

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Isadora Dotto Brusius

**ENTRE ARTE E TÉCNICA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA
PARA A PREPARAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS NARRATIVOS**

Santa Maria, RS
2021

Isadora Dotto Brusius

**ENTRE ARTE E TÉCNICA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A
PREPARAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS NARRATIVOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientador: Prof. Dr. Enéias Tavares

Santa Maria, RS
2021

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Brusius, Isadora Dotto

Entre arte e técnica: uma proposta metodológica para a preparação do texto literário narrativo / Isadora Dotto Brusius.- 2021.

98 p.; 30 cm

Orientador: Enéias Farias Tavares

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2021

1. Edição do texto literário 2. Narrativa ficcional 3. Preparação de originais 4. Metodologia I. Tavares, Enéias Farias II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ISADORA DOTTO BRUSIUS, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Isadora Dotto Brusius

**ENTRE ARTE E TÉCNICA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A
PREPARAÇÃO DE TEXTOS LITERÁRIOS NARRATIVOS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 30 de maio de 2021:

Enéias Farias Tavares, Dr. (UFSM) - Videoconferência
(Presidente/Orientador)

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Dra. (PUC Minas) - Videoconferência

Gustavo Melo Czekster, Dr. (UFPel) - Videoconferência

Santa Maria, RS
2021

NUP: 23081.056154/2021-31

Prioridade: Normal

Homologação de ata de banca de defesa de pós-graduação

134.332 - Bancas examinadoras: indicação e atuação

COMPONENTE

Ordem	Descrição	Nome do arquivo
2	Folha de aprovação	Folha de aprovação.pdf

Assinaturas

30/11/2021 11:42:32

RAQUEL BEATRIZ JUNQUEIRA GUIMARAES (Pessoa Física)

Usuário Externo (434.***.***.**))

04/12/2021 00:27:03

ENEIAS FARIAS TAVARES (Coordenador de Curso)

08.09.02.00.0.0 - CURSO DE LETRAS - CL

05/01/2022 15:12:43

Gustavo Melo Czekster (Pessoa Física)

Usuário Externo (927.***.***.**))

Código Verificador: 746815

Código CRC: fc77f21c

Consulte em: <https://portal.ufsm.br/documentos/publico/autenticacao/assinaturas.html>



RESUMO

ENTRE ARTE E TÉCNICA: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA PARA A PREPARAÇÃO DO TEXTO LITERÁRIO NARRATIVO

AUTORA: Isadora Dotto Brusius
ORIENTADOR: Enéias Farias Tavares

O presente trabalho apresenta um estudo sobre a concepção da escrita literária e a edição de textos cujo objetivo é propor uma metodologia para a preparação de textos literários narrativos. Em nossa investigação bibliográfica, constatamos que é um assunto ainda iniciante no âmbito acadêmico, carecendo de pesquisas e, também, de uma metodologia que norteie o ofício de preparação de textos dessa natureza, uma vez que não há um manual ainda dedicado inteiramente para isso. A exposição de nosso levantamento bibliográfico divide-se em dois grandes blocos: um discorre sobre as questões do enredo da narrativa ficcional, enquanto o seguinte traz um direcionamento a determinados elementos estilísticos em narrativas literárias. Dentre os autores estudados, destacamos David Madden, com a obra *Revising Fiction: a handbook for writers*, em que apresenta diretrizes para revisão de manuscritos narrativos para escritores de ficção. Por fim, apresentaremos nossa proposta metodológica ao final deste trabalho, com vistas a sistematizar o estudo decorrido da bibliografia e adaptá-lo de forma viável à prática da preparação, separando critérios de enredo e de estilo a serem observados pelo preparador, e indicando de que modo será possível proceder.

Palavras-chave: Edição do texto literário. Narrativa ficcional. Preparação de originais. Metodologia.

ABSTRACT

BETWEEN ART AND TECHNIQUE: A METHODOLOGICAL PROPOSAL FOR COPYDESK OF LITERARY NARRATIVES

AUTHOR: Isadora Dotto Brusius
ADVISOR: Enéias Farias Tavares

This research presents a study on the conception of literary writing and text editing which objective is to propose a methodology for copydesk of literary narratives. In our bibliographic investigation, we found that it is still a new subject in the academic field, lacking research and also a methodology that could be a guide for editing literary texts, since there is still no manual entirely dedicated to it. The presentation of our bibliographic survey is divided into two parts: the first one discusses the issues of the plot of fictional narrative and the other one brings an exposition about certain stylistic elements in literary narratives. Among the authors studied, we highlight David Madden, with the book *Revising Fiction: a handbook for writers*, which offers some guidelines about revising narrative manuscripts to fiction writers. Finally, we present our methodological proposal as a conclusion, in order to systematize the results of the bibliographic studying and adapt it in a viable way to apply in copydesk, as we separate in plot and style criteria to be observed by the editor and indicate how could be possible to proceed.

Keywords: Literary text editing. Fictional narrative. Manuscript editing. Methodology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	AS LINHAS DA TRAMA, O ARTESÃO E O VENDEDOR: ENREDO E REFLEXÕES SOBRE PREPARAÇÃO	12
2.1	A VOZ NARRATIVA.....	19
2.2	OS PERSONAGENS.....	27
2.3	O DIÁLOGO FICCIONAL.....	31
2.4	CENAS E SUMÁRIOS.....	40
3	O MATERIAL TÊXTIL: O ESTILO	46
3.1	OS INTERCURSOS DO ESTILO NA FICÇÃO	47
3.2	A SONORIDADE E A MUSICALIDADE NA NARRATIVA FICCIONAL	64
4	PROPOSTA METODOLÓGICA DE CRITÉRIOS PARA A PREPARAÇÃO DE TEXTOS FICCIONAIS	69
4.1	PROCEDIMENTOS REFERENTES AO ENREDO.....	70
4.1.1	Condução coerente da voz narrativa	70
4.1.2	Desenvolvimento satisfatório dos personagens	74
4.1.3	Coerência dialógica	76
4.1.4	Disposição consistente de cenas e sumários	79
4.2	PROCEDIMENTOS REFERENTES AO ESTILO	82
4.2.1	Equilíbrio sonoro ou musical	83
4.2.2	Linguagem literária correspondente à proposta da obra	85
4.2.3	Imediatidade estilística	88
4.2.4	Coerência de condução linguística	90
4.3	ESTRUTURAÇÃO DE QUADRO PARA CONSULTA	92
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
	REFERÊNCIAS	97

1 INTRODUÇÃO

Nosso trabalho apresenta-se como uma proposição metodológica para preparadores de texto, com enfoque em textos literários narrativos de modo a indicar um método que possa ser executado na prática especializada em narrativas ficcionais. Mas, para isso, foi necessário desenvolver uma outra pesquisa anteriormente, que diz respeito à indefinição das diferenças entre os papéis do preparador, do editor e do revisor. Desenvolvemos, então como trabalho final de graduação do curso de Bacharelado em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) uma monografia intitulada “Um estudo crítico dos papéis do editor, do preparador e do revisor do texto literário”, no qual realizamos um estudo bibliográfico das definições sobre esses três papéis feitas por autores de obras sobre edição e editoração de textos.

Naquele estudo, selecionamos três autores principais e discorremos sobre as definições dos papéis do editor, do preparador e do revisor feitas por cada um deles, quais eram: Houaiss (1983), na obra *Elementos de bibliologia*; Araújo (2008), em *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*; e Ribeiro (2016), em *Em busca do texto perfeito: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual*. Além disso, dispomos de uma seção separada para a exposição das definições providas de outras fontes e outros autores que mereciam destaque. Ao final, comparamos as ideias do levantamento bibliográfico entre si e chegando a uma conclusão, propomos a nossa definição de cada um dos três papéis com base no referencial teórico.

Não encontramos uma definição específica para esses papéis ao serem executados especificamente em textos literários, logo, nosso estudo buscou compreender as diferenças entre esses papéis de modo geral. Nossos resultados evidenciaram uma escassez de pesquisas sobre edição de textos literários e objetivaram abrir caminhos para futuras pesquisas com apoio nessas conclusões. Em nossa proposta de definição, concluímos que o editor é o profissional capacitado tanto para realizar a preparação do texto quando sua revisão final. Em concordância com Yamazaki (2007), compreendemos o significado do termo “edição” enquanto algo em termos gerais para remetermos aos trabalhos executados no texto, tanto a preparação quanto a revisão. Entretanto, a maioria dos autores investigados define o editor como o profissional responsável pela coordenação e gerenciamento de uma

editora, das publicações. Como não concordamos com essa acepção, definimos esse profissional responsável pela supervisão dos processos de publicação de livros como gerente editorial ou editor-chefe, pois, em nossa visão, parece mais claro em uma significação mais imediata dessas denominações, uma vez que “editar” transmite a ideia de uma interferência e, em outras áreas como edição de áudio, de vídeos e de fotos o sentido corresponde a essa ideia de intervenção, por isso optamos por manter o termo “editor” para designar aquele que trabalha no texto.

Quanto à definição do papel do revisor, constatamos que a maioria dos autores estudados entende por “revisão” aquele trabalho da revisão de provas, que, na maioria das vezes, é realizado no texto impresso com o intento de corrigir erros, mas não inadequações profundas, por exemplo. No entanto, em nossa concepção, o trabalho de revisão pode dividir-se em duas fases: a revisão por si só, feita ainda em suporte eletrônico, ocorreria como um auxílio para a preparação, em que envolve (ou não) um cotejo com o manuscrito original; enquanto que a revisão de provas ocorre após essa primeira fase de revisão e também da diagramação, sendo realizada em suporte impresso.

Em termos de preparação de textos, nosso objeto de pesquisa deste trabalho, foi definida no trabalho anterior conforme segue:

A preparação de originais consiste na inauguração das alterações em um texto, assim que é enviado para edição. É a primeira interferência, o que implica a verificação de aspectos muito além de erros gramaticais, por exemplo. Não é uma leitura crítica, apenas tratamento de um texto. Durante a preparação, ocorrem modificações mais profundas do que durante a revisão. Essas intervenções podem ser tanto no nível do estilo quanto na dimensão do conteúdo, e algumas vezes incluem questões de normalização, geralmente impostas pela editora. Conforme observamos, esta parece ser uma concepção unânime – ao menos em boa parte – aos autores pesquisados. (BRUSIUS, 2018, p. 33)

Logo, selecionamos esta etapa da fase de edição de livros, a qual designamos de preparação, para nos dedicarmos às suas especificidades no que concerne aos textos literários narrativos, com o intento de dar sequência ao estudo. Porém, desta vez, nosso escopo é bem mais limitado, embora disponha de inúmeros elementos a serem investigados. Faremos, novamente, um levantamento bibliográfico acerca dos assuntos de nosso interesse, como, por exemplo, textos advindos da área da teoria literária, manuais de escrita criativa, reflexões sobre leitura e textos sobre edição de textos num geral. Após isso, iremos expor os itens

que se relacionarem com nossas buscas, que são sobre quaisquer aspectos passíveis de serem abordados durante a preparação de textos literários narrativos, desde que sejam aspectos típicos desse tipo de texto.

Nossa pesquisa parte da seguinte pergunta: o que distingue a edição de um texto literário da edição de um texto não literário? Quando pensamos nos conceitos que diferenciam um texto literário de um texto não-literário, parece-nos uma resposta fácil. Entretanto, no momento em que a questão é sobre como essas diferenças interferem no processo de edição, muitos assumem que há uma resposta, mas não a conhecem. A dificuldade de estabelecer tal distinção torna-se ainda maior se observarmos outros problemas que a antecipam e para os quais também não há uma resposta definida e universal: as discrepâncias entre as definições dos papéis do editor, do preparador e do revisor.

Na medida em que consideramos a possibilidade desses obstáculos se originarem de um conhecimento pouco aprofundado de literatura, destacamos a importância dos estudos literários para o desenvolvimento desta investigação. O tema dos processos de editoração é geralmente abordado no âmbito da Comunicação Social, sendo poucos os casos em que o assunto é pesquisado na área de Letras. Caso semelhante acontece no mercado editorial, em que boa parte dos profissionais que o integram têm graduação em Comunicação Social.

Desse modo, ao estabelecer um diálogo entre o tema da editoração (que já compreende áreas como Design Gráfico, Escrita Criativa e outras habilitações da já citada Comunicação Social) e a literatura, nossa proposta é apresentar um novo viés tanto para o campo acadêmico quanto para o mercado editorial. Evidentemente, a interdisciplinaridade que já envolve a produção e recepção do livro ainda não é suficiente para acalantar as inquietações que continuam a surgir. Com um estudo embasado na literatura, acrescentamos uma nova área de conhecimento ao tema, que pode atuar como uma das possíveis soluções para a crise desse mercado.

A partir da busca de um aporte teórico sobre o que diz respeito à editoração, escrita criativa, língua e literatura, faremos uma seleção das obras que considerarmos relevantes para compor a revisão da literatura. Dentre esses pressupostos, procuraremos em Língua portuguesa e Língua Inglesa. A crise do mercado editorial que nos referimos acontece atualmente no Brasil, mas em outros países como a Inglaterra, por exemplo, a organização desse mercado é mais

precisa. É possível nos basearmos em exemplos externos para estabelecer nossos critérios.

Após recolhermos o aparato bibliográfico, escolheremos aspectos citados pelos autores que poderão formar critérios para a preparação de textos literários. Dentre esses autores estão críticos de língua portuguesa – principal objetivo desta pesquisa – como também da tradição inglesa e norte-americana. Apesar do nosso estudo não contemplar aspectos estilísticos e literários desta língua, trata-se de uma produção mais consolidada e com longo percurso histórico que pode direta ou indiretamente contribuir para nossa reflexão.

A organização geral desta dissertação se dá do seguinte modo: é dividida em quatro capítulos, sendo o primeiro dedicado ao referencial bibliográfico com aspectos ligados a questões de edição do enredo, dispondo de fatores como coerência da voz narrativa, de comportamento dos personagens, entre outros; o segundo discorre sobre as acepções encontradas na bibliografia em termos de estilo, como o questões de sintaxe, de pontuação e de sonoridade; o terceiro apresenta a nossa proposta metodológica com base no que foi estudado no referencial teórico, que consiste na discussão desses conceitos para serem adaptados para preparação de textos e como aplicá-los na prática, contendo a descrição dos itens formulados, dividindo-se em procedimentos de enredo e de estilo; e o quarto capítulo apresenta nossas considerações finais e nossa conclusão sobre o desenvolvimento desta pesquisa.

Isto é, separamos dois capítulos de revisão da literatura e um capítulo final com a descrição de cada critério desenvolvido em decorrência do embasamento teórico e o registro desses resultados sumarizado em dois quadros. Em cada um dos capítulos, formulamos subseções que dizem respeito ao assunto específico a ser tratado. Ao dispor os critérios escolhidos com base nas referências bibliográficas, apresentaremos uma justificativa para a escolha de cada um. Guiaremos nosso discurso através da visão de uma pesquisadora com graduação em Bacharelado em Letras Português/Literaturas, propondo, assim, o espaço do profissional com formação em Letras no mercado editorial.

2 AS LINHAS DA TRAMA, O ARTESÃO E O VENDEDOR: ENREDO E REFLEXÕES SOBRE PREPARAÇÃO

Em se tratando de estudos prévios acerca do tema, citamos o artigo desenvolvido por Elzira Divina Perpétua e Raquel Beatriz Junqueira Guimarães (2010), da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC- minas), respectivamente, cujo título é *A revisão do texto literário: um trabalho de memória*, publicado pela revista Scripta no ano de 2010. A pesquisa, de caráter reflexivo, toma como ponto de partida o pressuposto da especificidade do texto literário em relação a textos de outra natureza e, por isso, requer do profissional responsável um trato distinto daquele executado pelos profissionais que costumam trabalhar com textos de outras modalidades. A questão levantada pelas pesquisadoras é de que, durante a leitura de uma obra literária – que comporta a memória de outros textos – o revisor tem a memória atualizada em um exercício contínuo que irá exigir uma prática que excede os conhecimentos linguísticos necessários para todo revisor: a habilidade de desempenhar a “objetividade de um profissional crítico e a subjetividade de um leitor sensível” (PERPÉTUA E GUIMARÃES, 2010, p. 195).

Antes mesmo de dar início ao debate, as autoras evidenciam o ponto de vista de que é possível editar um texto literário “sem cair na tentação de considerá-lo um solo sagrado e sem tratá-lo como um texto despossuído de especificidades” (p. 195). Aqui, encontramos um confronto entre as ideias das pesquisadoras e das de Araújo (2008), autor da obra *A construção do livro: princípios da técnica de editoração*, publicada pela primeira vez em 1986, considerada como a “bíblia da editoração”, conforme Yamazaki (2007). *A construção do livro* pretende-se um grande manual para as diversas etapas da editoração, independente do tipo de texto a ser transformado em livro. Para Araújo (2008),

O preparador de originais, de fato, sempre oscilará entre as dificuldades – e inevitáveis adaptações caso por caso – de padronização para traduções, organização bibliográfica ou índices etc., **até a aceitação, pura e simples, de certos critérios impostos pela criação literária** (em particular na poesia), **em que a única tarefa normalizadora**, aliás muito difícil em alguns autores, **consiste basicamente em infundir coerência gráfica ao texto impresso**. (p. 56, grifos nossos.)

É possível identificar o que é, na verdade, um afastamento de Araújo perante às questões que dizem respeito ao texto literário, na medida em que delega ao próprio gênero textual o estabelecimento desse único critério. O autor se utiliza do poder subjetivo da literatura para mascarar o seu distanciamento do assunto, como se o texto literário fosse uma entidade viva capaz de rejeitar qualquer alteração por parte do preparador. Não nos parece completamente equivocado pensar que o texto literário tem esse poder, pois, como já foi mencionado, o texto literário pode representar, para o escritor, uma parte dele. Todavia, embora deva existir a cautela do preparador para com estas questões, trata-se de uma materialidade artística cuja propriedade não é somente do autor, já que é escrita para um público-alvo, para os leitores.

A investigação acerca da edição de textos dessa natureza – como o artigo escrito pelas autoras citadas – se torna necessária ao passo que Araújo (2008), embora considere a diferença existente entre a preparação de textos literários e a preparação de textos não-literários, afirma que a única tarefa do preparador de um texto literário seria garantir a coerência gráfica para o formato impresso. Enquanto que, para Perpétua e Guimarães (2010), o texto literário, em seu processo de produção, não está isento de receber revisões de linguagem e de estilo, assim como outros textos. Contudo, isso não significa que o profissional do texto deve ignorar o fato de que se trata de “uma obra de arte em processo de constituição” (p.195). Consoante essa perspectiva, o profissional do texto atua como uma espécie de “leitor privilegiado da obra” (idem), e, simultaneamente, “um parceiro de escrita do autor” (idem).

Não raro, os profissionais da edição que costumam trabalhar com textos literários se deparam com escritores que acreditam que “a obra literária não deve e não pode ser alterada em nenhuma hipótese. Alguns artistas pressupõem que o texto literário é tão sagrado que não pode ser tocado pelas mãos “profanas” de um revisor” (p.196). Com isso, também é comum que alguns revisores realizem a revisão do texto literário sem considerar a dimensão estética que o constrói. Assim, em concordância com Perpétua e Guimarães, consideramos que a criação de um texto literário é um processo contínuo, ou seja, está constantemente passível de sofrer alterações a cada reedição, e as intervenções do revisor podem ser solicitadas nesse contexto. A compreensão do texto literário não como um produto finalizado, mas enquanto forma infinitamente mutável conforme as necessidades dos

artistas, leitores e encarregados pela publicação, nos parece imprescindível para o profissional que trabalha com narrativas ficcionais.

Além disso, as autoras enfatizam a necessidade do diálogo do profissional responsável pela edição com o autor do texto, de modo a observar “criticamente os aspectos intrínsecos da **produção**” (idem, grifos nossos). Em nossa concepção, o preparador deve entender como funciona o processo criativo da escrita de ficção, não basta conhecer apenas os processos de análise literária, uma vez que é preciso ser capaz de fazer sugestões ao autor além de compreender o texto em sua essência. O uso da palavra **produção** neste trecho nos é muito significativo, ao passo que o processo de escrita e não só o resultado - o texto finalizado para publicação - é muito importante para o profissional do livro. Por essas e outras razões, utilizamos como base uma bibliografia da área da escrita criativa para servirem como diretrizes de itens a serem considerados pelo preparador durante a prática de preparação de uma narrativa literária.

Segundo Perpétua e Guimarães (2010), a atividade de editar um texto literário desloca o profissional da edição para o âmbito da crítica, o que o torna um “crítico privilegiado” (p. 196), já que seu contato com a obra “ocorre no primeiro estágio de criação” (idem). Essa etapa acontece quando o texto existe apenas para um pequeno número de leitores, antes da publicação ou, até mesmo, antes de chegar à editora, quando será submetido a outros processos de leitura. Essa fase é chamada de preparação de originais por Perpétua (2008), que a define como uma das tarefas “mais delicadas da editoração” (p.77), tendo em vista que se localiza num campo “pouco objetivo, entre o bom senso do revisor e o estilo do autor” (idem). A intensidade da interferência do preparador no texto de outrem abarca desde a revisão ortográfica até “a argumentação, com o autor, sobre a necessidade de **mudanças estruturais** no texto, em função de **eliminar incongruências ou exageros**” (p.77-78, grifos nossos).

À medida que essas afirmações vão ao encontro das ideias propostas por esta pesquisa, sobretudo no que diz respeito à preparação de narrativas ficcionais, a autora continua sua descrição sobre o ofício da preparação textual, em que “além de incluir o cuidado para não ferir a susceptibilidade de quem escreve, consiste em saber delinear a frágil fronteira entre o estilo e a inadequação linguística” (p.78, grifos nossos). Dessa maneira, a pesquisadora afirma que a tarefa de preparação é um trabalho subjetivo: “há que vagar, então, pelo nebuloso caminho da

subjetividade, sem perder de vista o objetivo do trabalho. (p. 78). Com isso, Perpétua e Guimarães (2010) reúnem o conceito objetivo da editoração com a subjetividade do texto literário, e argumentam que a própria atividade de preparação pode ser tão subjetiva quanto o objeto artístico a ser editado, embora seja necessário um equilíbrio entre a técnica objetiva e o texto subjetivo.

O primeiro propósito do preparador de textos literários deve ser, na opinião de Perpétua e Guimarães (2010), o aprimoramento do texto em termos estéticos. Para tanto, esse profissional deve atuar principalmente com acuidade, perspicácia e sensibilidade – “qualidades carregadas de subjetividade” (p. 196). Isso posto, entende-se que a criação de um texto literário não se constitui em uma forma fixa, pois é um processo que se renova, tornando-se inacabável tanto para seu autor quanto para seus leitores – e, dentre esses leitores, o preparador; portanto, a preparação em si incorpora o caráter subjetivo do texto literário e outros agentes entram em cena durante a prática: as competências sensíveis têm sua liberdade concedida. As autoras colocam em evidência a ideia de transitividade do texto literário, o que ajuda a desmistificar o pensamento popular de que o autor é o único envolvido no procedimento da criação literária – os editores, revisores e leitores podem agir como parceiros do processo de criação. Porém, esta é uma interação que nem sempre ocorre de maneira harmônica e pacífica. É comum haver divergências entre a visão do escritor e a do preparador, e, por isso, as pesquisadoras sugerem que haja diálogo entre os envolvidos na criação.

Com a finalidade de estabelecer esse contato entre o preparador e o autor de um texto literário, é preciso considerar o preparador como um leitor contumaz, conforme Perpétua e Guimarães. Isto é, o preparador de textos literários deve estar familiarizado com o território artístico, partindo de uma convivência com a literatura do ponto de vista cultural e estético; consciente de sua atuação na área da cultura enquanto lida com um objeto artístico. Nas palavras das autoras, o preparador do texto literário

Como tal, trata-se de um sujeito possuidor de vasta experiência de leitura, com repertório próprio e concepção de valor literário, ciente de que o conceito de literatura é escorregadio, de convívio próximo com variados gêneros e estilos e, portanto, com grande percepção das possibilidades de uso das estratégias literárias. Significa dizer que o revisor de um texto literário não é exclusivamente um técnico que conhece regras de escrita e modos de construir coerentemente um texto. Também significa que não se

trata apenas de alguém que conhece gêneros literários e sabe reconhecê-los e utilizá-los. (p. 198, grifos nossos)

O preparador não está preocupado em definir o que é ou não literatura, não trabalha com estas noções críticas e de valor nesse nível. A ideia convicta que o permite trabalhar com eficácia é justamente o conceito instável de literatura, uma vez que isso pode mudar com o tempo e o preparador deve acompanhar essas mudanças. O preparador não é crítico literário e nem teórico, portanto, não é função dele fazer esse trabalho. O profissional que trabalha com narrativas ficcionais, especificamente, manuseia um equilíbrio entre o ofício técnico de correção de regras e a sensibilidade requerida pelo texto artístico. Diante disso, questionamo-nos de que forma isso é feito; e, de maneira muito esclarecedora, Perpétua e Guimarães explicam o que são esses movimentos mentais que o preparador do texto literário experiencia:

Como leitor, cabe ao revisor do texto literário um duplo movimento, constante no exercício de leitura, de natureza paradoxal e somente possível em graus sequenciais variados: mergulhar no universo literário, entregando-se ao prazer e à emoção da leitura; e distanciar-se objetivamente desse universo, a fim de examinar com isenção profissional os efeitos que tal leitura produziria nos demais leitores. É por meio desse movimento constante de mergulho e emersão que o exercício de leitura proporcionará ao revisor equacionar os diversos graus de coerência interna e externa do texto. A leitura do revisor crítico, portanto, só é passível de se efetuar desse lugar sempre em movimento, nascendo do desconforto daí advindo a disposição de propor ajustes que incidam sobre os efeitos do texto. (p. 198, grifos nossos).

É a partir disso, então, que as autoras enfatizam a importância da memória de leitura para o preparador de textos literários. A memória de leitura é definida em dois sentidos diferentes, embora complementares, sendo o primeiro a memória das leituras acumuladas em sua vida – ou seja, o arquivo pessoal de leitura desse preparador, seu repertório literário; e o segundo diz respeito ao conteúdo que o preparador precisa lembrar durante o processo de preparação de um texto literário: “a atualização de sua memória de leituras, exigida pela mnemônica textual” (p. 198). Em nossa concepção, isso é referente a todo o conhecimento que deve ser mobilizado pelo preparador de narrativas ficcionais, que as autoras denominam como memória. Vale dizer que uma das melhores maneiras de se criar e cultivar essa memória é uma formação profissional e teórica satisfatória, como os cursos de Bacharelado em Letras muitas vezes podem oferecer.

A tarefa desse preparador consiste num exercício de memória de outras leituras, de acordo com Perpétua e Guimarães, e por isso a preparação de textos literários é associada a um trabalho da memória. No processo de leitura, o profissional encontra informações, alusões, citações diversas – visíveis ou sutis – que acionam sua memória e ativam seu arquivo pessoal de leitura, pois se trata “na verdade, de um investimento na memória do próprio texto, isto é, na mnemônica textual” (p. 199). Este procedimento permite, por exemplo, a identificação de equívocos em intertextos a partir do encontro entre a própria memória e a memória do texto, o que possibilita que o profissional aponte o deslize cometido pelo escritor – como uma confusão no uso de datas, por exemplo, que o preparador percebe sem que uma consulta seja necessária. Contudo, consideramos importante salientar que isso não significa que seja necessário que o preparador sempre tenha as informações guardadas mentalmente em seu arquivo pessoal, mas, se não tiver, seu trabalho é verificar a coerência de elementos como esse.

Por essa razão, não significa que seja válido pressupor que o repertório de leitura construído pelo preparador é definitivo e nem que, munido dele e do conhecimento específico de questões fundamentais da teoria da literatura, esse profissional já esteja pronto para o trabalho com narrativas ficcionais. Na concepção de Perpétua e Guimarães,

Como o texto literário é uma arte e os valores estéticos mudam com o tempo, o que se tem é que o ofício do revisor de um texto literário está continuamente em construção. Na mesma medida em que os artistas, escritores procuram caminhos diversos para a atualização de sua arte, assim também o revisor do texto literário vai desenvolver a capacidade de conviver com o novo, o diferente, o experimental, a vanguarda e a tradição. (p. 202, grifos nossos).

Ter consciência do caráter artístico do texto literário implica estar atento a essa mutabilidade constante dos valores estéticos (e outros aspectos) durante a preparação do original. Esse elemento, por si só, já altera a perspectiva do método da preparação da narrativa ficcional ao passo que, enquanto o objeto a ser editado for de natureza artística, cada procedimento de preparação será diferente, a depender do que for exigido pelo texto, em nossa opinião. Devido a isso, é um ofício “continuamente em construção”, dificilmente tendo uma espécie de cartilha ou manual a serem seguidos. Assim como os diversos agentes envolvidos no meio artístico, como os escritores e os leitores, geralmente já criam a expectativa de que

haja mudanças – por quaisquer motivos que sejam, mas principalmente o tempo – na percepção das obras dentro desse âmbito, o profissional que pretende trabalhar com textos literários deve também entender-se como incluso nesse meio e estar em harmonia com a possibilidade de inovações, experimentações, ou, também, uma manutenção da tradição, entre outros. Podemos definir como uma habilidade de unir a sagacidade, a racionalidade à emoção e às sensações, de modo a resultar numa amálgama equilibrada, digna de um mediador da conexão entre escritor e leitor de ficção:

Nessa junção é que residem a acuidade, a perspicácia e a sensibilidade de que falamos anteriormente. O ofício do revisor do texto literário exige uma formação constante, de modo que se possa compreender, por exemplo, que a visão contemporânea rejeita a concepção do tempo como linearidade homogênea e vazia. Visto dessa maneira, o revisor do texto literário precisa acompanhar as preferências estéticas de seu tempo, – quer dizer, atualizar-se. Só assim será possível dialogar de modo mais adequado e eficaz com o escritor. (p. 202, grifos nossos).

Como já afirmado pelas autoras na citação acima, todo esse processo que torna o preparador ciente de estar lidando com arte é um facilitador do diálogo entre o profissional do texto e o autor desse texto. A existência e manutenção desse diálogo é de grande importância para que haja concordância entre as intenções do escritor, as identificações do preparador e as expectativas dos leitores, de maneira que não se instaure um desequilíbrio entre a priorização de uma ou mais dessas questões, em detrimento de outra ou outras que também devem ser consideradas. O fato de que o preparador precisa compreender as preferências estéticas de seu tempo, entretanto, não significa necessariamente que, no caso de o material editado não apresentar características próprias da estética contemporânea, precise ser alterado neste aspecto. Esses fatores, vale salientar, também dependem do público-alvo e do contexto editorial como um todo; logo, se o “desvio” das escolhas contemporâneas estiver de acordo com o que os leitores esperam e desejam, além da proposta da editora (ou do próprio autor, em casos de publicação independente), nos parece totalmente aceitável, ao refletir como o preparador de narrativas ficcionais pode proceder nessa situação.

Para ilustrar a ideia da atualização requerida ao profissional do texto literário, Perpétua e Guimarães mencionam a questão da verossimilhança, que se modifica de modo significativo através do tempo. Um exemplo dado pelas autoras seriam os

romances do século XIX, que costumavam reproduzir seus universos ficcionais com base em mundos não ficcionais. Todavia, no século XX, o interesse nessa mimetização da realidade diminui substancialmente e o conceito de verossimilhança é repensado – um exemplo seriam as narrativas do absurdo, que se propõem a deslocar o mundo ficcional de maneira que uma conexão com o mundo físico acaba sendo improvável ou impossível. Ademais, o funcionamento dos gêneros literários também é um elemento que passa por mudanças, sendo as suas fronteiras praticamente desfeitas, “o que dificulta a catalogação e classificação de textos em categorias estanques” (p. 202). Com isso em mente, o preparador de textos literários narrativos será capaz de atuar de modo consistente no exercício de seu trabalho.

2.1 A VOZ NARRATIVA

Perpétua e Guimarães (2010) mencionam características relevantes para tipos diferentes de textos literários, como as narrativas em prosa – nosso objeto de estudo. As pesquisadoras afirmam que, nesses casos, é importante que o profissional do texto passe a investir, por exemplo, na compreensão dos mecanismos da voz narrativa, como os seus diversos modos de construção, por exemplo. O conhecimento dos recursos que um escritor pode utilizar para a constituição dos mais variados tipos de narração, como o narrador observador, testemunha ou protagonista, bem como “a possibilidade de o narrador aderir a um personagem ou afastar-se dele de modo deliberado” (p. 201), é imprescindível para o preparador de textos ficcionais; esses meios de narrar, segundo as autoras, são referentes ao funcionamento do ponto de vista narrativo.

Quem apresenta muito bem esse assunto é David Madden (2002), autor da obra *Revising Fiction: a handbook for writers*, em que se dedica a oferecer diretrizes para escritores realizarem uma revisão do próprio texto antes de enviá-lo para os processos de publicação. Com um capítulo empenhado apenas no destaque de aspectos referentes ao ponto de vista narrativo (no original, “Point of view”), Madden aborda diversos detalhes que podem passar despercebidos durante a escrita de uma narrativa, bem como orientações para o ajuste desses detalhes e demais equívocos que porventura podem ocorrer no momento da criação da voz narrativa e do ponto de vista narrativo. Um elemento interessante em relação ao modo como Madden conduz as orientações no decorrer dos capítulos são as seções de cada

capítulo, sempre direcionadas para algum item específico que possa ter gerado alguma incoerência na narrativa, com títulos em formato de questionamento. Esse formato desperta a nossa atenção na medida em que lembra também o que seria o processo de preparação do texto ficcional, já que apresenta uma série de questões a serem verificadas no original e problemas a serem solucionados.

O primeiro ponto a ser destacado por Madden (2002) é a ineficiência do ponto de vista narrativo em relação à experiência desejada para o leitor. De acordo com Madden, todas as experiências do leitor provêm da técnica de ponto de vista que for empregada. Para ele, o ponto de vista é a escolha técnica mais importante da narrativa, ao passo que afeta mais diretamente as seleções e os usos de todos os outros elementos. Ou seja, a depender dos efeitos que o autor deseja causar no leitor, deve se perguntar qual seria o melhor ponto de vista a ser aplicado para que os determinados efeitos sejam atingidos. Desta maneira, também deve surgir a questão sobre como o ponto de vista escolhido afeta o estilo, a caracterização, o conflito, o tema e a estrutura. Isto é, em nossa compreensão, deve haver uma harmonia entre os diversos elementos da narrativa, que parte do ponto de vista narrativo e se irradia para as outras instâncias. Assim, é válido, conforme Madden, observar quais são os outros pontos de vista possíveis para a história e quais seriam seus efeitos particulares – e a partir disso, o escritor poderá visualizar qual será a melhor decisão para sua narrativa.

Isso se sucede porque, segundo Madden, se o escritor escolhe com pouca cautela e perspicácia o ponto de vista através do qual os elementos da história são apresentados, ou se ele conduzir de forma inadequada o ponto de vista escolhido, ele libera uma reação em cadeia que destrói a maioria dos efeitos que cuidadosamente preparou. Em outras palavras, desequilibra a história de modo a comprometê-la. É necessário, afirma Madden, que o leitor sinta que o ponto de vista por meio do qual todos os aspectos da ficção o atingem é inevitável para esta história. Nesse compasso, em toda história, o leitor responde a uma voz de autoridade como fonte de tudo. O escritor cria essa voz, que pode se apresentar de várias maneiras, como, por exemplo, em primeira pessoa, narrada pela voz do próprio escritor, ou, então, pela voz de um dos personagens da história; em terceira pessoa, filtrada pela mente de um personagem, entre outras. Por esse motivo, na opinião de Madden, o ponto de vista narrativo é o conceito mais difícil de entender e de manter o foco, tanto para escritores quanto para os leitores.

A definição do tipo de ponto de vista e da técnica necessária para reproduzi-lo torna-se um aspecto decisivo para a narrativa, uma vez que cada tipo permite ao escritor liberdades específicas e impõe suas limitações específicas. O narrador onisciente, para Madden, é o mais livre, por exemplo, mas sua liberdade pode dar vazão ao excesso, à falta de foco, à perda de controle. O leitor pode sentir que o narrador onisciente, porque tem conhecimento de tudo o que acontece na história, podendo ter acesso a qualquer personagem e qualquer lugar, deve dizer tudo, não deveria ocultar informações, não deveria deixar de mostrar uma cena que o leitor sabe que ele poderia mostrar; o narrador onisciente é livre para interagir diretamente com o leitor, para explicar o que irá ou não fazer em uma determinada história. É possível, também, que o narrador onisciente fale em sua própria voz, porém, pode agradar tanto o leitor que não será criticado por ocultar informações ou por fracassar ao apresentar uma cena esperada. Isso significa, também, que o narrador onisciente tem permissão para usar essa liberdade a fim de manipular intelectualmente ou emocionalmente o leitor – porque este narrador, tecnicamente, sabe que o leitor está ciente de que ele não pode contar absolutamente tudo.

Não iremos nos deter, neste trabalho, em categorizar as técnicas e possibilidades narrativas existentes; pois, independente de qual for o ponto de vista e o tipo de narração escolhido, o trabalho do preparador de textos ficcionais é verificar os possíveis equívocos, a coerência e a unidade destes usos. Logo, conforme Madden (2002), a unidade do ponto de vista do narrador onisciente é quebrada quando o leitor tem de se reorientar a cada mudança de cena dramática para narração panorâmica, conduzindo uma série de eventos acontecendo agora, não como se tivessem acontecido no passado. Com o objetivo de resolver os problemas da narração onisciente clássica, além de provocar o efeito da imediatidade dramática, alguns escritores optam pela criação de um narrador objetivo. Nestes casos, o autor é praticamente invisível e sua voz é neutra ou silenciosa. Ele é imparcial, desinteressado, na medida em que for humanamente possível – o leitor sente como se não houvesse narrador. Entretanto, nas palavras de Madden, “This camera-eye objectivity can never be total, of course; words have too many uncontrollable connotations”. (MADDEN, 2002, p. 16).

Embora a liberdade do narrador onisciente acabe limitando-o em alguns sentidos, o narrador em primeira pessoa é ainda mais limitado. Este narrador não tem a capacidade de expor o que consta nos pensamentos de outros personagens,

por exemplo, assim como a onisciência – tal como um deus – permite. O narrador em primeira pessoa está limitado àquilo que esse personagem que narra vê, ouve, sente, sabe por ele mesmo ou porque outros personagens contaram a ele. Contudo, há uma vantagem: o narrador em primeira pessoa é dramaticamente imediato, assim como todo discurso citado o é, o que garante grande autoridade. O narrador em primeira pessoa combina o aspecto subjetivo (como ele se sente sobre o que vê) com o objetivo (o que ele pretende mostrar ao leitor). Portanto, ele é tanto o narrador onisciente quanto subjetivo de sua própria história. Conforme Madden, percepção é um ação de auto-descoberta para esse narrador em primeira pessoa, que se apresenta como, provavelmente, a técnica preferida dos escritores atuais.

Madden expõe algumas perguntas que podem ser feitas no momento da revisão de narrações em primeira pessoa, como, por exemplo se o narrador está contando ou escrevendo a história, pois isso altera aspectos do estilo, por exemplo. Existem mais possibilidades para caracterização, técnica e estilo advindas do uso da narração em primeira pessoa, além do que normalmente é discutido. Durante a revisão, as respostas a algumas perguntas podem servir como guias como sobre o que buscar, o que modificar, o que adicionar, o que cortar, conforme Madden – são itens importantes para serem verificados, embora isso não signifique que o leitor deva ser capaz de responder essas perguntas, necessariamente. Em nossa compreensão, as perguntas listadas por Madden são úteis para conferir e manter unidade de formato narrativo. É importante, por exemplo, saber para quem o narrador está falando ou escrevendo e como o faz. No entanto, nem sempre isso está claro na narrativa, casos em que Madden aconselha confiar na “convenção literária” (p. 20), que seria um acordo entre o escritor e o leitor de que o autor, visando certos efeitos, não precisa revelar se o narrador está falando ou escrevendo. Faz parte da convenção literária aceitar essas nuances.

Há, ainda outros elementos que devem ser verificados na revisão, como a distância temporal entre os eventos sendo narrados e a atual narração desses eventos, que se traduz na pergunta “*quando* o narrador está falando ou escrevendo?” (p. 20). Em termos de distância, também convém perguntar “*de onde* o narrador está falando ou escrevendo?” (idem), qual seria a distância espacial entre o local dos eventos que estão sendo narrados e o lugar onde o narrador está. A razão pela qual o narrador fala para seus ouvintes ou escreve para seus leitores, o grau de confiabilidade – ou não confiabilidade – desse narrador, enfim, inúmeras questões;

mas, dentre elas, uma nos salta aos olhos: “Qual é o *efeito*, em geral e especificamente, linha por linha, *no leitor*, das revisões que você faz em resposta a essas perguntas?” (p. 20). Madden direciona essa indagação ao escritor que está em processo de revisão do próprio manuscrito, como já foi mencionado, entretanto, nos resta investigar em que medida e com quais adaptações ela pode ser aplicada tanto ao preparador do texto ficcional quando por ele, ao autor do texto a ser editado.

Quanto ao narrador em terceira pessoa, com inteligência central no ponto de vista, o escritor filtra a história através da perspectiva de um personagem, de modo que o personagem seja o centro da consciência. Nesses casos – e também nos casos de narradores em primeira pessoa – o autor retira-se da história e trabalha no personagem de dentro para fora. Isto é, na narração de inteligência central, a história é apresentada em terceira pessoa, mas todos os elementos da história são apresentados pelo viés de apenas um personagem (a que Madden denomina de “inteligência central”), revelando sua personalidade. No caso, o autor expõe somente aquilo que o personagem vê, ouve, sente, pensa e sabe; mas não se constitui, todavia, como um acesso direto que conta os acontecimentos como é o narrador em primeira pessoa. Na descrição de Madden, é como se o escritor estivesse parafraseando em terceira pessoa aquilo que o personagem central diria, se estivesse contando a própria história em primeira pessoa. É por isso, então, que geralmente o escritor ajusta seu estilo e vocabulário de acordo com a idade, mentalidade e situação social do personagem central.

A vantagem desse método narrativo é que o leitor pode experienciar de forma consistente tudo o que está na mente do personagem central, e suas emoções, com grande intimidade e intensidade. A limitação que essa técnica gera, porém, é o fato de ser dramaticamente fraca, segundo Madden, ao passo que o leitor não pode ver o personagem em ação através dele mesmo – ele permanece fisicamente passivo e, por vezes, quase invisível. É válido destacar que o foco determina as respostas do leitor aos elementos a serem desenvolvidos na história, como, por exemplo

Porque nada acontece na história sem que o personagem em foco tenha experienciado, o autor provavelmente fica inclinado a incluir apenas o que é verdadeiramente relevante. Porque as percepções do seu personagem podem ser limitadas, o escritor deve ser muito habilidoso no uso de tais mecanismos como implicações, ironia, e simbolismo como modos de

comunicar ao leitor mais do que o personagem em foco pode perceber por si só. (MADDEN, 2002, p. 22, tradução nossa)¹

O escritor pode fazer muitas coisas no ponto de vista onisciente que não pode fazer em terceira pessoa com o foco centralizado em um personagem, conforme Madden. O ponto de vista onisciente é mais apropriado e efetivo nas vezes em que o narrador talvez finja saber tudo, para ser o criador do mundo que descreveu. Os escritores dos tempos atuais, sentindo que fingir saber tudo é uma impertinência em um mundo tão complexo, especializam-se em áreas seletas da experiência humana, e mais frequentemente utilizam a mente de somente um personagem, por meio da qual revela essas inquietações particulares para o leitor. Também há a possibilidade de mesclar ou justapor duas ou mais técnicas de ponto de vista, no caso de o escritor ter efeitos específicos em mente para tanto. Madden oferece um exemplo de um caso como esse, exposto na obra *The huge season*, de Wright Morris, em que a narrativa de um personagem, evidenciada em primeira pessoa, é justaposta com a narrativa em terceira pessoa desse mesmo personagem, sendo ele o foco dessa outra forma narrativa. Essa articulação atua como uma maneira de justapor o passado ao presente, provocando o efeito de dramaticamente lançar luz a ambos para o leitor. Porém, Madden adverte: “In the mingled use of point-of-view techniques, each of these writers strives for not one but many, often complex, effects. The device of juxtaposition [...] handled in various ways, enables them to achieve those effects” (p. 31).

Além disso, Madden reitera a importância da consciência do nível ou da profundidade do envolvimento do escritor com a própria história. Isso diz respeito ao distanciamento necessário entre o autor e o seu material, para que a história seja eficaz. Mas existem graus bons e ruins desse envolvimento ou distanciamento, ao que indica que é um fator dependente de cada narrativa e dos efeitos desejados pelo escritor; por conseguinte, o problema formula-se nos seguintes questionamentos: “o envolvimento emocional do escritor é demonstrado em cada parágrafo? E, se sim, isso é positivo para o efeito pretendido para esta história, ou é nocivo?” (p. 32, tradução nossa). Ou seja, na possibilidade de o narrador ser

¹ No original: “Because nothing goes into the story that the point-of-view character has not experienced, the author is more likely to include only what is truly relevant. Because his character's perceptions may be limited, the writer must be very adroit in the use of such devices as implication, irony, and symbolism as ways of communicating to the reader more than the character himself can perceive”.

imparcial, impessoal, desvinculado, objetivo, invisível, ou desinteressado, deve-se verificar se essa objetividade está funcionando a favor ou contra as intenções do escritor, por exemplo.

Todos os mecanismos e técnicas da ficção atuam, na visão de Madden, especialmente o ponto de vista e o estilo, para permitir que o grau e o tipo de distância desejados pelo autor sejam alcançados. Ademais, essa distância pode ser relativa aos personagens, à narrativa de modo geral e ao leitor. Se o efeito pretendido, por exemplo, é de que o leitor sinta que o escritor é íntimo do personagem, para que assim ele também se sinta mais próximo do personagem, não é aproximando o autor do personagem que será obtido; segundo Madden, no momento em que o leitor tem acesso à essa intimidade do escritor com o personagem, ele experiencia uma proximidade de outrem, e não dele. Portanto, pode sentir-se distante do personagem. De maneira paradoxal, é mais comum que o leitor se sinta mais íntimo do personagem quando o autor é mais distante. Pode haver demonstração de parcialidade, em preferência de um personagem em relação a outro ou outros, ou pode haver neutralidade do narrador nesse sentido – é imprescindível observar se a atitude do narrador perante os personagens e eventos está em conformidade com o tom produzido pelo estilo da escrita, o que condiz com a função da revisão, nas palavras de Madden: “Revision poses the question of whether you should expand or lessen the distance between you and the character and/or you and the reader” (p. 33).²

A alteração desses elementos pode ocorrer da seguinte maneira, conforme Madden: por exemplo, se a narração é em terceira pessoa, com foco em um personagem, cada palavra, expressão ou frase que revele as opiniões pessoais do escritor, sobretudo as negativas sobre esse personagem central, devem ser retiradas, já que o propósito desse tipo de ponto de vista é limitar a narração inteiramente às percepções do personagem. O estilo, então, deve estar apropriado para aquele personagem, pois, se, por exemplo, o estilo violar o ponto de vista correspondente a esse personagem, pode ser eliminado por ser, outro exemplo, muito formal. Embora estejamos tocando em alguns pontos específicos, incorporamos o esclarecimento de Madden acerca dessa resolução de problemas surgidos do ponto de vista narrativo:

² Em tradução livre: “A revisão produz a pergunta de se você [o escritor de ficção] deveria expandir ou diminuir a distância entre você e o personagem e/ou você e o leitor”.

Here, as with most technical matters, it is impossible to deal with one technical question without considering it in relation to others. That is fortunate, because just as a problem in one area creates or worsens problems in others, each solution has beneficial ramifications. (p. 33)

São diversos itens a serem verificados durante a revisão de um texto ficcional, e, desse modo, torna-se difícil listar e descrever todas as possibilidades que possam surgir. Madden fornece vários exemplos específicos dessas alterações e de como realizá-las, o que já desanuviava um tanto os pontos levantados pelos textos literários. Por isso, as revisões dos variados tipos de narração demonstram muitos exemplos de onde os ajustes são feitos, com vistas a deixar claro para o leitor quem é a autoridade na história. Em contrapartida, a confusão de autoridade não é o mesmo problema que a intrusão do autor. A questão da autoridade pode gerar algumas dúvidas e reações no leitor, como algumas histórias em que a essência da experiência do leitor reside nas diferenças entre o modo como o leitor percebe os elementos da história e o modo que o personagem em foco os percebe. O leitor teria, em um sentido e neste caso, afirma Madden, uma certa onisciência.

Madden ainda cita algumas inconsistências que podem vir a acontecer em certos usos do ponto de vista narrativo. Como já mencionado, o emprego do ponto de vista deve ser consistente, e deve fazer com que todos os elementos sejam consoantes ao ponto de vista, se for o caso do personagem principal estar no controle de todos os eventos da história. A manutenção da consistência em terceira pessoa com foco em um personagem, sendo o narrador onisciente, costuma ser um problema comum identificado durante o processo de revisão, conforme o autor de *Revising Fiction*. Outro aspecto importante a ser mencionado é que a preparação não consiste apenas em ajustes, cortes, alterações; a partir da identificação de uma inconsistência, é possível que o problema seja solucionado de modo inverso: o escritor pode transformar a incoerência em algo significativo para o enredo, que se conecta com todas as outras partes. Além do fato de que, algumas vezes, aquilo que aparenta ser uma violação do padrão estabelecido pelo narrador, possa ser intencional, com o objetivo de produzir um determinado efeito que não seria possível de nenhuma outra forma.

Para solucionar o embargo da incoerência no ponto de vista narrativo, também é válido encontrar cada um dos itens que não correspondem ao ponto de

vista escolhido. A exemplo disso, Madden dispõe algumas perguntas: “conforme você apresenta tudo através das percepções dela, estaria o seu estilo muito complexo?” (p. 37) – no caso, foi dado o exemplo de uma personagem principal como uma mulher jovem, de escolaridade limitada, que trabalha em uma fábrica de toalhas em uma cidade pequena; “se a narração está em primeira pessoa, você permite que seu narrador use um vocabulário que ela provavelmente não teria?”(idem). Algumas vezes a maneira como a exposição é feita ou como a informação é apresentada acaba ficando incoerente em relação ao ponto de vista escolhido: “você atribui informação, ideias ou emoções a uma personagem que, dado o ponto de vista, não poderia saber, pensar ou sentir?” (idem). Madden enfatiza a relevância de não se escolher um ponto de vista de forma arbitrária, nem porque seria o mais fácil de conduzir; o leitor precisa sentir que foi uma escolha inevitável, deve expressar algo em si.

2.2 OS PERSONAGENS

Perpétua e Guimarães (2010) descrevem exemplos de casos em que isso ocorre ou pode ocorrer, como o caso específico das narrativas ficcionais (nosso objeto de estudo) que contêm uma grande quantidade de personagens. O caso descrito foi durante uma revisão final de uma obra de literatura infanto-juvenil, em que um personagem não era mais mencionado na história a partir de um determinado momento. Aparentemente, é uma situação comum na preparação de textos literários. Logo, as autoras orientam a atitude do preparador que estiver diante de casos como esse:

Se, a certa altura da narrativa, um personagem desaparecer da trama, ou suas características iniciais tiverem sido alteradas sem que o mundo do texto tenha explicado essas mudanças, será preciso que o revisor perceba esse movimento e o aponte para comentário com o escritor. (p. 199, grifos nossos).

Na situação relatada, o profissional responsável pela revisão apontou a questão ao editor e foi possível alterar a composição final do enredo com o acréscimo de uma frase curta, para então tornar o personagem coerente em relação ao texto. É dessa forma que acreditamos ser possível proceder durante a preparação de narrativas ficcionais: partindo da identificação de uma inadequação

por parte do preparador, que inicia um diálogo com o autor do texto e ambos chegam a uma solução final para o problema, resultante de um acordo efetivo.

Para Madden (2002), é importante avaliar se o protagonista teve algum crescimento pessoal no decorrer da história, se passou por mudanças de atitude ou de sorte; ele lembra que o protagonista é o personagem principal, e o leitor geralmente torce por ele, enquanto o antagonista é o personagem em conflito com o protagonista e, por isso, o leitor geralmente se opõe a ele. Madden salienta que o leitor não se dará por satisfeito por simplesmente acompanhar o desenrolar do conflito, o seu clímax e a sua resolução; o conflito deve ter algum efeito sobre o protagonista, que é com quem o leitor simpatiza. O crescimento pessoal desse personagem deve ser mais evidente para o leitor do que para o próprio personagem, com a ressalva de que o protagonista irá perceber o crescimento ocorrido mais tarde no enredo, ou de que o protagonista irá simplesmente agir no futuro em relação a esse crescimento. Alguns leitores apreciam ter esse pressentimento de que haverá uma consequência no futuro.

Madden afirma que é comum que mudanças na sorte do personagem geralmente ocorrem em histórias que se desenvolvem inicialmente ao longo das linhas do enredo, em vez do desenvolvimento psicológico. Alterações nas atitudes do protagonista são normalmente um resultado de processo psicológico no qual o protagonista, muitas vezes, é o seu próprio antagonista. Se o leitor sentir que a história é muito interessante, mas não consegue reconhecer qual é o ponto, o objetivo de contá-la, provavelmente é porque sente que não houve crescimento ou mudança no comportamento do protagonista. O autor esclarece o motivo desse aspecto ser tão relevante:

Why is that an important consideration—a major consideration in most instances? There is some enjoyment in imagining characters in stasis, in a static situation, but that is not enough; the enjoyment readers expect to have comes from imagining characters involved in some process of change that they can follow and care about. (MADDEN, 2002, p. 97)³

³ Em tradução nossa: “Por que esta é uma consideração importante – a principal, na maioria das vezes? Há alguma apreciação em imaginar personagens estáticos, em uma situação estável, mas isso não é o suficiente; para a apreciação dos leitores, espera-se que a mudança seja advinda da imaginação dos personagens envolvidos em algum processo de mudança que eles podem acompanhar e se preocupar.

Ademais, outros problemas podem ser encontrados em relação aos personagens, como o desenvolvimento sobrecarregado de personagens menos importantes, conforme Madden. Essa seria uma das digressões a que o escritor normalmente comete e identifica no momento mais objetivo da revisão do seu manuscrito. O narrador onisciente e o narrador em primeira pessoa permitem tais digressões mais do que o narrador em terceira pessoa, com enfoque em um personagem, pois quando a narrativa é limitada às respostas de somente um personagem, os personagens para quem ele responde são muito mais passíveis de serem relevantes.

Outro ponto em destaque na obra de Madden é o relacionamento entre os personagens, que nem sempre são conduzidos de maneira clara. O autor é enfático quanto a essa clareza, que deve estar tão evidente na página e para o leitor quando está na imaginação do escritor. Isso parece banal, mas de acordo com Madden, se os relacionamentos forem descritos com pouca clareza, as consequências podem ser danosas, ou, até mesmo, desastrosas. Entretanto, a vagueza e o mistério de um relacionamento-chave pode ser um dos efeitos pretendidos – embora seja viável a lembrança de não distrair o leitor com confusões de relacionamento não intencionais. Reiteramos, então, que tudo depende do andamento da trama, de como é a história narrada, pois um relacionamento entre irmão e irmã pode ser menos interessante do que entre tia e sobrinho, por exemplo. É válido o exercício de imaginar os personagens e seus relacionamentos de tantas maneiras quanto forem possíveis; o que pode resultar disso é que nenhuma alteração é feita, mas torna-se capaz de esclarecer os relacionamentos que já foram arquitetados.

Não menos relevante é a motivação da existência e das ações dos personagens, que frequentemente acaba ficando pouco evidente. A motivação se traduz como a causa, incentivo, o estímulo para agir – consciente ou inconscientemente – do comportamento de determinado personagem. Cada motivo que fizer o personagem se mover, agir, deve estar perfeitamente claro – a não ser que haja alguma razão, em algum dado momento, para não fazê-lo. Um dos modos de se deixar as motivações claras é através de comportamentos diferentes de vez em quando; Outra maneira é utilizar o diálogo como forma de demonstrar essas motivações: “Mary, motivada pelo desdém que sentia por Brenda, ignora uma pergunta simples de Brenda, ou corta uma conversa em interação curta; “Brenda,

algumas perguntas contém suas próprias respostas”, disse Mary – e, neste caso, o desdém está implícito na fala” (p. 104).

Toda a atenção aos detalhes também é necessária no que se refere à apresentação dos personagens, já que é um tanto inadequado que essa apresentação seja feita através de descrições e comentários demais. A sugestão oferecida por Madden para a resolução desse problema é a seguinte: “Se o leitor precisa saber como um personagem é, selecione um ou dois traços distintivos de gesto de fala, ou ação [...] e os repita, com variação, durante a história”. (p. 105, tradução nossa)⁴. Por conseguinte, se o propósito do texto ficcional é criar uma ilusão de atualidade por meio da utilização predominante da técnica de mostrar ao invés de contar, é necessário conferir se o leitor realmente precisa de algum comentário com a finalidade de caracterizar um personagem. Pois, geralmente, quando o narrador interrompe sua narrativa e deixa de lado aquilo que estava expondo para dizer algo ao leitor sobre um personagem, é convencional que ele eventualmente mostre (ou já tenha mostrado). Por exemplo, se essas informações só podem ser encontradas nos comentários do narrador, decorrente de uma digressão e não do relato de uma ação, significa uma falha na apresentação do personagem. Esse fator, segundo Madden, acaba caindo na categoria de meras informações, como um bloqueio da história para a descrição e comentários sobre o personagem, similar a uma forma de jornalismo barato.

Isso também vale para casos em que a única razão pela qual certo personagem está na história é simplesmente porque o escritor aprecia escrever sobre ele, ou seja, sua função é, ou ao menos aparenta ser, um mero pretexto para incluir e trabalhar naquele personagem dentro da história. A sugestão de Madden para a resolução desse empecilho seria encontrar uma função mais claramente útil para tal personagem ou, então, eliminá-lo. Em casos de uso de estereótipos, seja um personagem ou alguma situação que seja amplamente conhecida e utilizada na vida ou na ficção, em infinitas histórias, significa apelar para um padrão ou se conformar com uma fórmula que raramente varia. Por exemplo, nas palavras de Madden, “The Shootout between the sheriff and the outlaw in front of a western saloon is a stereotypical situation involving stereotyped characters” (p. 110), o que

⁴ No original: “If the reader must see what a character looks like, select one or two distinctive features of speech gesture, or action (the components of more lengthy descriptions seem interchangeable and routine) and repeat them, with variation, throughout the story”.

ele aconselha fortemente a evitar. Outro item, nessa mesma ordem, seria o que Madden define como “inconsistência na apresentação de personagens”, que acontece quando há, no texto, incoerência entre os personagens e as ações deles. Mas Madden enfatiza que, por meio de técnicas, o escritor pode tornar qualquer inconsistência no comportamento de algum personagem, convincente. Ele destaca, também, o detalhe dos nomes dos personagens, que não devem ser sonoramente muito similares para que não haja confusão na cabeça do leitor.

2.3 O DIÁLOGO FICCIONAL

De acordo com Robert McKee (2018), o diálogo é definido tradicionalmente como uma conversa entre personagens. Entretanto, para que se possa compreender o diálogo de modo mais aprofundado e abrangente, conforme o autor, parte-se da visão mais ampla possível da arte de contar histórias. McKee considera, então, que a fala da personagem pode ter três caminhos diferentes: dita para os outros, dita para ele próprio e dita para o leitor ou espectador. Neste caso, trata-se da obra *Diálogo: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela* em que o autor realiza um estudo sobre o diálogo em contextos distintos e em outras formas de arte além da narrativa e do romance, como o teatro (palco) e a tela (televisão e cinema). Consideramos, para o caso específico desta pesquisa, os apontamentos referentes ao diálogo na superfície escrita da página, embora a maneira como McKee investiga o assunto de forma geral aplicado às artes da ficção seja amplamente contundente para o entendimento dos mecanismos desse elemento ficcional como um todo.

Portanto, ao passo que estaremos tratando de falas, é imprescindível considerar a fonte de tais falas – as motivações dos personagens, no caso. Para McKee, esses três modos de fala citados acima são nomeados sob o termo “diálogo” por duas razões:

Primeiro, não importa quando, onde e para quem a personagem fala, o escritor deve personalizar esse papel com **uma voz única e específica para o personagem do texto**. Segundo, seja mental ou verbal, seja pensado ou dito para o mundo, **todo discurso é um ato exterior motivado por uma ação interior**. Toda fala responde a uma **necessidade**, empenha um **propósito** e efetua uma **ação**. Não importa que um discurso pareça vago ou fútil, nenhuma personagem fala, mesmo com ela própria, sem razão, para não fazer nada. Portanto, sob cada fala da personagem, o escritor deve criar um **desejo**, uma **intenção** e uma **ação**. **É assim que a**

fala se torna a tática verbal que chamamos de diálogo. (MCKEE, 2018, p. 21, grifos nossos)

Isso significa que, nesse contexto de criação, edição e leitura de narrativas ficcionais, cabe-nos ter uma dimensão profunda e ampla como essa, da citação acima, para o diálogo. Em nossa concepção, para que esse elemento possa ser avaliado de modo eficaz, é preciso levar em conta todos esses aspectos a que McKee, mais tarde na obra, nomeará de “subtexto”. Observando dessa maneira, é possível ter a consciência de que não poderia ser diferente, uma vez que a essência da própria literatura é o subtexto. Se a leitura de qualquer texto literário tem por motivação principal a movimentação destes subtextos, isto é, aquilo que não está escrito e nem registrado, mas sugerido, o mesmo princípio permanece aplicável aos diálogos da narrativa, já que também observaremos mais adiante que os diálogos de uma ficção, seja em suporte escrito, visual ou auditivo, não são assim tão parecidos com os diálogos da vida real, que acontecem em nosso dia a dia.

Ao conduzir essa ideia, McKee (2018) afirma que a prosa é um meio mental. Diferentemente das histórias executadas no palco ou na tela, que estimulam principalmente a visão e a audição do público, a literatura percorre um caminho indireto pela mente dos leitores. Há um processo um pouco mais elaborado no que diz respeito ao leitor, que deve primeiro interpretar a linguagem e depois imaginar os sons e as imagens descritos – e cada leitor imaginará da sua maneira, de acordo com seus referentes mentais – para só então, por fim, reagir ao que foi imaginado. Assim, como a literatura não depende de atores, esse é um caso em que o escritor fica livre para escrever mais ou menos diálogos, de acordo com as suas preferências.

Isto é, para os escritores de prosa, é possível afirmar, segundo McKee, que a fala mental é a substância de sua arte. Os diálogos, nessa obra, é importante salientarmos, não são tratados como apenas aqueles escritos precedidos por um travessão. Existem os diálogos dramatizados e também os introspectivos, na visão de McKee, pois, para ele, a prosa tem a capacidade de invadir a mente de uma personagem e projetar o conflito interior para além do território do pensamento. Sempre que um escritor escreve sua história em primeira ou segunda pessoa, ou seja, a narrativa em si, aqui, é compreendida como um diálogo, a voz dessa narrativa pertence a um personagem. Sobre isso, McKee subscreve que “A prosa costuma ser feita de diálogos introspectivos que os leitores conseguem escutar” (p.

22). Essa seria a essência do romance em primeira pessoa, por exemplo, porque a personagem fala para o leitor.

Acerca do que seriam falhas e dissonâncias de diálogo na narrativa ficcional, McKee pontua seis funções, primeiramente, que um diálogo efetivo executa ao mesmo tempo:

1. Cada expressão verbal realiza uma ação interna.
2. Cada passo de ação/reação intensifica a cena, crescendo em direção e ao redor de seu ponto de virada.
3. Afirmações e alusões dentro da fala entregam exposição.
4. Um estilo verbal único caracteriza cada papel.
5. O fluxo progressivo da cena cativa o leitor/espectador, carregando-o em uma onda de impulso narrativo, fazendo o tempo passar despercebidamente.
6. A linguagem soa autêntica dentro da ambientação para o leitor/espectador e verdadeira para a personagem, mantendo a crença na realidade ficcional da estória. (MCKEE, 2018, p. 103)

De acordo com o autor, um diálogo bem construído harmoniza todas essas seis funções ao mesmo tempo. Aqui estaremos tratando, então, da credibilidade do diálogo, assunto passível de verificação durante a preparação de narrativas ficcionais. Há uma série de pontos que podem ser levados em consideração para que os diálogos de uma narrativa sejam verossímeis, assim como a própria narrativa em si deve ser. Estes elementos podem servir como categorias para análise, avaliação e verificação de diálogos, de modo que será uma maneira suficientemente específica para editar um texto de natureza ficcional, o que vai perfeitamente ao encontro de nosso objetivo para esta pesquisa.

Segundo McKee, os padrões de credibilidade que podemos determinar para o comportamento das personagens se aplicam igualmente ao que elas dizem. No caso de diálogos escritos para a televisão, para o palco ou para o cinema, por exemplo, devem inspirar performances verossímeis dos atores. Ou seja, do mesmo modo, as cenas escritas para um romance ou para um conto devem inspirar o leitor a imaginar comportamentos plausíveis para as personagens literárias:

Logo, não importa quão complexa e comovente seja a psicologia de sua personagem, não importa quão significativo e emocionante seja o estilo de sua estória, **se as personagens não falam de uma maneira adequada à sua natureza, adequada à ambientação e ao gênero, o leitor/espectador deixa de acreditar.** Diálogo que não convence destrói o interesse mais rápido que notas dissonantes destroem um recital. (MCKEE, 2018, p. 105, grifos nossos)

A comparação utilizada por McKee é bastante eficaz – notas dissonantes que destroem o interesse dos espectadores durante um recital – já que, provavelmente, a sensação do leitor que está diante de um diálogo inconsistente de uma narrativa ficcional pode ser bem semelhante, uma vez que é praticamente uma harmonia que se desfaz ou se rompe repentinamente, gerando um desconforto significativo na testemunha desta falha evidente. Há uma condução em sequência e, de súbito, a expectativa é quebrada; há maneiras positivas, é inegável, de quebrar a expectativa do leitor em momentos em que isso pode ser muito bem recebido e mesmo desejável, mas esse seria um caso negativo de quebra de expectativa, tendo em vista que demonstra, na verdade, uma espécie de ruído no tipo específico de comunicação que se espera – um diálogo verossímil.

Sobre este último ponto, a verossimilhança do diálogo, McKee (2018) apresenta uma visão muito convincente: “diálogo vazio ou canastrão não pode ser curado com naturalismo” (p. 105). Isso se refere ao fato de que as conversas reais do dia a dia não são exatamente como os diálogos da ficção, logo, quando mencionamos o aspecto da verossimilhança, não é à semelhança com diálogos da vida real que nos referimos. McKee afirma que, se escutarmos a fala de estranhos em contextos comuns nas rotinas de nossas vidas, como no avião, no trem ou no ônibus, podemos reparar que são conversas que jamais seriam dignas de estarem presentes em uma obra de ficção, tanto na página, quanto na tela, quanto no palco. Não haveria utilidade o suficiente para fazê-lo, pois “a tagarelice do dia a dia é repetitiva como uma linha de montagem” (idem). Tais conversas carecem de vivacidade, ressonância, expressividade e, sobretudo, relevância nos diálogos de pessoas normais. Outro exemplo seriam as reuniões empresariais ou os encontros de negócio, que geralmente se enrolam por horas a fio, sem metáfora, símile, tropos e imagética minimamente expressiva. Entendemos, aqui, então, que o tipo de utilidade que as conversas do dia a dia têm é muito distinta do tipo de utilidade que os diálogos da ficção possuem; aquilo que precisa ser falado no nosso contexto da vida diária tem objetivos diferentes daquilo que um diálogo precisa mostrar em um romance, por exemplo.

Quanto a isso, McKee ainda esclarece que a diferença crucial entre conversa e diálogo não está no número, nem na escolha ou no arranjo das palavras, porque a diferença é, de fato, o conteúdo: “o diálogo concentra o significado; a conversa dilui.” (2018, p. 105-106). Por conseguinte, mesmo em ambientações e gêneros mais

realistas da ficção, o diálogo verossímil não imita a realidade. A situação, nesse caso, é a de que a credibilidade não tem necessariamente qualquer relação com a realidade, na medida em que personagens que vivem em mundos impossíveis, como o País das Maravilhas de Alice, encenam falas que jamais seriam ditas por uma pessoa viva, porém, são verdadeiras para as personagens e verdadeiras para a ambientação.

Isto é, independentemente do tipo de ambientação, seja da mais realista a mais mágica, em todos os gêneros, dos filmes de guerra aos musicais, e em todos os estilos de fala, conforme McKee, “de monossílabos desarticulados a versos líricos, o diálogo **deve soar como a fala espontânea de suas personagens**” (p. 106, grifos nossos). Por este motivo, o diálogo é medido conforme um padrão de autenticidade ficcional e não à realidade factual. Portanto, particularidades como as escolhas de palavras e a sintaxe de uma personagem não devem ser tão verdadeiras em relação à vida real a ponto de imitar a banalidade redundante do cotidiano. Contrário a isso, as falas dos diálogos ficcionais devem soar plausíveis e naturais dentro do contexto do gênero e do universo da história, afirma McKee. Isso é necessário para gerar o efeito de credibilidade no leitor ou no espectador, que pretende acreditar que as personagens falam fora da página, do palco ou da tela exatamente da mesma forma que fariam na página, no palco ou na tela, não importa o quanto a ambientação da história seja fantasiosa. McKee oferece exemplos para ilustrar a ideia, atestando que, ainda que o universo ficcional seja tão fantástico quanto é o da obra cinematográfica *O Labirinto do Fauno*, de Guilherme del Toro, ou tão absurdo quanto o da peça *O Rei Está Morrendo*, de Eugène Ionesco, ou tão poético quanto o da peça *Crime na Catedral*, de T. S. Eliot, ou mesmo tão arcaico quanto o do romance *Eu, Cláudio*, de Robert Grave, as falas do elenco ou dos personagens não devem ser factuais, mas devem parecer verossímeis.

Em determinado momento do estudo, McKee questiona o seu leitor quanto a como julgaríamos, então, a credibilidade do diálogo, já que qualquer pessoa pode dizer qualquer coisa em qualquer momento. O autor pergunta de que maneira é possível saber que uma fala é verdadeira para a personagem e verdadeira para o momento, ou, então, falsa em ambos os casos. Na sequência, ele aconselha ao escritor ou roteirista:

Julgamento estético não é uma ciência. Ele é, por natureza, tão emocional quanto intelectual. Logo, você deve confiar em uma intuição habilidosa, no seu senso de correção baseado em seu conhecimento, experiência e gosto pessoal. Aprenda a julgar seu diálogo escutando além das palavras e sentindo a harmonia ou desarmonia entre causa e efeito. **Diálogo soa verdadeiro quando uma ação verbal da personagem ressoa suas motivações, quando seus desejos internos e suas táticas externas parecem complementar um ao outro.** (MCKEE, 2018, p. 106, grifos nossos)

Apesar de estarmos discorrendo sobre técnicas e certas maneiras adequadas de se fazer uma narrativa ficcional verossímil, ainda consideramos essa questão mencionada por McKee, de que se trata de um julgamento estético e, portanto, tão emocional quanto intelectual. A esfera emocional é algo particular de cada pessoa, logo, estamos todos cientes de que os efeitos despertados não serão iguais para todos os leitores. Porém, aqui tratamos de exercer a maior probabilidade considerável de que haja de fato determinados efeitos e para que o leitor reaja emocionalmente de determinada forma; e, para isso, contamos com os modos mais prováveis de despertar tais emoções e determinados efeitos.

Conforme grifado na última citação, o diálogo atua como ação verbal na ressonância das motivações e desejos internos da personagem. Isso é o que vai gerar a sensação de verossimilhança no leitor, uma vez que ele estará tão imerso na narrativa que sequer vai se questionar se aquilo que lê é verossímil ou não, porque soará tão verdadeiro que, por vezes, esquecerá que se trata de uma ficção – este é o pacto: esquecer que se trata de ficção, mas também muito diferente da realidade. A sensação poderia ser descrita como a de estar acompanhando os acontecimentos em um universo paralelo ao nosso; por isso, os diálogos precisam soar convincentes quanto àquele universo.

O processo, que acontece imperceptivelmente e com muita velocidade na mente dos leitores, é descrito por McKee, detalhadamente como a busca pelo subtexto: “quando uma personagem fala, o leitor/espectador busca o subtexto para que a motivação faça sentido nas falas, uma causa para explicar o efeito” (p. 107). Isso significa que, se esse subtexto não é encontrado, o diálogo acaba parecendo forçado e compromete a cena. Um dos exemplos mais comuns desse problema são os casos em que uma personagem conta a outra personagem algo que ambas já sabem para satisfazer as exigências expositivas do autor – McKee nomeia esse item como “conversa vazia”. Em nossa interpretação do termo designado por McKee, uma conversa vazia seria um diálogo desnecessário, que surge apenas para expor

ao leitor ou espectador informações que estes não sabem, mas as personagens sabem – logo, não estariam, naturalmente, conversando sobre o determinado assunto como se não soubessem. Ou seja, um diálogo que não caracteriza um acréscimo de informações sobre as personagens – o que soa contraditório, já que o diálogo é, essencialmente, exposição das personagens – apenas o acréscimo de informações sobre a história, que podem estar em outro formato no desenvolvimento do enredo, mas não em diálogo. Cenas que soem convenientes demais prejudicam muito a verossimilhança, pois, se não há nenhuma razão específica para que ambas as personagens falem sobre algo que já sabem, o escritor pode expor o elemento que deseja em algum outro momento oportuno na narrativa, em que seja realmente necessário.

Outra situação em que o leitor procura o subtexto e pode não encontrar seria quando uma personagem utiliza uma linguagem que parece mais emocionada que seus sentimentos de verdade. Se o porquê e a explicação disso não constam no subtexto, então o leitor pode supor que a personagem é hiperdramática e histérica ou que o escritor “está desesperadamente tentando fazer muito drama com pouca coisa” (MCKEE, 2018, p. 107). McKee intitula esse problema de “conversa exageradamente emotiva”. Em nível social e psicológico, o diálogo emotivo e seu contexto devem se complementar. Em contraponto a isso, também existe o problema chamado por McKee de “conversa exageradamente ciente”, em que o escritor – acidentalmente ou não – injeta seu conhecimento enquanto autor na mente da personagem, os leitores podem sentir que é uma fraude:

Saiba o que suas personagens sabem. As personagens são as criaturas de um autor, nascidas a partir de uma pesquisa exaustiva dentro da ambientação da estória e do elenco, de inúmeras observações da natureza humana e de uma cruel autoconsciência. Uma linha clara deve correr, portanto, entre criador e criatura. Ou deveria. Mas, se um escritor cruza essa fronteira e injeta seu conhecimento de autor na mente da personagem, nós sentimos que é trapaça. Quando uma personagem na tela ou no palco fala de eventos correntes com uma profundidade e uma dimensão de conhecimento que apenas o autor da estória deveria ter, ou quando o protagonista de um romance em primeira pessoa observa eventos passados com detalhes e com uma clareza além de sua experiência, o leitor pode perceber que o autor está cochichando no ouvido da personagem. (MCKEE, 2018, p. 107)

Em decorrência disso, é importante salientar a relevância do equilíbrio e das doses de informações sobre a história oferecidas na narrativa. É um aspecto sutil

que pode ocorrer por um pequeno deslize em um mínimo detalhe, mas é capaz de causar um efeito estrondosamente negativo na concepção geral do enredo. E é algo especialmente relevante no caso de diálogos, pois além desse cuidado ser necessário em toda a narrativa em si, um diálogo com informações demais, que soem exageradamente explícitas denota evidentemente um descontrole do conhecimento da própria história e dos próprios personagens, o que pode gerar uma desconexão abrupta com o leitor – o leitor perde a confiança nesta história.

Esse aspecto se relaciona diretamente com outro item nomeado por McKee como “conversa exageradamente perceptiva”, em que, assim como é inadequado que as personagens demonstrem conhecimento das situações do enredo além do que seria considerado verossímil, também será problemático se as personagens demonstrarem um autoconhecimento além do aceitável: “tome cuidado com personagens que conhecem a si mesmas mais do que você conhece a si mesmo” (p. 107-108). Por exemplo, uma personagem que descreve a si mesma “com uma profundidade de consciência sobre sua própria natureza maior Freud, Jung e Sócrates combinados, leitores e público não vão apenas reagir à implausibilidade; eles vão deixar de acreditar no escritor” (p. 108). A criação de personagens com uma autoconsciência excessiva pode ser uma armadilha para os escritores, porque pode não ser convincente. É muito provável que o escritor saiba muito sobre sua própria personagem e a tenha desenvolvido exaustivamente antes de escrever a narrativa de fato, contudo, é preciso que haja uma lógica entre aquilo que a personagem pode realmente saber sobre si mesma. Esse pode ser um caso em que, segundo McKee, “sem querer, o autor cruza a fronteira entre autor e personagem, tornando sua criação um megafone para sua pesquisa” (p. 108).

Na esfera do diálogo, inclui-se também as motivações de comportamento da personagem. As motivações de comportamento que geram falas, no caso. McKee salienta a necessidade da criação de uma motivação honesta para os comportamentos, pois, como em casos e exemplos citados acima, escritores podem, em tentativas de corresponder ações exageradas e falas exageradas com uma causa, apelar para clichês usados frequentemente como desculpas para motivação. É comum que haja um retorno à infância da personagem, com a inserção de um trauma para que isso funcione como motivação, conforme afirmado por McKee. Para criar uma motivação convincente, de acordo com McKee, a motivação deve estar enterrada no subtexto, da mesma maneira que a personagem pode ter uma

quantidade adequada de autoengano, e, assim, criar o diálogo de modo a enquadrar uma desculpa que as outras personagens também acreditem e sigam.

Com isso, para que se possa pensar de forma eficaz quanto ao que é um diálogo ficcional, McKee sugere o estudo das distinções entre os dois motores da ação humana: a motivação e a justificativa. Para tornar o diálogo intrigante, multifacetado e crível, é aconselhável que o escritor pondere se mascarar as intenções subconscientes de suas personagens com esforços conscientes de se produzir um pretexto, ou pelo menos dar sentido aos seus comportamentos inexplicáveis, irá adicionar profundidade a tais palavras. Um problema oposto a isso seria o diálogo melodramático, cujo deslize não é o excesso de expressão, mas a falta de motivação. Nas palavras de McKee, é possível reconhecer um melodrama quando

um escritor marca a sua cena com um diálogo histriônico tentando fazer um chique parecer importante; quando ele faz uma enxurrada de lágrimas escorrer do rosto do ator esperando transformar um contratempo qualquer em algo trágico; quando ele exagera o comportamento da personagem além da medida necessária. (p. 110)

Isto é, o diálogo melodramático não é aquele que apresenta um problema na escolha de palavras, mas aquele cuja intensidade emocional não corresponde à intensidade emocional do personagem ou da situação. Para que cenas altamente emotivas façam sentido, é preciso que haja uma motivação que a sustente, um equilíbrio que coloca em paralelo as intensidades: “se você imagina sua personagem falando de uma maneira passional, suplicante, profana ou mesmo violenta, então faça com que sua motivação seja tão grave quanto sua ação” (p. 110). Assim que for feito um ajuste entre desejo e comportamento, o próximo passo é verificar qual seria o tom da reação da personagem, conforme aponta McKee. A fim de ilustrar com eficácia o que seria a incoerência de um diálogo melodramático, traremos o exemplo fornecido por McKee:

Compare duas versões de uma cena do tipo “Cortem as cabeças!”: suponha que os produtores de *Game Of Thrones* desenvolvam uma trama na qual dois reis lutam em uma longa guerra, com um fim sangrento. A estória chega ao clímax: o rei vencedor se esparrama no trono; o inimigo derrotado se ajoelha a seus pés, esperando uma sentença. Um cortesão pergunta ao rei: “Qual o seu desejo, majestade?” e o rei grita: “Esmague todos os ossos de seu corpo! Queime sua pele, descasque e sirva-lhe como comida! Arranque os olhos de sua cabeça e a cabeça de seu corpo”.

Ou o cortesão pergunta qual é o desejo do rei e, enquanto ele examina o seu inimigo com desdém, simplesmente sussurra: “Crucifique-o”. O subtexto em “Crucifique-o” implica uma morte tão terrível quanto a resposta gritada, mas qual resposta transmite mais poder pessoal? A explosão violenta e raivosa ou o simplório “Crucifique-o”? (MCKEE, 2018, p. 111)

Ao analisar o exemplo, McKee atesta que qualquer uma das respostas pode ser perfeitamente condizente com a personagem, entretanto, é necessário questionar-se quanto a quem exatamente é essa personagem. A primeira fala, conforme analisa McKee, indica um rei fraco à mercê de suas emoções; a segunda implica um rei forte que comanda suas emoções. Logo, quando se trata de melodrama, motivação e personagem nunca estarão separados, pois “o que levaria uma personagem a saltar de um penhasco não faria outra personagem sair do sofá” (p. 111). Por isso, a ponderação entre motivação e ação é única para cada papel e geralmente deve ser inserida em uma personagem que primeiro sente, depois age.

2.4 CENAS E SUMÁRIOS

Conforme Luiz Antonio de Assis Brasil, na obra *Escrever ficção: um manual de criação literária*, há modos distintos de usar cenas e sumários na narrativa ficcional. Isso se deve ao fato de que os eventos, por via de regra, são frequentemente confundidos com ações. Estes eventos podem ser ações, mas também são evocações do personagem ou de quem conta a história, reflexões, descrições, diálogos, entre outras possibilidades. A maneira de apresentá-los, segundo Assis Brasil (2019), é através de cenas ou de sumários. Logo, para dar início a essas conceituações, começaremos com a cena:

Cena é o evento que decorre em “tempo real” diante do leitor e quase sempre vem escrito no presente do indicativo ou no pretérito perfeito. Digamos assim: a narrativa *mostra* as ações dos personagens como se estivessem acontecendo na nossa frente, num filme ou num palco – daí o nome “cena”. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 180)

Uma das características mais evidentes da cena é a sensação de movimento; tendo isso em vista, Assis Brasil traz um trecho de uma obra literária como exemplo – trechos de várias obras literárias são citados como exemplos para todos os conceitos explorados no decorrer da obra – em que o fragmento da narrativa ocorre no presente, um caso em que a noção de cena pode ser observada com mais

nitidez. Todavia, uma cena também pode ocorrer no pretérito perfeito e transmitir a mesma sensação de imediatismo porque, da mesma forma que a cena narrada no presente, a cena no pretérito perfeito aconteceu apenas uma vez. É como se observássemos um acontecimento passado tal qual ocorreu imediatamente, diante de nossos olhos. Quando casos assim ocorrem, o leitor já sabe que esse foi um acontecimento único, afirma Assis Brasil. Mesmo que os personagens possam fazer o mesmo no dia seguinte, nunca será exatamente do mesmo modo como foi apresentado no trecho anterior, até mesmo devido às alterações sofridas pelas personagens. Isto é, casos de narrações no passado que não descrevem uma rotina que se repete diariamente, por exemplo, mas acontecimentos ocorridos de maneira única naquele contexto.

A despeito disso, existem também alguns casos raríssimos de cenas narradas no futuro. Assis Brasil expõe um exemplo de uma narrativa produzida por uma aluna, em que a cena é narrada no futuro de modo que, assim como as cenas narradas no presente ou no pretérito perfeito, trata-se de um acontecimento imediato, descrito tal qual se desenrola, se desenrolou ou, nesse caso, se desenrolará – ou seja, um acontecimento que, independentemente de se vai mesmo ocorrer da maneira descrita ou não, é descrito em uma sequência única, como se o futuro estivesse visível imediatamente:

Ele irá bater à porta de Magali e ela, quando a abrir, terá à sua frente um desconhecido, não o seu Silvestre de sempre. Ele pedirá licença para entrar, ela hesitará mas afastará a porta e ele de imediato verá a mudança na disposição dos móveis e a substituição dos quadros, que agora são de um único artista, um mau artista, pior do que ele, o mesmo que aparecerá de avental, segurando um saleiro.

Magali dirá:

– Silvestre, este é o Marcos. Nós fomos a um vernissage dele, lembra?
(ASSIS BRASIL, 2019, p. 182)

Assim como qualquer outro elemento, a cena tem várias funções em uma narrativa, como: ajudar o leitor a conhecer melhor o personagem; definir circunstâncias que estão vagas no enredo; pode, até mesmo, funcionar como avanço para a história – embora, aponta o autor, essa última função caiba mais ao sumário. Contudo, a função essencial de uma cena é reforçar, potencializar e/ou agudizar o conflito. A construção de uma cena pode atuar como uma ferramenta bastante eficaz para apresentar e agravar o conflito, além de balancear as descrições que podem soar completamente imóveis e podem servir, ainda, para

inserir a narração em um cenário e também nos diálogos. Isto é, funciona como um meio de ligação muitas vezes para manter a coerência e a sequência da narrativa. Também é muito usada como um recurso para criar uma crescente tensão na narrativa.

Quanto ao sumário, trata-se de acontecimentos não descritos de forma imediata, mas de breves apontamentos sobre algum passado apenas como meio de contextualizar. Assis Brasil pontua que, às vezes, é necessário adiantar o andamento da narrativa, “porque seria fastidioso para o leitor conhecer eventos em pormenores quando só precisam saber que aconteceram” (2019, p. 185). Nessas situações, devemos usar um sumário, afirma o autor. Sobre esse conceito posto de modo mais detalhado, temos:

O *sumário* é a síntese de várias cenas abreviadas ou a referência de uma cena que não queremos *mostrar* em todas as suas minúcias, e sim *contá-la* para o leitor. Assim, o sumário, além de outras funções, abrevia o tempo e serve de ligação entre cenas. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 185)

Como podemos observar, a diferença crucial do sumário para a cena é que o sumário, bem como o significado da própria palavra, resume o relato, de modo a não ter o mesmo caráter imediatista e cinematográfico como a cena. Geralmente, é utilizado para introduzir informações necessárias para o enredo em momentos oportunos, funcionando também como ligação entre cenas e até mesmo, em certos casos e em nossa compreensão, para motivar e justificar o desenlace de uma cena, de modo até a fazê-la ainda mais verossímil e nítida. A cena se torna mais crível à medida que a imaginação se constrói com mais facilidade graças aos auxílios do sumário, que traz suportes relevantes para a narrativa através de relatos mais sequenciais e sintéticos. Isto é, a presença do sumário pode servir, então, não para construir a imagem do relato que é apresentado por ele, mas para potencializar a imaginação da cena, que é outro relato.

Assis Brasil (2019), com isso, então, apresenta-nos uma série de exemplos de sumários em romances, como um trecho transcrito do romance *Maçãs vermelhas e lustrosas*, de Raymond Carver. Desta maneira, um trecho de um sumário do romance mencionado é demonstrado em que é possível verificar essa característica sintética que distingue o sumário da cena, em que o narrador omite, no sumário, algumas circunstâncias banais do relato de forma que apresenta somente fatos

breves e concisos, pois é apenas essa informação que importa na narrativa, sobretudo para a cena que está sendo narrada a seguir. Algumas dessas circunstâncias omitidas, em nosso entendimento, podem até gerar curiosidade no leitor, mas se fossem expostas, serviriam apenas para satisfazer essa curiosidade que pode até mesmo nem surgir, além de aumentar a extensão do sumário e deixar o andamento da narrativa mais lento e, assim, causar o efeito contrário do desejado, que seria perder o interesse do leitor ao invés de despertá-lo ainda mais. No exemplo específico citado por Assis Brasil, Carver deseja que o leitor apenas saiba sobre alguns poucos fatos no determinado contexto, sem expor como ou o quê os ocasionou. Isso é porque, na situação específica, apenas importa como o personagem está no momento atual da narrativa, que é o elemento realmente relevante para os eventos que virão a seguir.

O sumário, então, pode atuar como recuperação de informações necessárias e, além disso, pode agir como separação entre uma cena inicial e a cena seguinte que, no caso, Assis Brasil ilustra com outro trecho de outro romance em que um sumário se interpõe entre a cena do início e a última cena transcrita do fragmento, que possui apenas uma frase – logo, podemos também ver que a extensão não é um critério para definir cena ou sumário, ambos podem ter os mais variados comprimentos. Entretanto, no trecho transcrito, o recurso exercido pelo sumário ainda vai além de separar e informar – serve como preparo para a revelação dramática dessa última frase do trecho, que é uma cena. Ou seja, quando o sumário é empregado de maneira bem articulada, conforme afirma Assis Brasil, ele se integra dinamicamente ao tratamento do conflito, o que o torna ainda mais desconcertante e, assim, com maior probabilidade de inquietar o leitor.

Embora não haja nenhum critério que determine a extensão dos sumários, Assis Brasil (2019) atenta para um risco que sumários excessivamente longos podem ter – já que a maioria dos exemplos fornecidos pelo autor foram trechos de sumários com poucas frases ou de um parágrafo curto. É importante estar alerta ao risco de um sumário longo acabar se tornando abstrato, em uma situação em que essa não seja a intenção. Assis Brasil esclarece que, em casos em que isso acontece, o leitor costuma não costuma reter nada do que leu. E, para um recurso cujo objetivo na maioria das vezes é oferecer informações sem interferir no curso do enredo, esse risco parece bastante prejudicial. Então, Assis Brasil oferece uma solução para casos assim: se o sumário precisa invariavelmente ser longo, uma

possibilidade para não romper o andamento da narrativa seria a inserção de microcenas ou alguns pormenores concretos que possam transmitir vivacidade nesse intermeio. É possível que a inclusão de subsídios importantes para a sequência da história resolvam o problema, e ainda podem ser determinantes para uma alteração de atitude do personagem central.

A habilidade em manusear esses elementos reside, sobretudo, em encontrar os momentos certos para inseri-los e gerar ainda mais efeitos que não apenas a necessidade de resolver um possível problema. A exemplo disso, Assis Brasil traz outro trecho de um romance como exemplo: *A cidade de Ulisses* (2011), de Teolinda Gersão, em que o autor afirma que há a obtenção de um excelente resultado na inclusão de pequenas cenas em um sumário que abrange quatro anos, no qual seria quase impossível superar os momentos de baixa frequência da tensão. “Isso é alcançado com fragmentos de cenas nos lugares justos” (p. 189), aponta Assis Brasil. A chave do caso específico do romance citado por ele foi a habilidade da ficcionista em transmitir ao leitor a sensação efetiva de que muito tempo se passou, contudo, para os personagens presentes na narrativa, não havia nada de enfadonho no relacionamento entre eles: “para isso, bastou evocar alguns detalhes, usando o pretérito imperfeito do indicativo” (p. 190).

Outra função que os sumários podem ter na narrativa é a de localizar o leitor no espaço e no tempo da narrativa. O exemplo trazido por Assis Brasil para isso é um trecho do romance *O melhor tempo é o presente* (2012), de Nadine Gordimer, em que o autor afirma que ela recupera uma prática quase tão antiga quanto a existência da própria literatura – que é a disposição de um sumário para situar o leitor no tempo e no espaço da narrativa que se seguirá. Na opinião de Assis Brasil (2019), esse sumário é bem empregado por ter apresentado uma acertada seleção do que mostrar ao leitor e do que ocultar dele. Isso se deve ao fato de que se trata de uma narrativa que se passa em um contexto histórico-social bem distinto do contemporâneo, em que não há tempo narrativo para a ficcionista bancar a cientista social, historiadora e psicanalista fornecendo todos os tipos de informações que o contexto da obra exige, então, a escritora fornece apenas o que o leitor precisa conhecer, não mais e não menos. Porém, isso não significa que essas questões do contexto histórico social são ignoradas, pois esse sumário aparece assinalado com alguns indícios que já fornecem essas informações – que Assis Brasil comenta serem poucos, mas suficientes: o nome do lugar, o valor alto dos aluguéis, o

comportamento do zelador do prédio diante dos personagens principais, a presença de um cacto junto às caixas do correio, entre outros.

Portanto, é possível, por meio de atenção a determinados pormenores, construir um sumário que deixe o leitor interessado. Assis Brasil atenta para o fato de que “um sumário não necessita ser algo que o leitor deteste ou que o faça bocejar. Ele precisa encontrar prazer nele, como encontra numa cena” (p. 192). Com isso, podemos perceber que pode haver um questionamento do escritor diante desses fatores: o que deve ser *mostrado* (cena) e o que deve ser *contado* (sumário)? Na sequência, então, Assis Brasil fornece as instruções:

Use a *cena* quando a questão essencial do personagem ou o conflito da história estiverem presentes. Muitas narrativas se dão mal quando apresentam cenas desnecessárias, meras transições que deveriam ser sumarizadas. Use o *sumário* quando a questão essencial do personagem ou da história não estiver explícita, servindo para estabelecer pontes entre as diferentes cenas ou trazer ao leitor, via flashback, elementos importantes para a história *atual*. (ASSIS BRASIL, 2019, p. 193)

Um ponto importante destacado por Assis Brasil nesse trecho é o uso de *flashbacks*, extremamente comuns em narrativas ficcionais, que podem tanto aparecer na forma de cena quanto na forma de sumário. E, como apontado pelo autor, deve ser usado em casos em que certas questões essenciais do personagem ou da história não estiverem explícitas, como forma de estabelecer pontes entre cenas diferentes e para expor informações em momentos em que uma cena não só seria desnecessária, quanto prejudicial para a história. É importante destacar outro ponto aqui, que seria a presença de elementos relevantes introduzidos pelo sumário sempre relativos à história atual, ou seja, aquilo que está sendo narrado agora. Sumários podem existir para fins de desenvolvimento de personagens e outros recursos semelhantes, entretanto, sua utilidade normalmente diz respeito a itens necessários para o momento presente, pois, se não houver utilidade em fornecer um sumário com informações sobre o passado do personagem que não sejam conectadas com os acontecimentos atuais em seu percurso, não há razão para introduzir um sumário.

3 O MATERIAL TÊXTIL: O ESTILO

Para Perpétua e Guimarães (2010), o estilo se caracteriza como outro dos aspectos da memória do texto, uma vez que se refere às escolhas recorrentes do escritor. É por esse motivo que as mesmas autoras, em outro artigo sobre o mesmo tema, descrevem o revisor do texto literário como alguém que se coloca numa posição que excede o trabalho do revisor, “posicionando-se também como observador do chamado “indizível” do texto” (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2018, p.75). Logo, esse profissional deve ser capacitado para oferecer também sua contribuição para a fruição estética que o autor almeja, uma vez atento à ideia de que às vezes uma sílaba, um som, um tom se fazem como diferença num texto literário. Isso implica numa dificuldade de previsão do procedimento do revisor, na medida em que o texto ficcional é sempre único e apresenta uma infinidade de abordagens possíveis:

[...] no trabalho de revisão o revisor caminhará muitas vezes por trilhas indeterminadas, ou não determinadas previamente, por trilhas múltiplas e por “caminhos que se bifurcam”, para lembrar Jorge Luis Borges – enfim, por caminhos nada seguros. **Porque será o próprio texto que vai demandar as sugestões, daí o apelo à sensibilidade do revisor.** (PERPÉTUA; GUIMARÃES, 2019, p. 76, grifos nossos)

Desta maneira, as autoras sugerem que, ao menos em relação aos aspectos próprios do texto literários, a teoria da literatura pode servir como auxílio ao profissional da revisão. Diante disso, as autoras optam pela exemplificação de algumas das possibilidades de ocorrências, em frente as quais “o revisor verá ampliada sua função de corrigir inadequações e erros para a de sugerir alterações de maior alcance estético do texto” (p. 76). Com isso, as pesquisadoras visam elencar maneiras diversas de abordagem do texto literário durante o trabalho de revisão e, assim, evidenciar que a atividade do revisor, nesse campo de atuação, é invariavelmente marcada pela incerteza, muito provavelmente pela insegurança. Portanto, o revisor do texto literário, por não lidar com regras e valores estabelecidos de maneira prévia, e sim com a experimentação criativa, também experiencia “as dificuldades e possibilidades do movediço terreno da **criação**. Isso porque, ao revisá-la, sem ser efetivamente o criador/inventor da obra literária, **dela participa e nela interfere com suas marcações e sugestões**”. (idem, grifos nossos).

Naturalmente, esse profissional terá sua tarefa ampliada no sentido de que ela possibilita apresentar sugestões (seja para outro editor, seja para o autor) que reestruturem a qualidade da obra como objeto estético. O uso da gramática não é conduzido, necessariamente, de acordo com as normas em textos literários; o escritor tem liberdade para criar novas sintaxes e também explorar formas de falar não registradas na escrita, como, por exemplo, os mais diversos falares regionais. Significa dizer que se trata de um trabalho artístico, “uma forma de estilização da linguagem que redimensiona a força e o sentido da palavra” (p. 80), em que as experimentações dos escritores podem despertar, além disso, “discussões de tal ordem que alguns passam a questionar as próprias fronteiras estabelecidas para o texto literário” (idem). Por essa razão, diferente do que pode aparentar ao leitor ingênuo, o texto esteticamente realizado não se fixa necessária e exclusivamente em formas estabelecidas e em conceitos estabelecidos de maneira prévia pela Tradição Literária. Poderá haver nele invenção, insubordinação, rompimento de fronteiras, experimentação linguística e formal, entre outros.

Isso nos remete a Araújo (2008), que, ao versar sobre a questão do estilo na normalização geral do texto, afirma que “A[a]s maiores dificuldades correm por conta dos textos ditos literários, em que a liberdade do autor em **fraturar o bom comportamento da gramática** é praticamente ilimitada [...]” (p. 61, grifo nosso). Em seguida, enfatiza a diferença ao observar que “T[t]ais problemas não devem ocorrer com textos didático-científicos, onde a *informação* constitui o elemento preponderante” (p. 61, grifo do autor).

Destacamos o uso do vocábulo “fraturar”, que o autor utiliza junto à expressão “bom comportamento da gramática”, para descrever o que atualmente denominamos “licença poética”. Este é apenas um dos diversos indicativos da preocupação excessiva com a gramática. Tal obsessão com as regras da escrita pode ser o obstáculo que impediu não só Araújo, mas muitos autores de refletirem com mais profundidade acerca das questões que envolvem o texto literário.

3.1 OS INTERCURSOS DO ESTILO NA FICÇÃO

Para Madden (2002), o estilo se configura como escolha de palavras – o que seria algo como a expressão –, como arranjo de palavras em cada frase – correspondente à sintaxe – e como o manejo de frases e unidades de parágrafo com

fins de alcançar determinados efeitos. Conforme Madden, juntos, estilo e ponto de vista narrativo constituem as duas técnicas mais fundamentais e dinamicamente relacionadas. Neste ponto, Madden questiona o desenvolvimento efetivo do estilo em torno do ponto de vista para a história narrada, afirmando que as variações no estilo básico do escritor da narrativa ficcional em questão são, de certa maneira, determinadas pelo ponto de vista que esse escritor decide empregar.

Dentre os diversos aspectos que podemos tomar como referentes ao estilo, Madden cita a utilização de ferramentas retóricas, que são modos comprovados de estimular no leitor as emoções desejadas, as atitudes, ou ideias. Podem aparecer na forma de imagens, simbolismo, ironia, eufemismo e demais figuras de linguagem, como o uso de metáforas e símiles. O escritor de ficção, afirma Madden, é muito dependente destas ferramentas para que possa produzir os efeitos pretendidos. Isso se deve porque seu estilo, sendo simples ou complexo, denotativo ou conotativo, desenvolve-se através do uso desses recursos. Para complementar a conceituação, Madden se utiliza da descrição feita por Mark Schorer, um escritor, crítico e estudioso americano: “[o estilo] nos revela o caráter de qualquer trabalho imaginativo”. Segundo Schorer, o estilo é concepção – no caso, a concepção, com o artigo definido precedente, em nossa interpretação – e é o estilo primariamente que concebe primeiro, depois expressa, e finalmente testa o assunto e o tema.

O escritor de ficção, enquanto artista de palavras, controla as reações dos seus leitores em resposta aos efeitos que foram cautelosamente preparados através das funções engenhosamente articuladas do estilo. Esse progresso, de acordo com Madden, acontece “conforme a forma do romance matura, se aproxima da arte, seu meio – a linguagem – torna-se mais consciente em si mesma, controlada, *feita*” (2002, p. 41).⁵ Estas colocações são apontadas na subunidade do capítulo em que a verificação a ser feita no decorrer do texto ficcional, em termos de estilo, diz respeito à consonância do estilo com o ponto de vista narrativo.⁶

Outro ajuste possível de ser feito durante a revisão do texto narrativo seria em termos de verificar se o estilo está inapropriadamente simples ou complexo. Quanto a isso, Madden explica que o estilo pode ser simples ou complexo, ou até estar entre

⁵ “As the novel form matures, approaches art, its medium — language — becomes more self-conscious, controlled, *made*.”

⁶ A pergunta feita por Madden nessa subunidade é “has your style evolved out of the point of view for this story?” (p. 40)

ambos, o que ele chamaria de “*midstyle*”. Por exemplo: economia, brevidade, concretude, clareza e vivacidade são características do estilo simples – ou “plano”⁷. Isto é, considerando a concepção geral do texto, convém verificar se o estilo condiz com o teor da narrativa. Um dos modos de se fazer esta verificação pode ser através da identificação dos objetivos da escrita, que: a) pode parecer induzir uma atmosfera mais elaborada em que as palavras intentam traduzir imagens e sensações; ou, então, b) pode parecer surtir um efeito inverso, com a intenção de se utilizar do recurso da escrita para induzir a imaginação e as sensações, como uma concisão da realidade; ou, ainda, c) aquilo que Madden nomeia como *the midstyle*, com um uso controlado da simplicidade e da complexidade, que frequentemente se apoia nos mecanismos da sutileza para produzir os seus efeitos.

Portanto, Madden define o que seria o estilo complexo, majestoso, ou “elevado”, como aquele que aspira por frases memoráveis, eloquência, ritmo, lirismo e, vez ou outra, investidas rapsódicas. Dito isso, Madden cita um trecho de *Look Homeward, Angel* de Thomas Wolfe para fins de ilustração quanto a como esse “estilo complexo” se materializa. Ele afirma que a maneira como o próprio autor se sente é abertamente expressa no estilo, e tudo que está implícito é incidental e talvez accidental, porque a expressão externa é a intenção de Wolfe. A proliferação de adjetivos, no estilo complexo, se dá pela intenção de colocar as imagens e a emoção na página, e não para simplificar e formar as imagens e, desta forma, implicar emoções, como acontece na escrita de Hemingway, por exemplo.

Geralmente, o estilo simples funciona melhor para a narração em primeira pessoa, o complexo para o narrador onisciente e o “estilo médio” para a narração em terceira pessoa com foco em um personagem. Na narração em primeira pessoa, questões estilísticas estão envolvidas principalmente ao redor de apropriação e consistência, e o modo como o autor *manipula*, no sentido benigno/bom do termo, seus efeitos através do estilo. É importante estar ciente de que o efeito do estilo simples pode ser complexo e o efeito do estilo complexo pode ser simples; enquanto o estilo médio pode agir dentro de um espectro entre simplicidade e complexidade.

O perigo mais óbvio do estilo simples é a banalidade, o do estilo complexo é a escrita longa e exaustiva ou a confusão, e do estilo médio, o enfraquecimento – algo semelhante ao que, em nosso cotidiano, chamamos de “insosso”. Algumas vezes,

⁷ Nas palavras do autor: “plain”.

afirma Madden, o estilo pode estar simples demais, o que necessitaria de uma revisão para maior complexidade.

Outro elemento importante na condução do estilo na narrativa seria a imediatidade, de acordo com Madden. Sobre isso, o autor salienta a relevância de se verificar se, porventura, o estilo carece de um senso de imediatidade, que aqui tomamos a compreensão por algo como uma atmosfera imediata, que produz a sensação de que o relato está acontecendo no momento presente da leitura, em conjunto com o deslize dos olhos do leitor. Entretanto, com “imediatidade”, Madden esclarece que não se trata somente desta experiência que gera no leitor a sensação geral de que o que está na página está realmente acontecendo com ele; Madden explica que se refere à sensação de imediatidade em e por si mesma que se torna a realidade, torna-se a fonte de poder da ilusão de que as pessoas são reais e os eventos estão acontecendo agora. Na ficção, imediatidade é em si mesma uma experiência. Com cada palavra, você está fazendo algo com o leitor, e seja o que for que você estiver fazendo, o leitor experimenta uma sensação de imediatidade – ou não.

Até mesmo sensações negativas – tais como o tédio – devem ser sentidas como acontecendo imediatamente, agora, no momento em que está sendo lido. Descrições inertes, exposições monótonas, relatos factuais desinteressantes, verbos passivos, etc. ultrapassados, suprimidos ou encobertos retardam a qualidade de imediatidade. Personagens fascinantes envolvidos em ação de suspense, e até ações melodramáticas, de acordo com Madden, não podem em si mesmas transmitir uma sensação de imediatismo se o estilo que apresenta esses personagens e essa ação carece dessas características.

Portanto, segundo Madden, a estimulação dos sentidos do leitor é a principal fonte desta sensação de imediatidade que o escritor trabalha para alcançar durante a revisão do manuscrito ficcional. Isto é, o estilo precisa movimentar ou despertar todos os sentidos do leitor, pois, nas palavras de Madden, o leitor tem a expectativa de ver, ouvir, tocar, cheirar, provar, entre outros. Contudo, essa estimulação não acontece necessariamente por meio de meras indicações, como em “Tossindo, o homem alto que estava usando um terno de lã fedendo a alho correu para a floricultura”⁸, citando o exemplo fornecido pelo autor. Essa frase pode ter ou pode

⁸ “Coughing, the tall man wearing a wool suit, reeking of garlic, ran into the flower shop”. (2002, p. 46)

não ter estimulado um ou mais dos sentidos de qualquer leitor, “apesar do meu esforço óbvio e bastante forçado para fazê-lo” (p. 46)⁹, acrescenta Madden. Por isso, um conjunto de experiências sensoriais pode não ser tão efetivo em dado contexto como focar em apenas um sentido. Madden cita outro exemplo como contraste: “Fogos nas montanhas desertas inclinam-se rendendo-se à cidade que vem fumegando há dias”¹⁰. Essa passagem se mostra mais eficaz à medida que é possível ver isso, sentir o cheiro disso e até, ou especialmente, sem incluir uma frase como “e eu poderia sentir o cheiro das folhas queimando pelo vilarejo”¹¹. Com isso, Madden evidencia que nenhum outro sentido é tão difícil de estimular na ficção quanto o olfato; no entanto, a maioria dos sentidos é mais bruscamente estimulada por implicação do que por tentativas diretas.

O uso de contrastes em contraponto com o estilo geral é um item que Madden destaca como dependente de estratégias. O estilo geral da narrativa pode ser simples como o de Hemingway, complexo como o de Henry James, ou um estilo médio como o de James Joyce, mas um fator que o faz realmente efetivo é o contraste, postula o autor. Sobre esse assunto,

Há momentos estratégicos quando um pouco de complexidade frasal contrasta com a simplicidade geral, por exemplo. Apenas quando, em seu estilo simples, as frases curtas ameaçavam tornar-se monótonas, Hemingway, para um efeito específico, flutua entre frases complexas e longas. Apenas quando as longas e complexas frases de Henry James ameaçam cansar o leitor, James altera, por bons motivos, para uma série de frases curtas. No diálogo, você tenta ser verdadeiro quanto à maneira que as pessoas realmente conversam; em passagens descritivas narrativas, você pode ser mais cuidadoso, mais original, embora um contraste muito grande possa atordoar o leitor. (MADDEN, 2002, p. 57)¹²

Com isso, Madden cita o exemplo das narrativas de Charles Dickens, em que o inglês “abaixo do padrão”/coloquial que seus personagens falam frequentemente em diálogos oferece uma espécie de alívio, um respiro de contraste ao estilo geral,

⁹ “[...] despite my overt, rather strained effort to do so”.

¹⁰ “Fires on the dry mountain slopes surrounding the town had been smoldering for days.” (2002, p. 46)

¹¹ “and I could smell the burning leaves throughout the village.” (idem)

¹² “There are strategic moments when a little complexity of phrasing contrasts with the general simplicity, for instance. Just when his simple, short sentences threaten to become monotonous, Hemingway, for a specific effect, drifts into long, complex sentences. Just when Henry James’s long, complex sentences threaten to weary a reader, James shifts, with good reasons, into a series of short sentences. In dialog you attempt to be true to the way people really talk; in narrative descriptive passages, you may be more careful, more unique, although too great a contrast may jar.”

como quando o próprio estilo de Dickens enquanto narrador onisciente contrasta com o estilo dialético dos seus personagens.

Um elemento muito polêmico no estilo, sobretudo em língua portuguesa, conforme nossa observação, é a repetição. Geralmente, a repetição é um recurso que deve ser usado para ênfase; logo, se forem desnecessárias, inadequadas ou ineficazes, devem ser eliminadas na revisão e normalmente é um trabalho cansativo, segundo Madden. Contudo, a repetição controlada para ênfase é um elemento essencial para o estilo, afirma o autor, ao citar exemplos de escritores que cultivaram uma alta incidência de repetição de palavras e frases em comparação com a maioria dos escritores (como Gertrude Stein, Hemingway, Wright Morris, entre outros). Porém, a repetição serve a qualquer escritor que queira enfatizar uma imagem, padrões de discurso de algum personagem, o tom do narrador ou sua atitude, entre outras possibilidades. Decidir que a repetição seria efetiva e então realizá-la não é o suficiente. Deve, sobretudo, funcionar.

O estilo, e não apenas o enredo, também é responsável pelos elementos de reviravolta e surpresa. De acordo com Madden, é preciso verificar, durante o processo de revisão, se alguma frase acabou deixando o leitor na expectativa de certa continuação, de um novo desenvolvimento de uma ação, imagem ou observação; “na próxima frase, reverta esta expectativa e surpreenda o leitor” (p. 59). Às vezes, a sintaxe de apenas uma só frase cria uma expectativa em que se pode reverter a última parte dessa frase. Esse é um tipo de efeito, aconselha Madden, que de vez em quando proporciona ao leitor o encanto e a expectativa de que você o fará novamente mais adiante.

Um outro item a ser destacado é o uso dos parênteses na narrativa ficcional, pois, conforme Madden, uma frase entre parênteses, se não for utilizada sem um efeito consciente em mente, mas simplesmente para expor uma variedade de frases – mecanicamente – é, geralmente, uma tarefa árdua de ler. No entanto, se controlada por efeito, a frase entre parênteses pode envolver o leitor no desenvolvimento da frase e, ao atrasar a conclusão do sentido, fazer o leitor sentir mais intensamente o propósito da frase.

Parênteses, segundo Madden, devem ser usados com moderação na maioria das ficções narrativas, especialmente quando um narrador em primeira pessoa está falando em vernacular modificado, conforme o exemplo oferecido pelo autor de um fragmento de *Guests of the Nation*, de Frank O'Connor, da primeira versão

publicada. Os parênteses trazem uma aura de formalidade que minimiza o efeito de informalidade gerado pela narração em primeira pessoa, de acordo com Madden. Uma interpolação é diferente do “atraso” ocasionado pelos parênteses, mecanicamente no uso de travessões, que são mais óbvios e contundentes, mas também por apresentar uma intrusão súbita na consciência de uma memória contrastante.

Um ponto muito interessante a ser destacado por Madden seriam as ocorrências de frases ineficazes que, na opinião do autor, algumas vezes podem ser refinadas em “frases-chave”. Nas palavras do autor,

Com muito mais frequência, uma frase morta precisa de um enterro, e não de ressurreição; ou apenas mudanças suficientes para fazê-la funcionar em apenas um lugar. Mas uma fonte de inspiração é a frase vazia que a sua imaginação transforma em algo fino e cheio de eletricidade. Quando você encontra uma frase ineficaz, tente imaginar maneiras de transformá-la em uma frase-chave na história; e então repita isso em determinados contextos. (MADDEN, 2002, p.63)¹³

Com isso, Madden traz o exemplo de revisão da primeira versão da obra *O Grande Gatsby* (*The Great Gatsby*), de F. Scott Fitzgerald, em que, na primeira versão, Nick diz a Gatsby que ele não pode repetir o passado. A resposta de Gatsby é: “Eu preciso”, ele anunciou com convicção, “isso é o que eu tenho de fazer – viver o passado novamente” (p. 63). Madden relata, então, que Fitzgerald reescreveu essa frase para então criar uma das mais memoráveis e tematicamente evocativas linhas do romance: “Não pode repetir o passado?”, ele gritou, incrédulo. “Por quê? É claro que você pode!” (p. 64).

Madden fornece, ainda, outro exemplo: em *Odour of Chrysanthemums*, D. H. Lawrence escreveu: “Então ela saiu, trancando a porta atrás dela. Alguma coisa rastejou no quintal quando ela saiu, e ela começou...” (p. 64)¹⁴ O efeito de “começou”, de acordo com Madden, é atenuado pela frase supérflua “quando ela saiu”. Madden também afirma que frases ineficazes são frequentemente pseudopoéticas, portanto, evidenciamos aqui a necessidade de atenção constante do preparador de textos literários para casos como esses.

¹³ “Most often a dead phrase needs burial, not resurrection; or just enough change to make it work in one place only. But one source of inspiration is the empty phrase that your imagination turns into something fine and charged with electricity. When you encounter an ineffective phrase try to imagine ways to transform it into a key phrase in the story; then repeat it in prepared contexts.”

¹⁴ “Then she went out, locking the door behind her.

Something scuffed down the yard as she went out, and she started. . .”

Nas palavras de Madden, “ficção é raramente compatível com estilo formal”¹⁵, o que, em nossa compreensão, significa que uma excessiva formalidade nas frases pode gerar incoerência quanto ao tom do romance por si só, em termos de verossimilhança – uma vez que o formato do romance surgiu, historicamente, da linguagem popular e coloquial. A exemplo do que seria essa linguagem formal, Madden cita algumas expressões que soam formais no inglês. Porém, ao adaptar para o nosso contexto, seria necessário uma outra seleção de expressões que nos soem formais em português, pois apenas a tradução das mesmas expressões não se ajustaria ao nosso contexto linguístico do português brasileiro, que é imensuravelmente diverso.

Desta maneira, Madden, nesta subunidade do capítulo sobre estilo, cita exemplos de algumas primeiras versões de alguns autores conhecidos pelos nativos de língua inglesa, em que demonstra frases “excessivamente formais” que foram reformuladas na versão seguinte ou simplesmente retiradas, tendo em vista a manutenção do tom narrativo – que em nossa compreensão, se deve ao fato de que a narrativa romanesca é derivada da fala, do idioma vernáculo e, portanto, teria o objetivo de proporcionar a sensação no leitor de estar ouvindo alguém lhe contar uma história.

A sensação de movimento é algo demasiado importante na narrativa, conforme aponta Madden, e isso pode ser manuseado através do estilo. Deste modo, o autor aconselha que os escritores de ficção procurem por oportunidades para comprimir várias frases em uma única frase, quando for apropriado. Para ilustrar, Madden traz como exemplo um fragmento de duas versões diferentes publicadas de *Esther Waters*, de George Moore, em que três frases transformam-se em apenas uma na segunda versão. Eis a tradução do trecho: “Os jovens cavalheiros foram para casa durante o recesso de verão. Ela estava subindo para o quarto, e se afastou para deixar o Mestre Harry passá-la nas escadas. Mas ele ficou de pé a encarando com um sorriso estranho em seu rosto”.

Este lento trecho move-se suavemente durante a revisão: “Os jovens cavalheiros têm ido para casa para seus recessos de verão, e um dia, quando ela se afastava para deixar Mestre Harry passá-la nas escadas, ele não foi; mas ficou olhando para ela com um sorriso em seu rosto”. Conforme nossa interpretação, a

¹⁵ “Fiction is seldom compatible with formal phrasing” (MADDEN, 2002, p. 65).

alteração feita na segunda versão publicada, que consistiu na transformação de três frases em uma – embora não tenha diminuído o número de linhas, ou seja, o objetivo não é necessariamente condensar a frase – produz uma maior sensação de movimento durante a leitura. Isto é, a nova pontuação e andamento da frase faz com que seja absorvida mais rapidamente pelo leitor, o que podemos descrever até mesmo como uma espécie de condução paralela que une o movimento dos olhos do leitor no decorrer da leitura e a sensação de movimento que tanto essa experiência física e corporal pode gerar quanto a experiência intelectual da imaginação dos movimentos, da sequência de ações, a qual é incentivada mais facilmente com a pontuação reformulada na segunda versão.

Acerca do que seria o ritmo a que Madden se refere repetidas vezes no percurso desse capítulo, a definição é descrita da seguinte forma: “O ritmo é a alternância de frases enfatizadas e não enfatizadas, longas e curtas unidades de expressão, de frases a parágrafos, e a alternância de variados tipos de elementos narrativos com vistas a alcançar determinada variedade e combater a monotonia” (MADDEN, 2002, p. 67). A maneira de se construir esse ritmo, então, de acordo com o autor, seria com as tentativas do escritor de ficção de alternar as frases longas com as curtas para atingir um fluxo, “*a tempo*”¹⁶(p. 67). Madden afirma, inclusive, que às vezes pode ser melhor transformar várias frases curtas em apenas uma, maior, aglutinando-as. Entretanto, também pontua que algumas vezes o melhor é comprimir uma longa frase em uma frase curta para concentrar o efeito.

Isso significa que a variação do comprimento dos parágrafos também é válida para atingir um ritmo – em suma, consideramos esses aspectos citados como essenciais a qualquer narrativa ficcional: a concentração do efeito e o alcance do ritmo. Outro destaque feito por Madden soa-nos crucial para tratar de ritmo na prosa ficcional: uma atenção consciente ao modo de constituir os parágrafos (“*paragraphing*” p. 68) é uma das maneiras de controlar as reações – efeitos – do leitor.

Será sempre de grande importância, em qualquer texto, de qualquer gênero, que aquilo que está escrito tenha sentido, que cada palavra signifique, de fato, alguma coisa, isto é, deve ser realmente necessário que as palavras sejam colocadas de determinada forma. Quanto a este aspecto, Madden atenta para que

¹⁶ Em tradução livre, poderia ser algo como “velocidade”, ou mesmo “ritmo”.

os escritores de ficção não carreguem o estilo com palavras e frases vazias, o que torna o texto enfadonho e acaba por inverter o significado de “carregado, pesado”, ao passo que um excesso de palavras vazias gera essa sensação de peso. Esse fardo recai sobre o escritor, a não ser que tais frases sobrevivam ao processo de revisão – que as faria serem, então, fardos do leitor. Logo, os itens que afetam essa qualidade urgente do imediatismo da narrativa são frases e palavras passivas, rígidas e/ou lânguidas.

Além disso, Madden atenta para o uso excessivo de diminutivos (como “pequeno”, “minúsculo”, “leve”), pois podem afetar a atitude do leitor em relação ao assunto, além de que “a mente crítica durante a revisão os acha repugnantes” (p. 70). Mas o autor também afirma, em seguida, que o uso controlado de “pequeno” (*little*, em língua inglesa) para um efeito irônico seria uma outra questão, citando como exemplo o conto “*A Little Cloud*”, de James Joyce. Esta afirmação soa, em nossa opinião, um tanto problemática. Ainda que consideremos que, a depender do tipo do narrador e dos efeitos pretendidos, o excesso de diminutivos ou de qualquer tipo de adjetivo ou palavras que contenham peso semântico, que poderiam ser compreendidas como as opiniões do narrador, de fato são prejudiciais à narrativa ficcional, salientamos que essa colocação se aplica apenas em casos em que o narrador tem a intenção de ser objetivo, de influenciar minimamente as impressões do leitor, no caso de ser uma espécie “neutra” e em terceira pessoa, como é comum encontrar em romances oitocentistas.

Todavia, no caso de ser um narrador em primeira pessoa, um narrador-personagem, e como podemos observar em narrativas modernas e pós-modernas, dificilmente o narrador apresenta o relato sem passá-lo sobre seu filtro, sem demonstrar, por mais sutil que seja, algum tipo identificável de perspectiva, esse ponto já não tem mais tanta consistência, em nossa compreensão. A não ser que o efeito pretendido seja exatamente o de controlar o menos possível as impressões do leitor, tais adjetivações e juízos de valor dispostos pelo narrador são, na verdade, entendidos como naturais da prosa ficcional, considerando que o narrador, em alto ou baixo nível, naturalmente manipula alguns juízos do leitor. Portanto, a tarefa do preparador, aqui, seria identificar primeiramente de que maneira o narrador manuseia o relato, para que, então, possa aplicar, ou não, esse conselho. O cuidado aqui, em nosso entendimento, seria mais relativo a cargas semânticas que podem

não pertencer ao narrador, isto é, acabaram derramando-se do viés ideológico do escritor e podem não ser compatíveis com as intenções do narrador.

A esfera dos usos de clichês, por exemplo, também é um elemento importante a ser levado em consideração ao passo que podem tanto gerar bons efeitos e atmosferas desejáveis quanto o contrário, se não houver determinada cautela na utilização. Um clichê, para Madden, é uma expressão que uma vez teve o frescor e a força da originalidade, mas acabou se tornando banal e ultrapassado pelo uso muito recorrente. Na maior parte dos casos, clichês devem ser eliminados, salvo as situações em que o uso do clichê possui uma finalidade específica. Os clichês podem acabar enfraquecendo o estilo ou, até mesmo, fortalecendo, porque alguns escritores (e alguns leitores), conforme Madden, não reagem tão fortemente contra clichês como outros. Porém, uma vez que a linguagem é o meio pelo qual o clichê opera, o escritor de ficção normalmente tenta ser o mais original possível sem direcionar uma atenção excessiva para o estilo. Alguns escritores podem usar clichês deliberadamente para trazer uma aura da realidade do dia-a-dia ao universo que estão criando. Outros escritores imaginam um contexto especial para um clichê que ressuscita sua vitalidade original, mas com um novo sentido, significado ou poder emocional.

Madden salienta que, apesar de estar constantemente mencionando “a falta de” ou a possível carência de algo no estilo, tais considerações devem ser ponderadas somente em casos em que as características “ausentes” ou pouco frequentes tragam algum benefício para a história. O jogo de palavras, por exemplo, é um aspecto bem característico da narrativa ficcional, mas só seria necessário considerar uma inclusão maior disso no estilo se isso gerar algum lucro para a história, algum ganho definitivamente relevante.

Madden descreve a sintaxe como “o arranjo de palavras, frases, cláusulas – a estrutura de uma sentença. Parece mortalmente enfadonho, mas não para Flaubert, que disse que “uma frase é uma aventura” (2002, p. 73). Quanto a isso, designamos destaque à importância desse item, embora, na ocasião deste capítulo, Madden não tenha se aprofundado tanto no assunto. É deveras imprescindível que, durante o processo de revisão do texto ficcional, problemas de sintaxe sejam identificados, como uma organização estranha ou uma ordem distorcida, que pode acabar não apenas alterando o sentido, como também o efeito estético.

Seguindo o percurso dessa ideia, o autor ainda aconselha que o uso de adjetivos e advérbios seja moderado. O efeito estético pode ser prejudicado pela utilização excessiva desses modificadores, como, por exemplo, dois adjetivos para um substantivo, na maioria dos casos, competem entre si pela resposta/reação mais completa do leitor, e ambos tendem a perder; e os advérbios, cuja função é modificar os verbos, tendem a diluir o impacto do verbo. Ao transferir o exemplo fornecido por Madden, temos: “ ‘Morra!’ ele gritou insanamente.” A palavra “morra”, com o ponto de exclamação, já é o bastante, já é demais. E “gritou” está implícito, enquanto “insanamente” sobrecarrega todas as três palavras anteriores, ou seja, o esforço desmorona sob seus componentes concorrentes. Com isso, observamos uma percepção de ordem semântica, uma vez que a força e o peso do verbo dispensam, naquele determinado contexto, o uso de modificadores.

Uma atenção especial também se faz necessária quanto ao uso de pronomes vagos como “isso”, por exemplo, em que uma ausência de cuidado na utilização – isto é, quando o referente não é claro – causa um lapso na atenção e no interesse do leitor. Cada pequeno item e seus detalhes fragmentados pode ser responsável por uma desconexão do leitor, muitas vezes por falha na comunicação, gerando um descompasso mental durante o percurso de leitura. Desta maneira, consoante à natureza artística da narrativa ficcional, também não é benéfica a utilização de qualquer estrutura que soe mecânica, automaticamente reproduzida. Um excesso de conjunções e conectivos pode gerar essa sensação, por exemplo, já que, em certos casos, pode trazer uma formalidade indesejada, uma característica incompatível com a narrativa ficcional, tema já discutido anteriormente. Indubitavelmente, as conjunções e demais conectivos são necessários nas frases, quando suscintamente e cuidadosamente utilizados; porém, se forem em excesso, e se aplicados de modo desajustado, produzem uma aura mecânica ao estilo, soando demasiadamente formal como se as frases fossem encaixadas como vagões de carga ao invés de apresentar um fluxo natural.

O estilo da narrativa ficcional também pode perder o brilho artístico por meio da frequência exagerada do uso de preposições, como “de” e “com” (em inglês, *of* e *with*), segundo Madden, porque trazem uma aura mecânica e seriam as que mais contribuem para tanto. Porém, dadas as diferenças do contexto linguístico, acreditamos que ainda há outra categoria semelhante, na língua portuguesa, que contribui para o surgimento dessa sensação indesejada, que seria uma ocorrência

excessiva do pronome relativo “que”. No português, muitas vezes, a utilização excessiva desse pronome sobrecarrega o texto desnecessariamente, além de diminuir a velocidade de leitura ou, até mesmo, a intensidade dos efeitos, ao passo que a leitura pode tornar-se mais confusa. As sensações e o efeito de velocidade requerido para o êxito dos efeitos sensoriais do texto são elementos extremamente importantes para o texto literário.

Um elemento essencial a ser observado com prioridade durante o processo de revisão é a consistência dos tempos verbais, e Madden é um dos poucos escritores do tema da escrita de ficção que parece discorrer sobre esse aspecto de fato. Em um texto narrativo, geralmente há uma série de acontecimentos decorrentes de momentos diferentes, frequentemente no passado, como um passado recente e um passado mais distante, por exemplo. Se os tempos verbais estão inconsistentes, afirma Madden, tornam a finalidade do verbo também inconsistente – esta seria impulsionar o leitor para frente, seguir um percurso de ações. Ao deparar-se com tempos verbais inconsistentes, o leitor tem o fluxo de leitura atrasado enquanto é levado a fazer o trabalho do escritor por ele. Normalmente, o leitor segue em frente, irritado, com a expectativa de que não aconteça de novo, mas, segundo Madden, geralmente acontece.

Entretanto, a inconsistência nos tempos verbais pode ser apropriada, conforme o autor, em histórias contadas por um narrador em tradição oral, como o exemplo citado *Guests of the Nation*, de Frank O’ Connor. Ou seja, tudo o que possa ser identificado como um problema, depende do contexto artístico, o que exige um detalhamento da percepção da esfera da sensibilidade do preparador. Uma mudança de tempos verbais também pode ocorrer para favorecer outros tipos de efeitos estéticos, como Wallace Hildick, citado por Madden (2002), afirma: “uma mudança de tempos verbais pode produzir um aumento da tensão” (p. 80), o que pode ser importante para narrativas de suspense e gêneros afins, por exemplo.

Outro recurso de grande importância para o estilo, capaz de produzir efeitos estéticos devidamente nítidos, é o manuseio da pontuação. De acordo com Madden, durante o processo de revisão, deve-se verificar se o uso da pontuação foi conduzido para gerar um efeito consciente e controlado. É possível que haja um uso não convencional da pontuação como uma tentativa de atingir determinado efeito, porém, nem sempre tais experimentações resultam na produção do efeito realmente esperado, principalmente se o escritor abstém-se de utilizá-la da maneira que

normalmente os leitores esperam encontrar. Nas palavras de Madden, uma pontuação descuidada pode desencadear, assim como erros gramaticais, horrendas distorções de significado no máximo, e ambiguidade não intencional no mínimo. Um senso agudo de percepção é necessário aqui ao passo que é indesejável que uma frase exaustivamente trabalhada para alcançar certo efeito acabe desmoronando devido a uma vírgula mal colocada.

Apesar disso, e como a maioria das coisas no campo do texto literário, algumas regras rígidas de pontuação devem, na verdade, ser violadas na ficção. A seguir, transcrevemos o exemplo fornecido por Madden (2002, p.82): “Ele a amava. Ele queria deixá-la. Ele a odiava. Ele queria viver com ela para sempre”.¹⁷ Do ponto de vista gramatical, isso está correto, diferente do que seria se houvesse uma série de vírgulas encadeadas; porém, nesse contexto e, por um motivo, e se o recurso for usado de vez em quando na história de modo que não pareça arbitrário, uma pontuação mais efetiva poderia ser, segundo Madden (idem): “Ele a amava, ele queria deixá-la, ele a odiava, ele queria viver com ela para sempre”.¹⁸ Devido a isso, então, o tom e a sensação da frase torna-se totalmente diferente com as vírgulas encaixadas em vez dos pontos finais, e isso, para Madden, e também em nossa perspectiva, conta mais do que uma pontuação correta. Vírgulas podem, às vezes, ser mais efetivas que conjunções.

Ainda sobre as vírgulas, Madden atenta os escritores de ficção para a possibilidade de que muitos editores acabem desfazendo os efeitos especiais com um ajuste da pontuação, mas também é possível esperar que eles sejam vigilantes em momentos em que o próprio escritor não pôde – ou seja, Madden praticamente resume a função de um editor de narrativas ficcionais ao considerar a segunda possibilidade. Dessa maneira, a utilização do ponto-e-vírgula na ficção pode gerar uma aura rígida e formal – o oposto do desejado e do esperado – no entanto, não sempre. Como já pontuado anteriormente, pode haver o uso desses recursos comuns em âmbitos mais formais na ficção, mas aplicado de forma artística. Alguns escritores exageram na pontuação, outros a evitam, e outros ainda usam travessões excessivamente, de acordo com Madden, unindo a isso o fato de que o escritor de

¹⁷ No original: "He loved her. He wanted to leave her. He hated her. He wanted to live with her forever."

¹⁸ "He loved her, he wanted to leave her, he hated her, he wanted to live with her forever."

ficção pode fazer qualquer coisa que quiser, desde que saiba o que quer fazer e desde que realmente tenha êxito em fazê-lo.

Além da pontuação, outro aspecto importante pode ser o nível da denotação, obviedade, ou sutileza. A denotação, ou uma escrita que beira mais a uma linguagem referencial, permite que o leitor se mova de uma frase a outra, mas a experiência dominante será denotativa, óbvia. Já a sutileza, conforme Madden, é mais propícia a desencadear no leitor as reações próprias dele – as emoções, a imaginação, vindos do seu próprio intelecto. Os leitores, que devem participar através da sutileza e outros recursos, têm uma experiência mais profunda, mais intensa e mais duradoura. A sutileza, afirma Madden, não é do domínio apenas do leitor sofisticado, refinado ou esnobe. Uma frase ou passagem sutil pode, na verdade, estimular uma reação violenta. É relevante observar se há intromissão de hipérboles não intencionais, por exemplo. Nas palavras de Madden, “a hipérbole intencional é um exagero para gerar determinado efeito; hipérboles não intencionais são retórica em excesso da ocasião” (p. 86)¹⁹. A hipérbole não intencional frequentemente fica para a imaginação do leitor quando o escritor descreve angústia mental ou violência física. Um estado mental extremo do personagem pode produzir hipérboles ineficazes no estilo. Em nosso entendimento, isso seria algo como “escrever demais” (no sentido de uma tradução para o termo *overwritten*, utilizado por Madden), como em momentos que poderiam ser mais sugestivos e há informações em excesso, as quais o leitor provavelmente já poderia ter concluído por si mesmo e não apenas isso, como também feito essa conclusão *à sua maneira*, de acordo com o seu próprio juízo.

Madden aponta um outro aspecto curioso, que seriam o excesso de passagens filosoficamente pretenciosas, dados os seus contextos. Segundo o autor, há uma tendência natural, durante a escrita da primeira versão, de que o escritor exponha tudo claramente, e o modo mais fácil de fazê-lo é *contando*, porque *mostrar* requer a mobilização de toda a força da arte da escrita, o que leva mais tempo e esforço consciente do que é possível na escrita do primeiro rascunho, como a maioria dos escritores faz. Intenções temáticas tendem a ser expressas abertamente em longas passagens filosóficas, especialmente quando o narrador é onisciente ou em primeira pessoa. Na primeira versão, o escritor costuma ser o leitor principal de

¹⁹ “Intentional hyperbole is exaggeration for effect; unintentional hyperbole is rhetoric in excess of the occasion.”

tais passagens, uma vez que ele estaria tentando explicar a si mesmo o significado de tudo isso. Portanto, Madden afirma que a tarefa da revisão é encontrar maneiras de incorporar essas imagens no comportamento de algum personagem, em imagens – em nossa compreensão, “imagens” em seu outro sentido, como impressas de outro modo na narrativa – entre outros. O termo “filosoficamente pretencioso”, segundo Madden, é aplicável somente quando a passagem filosófica acaba deixando de ser profunda, isto é, para nosso entendimento, passagens que se pretendem reflexivas, mas podem perder-se em algum momento e gerar um excesso de informações.

Também como “uma consequência natural da primeira versão” (p. 88), algumas passagens ou frases podem estar descuidadas e parecerem insuficientes. Consideramos esse aspecto em paralelo com o elemento que Madden cita na sequência, que seria um problema de exagero em afirmações abstratas. Isso significa que, segundo o autor, o exagero de generalizações e abstrações é uma tendência comum na primeira versão. Esse estado de espírito pode dar vazão a uma quantidade inadequada de verbos passivos. Geralmente nesses casos, por exemplo, as primeiras páginas consistem quase inteiramente em enunciados sobre o comportamento habitual do protagonista, introduzindo cada frase com um monótono “ele faria/iria”, como em: “Ele tomaria o metrô para trabalhar e então ele ligaria para Melissa”²⁰. O autor cita como exemplo um romance de quatrocentas páginas chamado *Salt*, de Herbert Gold, em que muito pouco acontece no presente imediato. A frase “ele faria” – no caso, uma tradução de “*he would*” que, em português, seria a flexão de qualquer verbo no futuro do pretérito do modo indicativo – aparece repetidamente durante as primeiras cento e cinquenta páginas do romance, criando, nas palavras de Madden, um efeito amortecedor.

O uso controlado da generalização, que é a característica principal do estilo de textos de não-ficção, talvez funcione bem na ficção, conforme Madden. Abstrações ou generalizações deixam o leitor “anestesiado”, e ele pode deixar a história de lado momentaneamente. Frases abstratas transmitem uma atmosfera de atemporalidade, enquanto frases concretas estimulam uma sensação do aqui e agora, que são extremamente importantes para a ficção, uma vez que se trabalha um certo movimento, uma sequência de ações e cenas que não acontecem em um texto de

²⁰ "He would take the subway to work and then he would call Melissa." (p. 90)

não-ficção, por exemplo. Em nossa compreensão, esse é um elemento que diferencia a leitura de um texto de não-ficção para um texto de ficção, então, o leitor terá sua expectativa quebrada ao ler uma narrativa ficcional que não gera uma sensação de movimento, de sequência temporal (estando em ordem ou não). O trabalho do preparador, aqui, exige um apuro das sensações de leitura como método de verificação dessa temporalidade, isto é, aquilo que caracteriza a narrativa como literária. Logo, Madden afirma que palavras mais genéricas como “bonito”, “ótimo”, “enorme”, “triste”, “misterioso”, “vida”, “morte”, “amor”, “ódio”, quase nunca têm o efeito pretendido.

Nesse sentido, há também a discussão sobre o tom apropriado para o estilo. O tom, define Madden, é o sentido difuso da atitude do escritor perante seus personagens e respectivos dilemas e/ou seus leitores. Assim, cabe verificar se o tom do estilo está adequado para o tipo de experiência que o escritor tentou criar. Ou seja, a função do preparador, nesse caso, não é de adivinhar qual seria a experiência que o escritor tentou criar caso não tenha tido sucesso, mas de aguçar a percepção para casos de incoerência de tom no decorrer da narrativa, por exemplo. O tom da voz narrativa de um escritor é revelado na atitude do escritor diante de sua matéria-prima ou seu sujeito. O tom geral de uma obra pode ser trágico, cômico, irônico, cético, pessimista, compassivo, sentimental, formal, informal, e vários outros. A distância do escritor em relação à própria história afeta seu tom, porque, tornando-se muito amigo do leitor, afirma Madden, o escritor comete a falácia do “tom fofo”. A exemplo disso, Madden cita o processo de revisão de Samuel Butler em *The way of all Flesh*, em que a frase “Antes do próximo pôr-do-sol o pobre velho homem se foi”²¹, que não representa o tom de Butler, foi revisada posteriormente para “Antes do próximo pôr-do-sol ele se foi”²², que sustenta o tom de Butler.

Além da coerência do tom geral do estilo, há a possibilidade de mudança de tom em algum momento ou outro na narrativa, o que não deve afetar a noção do tom geral, conforme Madden. Isso seria válido em casos de narrativas literárias que de fato contenham apenas um tom geral, pois aqui Madden defende uma unidade de tom que seja consistente, adequada e controlada, diferente de casos em que há deliberadamente o estabelecimento de dois tons contrastantes, por exemplo. O autor

²¹ “Before the next sunset the poor old man was gone.”

²² “Before the next sunset he was gone”..

afirma que é comum que, de alguma maneira, alguns escritores acabem mudando de um tom para outro na primeira versão, como uma mudança súbita para um tom que é muito sarcástico ou pseudosatírico, o que perturbaria o tom geral da narrativa, se este for muito diferente da alteração de tom.

E, por fim, mais um elemento relevante a ser considerando na preparação e revisão de narrativas ficcionais em termos de estilo é o vocabulário. A isso, Madden refere-se à possibilidade de o estilo estar sobrecarregado de palavras arcaicas ou “latinas” – que, no contexto da língua inglesa, que é uma língua de origem germânica, as palavras de origem latina não são comuns, diferente do caso da língua portuguesa –, mas, adaptando à especificidade do nosso contexto, consideramos o uso em geral de um vocabulário arcaico ou, então, muito específico, incomum, com palavras de diferentes origens que soem muito exóticas para o português. Ou seja, é importante que o vocabulário esteja equilibrado conforme o tom e o tema da narrativa, para que não pareça mecanicamente reproduzido. Para ilustrar, Madden traz o exemplo do escritor Thomas Hardy, que fazia um uso deliberado de vocabulários desse tipo. Porém, no romance *O retorno do nativo* (*The Return of the Native*) e alguns outros dos seus romances, Hardy realmente tinha um propósito claro: criar uma aura de tragédia clássica. Entretanto, mesmo assim, Hardy fez uma revisão em seu manuscrito tanto para inserir mais palavras de origem latina, quanto para retirá-las quando pareciam mecânicas, pretensiosas, como se não fizessem parte do vocabulário que ele desejava para esse romance. O modo como isso foi feito foi retirando algumas palavras de origem latina de uso arbitrário e substituindo outras palavras comuns por palavras de origem latina de uso deliberado.

3.2 A SONORIDADE E A MUSICALIDADE NA NARRATIVA FICCIONAL

Guimarães e Perpétua (2019) mencionam o caso do trabalho com o ritmo e a sonoridade na narrativa ficcional, que muitos consideram âmbito exclusivo de criação dos poetas e da produção de verso. Porém, “como recursos de expressividade do texto literário, o ritmo textual e as repetições sonoras são recursos em uso entre todos os escritores que detêm maiores recursos de criação estética, seja na narrativa em prosa, seja nos textos em verso”. (p. 81). Isso posto, podemos inferir que a musicalidade não está presente somente em textos poéticos,

sendo sua função de grande importância também para a narrativa ficcional. As autoras propõem-se a exemplificar esse aspecto com base em autores consagrados na literatura brasileira, como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, dispondo trechos em que fazem uma breve análise:

Algumas observações rápidas quanto ao ritmo de cada um dos trechos saltam aos olhos do leitor. No primeiro excerto, apresenta-se o texto enxuto de Graciliano Ramos, livre de adjetivações, **com sua pontuação marcando o ritmo lento das ações do retirante esfaimado nas primeiras frases. O ritmo gradual está presente na descrição do fogo**, na sequência em que a claridade atinge o rosto de Fabiano queimado de sol, a barba, os olhos – o leitor vê uma pintura sendo iluminada em cores contrastantes: rosto queimado, barba ruiva, olhos azuis. Na última frase do excerto o ritmo é mais rápido, cadenciando a ansiedade com que aqueles viventes esperam a refeição miserável como se fosse um banquete. Outras observações condizentes à poética nesse exemplo recaem sobre as vogais: mais fechadas nos verbos dos três primeiros períodos, expressando maior fadiga, desesperança, fome dos retirantes, contrapondo-se com as vogais mais abertas nas palavras dos dois períodos finais. Nota-se como todos esses elementos, em conjunto, **atuam em cascata sobre a sensibilidade do leitor**: embora “invisíveis”, os recursos sonoros e rítmicos elevam a situação de penúria dos retirantes e **redimensionam os efeitos que a cena desperta**. (p. 82-83, grifos nossos)

A partir dessa análise, é possível observar a relevância do aspecto sonoro na narrativa, uma vez que ele pode contribuir – ou não contribuir – para a amálgama de efeitos despertados no leitor. Como nos trechos citados pelas autoras, a utilização dos recursos de linguagem é feita de maneira a valorizar a questão conotativa do texto e sua intenção de inventar novos sentidos, de modo distinto daqueles textos que não apresentam intenção estética. Além disso, nos exemplos analisados pelas autoras, estamos diante de casos de uso estético das palavras, dos ritmos, dos sons, das sequências, das cadências e do andamento do texto, que propõe desautomatizar os sentidos, ou seja, permite que o escritor crie novas conexões entre as palavras, estabeleça associações não usuais e invariavelmente estranhas. O deslocamento da função referencial e todo esse movimento entre os inúmeros referentes possíveis é o elemento estilístico (e, nesse caso especificamente, também o sonoro) formulando um efeito prazeroso na leitura, em que o deleite reside justamente na perturbação do sentido, no mistério inicial do significado. Em sequência, a outra análise:

Diferente do que acontece em *Vidas Secas*, as páginas de Guimarães Rosa são reforçadas com imensa variedade vocabular, inclusive com a criação de neologismos inusitados. Também essas criações contribuem para o ritmo e

às vezes o efeito semântico dos substantivos se fortalece junto aos neologismos: “orvalho pripingando” e “grilos no chirilim”, **atraindo os sentidos tátil, visual e sonoro do leitor**. Aqui o **ritmo é marcado** ainda por uma desaceleração da sequência narrativa, pela **pontuação** brusca e constituição dos períodos, intermediados por orações nominais. Nota-se que, à descrição da noite fria, segue-se a descrição do rumor dos cavalos antes da visão dos cavaleiros. **Os pontos finais nos três últimos períodos indicam os cavaleiros já parados, estanques, como se o leitor pudesse vê-los naquela posição, sugestão devida, mais que às palavras, ao ritmo imposto pelo trecho.** (p. 83, grifos nossos)

Destacamos, na análise das autoras, as questões referentes ao ritmo sonoro proposto pelo estilo de Guimarães Rosa, que comportam sensações correspondentes ao conteúdo da narração, evidenciando, assim, os efeitos despertados pela dimensão sonora que também ajudam a delinear as imagens mentais. Além disso, elas citam um recurso usado por Rosa como meio de atrair os sentidos do leitor, que é utilizado através do estilo – no caso em questão, por meio de onomatopeias e neologismos que criam uma imagem sonora. No trecho analisado, os sentidos aguçados são tato, a visão e a audição.

De acordo com Paul Zumthor (2018), um texto só existe de modo verdadeiro a partir do momento em que possui leitores (pelo menos potenciais, nas palavras do autor), para quem apresenta tendência a deixar alguma iniciativa interpretativa. Essa tendência se mostra crescente na medida em que diminui a função informativa ou imperativa do texto em questão. Nos parece relevante trazer Zumthor pela teoria que apresenta sobre a performance, o corpo e a recepção (principalmente a leitura) já que essa questão se conecta com a sonoridade e musicalidade do texto literário à proporção que a sonoridade desperta determinados efeitos, distintas sensações no leitor, e essas reações provêm do corpo e não deixam de se relacionar com a forma como a recepção acontecia na antiguidade, quando a literatura circulava de maneira oral.

Quanto ao papel do corpo na leitura e na percepção do literário, segundo Zumthor, é possível justificar a associação pelo fato de que o corpo, muitas vezes, comunica os efeitos mentais sofridos durante a leitura; e por isso, talvez tomando esse aspecto como ponto de partida para o estudo, possamos compreender melhor todo o processo dos efeitos estéticos ocasionados pela leitura: “Melhor seria inverter o movimento: partir empiricamente do que poderia ser ponto de chegada (a percepção sensorial do “literário” por um ser humano real) para poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético.” (p. 25). Portanto, para Zumthor,

O que entender aqui pela palavra “**corpo**”? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, ideal, como o ego transcendental de Husserl! No entanto, é ele que **eu sinto reagir**, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que **vibra em mim**, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: **contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena provindas de uma difusa representação de si próprio.** (p. 25, grifos nossos)

Assim, o autor especifica que se coloca no ponto de vista do leitor, mais do que da leitura, no sentido em que esta palavra designa abstratamente uma operação. O que é questionado é o leitor lendo, operador da ação de ler. Dessa maneira, a leitura se constitui como diálogo – “meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua” (p. 59) – o que significa, para Zumthor, que daí vem o “prazer do texto”, já que a “compreensão” que ela opera é fundamentalmente dialógica: “desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo *eu*. O dom, o prazer transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso [...]” (idem). Como pode ser visto, na abordagem poética de Zumthor sobre as reações do corpo à poesia – de forma metalinguística – tais reações e sensações, decorrentes do efeito estético, são, além de tudo, físicas. O som, desde sempre, teve grande impacto no corpo humano, sobretudo na forma musical, em melodias; por isso, aqui resta um apelo para que esse hábito não se apague ainda mais depois das mudanças temporais que levaram a tradição literária oral restando, agora, a leitura silenciosa. Zumthor parece remeter a uma ressurreição dessas reações corpóreas decorrentes da leitura, feita de modo adaptado para a contemporaneidade:

E, no entanto... Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é

manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. Entre o consumo, se posso empregar essa palavra, de um texto poético escrito e de um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença” (p. 64)

Com isso, temos contato com a leitura enquanto performance, enquanto um uso do corpo para determinados fins. Nas palavras do autor, que infere que em “um texto poético escrito e [...] um texto transmitido oralmente, a diferença só reside na intensidade da presença”, pode ser que seja uma indicação de que a imersão no texto literário pode ocorrer em tal profundidade, se o estilo for eficaz, que seja talvez quase possível sentir a presença da voz narrativa. O leitor sempre é afetado de algum modo pelo texto artístico que lê, mesmo que não tenha se sentido interessado o suficiente no texto:

A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. **Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados.** É verdade que mal conceberíamos que, lendo em seu quarto, você se ponha a dançar, e, no entanto, a dança é o resultado normal da audição poética! A diferença, porém, aqui é apenas de grau. **Tal é, sem dúvida, a razão pela qual os editores literários tomam geralmente a precaução de imprimir na capa de seus produtos o gênero ao qual eles pertencem: de modo a permitir ao cliente preparar-se para o modo particular de leitura que ele requer!** (p. 32, grifos nossos)

Nos chama bastante a atenção o fato de Zumthor fazer menção aos editores nessa questão relacionada aos poderes da leitura, uma vez que o processo editorial pelo qual os textos literários passam raramente são lembrados por quem levanta esse tópico. Para o autor, cada texto requer um tipo especial de leitura, à proporção que objetiva efeitos estéticos variados; Muitas pessoas valorizam muito essa experiência, principalmente quando se apresenta como algo exótico diante dos clichês. Porém, essa experiência diferenciada talvez deixe alguns leitores desorientados, de maneira a sentirem que precisariam de um preparo ou de, pelo menos, um aviso antes de adentrar no universo.

4 PROPOSTA METODOLÓGICA DE CRITÉRIOS PARA A PREPARAÇÃO DE TEXTOS FICCIONAIS

Neste capítulo, apresentaremos nossas considerações frente à investigação bibliográfica realizada e discutiremos a aplicação das diretrizes fornecidas pelo referencial teórico no método de preparação da narrativa literária, bem como a adaptação dos conceitos estudados para a prática executada no trabalho editorial, em especial, na etapa de preparação do original – sendo este de caráter artístico, carregando consigo todas as implicações, incertezas e particularidades dos textos desta natureza. Intentamos, com isso, selecionar alguns aspectos que podem decorrer da tarefa de preparação especificamente de narrativas ficcionais, como itens em relação ao enredo e ao estilo, tendo em vista a coerência dos usos, a manutenção da verossimilhança e a direção ao público-alvo.

No contexto desta pesquisa, entendemos a diferença entre o trabalho editorial nomeado como “preparação de original” ou “copidesque” e o trabalho autônomo que alguns profissionais e escritores oferecem externamente ao mercado editorial nomeado como “leitura beta” ou “leitura crítica” – alguns costumam nomear a mesma atividade dos dois modos e outros realizam trabalhos diferentes sob cada um desses nomes. Muitas editoras, em contexto de livros de ficção, costumam compreender os termos “preparação de original” e “copidesque” para descrever a mesma atividade. No entanto, para este trabalho, e com base em nossa pesquisa anterior sobre o assunto, adotamos exclusivamente a denominação “preparação de originais/de texto”, já que consideramos ser a melhor definição para a atividade. Ressaltamos essa diferença pelo fato de que, aqui, tratamos do trabalho editorial e técnico que, embora envolva determinados aspectos de subjetividade advindos do preparador, não inclui questões críticas como avaliação da obra, opinião pessoal e demais tipos de juízo de valor. O profissional que realiza preparação do texto trabalha de forma técnica e criativa no texto, como uma espécie de mediador, enquanto o leitor crítico, que atua fora do âmbito editorial, realiza uma leitura avaliativa, qualitativa e por vezes até de forma mais pessoal para o texto do escritor que o contrata – como se fosse uma espécie de “leitor-teste”.

Dessa maneira, descreveremos nossas propostas de procedimento para preparação divididas em alguns critérios passíveis de serem conferidos acerca de sua consistência durante a prática de edição. Optamos por separar os procedimentos

referentes ao enredo e os procedimentos referentes ao estilo, embora isso não signifique que, em nossa opinião, esses elementos devam ser compreendidos separadamente; Em nossa concepção, o texto literário deve ser apreendido enquanto um todo, sendo todos os seus aspectos diretamente interligados, em que um influencia no funcionamento do outro. No entanto, para fins de organização metodológica, entendemos que o tratamento dessas questões separadamente nesta pesquisa facilita a compreensão da proposta em geral.

4.1 PROCEDIMENTOS REFERENTES AO ENREDO

Nesta seção, apresentaremos os procedimentos de preparação a serem executados no que diz respeito ao enredo da narrativa ficcional. Intitularemos cada critério de forma preferível à atividade da preparação. Em seguida, faremos uma comparação entre as concepções propostas pelos autores estudados e as introduziremos na descrição do método, com os acréscimos de nossa parte no que se refere a orientações para o diálogo com o escritor e demais apontamentos que o profissional, responsável por essa etapa de preparação, poderá fazer no original a ser editado. É importante salientarmos que este diálogo deve ocorrer também por meio de conversas e quaisquer trocas entre o escritor e o preparador, e não apenas através das caixas de comentários deixadas à margem do texto. Uma comunicação clara, sempre paralela e em conjunto com o trabalho é indispensável para um resultado o mais satisfatório possível para todos os envolvidos (inclusive, aliás, sobretudo os leitores). Por último, apresentaremos a estruturação de um quadro com uma síntese desses itens identificados, com o intento de nortear o trabalho do preparador e, assim, servir como um guia – mas não como uma totalidade de elementos a serem verificados, uma vez que a complexidade e a natureza artística do texto literário impedem que todas as possibilidades que podem surgir sejam listadas e descritas.

4.1.1 Condução coerente da voz narrativa

Inicialmente, então, lançamos luz à questão que denominamos de “condução coerente da voz narrativa”, que consiste numa atenção especial do preparador na maneira como a história é narrada. Define-se como a verificação da manutenção do

ponto de vista da voz narrativa no decorrer da história, bem como se o ponto de vista escolhido para contá-la é favorável aos efeitos pretendidos pelo escritor, de modo a condizer com os outros elementos importantes da narrativa, como o conflito, o estilo, a caracterização, o tema e a estrutura, conforme Madden (2002). Não só a verificação do encontro entre esses itens com o ponto de vista narrativo, como também de que forma esses outros elementos estão sendo afetados pelo ponto de vista narrativo, uma vez que, a depender de qual for o ângulo, algumas instâncias podem sofrer mais ou menos alterações, como por exemplo, a narração feita em terceira pessoa por um narrador mais impessoal, não onisciente, e a narração feita em terceira pessoa com uma onisciência que só abrange um dos personagens – a depender de qual for o ponto de vista narrativo da mesma história, por exemplo, as alterações estilísticas ocorrerão em grande quantidade.

Quanto à manutenção do ponto de vista da voz narrativa no decorrer da história, em casos de haver mudanças como trechos narrados em primeira pessoa, ora narrados em terceira pessoa, por exemplo, é preciso verificar se a alteração foi resultado apenas de desatenção – e, portanto, determinado trecho deve ser redigido pelo autor – ou se foi justificada. São salvos os casos em que mudanças de capítulo incluem mudança do ponto de vista narrativo ou qualquer justificativa dada pela própria história, como a morte do narrador-personagem, entre outros. Desde que haja uma razão clara de modo que o leitor possa visualizar essa mudança e experienciar a leitura sob a narração de um novo ponto de vista em seu percurso, é considerada uma alteração estética – algo que não acontecerá se a narração, que sempre ocorre a partir de determinado ponto de vista, contiver pequenos equívocos linguísticos que sugerem a alteração, mas não proporcionam uma nova experiência ao leitor de fato.

Um elemento caro a essa questão do ponto de vista é qual área da história ficará inacessível, ou por meio de qual filtro – de qual personagem – teremos o relato, em que medida a fonte desse relato é confiável ou não, entre outros. Onde residirá o elemento misterioso nessa maneira de relatar? Esse será o item disposto a prender o leitor, que será mais ou menos incitado a querer desvendar aquela parte desconhecida ou deturpada, distorcida; Aqui entram aspectos de público-alvo, por exemplo, em que o preparador, sabendo qual será o público pretendido para consumo dessa história, indicará um deslocamento ou outro desse ponto de vista, tendo em mente o caso de sentir que o público precisaria de algo que gerasse maior

engajamento com a história, portanto, um ponto de vista mais misterioso, menos confiável, por exemplo.

Além disso, essa condução coerente de que falamos também diz respeito à inconsistência decorrente de um ponto de vista narrativo não favorável à história; isso se caracteriza como um equívoco, para Madden (2002), ao passo que o leitor deve sentir que aquele ponto de vista da história que lê é inevitável e não há outro possível. Por isso é sempre muito importante observar se os aspectos da narrativa combinam entre si – em nossa opinião, por exemplo, uma história que objetiva o efeito de suspense será mais crível se for revelada por um narrador que não possui acesso a muitas coisas, ou, pelo menos, não possui acesso a como as coisas realmente são e como realmente aconteceram – ou até possui acesso, mas prefere apresentar um relato distorcido.

Para que haja coerência da voz narrativa, também destacamos a questão do distanciamento do escritor do texto e o narrador da história, pontuada, também, por Madden (2002). No caso de narrativas em primeira pessoa, por exemplo, é tarefa do preparador identificar se há alguma incoerência entre a personalidade do narrador-personagem e a maneira como ele narra, para que não haja confusão entre características do personagem e características do escritor da história, por exemplo. Se algo for narrado de modo não condizente com a personalidade já exposta do personagem por outros meios, como diálogos, e ações em si, deve ser apontado em formato de comentário pelo preparador, indicando a incoerência, bem como sugestões de ajuste. Essas sugestões podem ser desde a retirada dos itens que causam a incoerência até o acréscimo de um contexto que desfaça a inconsistência.

A cautela deve residir, além disso, também no grau de liberdade do narrador, para que não acabe se perdendo em digressões não necessárias ao desenvolvimento da trama, ao passo que, com isso, pode gerar o cansaço e desinteresse do leitor, aspecto importante para as editoras que visam a venda do livro, bem como para o próprio autor, que sempre desejará um bom número de leitores da sua obra. É preciso verificar, no caso de o narrador ser onisciente, por exemplo, se a sua liberdade porventura não provocou excessos decorrentes da falta de foco e perda de controle, citando Madden (2002). O preparador deve dedicar atenção especial em casos de narrador onisciente para perceber se, em algum momento da narrativa, teve a sua onisciência notada como inconveniente. No caso de ausência de uma cena não apresentada, que provavelmente o leitor sentirá que

esse narrador poderia ter mostrado (nessa situação, quem sente isso é o preparador, mas leva em conta que talvez os leitores do livro finalizado também sintam), o preparador deve indicar o problema e solicitar a apresentação de determinada cena ou, então, estreitar suas implicações acerca da capacidade de ter acesso a absolutamente tudo o que acontece naquele universo. Ou então, pode-se fazer sugestões mais ousadas, como traços de não-confiabilidade do narrador, de manipulação do leitor para que ele não sinta a ausência de determinados elementos. Desse modo, deve-se verificar se as opiniões desse narrador estão sendo expostas de acordo com a personalidade dele, assim como o estilo também deve estar em harmonia com esta questão. Novamente, o preparador precisará verificar se não houve confusão entre a voz do escritor e a voz do narrador, uma vez que esse narrador terá algumas características mais marcadas.

Quanto ao aspecto da clareza da autoridade narrativa, o preparador precisa estar atento aos posicionamentos do narrador, de que forma ele se coloca na história e se ele se impõe (ou não) diante dos eventos e dos personagens; se o domínio dos acontecimentos do enredo não estiver claro através da narração, o preparador deve apontar a falha ao escritor e sugerir os momentos específicos em que o narrador pode oferecer indícios, pistas linguísticas, por exemplo, que denunciem a forma como ele manuseia a trama. E, nos casos em que o leitor teria até mais autoridade do que o personagem central da história, o preparador deve acompanhar de que modo essa onisciência se desvenda para o leitor e se certificar de que o texto, de alguma forma ou de outra – é trabalho do preparador sugerir as maneiras de se fazer isso – coloca indícios que deixam claro que o protagonista não tem acesso à mesma quantidade de informações que o leitor terá.

Se porventura houver duas entidades atuando como autoridades na história ao mesmo tempo, basta ao preparador verificar se isso foi intencional ou não por parte do autor, através da conversa, e que efeitos isso geraria. Se esses efeitos favorecem de fato o desenvolvimento da história, é importante optar por mantê-los e até mesmo sugerir maneiras de aprimorá-lo, de forma que fique ainda mais evidente. De qualquer modo, em toda história sempre haverá uma entidade atuando como figura de autoridade justamente por ter controle do que está ou não sendo narrado; de maneira que isso também serve como uma técnica de conferir se há unidade narrativa e se o ponto de vista está suficientemente claro.

4.1.2 Desenvolvimento satisfatório dos personagens

Toda obra de ficção, em nosso ponto de vista, deve demonstrar um desenvolvimento satisfatório dos personagens para que possa constituir-se efetivamente enquanto narrativa literária; nesse ponto, entramos em concordância com os autores citados, Madden (2002) e Perpétua e Guimarães (2010), que já apontaram essa questão como um item a ser resolvido no processo de edição de narrativas literárias e transformação em livro. Inclusive, tomaremos a liberdade de aqui incorporar a orientação citada por Perpétua e Guimarães (2010) no caso de desaparecimento repentino de algum personagem da história, sem que haja um motivo para isso, tanto quanto uma mudança brusca em suas características iniciais, também sem alguma explicação, o preparador pode proceder colocando um comentário na edição do texto em formato eletrônico, explicando que identificou esse problema e, preferivelmente, dispondo suas sugestões para solucioná-lo.

No caso, a resolução pode ser feita, em nossa opinião, de duas maneiras: com a adição de itens relacionados ao motivo do sumiço – de maneira que esse motivo contribua para o desfecho da história – ou da mudança repentina, e isso pode ser feito tanto anteriormente como posteriormente ao sumiço ou mudança, podendo, também, ser ilustrado em diversos formatos (pode ser por meio da criação algum evento no conflito que evidencie essa explicação, pode ser através de alguma ação do próprio personagem em questão ou da ação de outro personagem, pode ser liberado em meio a diálogos – e aqui remeto a Madden (2002) que descreveu e exemplificou essas alterações em relação a personagens – entre outras diversas possibilidades), ponto em que entra a atuação da fase mais “artística” da preparação, em que o profissional conta com sua própria capacidade de criação e exploração de ângulos dessa criatividade para auxiliar o escritor no tratamento desse objeto artístico. Esta é, em nossa perspectiva, a maior distinção da preparação de textos literários em relação à preparação de outros tipos de textos; A diferença que particulariza essa tarefa é o elemento da criatividade, que pode e deve estar às voltas da técnica de preparação até mesmo como um modo de imersão na dimensão ficcional para proporcionar mais eficácia na capacidade sensível do profissional.

Além desse aspecto, a questão da evolução ou mudança de estado do protagonista no decorrer da trama é extremamente importante, ao passo que, sem

isso, a narrativa apresenta uma aparência incompleta e constitui-se inteiramente incoerente pela falta desse elemento, que também se conecta a todos os outros. Este item foi apontado por Madden (2002), que definiu muito bem o fator de crescimento pessoal do protagonista, trazendo-nos a imagem de um gráfico que produz uma curva ascendente. Os eventos decorrentes do conflito da história devem ter um efeito sobre o protagonista, que é geralmente o personagem com quem o leitor simpatiza; é preciso gerar o efeito estético de absorção no leitor, de modo que ele sinta que houve uma identificação em alguma instância ou outra, pôde retirar disso algum aprendizado. Isso se deve às necessidades mercadológicas de satisfação de um público-alvo, mas, sobretudo, ao alcance do objetivo de todo objeto artístico: comoção, ensinamento, e deleite. Uma leitura em que nos deparamos com um personagem que não sofre nenhuma alteração e permanece no mesmo estado desde o início da história não será agradável, além de, possivelmente, também produzir uma sensação de inutilidade.

Ou seja, é importante que o crescimento pessoal desse personagem esteja mais evidente para o leitor do que para o próprio personagem, como afirmou Madden (2002). É necessário que essa evolução exista, mas não é preciso que o protagonista tenha consciência disso; ele pode estar ciente e revelar essa informação por ele mesmo ou esse aspecto pode estar distribuído em outros fatores da narração, como uma mudança nas ações ou reações desse personagem, por exemplo, sem que ele perceba. Nessa linha, modos diferentes de abordagem gerarão efeitos diferentes, o que deve ser identificado pelo preparador e funcionar como o elemento central que guiará suas sugestões ao escritor; se o profissional notar que não houve uma evolução do personagem, poderá escrever um comentário para autor, indicando sua percepção e sugerindo maneiras de deixar a evolução mais clara (no caso de não estar suficientemente compreensível) ou, então, sugerir que o escritor repense esse quesito para desenvolver melhor o personagem, sendo aceitável também alguma sugestão por parte do preparador sobre qual pode ser essa evolução e as possibilidades em que ela pode se manifestar, já que esse profissional terá um contato bem próximo com a narrativa a ser editada – o que o permite poder fazer esse tipo de sugestão.

Além disso, todos esses apontamentos deixados devem levar em consideração os potenciais efeitos de cada abordagem, sempre deixando a cargo do escritor qual opção ele escolherá em detrimento dos efeitos pretendidos (efeitos

estes que podem ser explicados pelo preparador, no caso de o escritor não estar ciente do efeito gerado pela maneira como conduz sua história). Nada impede que também o preparador pergunte ao escritor qual seria o efeito pretendido, caso não tenha lhe ficado claro, para então depois fazer sugestões quanto a esse aspecto.

4.1.3 Coerência dialógica

A coerência dialógica é um item extremamente importante a ser verificado durante a preparação de um texto literário, tendo em vista que qualquer mínimo problema em um diálogo, como pudemos observar através dos apontamentos de McKee (2018), pode acabar comprometendo a concepção geral de verossimilhança da obra. É interessante salientar também que, conectado a este item, devemos considerar o desenvolvimento dos personagens. Para que se possa verificar a consistência e a coerência de um diálogo, é preciso levar em consideração, anteriormente, a personalidade das personagens que os proferem. Uma vez que o preparador tiver consciência suficiente de quem de fato é a personagem, então o primeiro autoquestionamento a se fazer é: esta personagem realmente diria *isto*? E, na sequência: e se diria, o diria mesmo *desta forma*?

A isso, relembramos uma ideia enfatizada frequentemente e em variados momentos por McKee (2018), que se refere à importância daquilo que praticamente é a fonte do diálogo: a motivação da personagem. A tarefa do preparador é, então, encontrar essa motivação, pois, se não a encontrar, é porque provavelmente o leitor do livro a ser impresso e vendido posteriormente também não encontrará; e, como descrito por McKee, o leitor buscará essa motivação e, se não a encontrar, sentirá um desconforto – justamente ocasionado por uma falha na verossimilhança, na credibilidade da obra. Ou seja, o trabalho da preparação tem por objetivo evitar esse acontecimento, na medida em que realiza a primeira leitura e tem a autoridade para sugerir alterações na obra. Logo, se a motivação de tal diálogo não for encontrada, o preparador deverá apontar essa lacuna ao escritor, para que ele mesmo resolva da maneira como preferir. Entretanto, o preparador pode fazer sugestões variadas para esse ajuste ou, então, sugerir a retirada do diálogo, bem como a substituição da fala por alguma ação da personagem que se identifique com mais clareza a sua personalidade.

Da mesma maneira, como atestado por McKee, o diálogo deve traduzir-se como a fala autêntica e imediata da personagem, isto é, deve soar exatamente como uma voz única e específica para a personagem que fala. Uma vez que, tanto na vida real quanto na ficção, na maioria das vezes, cada pessoa possui uma personalidade diferente e, portanto, fala de maneira diferente, é quanto a isso que o diálogo deve estar relacionado. Cada diálogo deve comunicar a voz da personagem correspondente, do mesmo modo como cada uma diria o conteúdo que está posto na página. Como muito bem expôs McKee, “todo discurso é um ato exterior motivado por uma ação interior” (2018, p. 21), logo, cada diálogo deve aparentar como tal: a exposição de uma motivação interior da personagem. Além disso, o autor também coloca que “toda fala responde a uma necessidade, empenha um propósito e efetua uma ação” (idem), o que também deve transparecer nos diálogos. Assim, o preparador, em caso de ausência dessa coerência, pode fazer um apontamento no manuscrito por meio de comentário, com uma explicação clara disso, para que o escritor possa realizar a alteração com eficácia. O preparador, de acordo com o que conhece do universo da obra a ser editada, pode sugerir, como já dito, a maneira que o escritor pode resolver essa questão, mas nunca alterar um item dessa dimensão por si próprio, já que isso interferiria além do adequado na criação artística de outrem. O preparador pode sugerir ao escritor, então, que crie um desejo, uma intenção convincente que motive o personagem a proferir tal diálogo, e pode, até mesmo, sugerir que tipo de intenção poderia ser; no entanto, a tarefa realmente necessária do profissional do texto narrativo ficcional termina na sugestão de resolução do problema, e não, obrigatoriamente, na sugestão de como resolver esse problema.

Em suma, o trabalho do preparador quanto aos diálogos de narrativas ficcionais consiste na avaliação do subtexto – é, então, a verificação daquilo que não está no texto, ironicamente. Porém, é o elemento que não está escrito *ipsis litteris* mas está claramente sugerido, legível, interpretável através das entrelinhas. No capítulo 2, transcrevemos as seis funções do diálogo dispostas por McKee (2018, p. 103), que podem servir de critérios verificáveis para a consistência de um diálogo. É aconselhável até mesmo que todo preparador de textos ficcionais contenha a descrição dessas características à mão, para casos em que seja necessário ou solicitado que se tenha uma cautela especial com a construção de diálogos, bem como em casos de obras narrativas com grandes quantidades de diálogos e de

personagens, por exemplo. Contudo, destacamos, aqui alguns dos itens citados por McKee que são mais relevantes para esse contexto específico de preparação de textos literários: a) as expressões verbais dispostas na página realizam uma ação interna da personagem; b) afirmações e alusões dentro das falas entregam exposição; c) um estilo verbal único caracteriza cada papel; e, por fim, d) a fala soa autêntica para a ambientação da história e verdadeira para a personagem.

Há de haver uma integridade, então, entre personagem-diálogo; pois, conforme também muito bem explicitado por McKee (2018, p. 105) “se as personagens não falam de uma maneira adequada à sua natureza, adequada à ambientação e ao gênero, o leitor/espectador deixa de acreditar”. Logo, é preciso haver correlação com o gênero e a ambientação da obra. Em romances ambientados em séculos passados, como o século XIX, por exemplo, é preciso verificar se os diálogos traduzem a maneira como realmente se falava na época, que normalmente não é a mesma maneira como conversamos no contexto atual, bem como questões espaciais e culturais, como localização em países distintos do nosso. A depender do gênero da narrativa ficcional, então, é inegável que sempre haverá pesquisa envolvida no trabalho do preparador, que basicamente consiste em verificações de detalhes e também de generalizações.

Outro aspecto a ser avaliado, então, será a credibilidade do diálogo enquanto elemento artístico. Isso significa que, se os diálogos da narrativa ficcional forem muito semelhantes aos diálogos de conversas reais da vida real, é necessário que isso seja apontado ao escritor. Novamente, esse não é um item que o preparador pode alterar por si só, mas deve apontar ao escritor e pode sugerir de que maneira proceder, como uma reformulação do diálogo ou, então, retirada. Reiteramos aqui, então, a ideia já mencionada por McKee, de que o diálogo verossímil não imita a realidade; os diálogos precisam ser verdadeiros apenas para as personagens e para a ambientação.

No entanto, quando a outro elemento que foi mencionado por McKee, “logo, você deve confiar em uma intuição habilidosa, no seu senso de correção baseado em seu conhecimento, experiência e gosto pessoal” (2018, p. 106) em nossa opinião, um preparador de textos literários narrativos pode, sim, confiar em sua intuição habilidosa vez ou outra – embora essas questões mais subjetivas devam majoritariamente ser apontadas ao escritor para que ele decida como proceder – e no seu senso de “correção” – apresentamos esta palavra entre aspas porque

acreditamos que o sentido dela opõe-se totalmente ao que estamos propondo aqui – baseado em seu conhecimento e experiência, entretanto, não, nesse contexto, quanto ao gosto pessoal. Apesar de estarmos tratando de questões de julgamento estético, as questões de gosto pessoal do profissional do texto não devem ser consideradas durante a preparação, pois seu trabalho não diz respeito a nenhum tipo de julgamento de valor sobre a obra.

Conforme já mencionamos os aspectos a serem considerados em relação ao subtexto do diálogo, também é importante verificar diálogos que expõem informações além do necessário, e personagens com um nível muito alto de autoconsciência. Nesses casos, o preparador pode optar por uma retirada de falas ou trechos que apresentam exposição desnecessária ou, então, apontar esse problema para que o escritor possa modificar como preferir, como, por exemplo, alterar os diálogos e substituir as informações “excessivas” por falas que acrescentem ao subtexto, como outros tipos de diálogos, em outros contextos, ou, até mesmo, a substituição de uma exposição autoconsciente de uma personagem por uma inconsciente, ao contrário do que estava posto anteriormente, se tal alteração não prejudicar a coerência como um todo. Ou seja, conforme escrito por McKee (2018) aqui pode-se sugerir que o escritor – fazendo-o da própria maneira – mascare as intenções subconscientes da personagem, conduzindo a motivação e a justificativa em paralelo, sempre.

4.1.4 Disposição consistente de cenas e sumários

O item que aqui nomeamos como “disposição consistente de cenas e sumários” se refere à inserção coerente de cenas e de sumários na narrativa ficcional, sendo trabalho do preparador verificar se há momentos em que uma cena ou um sumário estariam inseridos em um momento inadequado da narrativa, ou se há alguma cena que deveria estar na forma de sumário, ou um sumário no formato de cena e vice-versa. Com base nas conceituações oferecidas por Assis Brasil (2019), podemos concluir que o conhecimento desse tipo de recurso recorrente na narrativa ficcional é imprescindível para o profissional que trabalha com textos literários narrativos.

Visto que a cena, assim como qualquer outro elemento, tem várias funções na narrativa, de acordo com Assis Brasil, podemos inferir que sugerir a inserção e

criação de uma cena em situações do manuscrito ficcional em que alguns tipos de lacunas são identificados pode ser benéfico, como, por exemplo, em situações em que o preparador verifique que falta um desenvolvimento ou maiores exposições sobre a personalidade de algum personagem. Em casos assim, o preparador pode sugerir, em forma de comentário para o escritor, que ele introduza uma cena em que determinado personagem atue de forma mais clara, com elementos mais evidentes, para que o leitor possa conhecer melhor o personagem e não reste muito espaço para dúvidas. O preparador também pode sugerir a criação de uma cena em momentos em que existem circunstâncias vagas no enredo, porque além de apontar o problema, o profissional do texto poderá indicar uma maneira prática e técnica – no sentido de formato, já que é muito problemático atribuir tais características ao conteúdo artístico de qualquer texto literário – para resolver o problema, sem que a noção fique muito vaga para o escritor e ele acabe falhando na próxima tentativa de ajustar esses elementos.

A sugestão de introdução de cenas também cabe em momentos em que um avanço é necessário na história, quando houver casos de longas digressões, descrições e outros recursos que gerem uma sensação estática e podem correr o risco de soar entediantes ou inadequadas. Todavia, conforme explicita Assis Brasil (2019), a função essencial da cena é reforçar, potencializar e/ou agudizar o conflito. Portanto, os momentos em que a sugestão de inserção de cenas serão mais adequados serão justamente os momentos em que esteja faltando uma apresentação de conflito, ou um agravamento em situações que o conflito não pareça tão evidente. Em partes da narrativa que pareçam soltas, também pode caber ao preparador sugerir a inclusão de uma cena, para que as ligações entre os eventos fiquem mais claras e não haja essa sensação de “pontos soltos”. Se houver a descrição de um cenário ou de diálogos que pareçam estar sem contexto, seria a situação ideal para que o preparador sugira a inclusão de uma cena para o escritor – será conveniente sempre que puder atuar como um meio de ligação para manter a coerência e a sequência da narrativa.

Porém, da mesma maneira que podem existir poucas cenas, é possível que o escritor tenha acrescentado cenas excessivas em sua narrativa. Seria, então, nessas situações que o preparador de narrativas ficcionais poderá sugerir, então, que o escritor transforme determinadas cenas em sumários. Em trechos da narrativa que contenham cenas, isto é, com a descrição de certos pormenores que não têm

muita relevância para o curso da história em si, o preparador pode tanto sugerir que o escritor “resuma-a” em um sumário – se, no caso, ainda conter informações que ainda sejam necessárias para a narrativa, pois se a cena também não contiver fatos necessários em si, será necessário apenas retirá-la – quanto retirá-la em sua totalidade em casos de irrelevância ou, então, fazer a retirada de determinados trechos que acabem deixando o formato como um sumário em si. Os trechos a serem retirados seriam apenas os que contenham detalhes extras, sendo mantidos os que possuem informações importantes sobre fatos já ocorridos.

Deste modo, o sumário, conforme observamos, tem por função principal introduzir informações necessárias para o enredo em momentos oportunos. Logo, também pode caber ao preparador sugerir para que o escritor crie um sumário que sirva como justificativa para algum evento que pareça vago na narrativa, como a motivação de determinadas ações de uma personagem, por exemplo. Visto que o sumário também pode funcionar como ligação entre cenas, o preparador pode sugerir a inclusão de um sumário onde encontre a presença de cenas sem uma conexão muito evidente. O sumário pode servir como equilíbrio e balanceamento de cenas, então o preparador pode sugeri-lo também em situações assim. Da mesma maneira, o preparador pode sugerir a inserção de um sumário quando houver a necessidade de justificar uma cena ou, então, para que a cena se torne mais imaginável, ao passo que ela contém essa característica – deve ser imaginável.

O preparador também pode contar com a sugestão de um sumário para momentos em que, muito adiante na narrativa, seja necessário uma recuperação de informações necessárias ou uma interposição entre cenas no caso de ser preciso um tipo de preparo anterior a alguma revelação dramática na cena a seguir, como o exemplo fornecido por Assis Brasil (2019). Isto é, durante o curso do conflito na narrativa, talvez possa ser necessário inserir momentos de “respiro” com um sumário, mas de maneira que se integre dinamicamente ao tratamento do conflito, portanto, o preparador pode fazer essa sugestão tendo isso em vista, sobretudo em momentos que esse tipo de “prolongamento” seja necessário para aumentar ainda mais a probabilidade de inquietar o leitor – em narrativas do gênero de suspense, por exemplo.

Entretanto, em casos de sumários excessivamente longos, façamos, enquanto preparadores de narrativas ficcionais, como indicou Assis Brasil (2019): sugerimos ao escritor a inserção de microcenas ou pormenores que deem

movimentação e sequência para a narrativa – o problema pode ser apontado pelo preparador para o escritor para que ele decida como proceder, mas é conveniente sugerir o formato – microcenas, no caso – para que se corra menos risco de a narrativa ficar ainda mais extensa e o escritor acabar tentando apagar uma falha e acrescentando outra. O sumário também deve ser sugerido pelo preparador em casos em que há alterações de atitude dos personagens sem muita justificativa, em momentos em que uma cena não seja muito ilustrativa. Assim, sugere-se a inclusão de um sumário que sirva como antecipação àquela alteração de comportamento da personagem.

Existem situações, como já pode ser perceptível, em que tanto a sugestão de inclusão de um sumário ou de uma cena podem ser igualmente eficazes. Para casos em que seja preciso situar o leitor no tempo e no espaço, o preparador terá a tarefa de verificar se o contexto do manuscrito exigirá uma cena ou um sumário, o que pode depender de muitos fatores, inclusive o gênero. Em situações como o exemplo citado por Assis Brasil em que uma localização do contexto histórico-social é necessária, por exemplo, mas normalmente não há espaço o suficiente para digressões detalhadas, cabe a sugestão de inclusão de sumário que contenha essa função, que funciona como uma solução breve com alguns elementos selecionados que já poderão trazer a quantidade suficiente de informação para que o leitor possa se situar.

Outra instrução fornecida por Assis Brasil que podemos aproveitar para o contexto da preparação de narrativas ficcionais é a sugestão para o uso de cenas em casos em que a questão essencial da personagem ou o conflito da história estiverem presentes; ou seja, quando houver um formato talvez não muito efetivo nesses casos, cabe a solicitação de alteração por parte do preparador, quando houver cenas desnecessárias, por exemplo. O sumário pode ser usado quando a questão essencial da personagem ou da história não estiverem explícitos, em casos em que haja dúvidas quanto a isso. O sumário é eficaz também para apresentar flashbacks, quando o preparador notar que algum elemento assim é necessário.

4.2 PROCEDIMENTOS REFERENTES AO ESTILO

Nesta seção, apresentaremos os procedimentos de preparação a serem executados no que diz respeito ao estilo da narrativa ficcional. Naturalmente, alguns

aspectos irão reaparecer, já que, no texto ficcional, tudo está interligado – do mesmo modo como alguns procedimentos parecerão similares aos indicados anteriormente para outros itens do texto ficcional, bem como as semelhanças dos critérios e soluções sugeridas entre si – mas de um outro ângulo e com um formato diferente. Novamente, cada critério será nomeado de maneira preferível à atividade da preparação, como um elemento a ser observado. Por último, apresentaremos a estruturação de um quadro com uma síntese desses elementos identificados, com o intuito de nortear o trabalho do preparador no quesito estilístico, que, comumente, constitui-se como uma questão delicada na edição na medida em que expressa uma grande carga de subjetividade e identidade do sujeito (tanto o autor quanto o narrador).

4.2.1 Equilíbrio sonoro ou musical

Nosso ponto em relação a esse assunto é de que o equilíbrio sonoro contribui para uma grande diversidade de efeitos estéticos, e é um item a ser verificado durante a preparação, já que, em nossa concepção, um desequilíbrio sonoro pode prejudicar severamente a experiência de leitura. Mesmo que, atualmente, seja praticamente incomum o costume de se fazer leitura em voz alta, um texto que não soa bem gera um efeito desagradável. Embora não tenhamos mais tanto, majoritariamente, o hábito de ler em voz alta, sempre há uma voz que ressoa mentalmente no leitor durante o processo de leitura silenciosa. Acerca desse item, retomamos Guimarães e Perpétua (2019), que através da demonstração da análise de trechos de duas obras literárias muito conhecidas no Brasil, apresentaram um exemplo de como o equilíbrio sonoro pode se articular. Não é necessário que, para haver equilíbrio sonoro, o estilo deva estar parelho ao de Guimarães Rosa e Graciliano Ramos, consideramos importante salientar.

Desse modo, uma técnica que sugerimos ao preparador de textos literários para conferir o equilíbrio sonoro quando houver dúvidas, é a própria leitura em voz alta, visando verificar o tom, a fluência e a adaptação ou não aos desejos do público-alvo. Aqui, então, trazemos a teoria de Zumthor (2018), em que há a associação da leitura, dos efeitos por ela provocados ao corpo, em forma de sensações e, até mesmo, respostas físicas. Se porventura identificar algum desequilíbrio sonoro, é válido deixar um comentário ao autor e sugerir uma maneira que soaria melhor,

exercitando tais testes com o próprio corpo, manuseando a própria sensibilidade à medida que repete em voz alta o trecho reformulado conforme suas sugestões. Ou seja, isso tem relação direta com os efeitos estéticos pretendidos, que também devem ser verificados nesse exercício, bem como conferidos por meio da conversa com o autor. No entanto, propomo-nos a debater o assunto:

Enfim, a leitura solitária e puramente visual marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero. Ainda é preciso ter em conta, no sentimento que experimentamos a respeito disso, a espécie de surdez particular que nos inflige nossa educação literária (p. 64)

É uma lástima, nos dizeres de Zumthor, que nos tempos atuais a leitura em voz alta ou a narração de histórias de forma oral esteja diminuindo cada vez mais, o que acaba gerando desorientação quanto a esses aspectos da sonoridade na narrativa, ao passo que alguns leitores nem imaginam que esse possa ser um aspecto relevante. O autor descreve esse fenômeno atual:

Na leitura, em compensação, a ação visual se orienta de vez para a decifração de objetos circundantes. Para todo indivíduo alfabetizado que adquiriu o hábito de ler, a relação entre o significante (a letra) e o significado (o que essas três, quatro ou dez letras juntas querem dizer) é interiorizada, não transita mais pelo objeto. Você lê o que os caracteres traçados escreveram sobre a página, e feito isso, passa diretamente à noção correspondente. A relação integrada se torna imediata entre o perceptível e o mental. (p. 67)

A mudança do sentido predominante na leitura (e na audição, no caso) pode ser um dos fatores que mais alterou aspectos envolvendo essa maneira de receber histórias. Antigamente, na literatura de tradição oral, os itens mais importantes eram a voz e os ouvidos, cultura auditiva; agora, os olhos e as mãos são os mais importantes, envolvendo sons apenas se o leitor praticar a leitura em voz alta, o que poderia ser descrito da seguinte maneira: “O poema assim se “joga” em cena (é a performance) ou no interior de um corpo e de um espírito (a leitura)”. (p. 57). Isto é, a experiência de leitura pode ser plena se, consciente disso, o leitor encará-la como performance e passar a, de fato, performá-la, encená-la, executar e permitir os movimentos do corpo.

Na preparação, o preferível é que sempre se conduza e aprimore o estilo literário para incentivar a empolgação do leitor, para surpreendê-lo com o elemento estranho que lhe causa reações corpóreas, tais como o ímpeto de ler um diálogo

com a entonação imaginária do personagem que o proferiu. Outro item a ser verificado é a extensão das frases – um texto prosaico em demasia, com frases longas em que o leitor frequentemente se perde e acaba tendo de retornar ao início para conseguir compreender, provavelmente terá uma entonação muito confusa de ser pronunciada, e por isso, ao sugerir o ajuste da extensão da frase, o preparador já deve ter em mente o que fazer para melhorar o problema da entonação.

Uma narrativa fluida, clara e sem dificuldades de compreensão também pode ser frequentemente fruto de um bom equilíbrio sonoro. Assim como acreditamos que o inverso também possa acontecer: justamente em decorrência do equilíbrio sonoro, é o que pode acabar fazendo com que o sentido da narrativa ficcional fique mais clara, de modo que é mais fácil despertar as sensações corpóreas de efeito estético e, também, deixá-las tomarem conta. Se o texto possuir certa musicalidade, será cada vez mais fácil gerar efeitos mais intensos na leitura.

4.2.2 Linguagem literária correspondente à proposta da obra

Neste item, tratamos da correlação entre a linguagem literária e a proposta da obra. Porém, uma das primeiras coerências – ou incoerências – a serem verificadas seriam a presença de trechos com um estilo que não aparente ser literário. Isso pode ocorrer de diversas maneiras, mas tomaremos aqui uma que foi citada por Madden (2002), que pode ser uma utilização escassa de ferramentas retóricas típicas da escrita literária. Esse é considerado um problema porque, além de ser referente a algo que caracteriza o texto em si como literário, pela razão de serem responsáveis por estimular no leitor as emoções desejadas, as atitudes, ou ideias. Logo, um texto que não estimule satisfatoriamente as emoções no leitor por não ter recursos retóricos suficientes, como, por exemplo, figuras de linguagem – imagens, simbolismo, ironia, eufemismo, metáforas, símiles, entre outras – poderá fazer o leitor se questionar se está mesmo lendo uma ficção. O preparador de narrativas ficcionais deve identificar se a obra apresenta linguagem excessivamente referencial em algum momento, pois uma das características primordiais da literatura é justamente aquilo que está submerso, sugerido, não-dito tal qual é.

Se em algum momento da narrativa o texto parecer estático, a causa pode ser a ausência desses recursos, que acabam por ocasionar a ausência de efeitos – o que é imprescindível para qualquer texto de natureza literária. O estilo, seja qual for,

se desenvolve através do uso desses recursos, conforme afirmou Madden, portanto, para que a proposta da obra possa ser identificada, essa questão deve estar bem marcada e, então, assim correlacionar o tom estilístico com a proposta da obra.

Sobre isso, dada a identificação da essência estilística, é trabalho do preparador verificar se está realmente acordo com o que se pretende. Embora Madden categorize os tipos de estilo em simples, médio ou complexo, não cabe ao profissional do texto fazer esse tipo de categorização; até mesmo pelas razões de que, nos tempos atuais e com os avanços de diversos estudos na contemporaneidade, é problemático realizar categorizações dessa forma, uma vez que é difícil encontrar qualquer unidade nesses aspectos. No caso, então, a tarefa do preparador consiste em verificar, de acordo com a concepção geral do texto a ser editado, se o estilo condiz com o teor da narrativa. Um dos modos de se realizar essa verificação pode ser, de acordo com Madden, através da identificação dos objetivos da escrita. Por exemplo, se houver a identificação de um padrão em que a linguagem pareça induzir que as palavras intentem traduzir imagens e sensações; ou, então, um padrão em que a linguagem pareça, na verdade, induzir a partir de si mesma a estimulação da imaginação e de sensações, como uma espécie de concisão da realidade; ou, até mesmo, um uso controlado de uma “simplicidade” aparente e de uma complexidade que se apoia em mecanismos de sutileza para a produção de efeitos, entre outros.

Ou seja, se houver um padrão estilístico de fato, cabe ao preparador verificar se há alguma passagem em que esse padrão se desestrutura. Quando isso acontecer, cabe ao profissional apontar em forma de comentário para o escritor, uma vez que o único que pode reproduzir o mesmo conteúdo com o estilo que estava já performando anteriormente é o próprio artista. Logo, o preparador identifica, aponta e o escritor é quem reformula. Também não nos cabe aqui categorizar, da mesma maneira que Madden efetua, modos estilísticos para cada tipo de narrador. Em nossa opinião, qualquer tipo de narrador pode reproduzir qualquer tipo de estilo, desde que seja coerente de acordo com a proposta e sempre equivalente aos modos do narrador – no caso, por exemplo, se for um narrador em primeira pessoa, é preciso verificar se, em algum momento, o estilo acabou não reproduzindo a maneira como esse narrador reproduziu o relato no decorrer da história.

Relembramos, aqui, que a obra de Madden refere-se aos escritores de ficção que estão em processo de revisão do próprio manuscrito; Portanto, não cabe exatamente ao revisor e nem ao preparador fazer este tipo de ajuste no trabalho criativo alheio. Em nossa opinião, o preparador deve ter a habilidade de identificar tais questões e, assim, indicá-las ao escritor para que este realize a reformulação no próprio trabalho, exercendo a própria liberdade criativa. O preparador pode acrescentar alguma ou outra sugestão, mas nunca fazer este trabalho pelo escritor; as sugestões podem ser apontadas no formato de comentário para que o próprio escritor decida como proceder, respeitando sempre sua liberdade artística.

Assim como a impressão de um padrão ou unidade estilística, também há a possibilidade de haver contrastes de tons estilísticos. E nem sempre isso se configura como um problema, ao passo que pode ser intencional, muitas vezes. Nesses casos, então, cabe ao preparador verificar se a mudança foi intencional ou não, ou questionar esse aspecto ao escritor em caso de dúvida. Os tons estilísticos podem variar bastante dentro de uma mesma narrativa, desde que haja justificativa para a utilização desse recurso. Uma alternância de extensões frasais, por exemplo, ou extensões de parágrafo, serão perfeitamente aceitáveis se houver uma razão para que existam. É possível, também, que, em caso de não haver alternâncias, o preparador sugira alguma em determinado momento da narrativa, mas como alguma estratégia determinada para causar determinado efeito. Uma alteração óbvia, por exemplo, é a diferença entre a linguagem do narrador e a linguagem dispostas em diálogos, porém, por mais que isso seja claro na maioria das vezes, ainda pode ocorrer algum deslize. Nesse caso, então, cabe ao preparador atentar para o escritor alterar ou o tom do narrador ou o do diálogo em momentos em que, ao invés de aparecerem de maneira diversa, acabarem reproduzindo a mesma linguagem. É muito comum, por exemplo, que o estilo do narrador produza grande contraste com o estilo dos personagens; portanto, é tarefa do preparador verificar se isso foi mantido com fidelidade no decorrer da narrativa.

As repetições, sejam de palavras ou estruturas, se soarem desagradáveis de qualquer modo, devem ser solucionadas. Certamente, são salvos os casos em que a repetição é intencional como recurso de ênfase, por exemplo, então cabe ao preparador questionar ao escritor primeiramente, em casos de dúvida. Mas quando não forem intencionais, devem ser eliminadas pelo preparador ou sinalizadas para que o escritor reformule de acordo com suas novas escolhas linguísticas, o que

também não impede que o preparador sugira maneiras de se fazer tais substituições. O fator importante aqui é que a repetição, quando excessiva, pode distrair o leitor e desfazer a sensação de imediatidade, prejudicando a imersão no universo ficcional; portanto, a repetição, enquanto problema estilístico, pode ser uma causa nessa falha da imediatidade e imersão. Entretanto, a repetição controlada para ênfase é um elemento essencial para o estilo, uma vez que, nesses casos, gerará o efeito contrário: irá imprimir ainda mais imediatidade, trazendo o leitor ainda mais próximo ao universo ficcional. Pode ser sugerida pelo preparador como meio de enfatizar uma imagem, algum padrão de discurso de uma personagem, o tom do narrador ou sua atitude, entre outros. A repetição estilística, então, pode tanto atuar para imergir o leitor ainda mais na história ou afastá-lo, em casos de ser acidental ou usada de modo inadequado.

4.2.3 Imediatidade estilística

Geralmente, toda narrativa ficcional imprime uma sensação de imediatidade. É uma característica também imprescindível de todo texto literário, pois um texto, para ser absorvido e lido como literário, precisa ser o tipo de texto que faz o leitor se deslocar da sua realidade para outra realidade, que acontece imediatamente a medida que ele lê aquilo que está escrito. Mesmo que seja uma narrativa de caráter mais filosófico, por exemplo, com fluxos de consciência ou inserção de digressões e reflexões, isso é sempre efetuado pelo narrador, que é uma entidade fictícia, ou por uma personagem – que pode ser o próprio narrador ou não. Portanto, a condução do estilo de qualquer narrativa ficcional precisa transparecer essa sensação; se, em algum momento do texto o preparador sentir que há alguma falha nesse aspecto, pode ser que algum elemento na linguagem do texto esteja causando e, assim, deve ser identificado e apontado ao escritor para que ele reformule de maneira que se torne mais imersivo. No entanto, em paralelo com Madden, essa sensação não se dá somente pelo fato de o leitor sentir que aquilo que está na página acontece no momento imediato de sua leitura; mas de um fator que imprima uma credibilidade no relato que faça o leitor até esquecer que as pessoas presentes no texto não são reais e os eventos nunca aconteceram. O ficcionista precisa conceder essa sensação de imediatidade ao seu leitor para garanti-lo, logo, esse é um fator importante na preparação de narrativas literárias porque, embora aquilo que mantém

ou não um leitor interessado seja, muitas vezes, totalmente subjetivo e único para cada pessoa, toda narrativa ficcional existe para ser lida até o final. Por isso, o preparador pode sugerir questões de estilo que agreguem esse efeito em passagens da narrativa em que não houver muita estimulação de imersão total.

Um elemento estilístico categórico responsável, muitas vezes, por prejudicar esse efeito é a utilização excessiva ou desnecessária da voz passiva, ou de verbos passivos. Então, uma alteração que pode ser feita pelo preparador seria a sugestão em comentário para substituição de verbos passivos por verbos ativos, voz passiva por voz ativa, ou quaisquer palavras, sintaxe ou outro recurso que indique ação. Não cabe ao preparador, é claro, contabilizar se há uma maior ocorrência de verbos de estado do que verbos de ação, mas em momentos em que a sensação estática estiver muito aparente e o preparador presumir que o leitor futuro da obra a ser editada pode sentir esse desconforto, uma das maneiras de se solucionar esse problema é com a substituição de trechos estáticos e passivos por ativos, não necessariamente através do conteúdo, mas mesmo apenas da substituição de palavras e verbos para transmitir o mesmo conteúdo, que estará diferente, obviamente, mas poderá ser uma alteração que se traduz ainda mais fiel às intenções do escritor, que pode ter imaginado determinada passagem com mais ação do que ela aparenta ter.

A imediatidade estilística pode ser gerada, também, com a estimulação de sentidos, de acordo com Madden. Porém, essa estimulação será mais efetiva se as ações forem descritas e os itens dispostos na cena, pois apenas mencionar que algum personagem experienciou determinada sensação, por exemplo, não desperta os sentidos do leitor com muita eficácia, já que esses sentidos serão do personagem e não do leitor – a maneira de fazer o leitor despertar os sentidos, como visão, audição, tato, paladar, olfato é descrevendo a cena e tudo o que contiver na imagem representada, uma vez que proporcionará também que o leitor desperte tais sentidos de acordo com as próprias memórias afetivas, com o próprio juízo de valor, por exemplo.

Além disso, outro item a ser evidenciado para as narrativas ficcionais, conforme apontado por Madden, é o uso de frases entre parênteses. Esse é um recurso que deve ser utilizado com muita cautela na ficção, uma vez que, se for utilizada sem um efeito consciente e simplesmente para expor variedade de frases, quebra o efeito da imediatidade que é necessário para manter o leitor imerso em

qualquer narrativa ficcional, tornando-se uma tarefa árdua de ler. Entretanto, se for utilizada por meio de controle de efeito, como para atrasar propositalmente a conclusão do sentido, pode ter o efeito positivo de fazer o leitor sentir mais intensamente o propósito da frase.

Também com o objetivo de proporcionar maior imediatidade através do estilo, é possível que o preparador execute a compressão de frases, por exemplo. Frases mais curtas normalmente geram mais sensação de ação, contudo, nem sempre isso é uma regra. Às vezes, a questão que pode imprimir mais ação à frase pode ser a pontuação e não necessariamente a diminuição da extensão da frase. O importante é que, com a alteração a ser sugerida pelo preparador, podendo ser a transformação de três frases em apenas uma através da alteração da pontuação e não da extensão da frase, conforme o exemplo fornecido por Madden, obtenha-se uma sensação mais nítida de movimento. No caso, um único período com três linhas – porém, que não apresente confusão na condução de ideias – normalmente é lido com mais velocidade que mais de um período na mesma quantidade de linhas. Porém, da mesma forma pode-se comprimir a frase em menos linhas com o objetivo de concentrar o efeito, que pode conter muitos outros além da sensação de movimento.

4.2.4 Coerência de condução linguística

Conforme foi mencionado por Madden (2002) e também vai ao encontro de nossa opinião, o estilo também é responsável por elementos de reviravolta e surpresa, não apenas o enredo. Assim, durante a preparação, o profissional do texto poderá verificar se, em algum momento alguma frase pode ter gerado certa expectativa no leitor de que haveria determinada continuação. Essa continuação pode ser de um novo desenvolvimento de uma ação, imagem ou observação ou qualquer outra coisa. A quebra dessa expectativa será positiva se for intencional e se, na frase seguinte houver uma reviravolta e isso causar uma surpresa no leitor. Um exemplo disso pode ser a sintaxe de uma só frase que pode criar a expectativa de que a última parte dessa mesma frase irá se reverter – e, se isso não acontece, pode ser problemático e deve ser apontado pelo preparador. Além disso, se houver de fato frases com a geração de expectativa de uma reviravolta e elas acontecerem realmente, o leitor também cria a expectativa de que isso acontecerá novamente mais adiante, então, é necessário que o preparador tenha cuidado, no momento da

edição, para não acabar sugerindo que o escritor faça algo que não soe natural em seu estilo.

É cabível ao preparador a verificação da possível ocorrência de trechos em que o estilo soe muito formal, o que é naturalmente incompatível com a ficção, ao passo que não estamos lendo um texto de natureza científica nem puramente informativa, por exemplo. Se houver uma formalidade excessiva e não justificável, o preparador deve atentar para que o escritor altere esse aspecto, uma vez que isso pode gerar incoerência quanto ao tom de qualquer narrativa ficcional em si, visto que esse formato de contar histórias tem suas origens nos idiomas vernaculares e na fala coloquial. A solução para isso também pode ser a retirada desses trechos que gerarem dissonância em geral.

Contudo, em nossa perspectiva, considerando a diversidade infundável de narradores e modos de narrar e, sobretudo, as transformações trazidas pelo decorrer do tempo, esse tipo de ajuste seria necessário somente em casos de dissonância de tom ou incoerência. Com isso, implicamos, por exemplo, as narrativas modernas e pós-modernas que podem apresentar uma rede de entrecruzamento de vozes, por exemplo (que podem ser originária dos personagens ou não), inserida na narrativa, bem como o narrador pode apresentar personalidades fragmentadas e distintas durante uma narrativa, ao mesmo tempo.

A organização das frases deve ser analisada pelo preparador de modo que ele possa verificar se há alguma ordem distorcida nas frases, o que pode ocasionar uma mudança total na maneira como os efeitos serão sentidos pelo leitor. Logo, se o preparador perceber que a sintaxe de alguma frase na narrativa provavelmente gera um efeito muito diverso do pretendido, ele deve atentar isso ao escritor e, então sugerir ou alterar a sintaxe da frase de forma que corresponda mais claramente ao efeito pretendido. A alteração, em casos como esse, diz respeito a que se preze não somente o sentido das frases, mas como já mencionado, o efeito. Muitas vezes, certos efeitos não são gerados pelo sentido nem pelo conteúdo de uma frase em uma narrativa ficcional, mas sobretudo pela ordem em que está esse sentido, em uma onda de pico e declínio, por exemplo.

Por isso, o preparador de narrativas ficcionais deve sempre dedicar atenção especial ao uso de modificadores em geral, como os adjetivos e advérbios, que normalmente deve ser moderado, salvos os casos em que o exagero ou ausência são intencionais. O efeito estético pode ser prejudicado se houver um excesso de

modificadores, como, por exemplo, em casos em que a narrativa é em terceira pessoa e o narrador se apresenta como uma entidade cujas opiniões interferem minimamente na descrição dos fatos. No entanto, em casos em que a entidade narrativa se pretende como alguém que evidencia frequentemente as próprias impressões tal qual as recebe, o uso dos modificadores pode ser ainda menos realizado do que deveria, cabendo ao preparador atentar ao escritor para que ele mesmo inclua, da forma como preferir, alguns modificadores que denunciem as impressões da entidade narrativa criada por ele. Mas, como já dito, geralmente a intenção é proporcionar ao leitor a ativação do próprio filtro, das próprias memórias afetivas e das próprias impressões sobre os relatos, então, uma prioridade em pouca quantidade de modificadores, nesses casos, pode ser benéfica.

4.3 ESTRUTURAÇÃO DE QUADRO PARA CONSULTA

Conforme prometido, desenvolvemos dois quadros contendo um resumo dos critérios formulados possíveis de serem verificados durante a preparação de textos literários narrativos. São um para os critérios referentes ao enredo e outro para os critérios estilísticos da narrativa ficcional, contendo quatro critérios cada, totalizando, então, a criação de oito critérios. Vale lembrar que são apenas possibilidades, um breve norteamento de aspectos a serem considerados para os textos desse tipo, visto que, dada a natureza artística desses registros, uma categorização rígida, fechada ou obrigatória seria quase impossível de ser aplicada devido a diversidade imensurável de possibilidades que as narrativas literárias podem ter. Além disso, trata-se de um gênero em que pouquíssimas regras atuam invariavelmente e sem exceções, pois a maioria das situações que podem descaracterizar esse tipo de texto, podem, na verdade, ter um resultado completamente oposto.

Por conseguinte, nossos critérios aqui formulados apresentam uma definição ampla e devidamente aberta, ao passo que, como já mencionado, o objetivo é trazer um guia para o preparador de textos literários e não um manual. A amplitude de possibilidades que a narrativa ficcional comporta, podendo se apresentar de modos inimagináveis – tornando, então, o unimaginável em imaginável, como um gênero que sempre tem a capacidade de se superar em termos de concretude, desafiando constantemente as noções construídas da realidade e ficção – não permitiria que construíssemos critérios estritamente definidos. Assim, traremos conceitos lineares,

mas não completamente definitivos, pois compreendemos que todo trabalho de preparação de narrativas literárias exigirá algo completamente inédito do profissional, e é com esses padrões que temos de ter a consciência de estarmos lidando. No caso, os padrões que são, respectivamente, a ausência de padrões.

Salientamos ainda que nenhum desses dois quadros desenvolvidos nesta pesquisa objetiva de modo algum a imediata aplicabilidade à risca em todo e qualquer texto literário – pois, ao contrário, o desenvolvimento dos quadros teve o intuito de apresentar alguns critérios, frutos de nossa pesquisa (os quais foram descritos no capítulo 4, da página 69 até a página 94) que preparadores podem usar, entre outros possíveis, a partir da observação da proposta da obra a ser editada. Isto é, o preparador ainda realiza uma observação da obra como um todo a fim de verificar que aspectos do texto, em particular, precisam ser conferidos. Neste raciocínio, cada texto literário exigiria o seu próprio quadro, de modo que os quadros estruturados nesta pesquisa servem apenas como um norteio, já que existirão textos que não apresentarão todas as características aqui dispostas, textos que exigirão mais itens a serem analisados que não constam no quadro, entre outros.

A seguir, então, o Quadro 1 e o Quadro 2:

Quadro 1 – Procedimentos de enredo

Critério	Método
Condução coerente da voz narrativa	Imposição da autoridade do narrador; Consistência do ponto de vista narrativo; Harmonia do tom, estilo e ponto de vista; Disposição de informações correspondentes com o ponto de vista.
Desenvolvimento satisfatório dos personagens	Mudança de estado do protagonista justificada; Crescimento pessoal do protagonista acompanhável; Clareza na evolução dos personagens.
Coerência dialógica	Correspondência com a personalidade da personagem; Motivação oculta da intenção; Presença do subtexto.
Disposição consistente de sumários e cenas	Intercursos entre ação e descrição; Informações relevantes para o enredo.

Fonte: Elaborada pela autora.

Quadro 2 – Procedimentos estilísticos

Critério	Método
Linguagem literária correspondente à proposta da obra	Estilo desenvolvido de acordo com o gênero;
Imediatidade estilística	Eliminação de verbos passivos; substituição por verbos ativos. Substituição de voz passiva por voz ativa; Exclusão de frases entre parênteses.
Coerência de condução linguística	Quebra da expectativa através da sintaxe.
Equilíbrio sonoro	Leitura em voz alta; Entonação coerente.

Fonte: Elaborada pela autora.

Enfatizamos, então, que estes quadros aqui apresentados não são para aplicabilidade; são quadros de constituição de parâmetros mínimos a partir da observação do projeto do texto literário, que é sempre único em si.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como tentamos mostrar, há uma infinidade de elementos que podem ser abordados na narrativa ficcional ao longo da preparação, e cada um deles é bastante complexo, assim como a prática de edição de um texto de caráter artístico é deveras complexa em si. No entanto, nossa intenção é fornecer um norteamento aos profissionais que pretendem trabalhar com textos literários narrativos, tendo em vista as variadas incertezas que se interpõem numa narrativa ficcional.

Para tanto, optamos por criar critérios oriundos da sistematização do conteúdo teórico adaptado para a prática, separados por procedimentos de enredo e procedimentos de estilo. Uma vez que não foram encontrados materiais sobre edição de textos literários em uma quantidade significativa, objetivamos, com esta pesquisa, contribuir tanto para os aportes do meio acadêmico acerca de edição de textos quanto para o âmbito do mercado editorial, como uma maneira de oferecer uma possível metodologia para o tratamento de narrativas ficcionais.

Em suma, o desenvolvimento deste trabalho revisitou as diversas concepções existentes do trabalho do profissional do texto, especialmente aqueles que trabalham com textos literários, de modo que foi possível verificar as diferentes etapas da edição de textos e como o tipo de texto influencia intensamente essas etapas e o método aplicado em cada uma. A partir disso, selecionando apenas uma das etapas dentre as quais um texto pode ser submetido, decidimos investigar de que modo os métodos possíveis desta etapa, que é a preparação do original, podem ser descritos. Para isso, consideramos que um aparato bibliográfico da área da escrita criativa poderia nos fornecer um suporte satisfatório, uma vez que a preparação de um original de narrativa de ficção se situa entre a criação literária e a leitura do produto final que estará nas mãos do leitor no futuro. Aqui, o preparador se localiza exatamente nesse entremeio, e dada essa função incomum, nos parece profundamente relevante investigar de que maneira ocorre essa prática.

Surpreendentemente, a preparação de textos literários é um tema pouco explorado em pesquisas sobre edição de livros. Normalmente, a preparação de textos (ou de originais) é investigada de um modo geral, considerando qualquer gênero textual. Há, de fato, princípios aplicáveis – relatados nesses estudos – a todos os tipos de texto. Apesar disso, os pesquisadores compreendem que há uma diferença significativa no processo de edição de textos literários em comparação

com a edição de textos não-literários. Contudo, nenhum desses estudiosos debruçou-se sobre tais distinções.

Em contrapartida, aspectos sobre revisão de textos ficcionais são abordados no referencial teórico sobre escrita de ficção. No entanto, sempre direcionados ao autor da obra, como diretrizes para os escritores editarem o próprio texto antes de submetê-lo a uma editora. Ressaltamos que, embora haja o levantamento desse assunto, não é muito contemplado na bibliografia da área. Normalmente, cada livro apresenta apenas um capítulo concentrado na revisão do manuscrito. Apenas uma obra dedicada exclusivamente à revisão de ficção foi encontrada: *Revising fiction: A handbook for writers*, de David Madden.

Por conseguinte, há uma limitação, uma lacuna para os editores, preparadores e revisores de textos. A inexistência de critérios comuns aos teóricos que abordam o assunto não só dificulta o trabalho desses profissionais como também resulta em serviços executados de muitas maneiras diferentes. Sem um norte que possa servir ao menos como ponto de partida, cada editor, cada preparador e cada revisor realiza a tarefa de acordo com seus próprios critérios, que muitas vezes são os mesmos para todos os tipos de texto.

A diversidade que compõe o mercado editorial poderia favorecê-lo de modo mais eficiente se as áreas de conhecimento dos profissionais fossem separadas por tarefas. Defendemos, então, o espaço do Bacharel em Letras como o profissional mais apto para realizar as atividades que envolvem o texto, visto que o curso normalmente oferece preparação mais apropriada em termos de língua e literatura. É possível que essa organização possa auxiliar o esclarecimento das limitações e delimitações de cada um dos termos referentes ao trabalho com o texto (editor, preparador e revisor).

O preparador de narrativas ficcionais é, então, o profissional que auxilia tanto o escritor de ficção quanto o leitor de ficção, atuando no intercâmbio dessa comunicação. Existem, como pudemos observar, uma série de elementos próprios do texto literário que são impossíveis de serem ajustados pelo preparador, entretanto, do mesmo modo, também existe uma quantidade considerável de questões que podem, sim receber ajustes de um preparador, que nem sempre atuará com ações diretas no texto, mas como um orientador para que o escritor se comunique com o seu leitor da melhor maneira possível.

REFERÊNCIAS

ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Escrever ficção**: um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do livro**: princípios da técnica de editoração. 2. ed. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital, 2008.

GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. PERPÉTUA, Elzira Divina. **Revisão e criação literária**: diálogos possíveis. In: No ritmo do texto: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual. Divinópolis, MG: Artigo A, 2019.

HOUAISS, Antônio. **Elementos de bibliologia**. São Paulo: Hucitec; INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1983.

MADDEN, David. **Revising fiction**: a handbook for writers. New York: Barnes and Noble Books, 2002.

MCKEE, Robert. **Diálogo**: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

PERPÉTUA, Elzira Divina. O revisor como tradutor. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). **Editoração**: arte e técnica. 2.ed. ver. e aum. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2008. p.76-88.

PERPÉTUA, Elzira Divina. GUIMARÃES, Raquel Beatriz Junqueira. A revisão do texto literário: um trabalho de memória. **Scripta**, v. 14, n. 26, p. 195-204, jul. 2010.

RIBEIRO, Ana Elisa. **Em busca do texto perfeito**: questões contemporâneas de edição, preparação e revisão textual. Divinópolis, MG: Artigo A, 2016.

YAMAZAKI, C. **Editor de Texto**: quem é e o que faz. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 30, 2007, Santos.

YAMAZAKI, C. **Edição de texto na produção editorial de livros**: distinções e definições. 2009. 231 f. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Ubu editora, 2018.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

BAZERMAN, Charles. **Retórica da ação letrada**. Tradução de Adail Sobral, Angela Dionisio, Judith Chambliss Hoffnagel, Pietra Acunha. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CHARTIER, Roger. **A mão do autor e a mente do editor**. Tradução de George Schlesinger. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

COELHO NETO, Aristides. **Além da revisão: critérios para revisão textual**. 3. ed. Brasília: Editora Senac-DF, 2013.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

COSTA LIMA, Luiz. O Leitor Demanda (d)a Literatura. In: **A Literatura e o Leitor: Textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.

COUTINHO, Fernanda Maria Abreu. Pierre Bourdieu e a gênese do campo literário. **Revista de Letras**: Fortaleza, v. 1, n. 25, p. 53-59, jan/dez. 2003. Disponível em: <http://www.revistadeletras.ufc.br/rl25Art09.pdf>. Acesso em 7 jul. 2019.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, vol. 1. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**, vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas fontes**. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983.

KING, Stephen. **Sobre a escrita: a arte em memórias**. Tradução de Michel Teixeira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção**. Tradução de Marcelo Dias Almada. São Paulo: WWF Martins Fontes, 2008.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PROSE, Francine. **Para ler como um escritor: um guia para quem gosta de livros e para quem quer escrevê-los**. Trad. Maria Luisa X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

SANTOS, Carmen Sevilla Gonçalves dos. **Teoria do efeito estético e teoria histórico-cultural: o leitor como interface**. Recife: Bagaço, 2009.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e história da literatura**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1989.