a alguém familiarizado com o universo infantojuvenil e confiou em seu julgamento. Hoje é fácil jogar a parecerista na fogueira porque ela não gostou da história e não viu seu potencial de venda. A seu favor pesa o fato de que os indícios de que a saga seria um estouro mundial eram in-existentes naquele momento. No final dos anos 1990, não havia

no Brasil um mercado forte de livros juvenis, tampouco fenômenos mundiais de vendas, como os livros de J. K. Rowling. Os jovens não dominavam a cena do consumo e a expertise da editora não era de títulos para esse público, a despeito de existir o selo infantil da casa, a Companhia das Letrinhas. Cenário desconsiderado, erros de avaliação fazem parte do ofício.

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

Entre 2009 e 2015, ao menos um livro por semana passou por mim para ser avaliado, o que dá em torno de 240 originais vindos pelo correio, por agentes literários, indicações de autores, colaboradores e amigos. O meu desejo de descobrir talentos foi substituído por uma realidade pouco glamorosa, pois a maioria dos livros era ruim, com narradores primários, descuidados na linguagem e com uma percepção distorcida do ofício do escritor. Negativas à parte, havia algo nesses livros, especialmente os enviados pelo correio, que parecia dizer muito sobre as águas turvas da percepção da linguagem e o lugar

da literatura no imaginário coletivo. Aquelas páginas esquadrinhavam um panorama literário que ia além da avaliação do original. Autores de classe, formação, gênero e idades diferentes decidiam por soluções narrativas semelhantes, escolhiam as mesmas imagens, palavras e frases, sucumbiam às mesmas armadilhas e ignoravam questões centrais como ritmo, precisão e sentido. Mesmo assim, eles acreditaram em seus méritos narrativos, do contrário não teriam priorizado um trabalho solitário, de futuro incerto, dependendo tempo e dinheiro para que seus textos chegassem às mãos de um editor. Olhando para os pilares de nossa formação literária, não é difícil imaginar que nos apoiamos em uma base frágil, dogmática, burocrática, bastante esnobe, que constrói leitores inseguros e com narrativas despersonalizadas. Há sempre exceções, mas elas constituem uma força autônoma que avança, apesar da maré contrária. Os anos de escola tentam preparar o aluno para dominar a língua apenas do ponto de vista da comunicação. E os programas pedagógicos que incluem gramática, estudos literários e leituras obrigatórias, não se atêm às questões da escrita profissional. Ignoram, por exemplo, a estilística, disciplina que treina o leitor a pensar qual a construção mais adequada — todas corretas gramaticalmente — para a história que ele quer contar, reescrevendo o mesmo trecho, usando variações sutis de palavras, ordem sintática, pontuação. Corrigir erros de concordância, de grafia e acentos nas redações indica que o aluno errou a concordância, a grafia e o acento. Um autor experiente pode até deixar escapar um acento, e a solução para isso é corrigir o acento, mas o que fazer com um parágrafo sem erros, mas também sem ritmo, com termos imprecisos, prolixo e repleto de clichês? Para ser escritor não basta ser alfabetizado, e escrever profissionalmente é mais do que seguir a gramática à risca, embora erros primários indiquem repertório escasso de leitura e

essa informação é suficiente para desqualificar o autor do texto, ao menos para fins literários. Não se trata, portanto, de afrouxar as regras normativas, e sim de redimensionar seu papel no sistema linguístico e no resultado final de um texto. A gramática e o dicionário são as bíblias do escritor e seria ingenuidade desdenhar dessas ferramentas. Para os que querem fazer da literatura um ofício, não cometer erros gramaticais ou saber quando subverter as regras não é qualidade, mas premissa.

Os estudos literários dão uma perspectiva histórica, situam os canônicos em suas escolas, apontam estilos, mas não têm relação direta no aprimoramento da escrita, pois entender a teoria não basta para sua aplicação prática. Por último, as leituras obrigatórias, uma lista polêmica, restrita, que costuma mesclar clássicos e contemporâneos e sempre é lembrada por sua ineficiência na formação do leitor, basta lembrar que a média de livros lidos diminui à medida que as leituras deixam de ser obrigatórias.² Doze anos depois, rumo à universidade, o estudante não se dá conta de que domina apenas as bases primárias da língua, em sua função cotidiana, como instrumento de comunicação. Se precisa escrever, é capaz de fazê-lo. Mesmo que o texto seja impreciso, prolixo, inconcluso, repleto de metáforas manjadas, adjetivos genéricos, frases sem ritmo, a mensagem pode ser entendida e isso basta. Um escritor experiente tenta se livrar dessas inconsistências porque sabe que será julgado pelo manejo estético da língua. Sem perceber o abismo entre os dois intentos, somado à sedução do ofício e ao caráter amplo e subjetivo do que é escrever bem, as tentativas frustradas são inúmeras, e a pergunta que fica é: não tenho talento ou não estou sendo reconhecido?

Como editora, ao analisar as características desses originais para publicação, ficou claro que dominar o plano discursivo da língua e seus inúmeros recursos de expressão é uma tarefa

mais complexa do que parece à primeira vista, mesmo para aqueles que seguiram o script ideal na formação — bons colégios, muita leitura, sólida bagagem cultural. É difícil, mas não impossível.

Ao longo de seis anos, coletei impressões a respeito dos originais que chegavam pelo correio, de olho nos narradores que se apresentavam. Algumas características apareceram com frequência e, a partir delas, uma tipologia se desenhou. Nomeados como Saudosista, Poético, Conciso, Erudito e Autobiográfico, esses narradores mostraram que, na ausência de uma voz própria, o estreante se agarra a um tipo narrativo com que mais se identifica, entende como texto final o que ainda é esboço e lida com questões técnicas que não domina ou, muitas vezes, desconhece, comprometendo a autocrítica e abrindo um campo fértil para a inspiração e o instinto, armadilhas que o escritor veterano abandona ao entender o processo de criação. Essa tipologia, no entanto, não é necessariamente depreciativa porque os mesmos elementos, com outro narrador e em outro contexto, podem ser bastante eficazes. Além disso, boa parte dos escritores se encaixa em pelo menos uma dessas categorias, mas estes tomam decisões a favor da história e não para maquiagem as dificuldades da escrita. Por exemplo, o Narrador Saudosista. De nada adianta escolher palavras antigas, de pouco uso, estranhas ao leitor, com o único propósito de sofisticar sua prosa. Esse é um recurso que, se mal-empregado, diz mais do autor do que sobre a trama, pois cumpre um papel extraliterário: o escritor ganha a medida do leitor, que tende a se curvar ao desconhecido — se não entendo, o problema está em mim —, e se apresenta como alguém de repertório sofisticado. Isso é útil à vaidade, mas ineficaz à história porque, ao usar esse artifício, a narrativa foi posta em segundo plano. Um jovem de classe média paulistana, por exemplo, ja-

mais diria: “Alto lá, meu amigo, não venha você com essa fala corroborar as atitudes infames do nosso mestre e professor. Não darei ouvidos à sua retórica”. No entanto, essa mesma fala, em um romance histórico, pode cair como uma luva.

Com isso, chegamos a um conceito que deve nortear esta leitura. Não há prescrição para uma narrativa bem-sucedida. O método do “faça isso, não faça aquilo” é uma falsa segurança, que deve ser abandonada. Não há atalhos, truques, fórmulas para se chegar a um bom resultado. Se eu disser que “a lua brilhou no céu” é um clichê — e de fato é —, não estou propondo banir essa expressão da literatura, mas que o autor, se decidir usá-la, que o faça em benefício da história, para construir um personagem pouco sofisticado, sonhador, ingênuo, apaixonado, por exemplo. O clichê se assume como tal quando o autor entende que “a lua brilhou no céu” é uma grande imagem e estrutura o texto numa sequência de frases como essa, de pouco valor estético, numa espiral narrativa de metáforas manjadas. Por isso os manuais falham ao ditar regras universais, pois a avaliação sempre depende do contexto, da proposta, de como os termos são empregados e justapostos.

Se toda narrativa traduz o modo como o escritor interpreta as nuances da língua, e essa bagagem está engessada ou é frágil, em que bases deve se amparar o escritor iniciante? Em autores com pontos de vistas diferentes é uma resposta possível. Nos apontamentos que seguem, a defesa é clara: desvincular o escritor culto da narrativa palavrosa, diferenciar o falso simples do simplório, defender a clareza em vez do obscurantismo e, mais importante, exercitar o raciocínio por trás das escolhas. Em última análise, essa discussão é sobre o que motiva as decisões do autor. Se a ausência de uma regra absoluta é a única afirmação possível sobre a narrativa moderna, estamos lidando com uma liberdade inimaginável, comparada

aos antigos escritos, que se pautavam em um modelo a ser seguido tanto pela prosa quanto pela poesia. Hoje, as possibilidades são inúmeras, as combinações, as mais variadas e, por isso, para cada regra que se impõe sempre haverá uma obra que provará o contrário. No entanto, a liberdade ilimitada tem efeitos colaterais, pois, se as escolhas são infinitas, as decisões equivocadas também são.

O autor pode começar a história do fim, criar mais de um narrador, privilegiar os diálogos ou narrar sem diálogo algum; pode também fragmentar o tempo cronológico, ser tão distanciado ou próximo quanto possível do personagem. Nesse contexto cabem cartas, memorandos, poesia, conversas mundanas e amorosas, tratados políticos. E, ainda, ele é livre para escolher o tema, o tempo histórico, um personagem de qualquer classe social. Sobre este último, basta lembrar que a tragédia, na Antiguidade, deveria retratar um personagem cujas ações fossem de “caráter elevado”, deixando de fora todas as pessoas comuns. Tudo cabe dentro de um romance e não à toa Bakhtin entende que esse é o gênero “mais maleável de todos os gêneros” e que o romance é “singular porque ele incorpora e mescla todos os outros gêneros, alterna e entrelaça todos os estilos”.

Cabe ao leitor entender que o balaio de possibilidades é imenso e que ele deve eleger uma combinação, depois de testar muitas outras. Voltamos, então, à diferença entre se comunicar e usar a língua como ferramenta estética. O que faz um autor decidir por “retornamos ao ponto inicial” no lugar de “voltamos ao ponto inicial”? Se as duas estão igualmente corretas, a decisão deve pender sobre aquela que melhor represente a proposta do autor para o texto. E se o mais adequado depende do contexto, cai por terra a leitura estanque de que “retornar” é melhor que “voltar”, porque é mais “formal”, apa-

rentemente mais culto e, por isso, mais literário. Esse é um exemplo simples que ilustra uma armadilha importante: se a decisão por “retornar” for para imprimir uma escrita elevada, o autor usou a falsa premissa de que uma palavra do cotidiano vale menos, do ponto de vista literário, do que outra mais “formal”. É um raciocínio escolar que enquadra o ato de escrever em uma seleção de termos com escalas de valores *a priori*, sem levar em conta a proposta narrativa.

A tipologia desses cinco narradores discute o raciocínio por trás das decisões do escritor. A proposta é simples, mas o treino nem tanto, porque requer desconstruir um modo de pensar a língua como algo dogmático, estanque, hierárquico, exclusivista, para depois se tornar um crítico das sutilezas. Para facilitar, a discussão se dá a partir de conceitos básicos como clichê, precisão, ritmo, verossimilhança, clareza, originalidade, entre outros. Em cada narrador há um texto de minha autoria, com as características que mais apareceram nas leituras dos originais. Em seguida, como contraexemplo, reproduzo trechos de obras com uma voz semelhante ao narrador discutido, mas que foram bem-sucedidos na sua intenção.