

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

CRISTIANO ORDOVÁS BALDI

CORRER COM RINOCERONTES

Porto Alegre
2015

CRISTIANO ORDOVÁS BALDI

CORRER COM RINOCERONTES

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Paulo Ricardo Kralik Angelini

Porto Alegre

2015

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Paulo Ricardo Kralik Angelini, pela paciência e pela leitura criteriosa. Aos meus amigos queridos que em algum momento leram e avaliaram fragmentos do romance, em especial Moema Vilela, Davi Boaventura e Reginaldo Pujol Filho.

Aos meus grandes companheiros da Bruta Ansiedade, todos eles, mas de forma muito íntima e fraterna a Marcelo Armesto, com quem divido o arrebatamento e os rinocerontes.

À Márcia, ao Vinicius e à Mariana, minha família amada e inspiradora, sem a qual não haveria histórias para contar.

À Camila Backes dos Santos, pelo amor.

RESUMO

Esta dissertação se inscreve na área de concentração de Escrita Criativa e compreende uma obra de ficção e um ensaio reflexivo. Narrado por seu protagonista, o romance *Correr com Rinocerontes* investiga as experiências de uma família de Porto Alegre, intelectualizada e esclarecida, que tem sua vida e suas relações drasticamente alteradas após um violento acidente envolvendo um de seus membros. O ensaio breve que acompanha o romance expõe elementos da gênese da obra e busca relacionar lembranças, memória e escolha da voz narrativa.

Palavras-chave: Escrita Criativa. Romance Brasileiro.

ABSTRACT

This work falls within the Creative Writing area and comprehend a fictional and a reflexive essay. Narrated by its protagonist, the novel “Correr com Rinocerontes” investigates the life of an intellectualized and enlightened family living in Porto Alegre city, whose life and relations were drastically changed after a violent accident involving one of its members. The brief essay accompanying the novel exposes elements of the genesis of the work and seeks to relate memories, memory and choice of narrative voice.

Keywords: Creative Writing, Brazilian Novel

SUMÁRIO

1	PRÓLOGO	7
2	ENSAIO REFLEXIVO	8
3	REFERÊNCIAS	47

PRÓLOGO

A Escrita Criativa é uma área de concentração relativamente nova no Brasil, que busca ainda reconhecimento e adequação aos protocolos acadêmicos. Uma dissertação ou tese em Escrita Criativa é essencialmente diversa das dissertações e teses tradicionais, calcadas em um conceito ainda bastante rígido de pesquisa. Talvez por isso, reste ainda alguma resistência em reputar à área o status de construção de conhecimento.

Em 2006, a PUCRS reservou três de suas vagas de Mestrado em Teoria da Literatura para alunos de Escrita Criativa, isto é, alunos que tinham uma obra literária como o elemento central de seus projetos de dissertação. Em 2008, com as primeiras defesas, a iniciativa revelou êxito e sobretudo potencial. Finalmente, no ano de 2011 e como corolário da experiência, a Escrita Criativa se tornou uma área autônoma, com professores dedicados e disciplinas específicas.

Hoje, a Escrita Criativa está consolidada na PUCRS. A área aprovou, para ingresso em 2015, onze alunos de Mestrado e sete de Doutorado. A despeito do sucesso e do reconhecimento, busca-se ainda uma maior integração ao âmbito acadêmico. Ainda é difícil explicar, para alguém com um conceito tradicional do que seja a Academia, no que consiste uma tese ou uma dissertação em Escrita Criativa.

Além de um empreendimento artístico, o trabalho que ora apresento faz parte, assim como o trabalho dos meus colegas e dos que vieram antes de nós, do conjunto de esforços para legitimar nossa área. A dissertação se divide, segundo as orientações atuais, em duas partes: o romance *Correr com Rinocerontes* e um ensaio teórico de natureza reflexiva e livre, que pretende discutir em linhas bastante gerais aspectos da gênese e da relação entre memória e voz narrativa.

ENSAIO REFLEXIVO

A bad plan is better than no plan at all.

Emanuel Lasker, enxadrista russo, campeão mundial por vinte e sete anos, de 1894 a 1921.

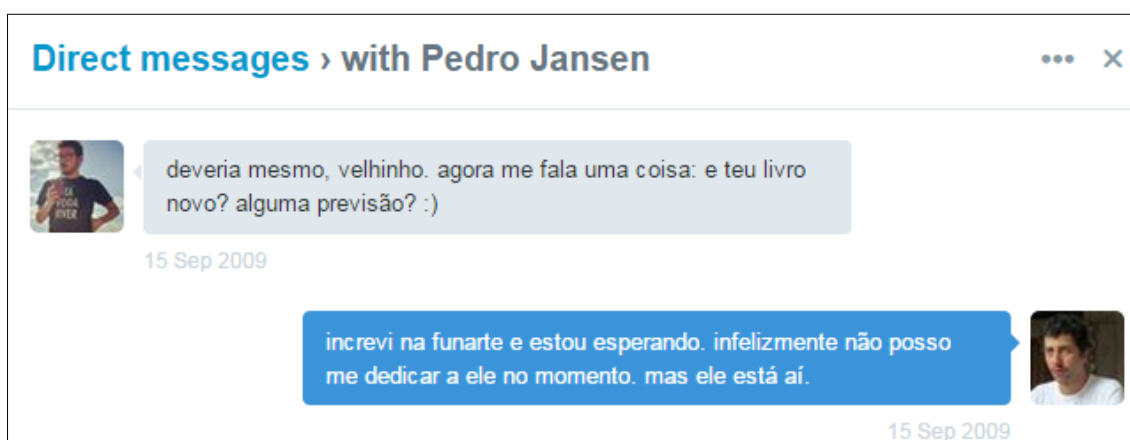
A necessidade de escrever este ensaio levantou de imediato algumas questões. Em primeiro lugar, não me senti confortável em aprofundar o debate em domínios de maior amplitude e abstração, como, por exemplo, o tema, os efeitos gerais que procurei imprimir, os esforços simbólicos e metaliterários, bem como os possíveis conteúdos cifrados e subtextuais. Não quero induzir nenhuma leitura específica e tampouco considero que tenha algo intelectualmente honesto a acrescentar ao modo como os eventuais leitores vão interpretar o romance. Em seguida, e por consequência, não enxerguei muitos caminhos a explorar, salvo os aspectos genéticos ou técnicos, que serão tematizados brevemente nestas páginas. Por fim, limitando as possibilidades do debate de natureza técnica, havia a questão de o ensaio ficar disponível para consulta no site da biblioteca da universidade, o que me impedia de tratar de assuntos como desenvolvimento do enredo e estrutura narrativa de modo mais detalhado, sob pena de revelar a obra antes mesmo de sua leitura.

Mas nem tudo são espinhos e reconheço as vantagens deste processo. Devo confessar que parte das formulações que apresento só se tornou de fato consciente no processo reflexivo. Mesmo as dimensões da obra que optei por não discutir foram colocadas sob nova luz. Ao reencontrar o livro, desta vez com propósito analítico, pude, inclusive, identificar novos problemas e fazer correções e ajustes.

Correr com Rinocerontes é o meu primeiro romance. Comecei a escrevê-lo em fevereiro de 2007 e, das primeiras páginas registradas, resta muito pouco material na versão que ora apresento. Tratava-se do projeto para

um conto longo, que já trazia alguns dos principais personagens do livro. No curso dos anos, o material foi recebendo adendos e planos. Depois de algum tempo, *Correr com Rinocerontes* se transformou em um romance. A narrativa realista era então entrecortada por trechos fantásticos, em que rinocerontes invadiam uma metrópole e transformavam o narrador também em rinoceronte. Ele então se juntava à manada e invadia outras metrópoles e outras pessoas eram transformadas em rinocerontes. Havia um elo temático entre as duas narrativas, da maneira como eu enxergava o livro, mas já no início de 2013, percebi que *Correr com Rinocerontes* não era sobre o que eu imaginava. Eu pensava, até então, que se tratasse de algo como um romance de formação, um livro sobre se tornar homem no mundo contemporâneo, em meio a uma suposta crise da masculinidade. A ausência de um pai para o protagonista me levou a insistir na hipótese e a acreditar nisso durante alguns meses. Eu me sentia incomodado, contudo, por duas características do projeto. Em primeiro lugar, havia uma certa trivialidade do tema e uma dificuldade pessoal em fazer algo criativo e novo a partir dele. Em seguida, me perturbava a referência e a similaridade, a princípio inconsciente (por incrível que possa parecer), com a peça de Eugène Ionesco, com a qual nunca cheguei a ter uma relação significativa.

Figura 1 - Mensagens trocadas com um amigo, no Twitter, ainda em 2009, sobre o projeto do romance



À medida que o personagem do avô ganhou forma, com sua crença pueril e algo patética na ciência e na pureza do coração humano, eu percebi do que se tratava o livro. A partir do avô, os demais personagens ganharam muitas das características que mantêm até esta versão. Em pouco tempo, quase toda a referência aos rinocerontes foi suprimida. Há duas ou três passagens em que o animal é ainda citado de forma direta, mas em novos contextos. Esses trechos, junto ao título, além de desempenharem um papel simbólico, a respeito do qual não pretendo tratar aqui, apontam também para a gênese da obra e mantêm um elo afetivo entre mim e o livro. Se acaso me perguntassem o motivo do título ou o que há por trás dele, eu provavelmente não responderia. Estou certo, no entanto, que minha motivação é sobretudo afetiva, como de resto acredito que seja a maioria das escolhas artísticas, mesmo aquelas de caráter técnico.

Depois de alguns anos, durante os quais eu mexi no livro apenas em rompantes de diletantismo, escrevi um volume maior de texto. Era o segundo semestre de 2012, antes de minha aprovação no programa de pós-graduação em Escrita Criativa, mas aproveitei quase nada daquele trabalho. Esse primeiro esforço de fôlego serviu para mostrar que caminhos não seguir. À época, eu retornava à literatura, depois de quase dez anos afastado. Cometi uma série de equívocos – tanto equívocos de planejamento como de execução – e se posso dizer algo a respeito do meu período no Mestrado, é que ele serviu para reconhecer os enganos, corrigi-los e traçar novos caminhos.

Até o início de 2013, o planejamento era ínfimo e eu escrevia segundo um regime de criação bastante inconsistente. Eu ainda tinha um emprego formal na propaganda e precisava acordar cedo, às cinco horas da manhã, para escrever com a cabeça ainda fresca, antes de encarar a rotina dilacerante de uma agência de publicidade. Mesmo passando cerca de três horas por dia na frente do computador, eu aproveitava muito pouco material. Meu narrador, que faz extensos comentários sobre quase tudo, era ainda mais prolixo – prolixo no limite do tédio – e, embora o processo me divertisse, logo ficou claro que se tratava de um desperdício de tempo e energia. Quando eu desejasse

diversão despreocupada e inconsequente, eu poderia jogar videogame, correr ou ir ao cinema.

Um dos resultados desse sistema frágil de trabalho foi que, quando terminei a primeira versão, eu tinha cerca de trezentas páginas, entre a narrativa propriamente dita e trechos que eu escrevia para encaixar mais tarde. E só não acumulei ainda mais material inútil porque, graças a um nova espécie de dedicação e reflexão, construídos em grande parte em virtude do Mestrado, eu abandonei os antigos métodos – que na verdade consistiam em não ter método algum. Se antes eu escrevia, usando um cálculo bastante grosseiro, cinco ou seis páginas para utilizar apenas uma, com o novo sistema passei a aproveitar cerca de três quartos de tudo o que colocava no papel.

Minha primeira grande dificuldade, antes de optar por um controle mais rígido do meu material, foi aquela que imagino ser uma das principais dificuldades de muitos autores que abdicam do planejamento: a manipulação segura do tempo. Logo ficou claro que com tantos saltos cronológicos seria muito difícil manter a coerência. Há muitas cenas em flashback, muitos relatos antigos, muitas referências à vida pregressa dos personagens. Quando a primeira inconsistência surgiu, com ela surgiram várias outras, e o que antes parecia uma narrativa submetida à congruência cronológica logo se revelou uma impossibilidade.

Foi preciso, então, retomar o texto do início e com um olhar exclusivo. Procurei os erros um a um e os corrigi, de forma que os eventos fizessem sentido. Ninguém poderia engravidar com nove anos ou cursar o ensino fundamental com vinte e três. Reestruturar a narrativa com este propósito foi trabalhoso e demorado e, durante um tempo considerável, inconsistências relacionadas à cronologia continuaram surgindo. Passagens inteiras tiveram de ser descartadas apenas porque não havia uma forma de encaixá-las no contexto. Blocos narrativos tiveram de ser deslocados por completo, determinando, assim, uma série de ajustes relacionados. A verdade é que um problema pequeno no controle da cronologia pode levar a muitos outros e, depois de algum tempo, esses problemas se constituem em uma malha

confusa muito difícil de desatar. Então, eis algo que aprendi, a um custo alto: uma tabela simples que relacione idades, anos e eventos pode poupar semanas de trabalho e preocupações.

Figura 2 – Primeiro quadro relativo de datas, eventos e idades dos personagens

	1957	1959	1973	1975	1979	1980	1988	1990	1998	1999	de xopen				
Mãe	00	02	16	18	22	23	31	33	41	42	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
Carlo	XXXX	00	14	16	20	21	29	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX
Bárbara	XXXX	XXXX	01	03	07	08	16	18	26	27					
Narrador	XXXX	XXXX	XXXX	00	04	05	13	15	23	24					
Igor	XXXX	XXXX	XXXX	XXXX	00	01	09	11 (?)	19	20					
AVÔ	nascer 1923														
AVO	nascer em 1931														

Esta é a primeira versão da tabela e ainda não representa com fidelidade a cronologia exata de *Correr com Rinocerontes*. Ela serviu, contudo, para escancarar as dificuldades e equívocos no tratamento do tempo. A imagem mostra uma série de notas e correções à caneta, que acabaram incorporadas nas versões subsequentes. O esquema foi expandido, fragmentado em mais datas, eventos e personagens. A partir dele, a compreensão do romance também melhorou e o texto ganhou coesão. Eu dormia sabendo onde estavam todos os personagens e, no outro dia, quando eu acordava, os personagens ainda estavam lá, nos mesmo lugares. Isso era novo para mim.

Antes de *Correr com Rinocerontes*, eu havia escrito apenas contos curtos e jamais demorei mais de três dias em cada um deles. No início, então, eu apenas escrevia, sentindo o texto, deixando que a história conduzisse a si própria, permitindo que novos personagens surgissem e que todos juntos fossem a um bar e que lá conversassem sem muito propósito. Lá estavam eles, no bar, conversando. A mim, algumas horas mais tarde, não restava muito o que fazer salvo deletar tudo o que havia escrito. Se quando escrevo um conto, o desfecho de repente sobrevém, orientando o resto do trabalho, no romance o desfecho está muito distante e ter qualquer intuição a respeito dele não dá muitas dicas sobre que fazer a seguir. É bom ter um olho no futuro distante, mas isso não basta.

Diz-se, em xadrez, que é preciso conceber um plano estratégico – uma ideia de para onde se vai e de como chegar lá – mas que só é possível antecipar três ou quatro lances. Podemos prever algumas jogadas do adversário, mas não podemos prever todas, e apenas um lance que nos pegue desprevenidos é o suficiente para mudar por completo o desfecho de uma partida.

O escritor Haruki Murakami diz, em entrevista à *Paris Review*, que, se acontece um assassinato em sua história, ele não sabe de imediato quem é o assassino. Murakami escreve justamente porque deseja descobrir o criminoso. Se ele soubesse a resposta de antemão, não haveria por que escrever o livro. Trata-se de um exagero, me parece, mas há uma nota de verdade nesta afirmação. Parte do sentido, em *Correr com Rinocerontes*, estava justamente em descobrir elementos da história e em não se prender totalmente a um planejamento de cenas.

Mas não se prender totalmente não significa abdicar por completo do planejamento de cenas. Foi preciso se comportar como o jogador de xadrez: ter uma ideia geral do objetivo, e dos melhores caminhos para chegar lá, mas

planejamento detalhado. Olhar para o quadro não indica o próximo lance sobre o tabuleiro. Se eu precisasse me afastar do trabalho por alguns dias, como aconteceu algumas vezes por motivos diversos, em meu retorno o quadro não daria muitos indícios do que fazer a seguir. Mas, no canto superior direito da imagem, vemos o lembrete para “Continuar fazendo a ordenação da cenas” e, logo abaixo, “Só continuar depois disso”. A nota revela que a noção abstrata não era suficiente e que, de fato, eu precisei usar um planejamento, digamos, *mais tático*. Por isso, procurei manter uma divisão de cenas, que não obedeci fielmente – muito longe disso – mas que orientou o trabalho e deu tranquilidade para que eu me dedicasse à escrita, sem entrar em pânico por conta de possíveis inconsistências do enredo.

Figura 4 – Ordenação das cenas



Este era o planejamento em cenas para desfecho do livro e foi usado nos últimos trinta ou quarenta dias de trabalho. Registrei as cenas em cartões e os afixei com fita adesiva sobre um quadro improvisado de papelão. Assim, eu podia reordenar o planejamento a qualquer momento, podia incluir novos cartões ou descartar os antigos, sem precisar fechar o editor de texto. Das treze cenas previstas àquela altura, seis delas não chegaram a ser escritas. *Correr com Rinocerontes* termina, inclusive, em uma cena que não está contemplada no esquema. Depois do trecho da delegacia, em que a família recebe os resultados das últimas perícias e fica sabendo a respeito do provável desfecho do inquérito policial, resolvi, de última hora, escrever uma cena que servisse como um anticlímax, como um destensionamento da ação. Logo percebi, de um modo bastante rápido e surpreendente, de um modo mágico até, que aquela era a última cena do livro. Passava um pouco das nove da manhã. Então eu me concentrei, trabalhei por mais uma hora e meia e, quando coloquei o ponto final, não havia dúvidas de que aquele era o último ponto final do livro.

Tenho amigos escritores que, quando escrevem a primeira frase de um romance, sabem exatamente as cenas que precisarão criar, sabem quais seus personagens – todos eles –, sabem também a extensão aproximada do livro e seguem o plano à risca. É uma abordagem quase matemática, que eu ainda pretendo experimentar, mas que, à primeira vista, me parece um pouco limitadora. Para mim, ter um planejamento serviu, em grande parte, para que eu adquirisse segurança em subvertê-lo. Planejar abre a possibilidade de escrever a esmo, de experimentar com mais consciência. Se fatalmente eu escrevo mais do que preciso, se muitas vezes tenho que descartar material, tudo isso é sem dúvida compensado pelas boas cenas que se originaram de esforços mais livres de criação. O fato de não ter certeza absoluta sobre qual é a próxima cena, de sempre ter de refletir sobre ela antes de escrevê-la, evita um certo automatismo e me obriga a pensar no livro como um todo, a manter a consciência acerca de sua organicidade.

A versão de *Correr com Rinocerontes* que apresento aqui recebeu diversas reescritas parciais. De forma breve, a partir de um exemplo muito simples, pretendo expor o tipo de preocupação que me aflige.

Ocupei-me, nos últimos meses, de inúmeros detalhes e reformulações do enredo em busca de um texto mais estável e coeso. Uma das minhas principais preocupações, nesse período, foi fazer ajustes de tom e de sintaxe entre o primeiro e o terceiro capítulo. Eu os escrevi em épocas muito distantes, mas eles abrangem períodos imediatos e, por isso, precisam demonstrar unidade. O primeiro capítulo, originalmente, era mais fragmentado, com muitas marcas retóricas – algumas listas arbitrárias, por exemplo – mas isso destoava de certa densidade que procurei imprimir ao terceiro capítulo. Vejamos um exemplo. Até recentemente, liámos o seguinte:

Não, eu não vinha me masturbando desde a cirurgia. Doía de morte. Quando tentei, foi como se eu fuçasse dentro da uretra com uma tira de bambu em felpas. Havia, contudo, três detalhes que me incomodavam sobremaneira. A saber:

1. Os comentários a respeito da minha anatomia íntima, discutidos na mesa do churrasco, entre cervejas e salsichas. E aqui vale uma ponderação. Eu teria me constrangido também se fossem os genitais de um primo, de minha avó ou mesmo de Igor. Desconfio, então, que alguns ali se constrangiam.
2. As implicações religiosas que divertiam tanto meu tio. Apesar de eu simpatizar com a expressão *pauzão de judeu*.
3. O fato de a minha mãe usar masturbação, em vez de um eufemismo, como *agredir o cágado*, habitual entre meus colegas de escola, ou simplesmente *punheta*, que faria a conversa se passar por normal. A polidez acabava funcionando ao contrário, como se ao falar masturbação minha mãe pedisse silêncio a todos: parentes e eventuais amigos.

Depois de identificar a dissociação entre os capítulos – dissociação apontada também pelo professor Paulo Ricardo, meu orientador de Mestrado – comecei o empreendimento de readequação entre eles. Como parte deste esforço, o trecho foi reescrito, e chegou finalmente à forma que apresento nesta versão:

Não, eu não vinha me masturbando, e na primeira semana não houve qualquer problema. Mesmo um garoto de doze anos – ou especialmente ele – é capaz de arranjar alternativas e acho que nunca joguei tanto botão na vida. Numa terça-feira, contudo, depois que eu apresentei um trabalho sobre roldanas e alavancas na aula de Ciências, Flávia Oliveira, a segunda menina mais bonita da classe – de quem não voltarei a falar, ainda que devesse –, me coagiu a beijá-la, sem sucesso, sob a passarela na entrada da escola. Quando percebi a minha negligência para com a natureza – ainda na terça-feira, ainda no colégio, ainda pela manhã –, corri para o banheiro das crianças pequenas e tranquei a porta e sentei sobre o vaso sanitário e foi como se eu fuçasse dentro da uretra com uma tira de bambu. Mesmo com o sangue, e mesmo que eu tivesse de improvisar curativos com papel higiênico durante alguns dias, não levei o assunto para casa, não o debati com quem quer que fosse, não tratei do experimento e de suas consequências porque, se o fizesse, logo a coisa estaria exposta sobre uma mesa, por entre cervejas e salsichas. Eu me sentiria subjugado, escolheria não lutar, fingiria me divertir e, mesmo incapaz de compreender as implicações religiosas que divertiam tanto meu tio, daria risadas das referências ao judaísmo. Apelar para o misticismo era de uma deslealdade exemplar, mas a verdade é que, deslocada do contexto, a expressão pauzão de judeu era de fato muito simpática. Pauzão de judeu era aceitável, na medida em que pode ser aceitável uma discussão familiar sobre seus genitais, e a escolha da hipérbole quebrava a solenidade léxica de minha mãe. O fato de ela usar masturbação, em vez de um eufemismo como agredir o cágado, popular entre meus colegas de escola, ou simplesmente punheta, que faria a conversa passar por normal, era o que mais embaraçava. A polidez acabava funcionando ao contrário, como se ao falar masturbação minha mãe pedisse a atenção de todos.

A forma recente do trecho me parece mais adequada e coerente com o restante do livro. Em primeiro lugar, excluir as marcas excessivamente retóricas, como a numeração, faz com que a leitura não seja tão solicitada por aspectos muito externos à ficção. Em seguida – e de forma relacionada –, a mancha gráfica mais densa, sem as recorrentes quebras de parágrafo, ajudam a criar uma densidade também no efeito. Talvez algo de humor tenha se perdido, mas acredito que a ironia permaneça e, afinal de contas, apesar de ter trechos que considero muito engraçados, *Correr com Rinocerontes* certamente não é um livro de humor.

Esse vacilo na coesão eu atribuo ao fato de não ter obedecido a uma rotina durante boa parte da escritura. Então a partir de um momento – julho ou agosto de 2013 – estabeleci uma meta de oitocentas palavras por dia. Quando

eu conseguia trabalhar sem interrupções e por muitos dias seguidos, estas oitocentas palavras não tomavam mais do que duas horas e meia ou três horas. Os resultados, então, são progressivamente melhores e o texto ganhava naturalmente uma coesão maior. Eu sabia o que havia escrito nos dias anteriores, estava tudo fresco e presente, era simples incluir repetições de ideias ou planejar e posicionar índices de coisas que aconteceriam algumas páginas adiante.

A rotina e o planejamento, juntos, melhoram a técnica, deixam as ideias mais claras e dão confiança. E técnica, clareza e confiança é tudo que eu quero. Se antes de *Correr de Rinocerontes* eu já desconfiava disso, agora tenho certeza.

* * * * *

Pretendo, a partir daqui, tratar em linhas muito gerais de voz narrativa no romance e de uma possível ligação com a memória. O objetivo destas linhas será levantar uma discussão breve, com base, principalmente, em algumas proposições de Wayne Booth e de Paul Ricoeur. Trarei trechos ilustrativos de *Correr com Rinocerontes* e os relacionarei com as observações críticas dos dois autores. Em vez de perseguir conclusões, quero expor algumas escolhas estéticas pontuais no desenvolvimento do romance.

A escolha do narrador-protagonista, para retomar a tipologia de Norman Friedman, ou narrador autodiegético, como propõe Gérard Genette, tem a ver, sobretudo, com a ausência de uma figura paterna para o personagem e com sua recusa em tratar do assunto. Acreditava e ainda acredito de modo muito convicto que esta ausência é importante para criar uma tensão de fundo. Para mim, havia a necessidade, pela natureza do material,

que estivéssemos a par do que se passa na consciência do protagonista. Um narrador em terceira pessoa, que tivesse acesso aos pensamentos e emoções do personagem, talvez não pudesse nos negar acesso ao assunto da paternidade. Talvez fosse preciso que ele revelasse, mesmo que de forma sutil, a recusa do protagonista em tratar do tema. Já em primeira pessoa, posso apenas escolher que o narrador não fale disso. Dessa forma este conflito, nunca revelado, é sugerido através de sua ausência. Em primeira pessoa, ele existe justamente por não estar presentificado. Mas, é claro, o narrador-protagonista, da mesma forma que apresenta algumas vantagens, traz consigo uma série de limitações.

Wayne Booth, em *A Retórica da Ficção*, ao discutir aspectos da voz narrativa, procura em alguma medida desconstruir a ideia de que seria possível conceber uma história totalmente dramatizada, que abdicasse da retórica. O objetivo declarado de Booth é “libertar leitores e romancistas das restrições impostas por regras abstractas sobre o que o romancista deve fazer, recordando-lhes, de forma sistemática, o que os bons romancistas fizeram, de facto”. (BOOTH, 1980, p.12)

Para o crítico, um dos processos mais obviamente artificiais do ficcionista é o recurso de passar além da superfície da ação, de forma a enxergar o que vai na mente e no coração do personagem. Trata-se de um dispositivo de que não dispomos na vida, uma manobra essencialmente retórica.

Que espécie de arte é a que permite a Flaubert imiscuir-se na acção para descrever Emma em termos de “sem se dar conta de que estava já ansiosa por ceder àquilo mesmo que tanto a tinha indignado” e “totalmente alheia ao facto de se estar a prostituir”? Sejam quais forem as respostas que encontrem para perguntas como estas, os críticos sentem frequentemente um certo embaraço face a esta exibição de retórica facilmente identificável. (BOOTH, 1980, p.11)

Ao debater a narração clássica, Booth analisa brevemente a *Ilíada* e a *Odisseia* para demonstrar como, do próprio ato de narrar, advinha uma autoridade com poder de subjugar a incredulidade do leitor. Tratava-se de uma autoridade dura e artificial, exercida, segundo Booth, pelo próprio autor, com o objetivo de definir as regras do jogo e evitar qualquer ambiguidade. Os juízos absolutos eram definidos pela voz autoral e serviam como delimitação para as possíveis interpretações.

Essa retórica direta e autoritária nunca desapareceu totalmente da ficção, mas não é a sua forma pura que vamos encontrar hoje em contos e romances. Na literatura moderna, o autor se retira de cena, se abstém dos juízos absolutos, e elege, para seu lugar, um porta-voz. Nesta nova tradição “o leitor é privado da orientação dada por uma avaliação explícita” (BOOTH, 1980, p.26). Isto está na origem do que veio a ser uma ideia de superioridade da abordagem dita objetiva da matéria da literatura.

A partir de Flaubert, foram muitos os autores e críticos que se convenceram de que os modos de narração “objectivos”, “impessoais” ou “dramáticos” são naturalmente superiores a qualquer modo que dê lugar ao aparecimentos directo do autor ou de seu porta-voz fidedigno (BOOTH, 1980, p.26)

Esta ideia de superioridade da abordagem objetiva revela a velha premissa segundo a qual é preferível mostrar do que contar. Talvez esta seja uma recomendação útil, que levará na maioria das vezes o ficcionista por um caminho mais seguro; mas se trata apenas de uma recomendação, não uma regra ou um princípio de estilo. A superioridade do mostrar – e, como ela, há inúmeros princípios questionáveis do que seria boa ficção – não pode ser um *a priori* ou um absoluto estético para o escritor verdadeiramente livre e, menos ainda, para o crítico criterioso. Trata-se de uma questão repleta de nuances, que será tratada pela técnica, pela percepção e pela sensibilidade do autor e não por um manual de escrita criativa. De fato, pergunta-se Booth, usando alguns daqueles clássicos exemplos que muito frequentemente ilustram discussões desta natureza:

Por que é que um episódio “contado” por Fielding nos parece mais conseguido que muitas cenas “mostradas” por imitadores de James e Hemingway? Por que é que alguns comentários do autor estragam a obra em que surgem, ao passo que o prolongado comentário de Tristram Shandy continua a prender-nos? O que é, afinal, que o autor faz quando “se imiscui” na sua história, para nos “contar” uma coisa? (BOOTH, 1980, p.26)

De qualquer forma, os romances – mesmo aqueles que estampam altos níveis de matéria dramatizada – não se abstêm de contar. Cada obra oferece um equilíbrio próprio entre os dois extremos. Eventos corroboradores, mostrados – que podem ser ação direta ou reprodução dos pensamentos dos personagens –, provam e autenticam aquilo que foi contado.

A crença na superioridade do mostrar nos leva à discussão contígua sobre a presença da voz autoral no texto. Depois de Flaubert, surgiu a visão em favor de expurgar qualquer intromissão do autor. Booth faz um breve inventário das formas com que um autor pode se intrometer no texto e se pergunta o que seria preciso eliminar para calar sua voz. Em primeiro lugar, é necessário apagar qualquer apelo direto ao leitor e qualquer comentário feito em nome do autor. É difícil, contudo, definir o que seja um comentário, sem cair na arbitrariedade.

Se concordarmos em eliminar todas as intrusões pessoais do tipo que foram usadas por Fielding, concordaremos também em expurgar comentários mais discretos? Vem Flaubert violar os seus próprios princípios de impessoalidade, quando se arroga o direito de nos dizer que em tal e tal lugar se encontram os piores queijos Neufchatel de todo o distrito, ou que Emma era “incapaz de entender aquilo que não experimentava, incapaz de reconhecer o que quer que não fosse expresso em termos convencionais”. (BOOTH, 1980, p.34)

É provável que possamos tomar o juízo sobre os queijos e sobre Emma Bovary como intromissões. Se formos além, se apagarmos esses juízos explícitos, o que dizer de recursos técnicos como o deslocamento do ponto de vista, as elipses, os sumários? E se nos livramos deles também, não podemos

considerar que o simples acesso ao pensamento dos personagens é também uma prática essencialmente retórica, algo que é impossível na realidade e que escancara o artifício e a presença de um autor?

Sartre tem indisputável razão ao dizer que todas estas coisas são sinais da presença manipuladora do autor. (...) Mas – e Sartre admite-o pesadamente – uma vez expurgadas todas estas formas de voz do autor, o que resta revela-se vergonhosamente artificial. (...) Em resumo, o juízo do autor está sempre presente, é sempre evidente a quem saiba procurá-lo. Se a forma particular que assume vem prejudicar ou auxiliar é uma questão complexa, uma questão que não pode resolver-se por fáceis referências a regras abstractas. (BOOTH, 1980, p. 37,38)

Em *Como Funciona a Ficção*, James Wood também trata do assunto. Wood aponta a presença do estilo como uma marca do escritor e considera ingênua a pretensão do autor realista de desaparecer. O estilo chama a atenção para o trabalho, para o artifício. “Daí o paradoxo quase cômico entre o famoso desejo de Flaubert de que o autor fosse ‘impessoal’, como Deus, distante, e a extrema pessoalidade de seu próprio estilo”. (WOOD, 2012, p. 20)

John Gardner, em *A Arte da Ficção*, dá um passo adiante na análise, ao discutir o esforço de apagamento do estilo. Segundo o autor, o empreendimento pode atingir algum êxito, de fato. Mas, no fim das contas, não passa de um empreendimento mesmo, de uma tentativa, de uma opção artística tomada por alguém, visando um efeito específico. A vontade de se esconder atrás da cortina do texto, é, paradoxalmente, uma forma de se mostrar.

A supressão da personalidade do artista pode ser virtualmente total, como no super-realismo ficcional de Mary Robison, Laura Furman e Ann Beattie, escritoras cuja renúncia a um estilo pessoal é tamanha que, a não ser debaixo do mais severo escrutínio, é impossível distinguir a obra de uma das outras. Mas a própria supressão de estilo é um estilo – uma escolha estética, uma forma de emoção. (GARDNER, 1997, p. 184)

A preocupação com a presença autoral no texto é um assunto que já há tempos, em maior ou menor grau, preocupa os autores, sobretudo os de tradição realista. Todavia, muitas das reflexões e práticas dos escritores e críticos, após Henry James, adquiriam um status de manual. Os primeiros autores que se preocuparam seriamente com suas intromissões no texto não procuraram criar regras categóricas segundo as quais um ficcionista deve operar. O próprio James, por exemplo, em seus ensaios, não traz reduções de caráter normativo. Em *A Arte da Ficção*, o autor reafirma continuamente a necessidade de manter a liberdade artística e, na maior parte do tempo – salvo em uma ou outra ocasião, como quando se refere a um caso de Trollope e de suas concessões e seus apelos diretos ao leitor –, defende o trabalho do ficcionista como um exercício intelectual que deve abdicar de qualquer conjunto de leis que definam, de antemão, o que é uma boa narrativa. É verdade que James, em sua obra, se interessou cada vez mais pela dramatização do seu material, em detrimento do uso mais pesado da própria voz. E é verdade também que acreditou ter encontrado um meio essencialmente dramático de narrar. Em todo o caso, o autor, mesmo advogando em favor do ar de realidade como virtude suprema do romance, afirmou que há cinco milhões de formas de contar uma história e que cada uma dessas formas pode ser perfeitamente justificada pela lógica interna de uma obra.

(...) a boa saúde de uma arte que tão imediatamente se dispõe a reproduzir a vida exige que esta arte seja perfeitamente livre. Ela vive de exercício, e o próprio sentido do exercício é a liberdade. A única obrigação que devemos imputar previamente a um romance, sem cair na acusação de arbitrariedade, é a de que seja interessante. Essa responsabilidade geral é a única que vejo repousar sobre ele. As formas como ele é livre para tentar atingir esse resultado (de ser interessante) são surpreendentemente numerosas, e só podem sofrer com restrições e prescrições. São tão variadas quanto o temperamento do homem, e bem-sucedidas à medida que revelam uma mente particular, diferente da dos outros. Um romance, em sua definição mais ampla, é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, para começar, constitui seu valor, que é maior ou menor de acordo com a intensidade da impressão. Mas não haverá intensidade

alguma, e portanto valor algum, se não houver liberdade para sentir e dizer. (JAMES, 2011, p.19)

Depois de James, contudo, houve um movimento de sistematização e redução dessas considerações estéticas. Surgiram, então, entre alguns críticos e escritores, algo como normas do bom gosto. O que havia de nuances e relativismo em James foi posto de lado, em nome de uma espécie de codificação em regras. Dentre essas regras, talvez a principal seja justamente aquela que diz que um romance deve ser dramatizado. Quando James tratou disso, o fez com uma série de qualificações e discussões, com sutileza de argumentos e independência intelectual, mas, segundo Booth, depois de o assunto passar por críticos como Percy Lubbock e por autores como Ford Madox Ford, ele se transformou quase em um dogma. Recomendar a dramatização – e também fazer outras recomendações, como evitar os adjetivos, os advérbios, a repetição, as rimas, o clichê, para citar exemplos emblemáticos – faz sentido em aulas e oficinas de escrita criativa – seria difícil apresentar argumentos contrários –, mas transformar as recomendações em regras de conduta artística não pode ser a postura de um artista livre.

Partindo de Wayne Booth, Paul Ricoeur, em *Tempo e Narrativa*, relativiza um pouco mais a questão do mostrar e contar. O autor investiga toda a carga retórica que existe justamente nos esforços de apagamento do autor e conclui que este pretense apagamento não passa de uma técnica retórica entre outras, em consonância ao que afirma John Gardner décadas depois. Assim, Ricoeur evita atribuir uma “originalidade enorme” aos esforços que os romancistas modernos fazem para, ao contrário de seus antecessores, desaparecer do texto.

Tampouco é porque o romancista se esforçou mais para “mostrar” do que para “informar e ensinar” que ele desapareceu. (...) O artifício próprio da operação narrativa, longe de ser abolido, é ampliado pelo trabalho gasto em simular a presença real por meio da escritura. (...)

A pretensa fidelidade à vida apenas dissimula a sutileza das manobras pelas quais a obra comanda, da parte do autor, a “intensidade da ilusão” desejada por Henry James. (...) Os procedimentos retóricos pelos quais o autor sacrifica a sua presença consistem precisamente em dissimular o artifício pela verossimilhança de uma história que parece contar-se sozinha e deixar falar a vida, que, assim, é chamada de realidade social, comportamento individual ou fluxo de consciência. (RICOEUR, 1997, p.279)

Quando se trata de dramatizar ou não seu material, um narrador em primeira pessoa, que apresenta a própria história, raramente poderia, se o escritor almejasse à coerência absoluta, fazer mais que sumariar. Enquanto o narrador em terceira pessoa pode apresentar os eventos à medida que eles acontecem e, empunhando essa pretensa impessoalidade, não levanta suspeitas, um narrador em primeira pessoa, que toma parte nos episódios – seja como testemunha ou como protagonista – estaria, quase que obrigatoriamente, lembrando. Enquanto nos fala, ele organiza o passado em um discurso e transmite não os fatos, mas sua compreensão a respeito deles. E mesmo essa compreensão estaria submetida aos limites da memória. Na maioria das situações, não é razoável supor uma narrativa dramatizada. Diálogos antigos ou longos, apresentados de forma direta, são irrealistas em essência. Da mesma forma se dá com gestos, detalhes e descrições.

Correr com Rinocerontes é narrado a partir de um ponto alguns anos distante de 1998, quando dos últimos acontecimentos da história. Parte da trama se passa em 1990, em uma viagem a Gramado. Estas passagens são tratadas de forma muito vívida, com muitos detalhes, muitas descrições e diversos diálogos longos. Vejamos um trecho, que se passa durante o primeiro almoço em família naquelas férias:

Meu avô pediu uma jarra do cabernet da casa e disse que quando tinha a minha idade o seu tio Fermin lhe ofereceu vinho pela primeira vez. Na época era comum um moleque da minha idade beber vinho. Bebia-se e

fumava-se já a partir dos onze ou doze anos. Estamos falando de algum ponto entre a Idade Média e 1940.

— Mas a nossa família era diferente. Seu bisavô não bebia. Não por princípio, apenas não bebia. Os outros moleques tinham pais que eram uns diabos, que desciam a vara se ouvissem um palavrão. Eu tinha um amigo, que acabou morrendo de tuberculose ainda moço, o Fábio Fabian. Eu fui almoçar na casa dele, em um sábado muito quente, antes de um jogo nos Eucaliptos. Nunca ouvi tanto silêncio. Ninguém falava. Todos comiam com cuidado para que os talheres não fizessem barulho. Eu estava acostumado com a vida como era lá em casa, tão leve que parecia feita de seda.

Ele falou isso mesmo, tão leve que parecia feita de seda, e eu, com apenas quinze anos, o invejei. Leve que nem hoje, eu disse. Ele sorriu e piscou o olho.

— A mãe do Fábio ia e voltava da cozinha com panelas e travessas e, depois de colocá-las sobre a mesa, ficou em pé, olhando para os joelhos, até que o velho provasse a comida e fizesse que sim com a cabeça (...).

A primeira frase é a ação com discurso indireto do avô. A segunda e a terceira frases (*Na época era comum um moleque da minha idade beber vinho. Bebia-se e fumava-se já a partir dos onze ou doze anos*) são ditas pelo avô e transmitidas pelo narrador, apesar do texto não trazer marcação alguma. A quarta frase (*Estamos falando de algum ponto entre a Idade Média e 1940*) até poderia ser do avô, mas sabemos, pelo tom excessivo de ironia, que se trata de um comentário do narrador. Até aí, há uma coerência grande com uma narrativa que poderia ser relatada na vida real. Um amigo nosso poderia lembrar de uma história própria e contá-la em termos parecidos.

O diálogo que se segue a esse primeiro parágrafo, todavia, não pode ser uma reprodução do que foi dito de fato, como seria fácil aceitar em um texto em terceira pessoa. Vemos o esforço do narrador em dar ao avô algumas palavras próprias – como *pais que eram uns diabos, desciam a vara e ainda moço* – mas, no fim, se pensarmos por um instante, temos que aceitar que se trata exatamente disto, de um esforço. Nenhum amigo nosso, durante uma conversa, seria capaz de reproduzir palavras ditas uma década antes em termos tão precisos. Ao leitor, restam duas opções: passar por cima da inconsistência, talvez nem mesmo enxergá-la – é possível que isso aconteça

na maioria das vezes – ou admitir que o narrador está reconfigurando uma história à medida que a conta, mesmo que não tenha consciência completa disso.

Ao dizer que o avô *falou isso mesmo, tão leve que parecia feita de seda*, o narrador tenta até mesmo se eximir por uma metáfora literária demais para ser usada em uma conversa. Parece que o pedido de desculpas é sincero e que o avô realmente disse aquelas palavras, mas é possível que o narrador, cedendo ao fato de estar escrevendo um livro, como ele admite algumas vezes, esteja apenas demonstrando alguma habilidade retórica. Esta tentativa de autenticar a história, reforçando palavras que foram ditas, é um recurso bastante recorrente. Quero dedicar a ele algumas linhas deste ensaio, por entender que o assunto se encontra intimamente ligado à questão de dramatizar ou não uma narrativa em primeira pessoa. Vejamos mais duas passagens:

– Eu não sabia o que tinha acontecido, você consegue entender? Não sabia se era alguma coisa comigo. Não sabia nem mesmo se a gente ainda estava junto.

Ela disse isso mesmo, talvez para se desculpar por algo, por uma foda arrebatadora com um turista italiano, por exemplo, por alguma coisa muito suja e sexual – tão suja e sexual como nós mesmos fazíamos.

Bárbara queria tomar o ônibus, mas eu preferi aceitar a oferta de meu avô e peguei o seu carro emprestado. Dirigi até a Usina do Gasômetro para que ela contemplasse – foi o verbo que usou, contemplar, e eu achei engraçada esta solenidade – para que ela contemplasse o pôr do sol de que tanto ouvira falar.

Como no exemplo anterior, aqui há, impregnado nas frases, um esforço de comprovação. No último trecho, Bárbara usa um verbo improvável para uma conversa casual. É difícil que uma garota de vinte e poucos anos diga, durante um diálogo trivial com o seu namorado, que deseja *contemplar o pôr do sol*. O narrador poderia resolver a questão simplesmente dizendo que esta garota queria conhecer o pôr do sol de Porto Alegre, ou assisti-lo, ou, de uma forma

ainda mais coloquial, vê-lo. Ao relatar que ela usou mesmo um termo solene, o narrador autentica a história com uma informação que ele de fato poderia lembrar anos depois, por conta de uma opção léxica muito peculiar do outro personagem.

A primeira pessoa, sobretudo aquela que tenta dramatizar o seu material, tem que lidar naturalmente com algum nível de desconfiança em relação ao seu testemunho. O narrador-protagonista, segundo a tipologia proposta por Norman Friedman, deve cair, em maior ou menor grau, naquilo que Paul Ricoeur, levando adiante as ideias de Booth (mas também discordando delas em alguma medida), chama de narrador não digno de confiança. Este narrador “desordena as expectativas, deixando o leitor na incerteza sobre saber até que ponto ele quer, afinal, chegar” (RICOEUR, 1997, p. 281). É talvez na tentativa obtusa de resguardar sua credibilidade que o narrador de *Correr com Rinocerontes* recorre a corroborações explícitas e recorrentes. Essas corroborações revelam uma obsessão por *ser acreditado*, por autenticar seu relato e criam, em paradoxo, um panorama falso, baseado em certezas que nem sempre são possíveis. A insistência no recurso reafirmaria, então – ao contrário do que pretende o narrador –, uma incredibilidade do relato.

Para se proteger desta ameaça, o narrador, de maneira inversa, admite com frequência que não tem certeza sobre o que foi dito ou se algo foi realmente dito ou feito. Esta é uma estratégia que pode, à primeira vista, lançar ainda mais dúvidas sobre os fatos narrados. Mas, ao levantar incertezas sobre passagens muito específicas, o narrador, por contraste, acaba avalizando todo o resto, como se dissesse: “apenas a respeito disso eu não estou bem certo”. Se neste ponto o narrador está sendo honesto, somos levados, por extensão, a acreditar que ele é honesto também quando nos diz que os personagens usaram expressões como *contemplar* e *tão leve que parecia feita de seda*. Além disso, admitir a incapacidade de lembrar dos fatos em termos exatos e detalhados é justamente o que esperamos de alguém que nos conta uma história antiga. Confessar as imprecisões depõe em favor da precisão. Trata-se

de uma artimanha retórica. O trecho que segue, do terceiro capítulo, além de mais um esforço de autenticação e de certeza, como os exemplificados acima, traz uma dessas situações em que o narrador confessa a imprecisão:

Ele usou mesmo a primeira pessoa do plural. Muito embora não percebesse, ou fingisse não perceber, este era o desfecho razoável no que se referia à posição geográfica daquele corpo que, apesar de tudo, estava ainda tecnicamente vivo. O lugar daquele corpo, tecnicamente vivo, com o seu arsenal simbólico e sua carga histórica – um objeto que, afinal de contas, era o que unia a todos nós – o seu lugar era entre os meus avós, sob o teto que eles dividiam, eles, na terceira pessoa do plural, ou ninguém aprendeu coisa alguma com os acontecimentos da última semana? Talvez a presença de minha mãe, em algum daqueles quartos – um novo centro gravitacional no mecanismo doméstico –, talvez a sua presença proporcionasse, com o passar do meses, uma nova forma de equilíbrio. É claro que eu não acreditava nisso – eu nem pensei sobre isso naquele instante. Eu quis falar alguma coisa, usar a primeira pessoa do plural de forma a confortar meu avô, mas eu apenas fechei a boca do fogão, quando o cheiro de gás já era maior que todo o resto, caminhei até a área de serviço e tentei vomitar no tanque. Ele perguntou se eu precisava de ajuda e eu disse que estava bem. Por fim, falei alguma coisa sobre ritual de purificação, mas pode ser que eu tenha sonhado com isso, não estou certo.

O que o narrador confia é que não tem muita certeza do que aconteceu naquela situação específica, não está certo se falou alguma coisa sobre ritual de purificação ou se apenas sonhou com isso. Ele estava embriagado, era cedo da manhã e nada mais natural que envolver a situação em alguma espécie de névoa. A longa elucubração parece falsa e ele admite, para eximir-se, que não pensou exatamente naqueles termos na hora e que as observações surgiram no processo de relatar ou registrar a história (*É claro que eu não acreditava nisso – eu nem pensei sobre isso naquele instante*). No trecho imediatamente anterior a esse, ao usar o diálogo direto, o narrador admite que, mesmo marcando graficamente a fala no texto, talvez ela não esteja correta:

Meu avô olhou para fogão, por sobre o jornal, e eis o que ele disse, mais ou menos:

— Sua avó dormiu no hospital. Ela vai dormir no hospital todos os dias, não conseguiremos trazê-la para cá. Eu não sei o que podemos fazer além de arranjar algumas enfermeiras para cuidar da sua mãe em casa.

A expressão dubitativa *mais ou menos* revela que não foi exatamente aquilo que o avô disse – e, se não foi aquilo, talvez o principal motivo para usar o diálogo direto seja mesmo confessar a imprecisão e admitir o recurso retórico que reconfigura lembranças, as submete a um discurso e as transforma em dados, em informações possíveis e disponíveis. O narrador poderia simplesmente registrar: “meu avô olhou para o fogão, por sobre o jornal e disse que minha avó dormira no hospital, que dormiria no hospital todos os dias, e que não conseguiríamos tirá-la de lá. Disse também que, naquelas circunstâncias, a nossa única opção era contratar algumas enfermeiras para cuidar de minha mãe em casa”. A inexactidão continuaria presente, nesse caso, mas ela seria invisível, inconfessa, e o efeito ficaria eclipsado.

Além da discussão puramente retórica, o uso das corroborações e das confissões de imprecisão nos leva também a um debate a respeito da memória, compreendida aqui como a busca da reconstrução de um passado pessoal, de uma história de vida. Em *A Memória, A História, O Esquecimento*, Ricoeur, ao propor uma fenomenologia da memória, faz uma distinção entre os termos memória e lembrança:

Um primeiro traço caracteriza o regime da lembrança: a multiplicidade e os graus variáveis de distinção das lembranças. A memória está no singular, como capacidade e como efetuação, as lembranças estão no plural: temos *umas* lembranças. (...) elas se apresentam isoladamente, ou em cachos, de acordo com relações complexas atinentes aos temas ou às circunstâncias, ou em sequências mais ou menos favoráveis à composição de uma narrativa. Sob esse aspecto, as lembranças podem ser tratadas como formas discretas com margens mais ou menos precisas, que se destacam contra aquilo que poderíamos chamar de um fundo memorial (...) (RICOEUR, 2007, p. 41)

A lembrança se caracteriza por ser um fragmento individual, pessoal, no sentido que não se pode transferi-la para a memória do outro. Trata-se de uma possessão privada, um modelo para todas as experiências vivenciadas pelo sujeito. Para Ricoeur, as lembranças individuais, no plural, e a memória, no singular, quando se articulam, o fazem na narrativa. É aí que se constrói o vínculo, que nos parece um fluxo contínuo, entre a consciência presente e as lembranças.

(...) o vínculo original da consciência com o passado parece residir na memória. (...) Essa continuidade permite-me remontar sem ruptura do presente vivido até os acontecimentos mais longínquos de minha infância. De um lado, as lembranças distribuem-se e se organizam em níveis de sentido, em arquipélagos, eventualmente separados por abismos, de outro, a memória continua sendo a capacidade de percorrer, de remontar no tempo, sem que nada, em princípio, proíba prosseguir esse movimento sem solução de continuidade. É à memória que está vinculado o sentido da orientação da passagem do tempo. (RICOEUR, 2007, p. 107 e 108)

O aspecto contínuo, baseado em lembranças que não são elas próprias contínuas, já levanta suspeitas acerca da narrativa. A verdade, defende Ricoeur, é que não dispomos de nada melhor que a memória para significar algo que aconteceu. Podemos acusá-la de se mostrar pouco confiável, mas só podemos fazê-lo porque não temos o que usar em seu lugar. Sob este ponto de vista, a grande maioria das narrativas em primeira pessoa traria, de antemão, sua dose de imprecisão. Uma imprecisão advinda, justamente, da transformação de lembranças em narrativa. Os testemunhos deliberadamente falsos – falsos para além da imprecisão que é inerente à memória – “só podem ser desmascarados por uma instância crítica cujo único recurso é opor aos testemunhos tachados de suspeitos outros testemunhos reputados de confiáveis” (RICOEUR, 2007, p. 40 e 41). *Correr com Rinocerontes*, contudo, não traz outros testemunhos além daquele que nos oferece o narrador, e a questão de sua confiabilidade ou inconfiabilidade permanece inconclusa. Para advogar em seu favor, tudo o que temos são o

reconhecimento da imprecisão e os esforços de corroboração. Com a profusão de autenticações e incertezas o narrador visa, exatamente, criar o semblante de um discurso honesto, aberto somente às dúvidas naturais à memória. Mas como alguém, mais de dez anos após uma estada de uma semana em um hotel, poderia lembrar de todos os detalhes, de quase todos os ambientes? Como alguém poderia descrever em termos tão exatos visitas a vinícolas e a forma das colunas, poltronas, lustres e cadeiras? Como alguém poderia registrar, com precisão, uma infinidade de personagens secundários, fornecendo detalhes sobre seus gestos, pesos e alturas, sobre as roupas que vestiam ou o tom de suas vozes? Talvez a melhor explicação seja que este sujeito não está apenas reconfigurando, preenchendo as lacunas entre lembranças com o fio narrativo da memória, mas também, em alguma medida insondável, prestando um falso testemunho. Vejamos:

Sobre cada um dos travesseiros nos esperavam dois bombons em papel dourado, decorados com laços de fita mimosa. A embalagem era de tal forma solene que não seria estranho abri-la e encontrar Jesus em vez de chocolate. Sobre as camas, um lustre de cristal, com cinco arcos progressivamente menores, desenhava um cone. O quarto todo tinha o cheiro dos pesados móveis de madeira, e as mesas de cabeceira, imponentes como o túmulo de um rei, ancorariam um cargueiro no Cabo Horn. O telefone tocou três vezes e quando eu atendi ninguém respondeu. Minha mãe aumentou em dois graus a temperatura do ar condicionado, recostou-se na cama do meio – entre Igor e eu, naturalmente – e abriu um de seus exemplares de *Le langage et la vie*.

É mesmo possível que este rapaz se lembre com clareza da cor da embalagem de um bombom, da quantidade de aros em um lustre, do cheiro e das dimensões dos móveis, do número de vezes que o telefone tocou, do livro exato que sua mãe abriu e em quantos graus ela aumentou a temperatura do ar condicionado?

É um problema do narrador autenticar não apenas os fatos, mas também o juízo que faz dos demais personagens. A questão, aqui, é que só

dispomos da memória e do testemunho de uma pessoa. Essa memória e esse testemunho são a medida de todas as coisas. O relato dos fatos que nos apresentaria Bárbara seria muito diferente, não há dúvidas. E os seus juízos, é claro, discordariam em grande medida dos juízos do narrador. A própria Bárbara é constantemente submetida à apreciação e à avaliação. O narrador a qualifica, muitas vezes e entre outras coisas, como *sarcástica*, *irônica*, *engraçada* e *espirituosa*. Vejamos três passagens que ilustram esse juízo em forma de simples informação:

Minha avó sentou junto à Bárbara e colocou sua mão sobre a dela, em uma demonstração do amparo e do afeto que lhe concederia, e nada havia de artificioso nesta conduta. Bárbara entendeu também isto, porque ela entendia tudo. No rosto daquela menina, naquela sala, não havia o menor rastro da lascívia e da ironia de que eu tanto gostava. A verdade é que na mesma medida em que eu gostava da lascívia e da ironia – e de uma porção de outras espertezas de espírito com que Bárbara me presenteava através dos dias – na mesma medida em que eu gostava delas, eu gostava também daquela compreensão de mundo, uma compreensão que dizia a ela: ouça esta pessoa, ouça aquela outra, tudo o que elas querem é que alguém as ouça; seja esta pessoa.

Bárbara, esse braço robótico das linhas de produção, esse repositório dos meus fluidos, esse repertório ambulante de ironia e calma, o indício de que talvez houvesse ainda uma experiência concebível para os exemplares da espécie humana.

Bárbara, a jovem psicanalista espirituosa que levava na cabeça piadas para uma vida inteira, piadas ordenadas por mês e dias da semana. Bárbara, cuja a língua era igualmente habilidosa, úmida e lubrificada para me entreter com enxurradas de sarcasmo e para me chupar.

Essa espécie da passagem se repete com mais ou menos ênfase em todo o texto. Tomados à parte, esses trechos trazem apenas a voz do narrador, que nos informa sobre algumas qualidades de Bárbara – neste caso, sua ironia. Segundo Booth, há duas espécies de recursos que podem corroborar informações que nos são contadas. Em primeiro lugar, podemos penetrar nos pensamentos do personagem. No caso de Bárbara, contudo, isto não é

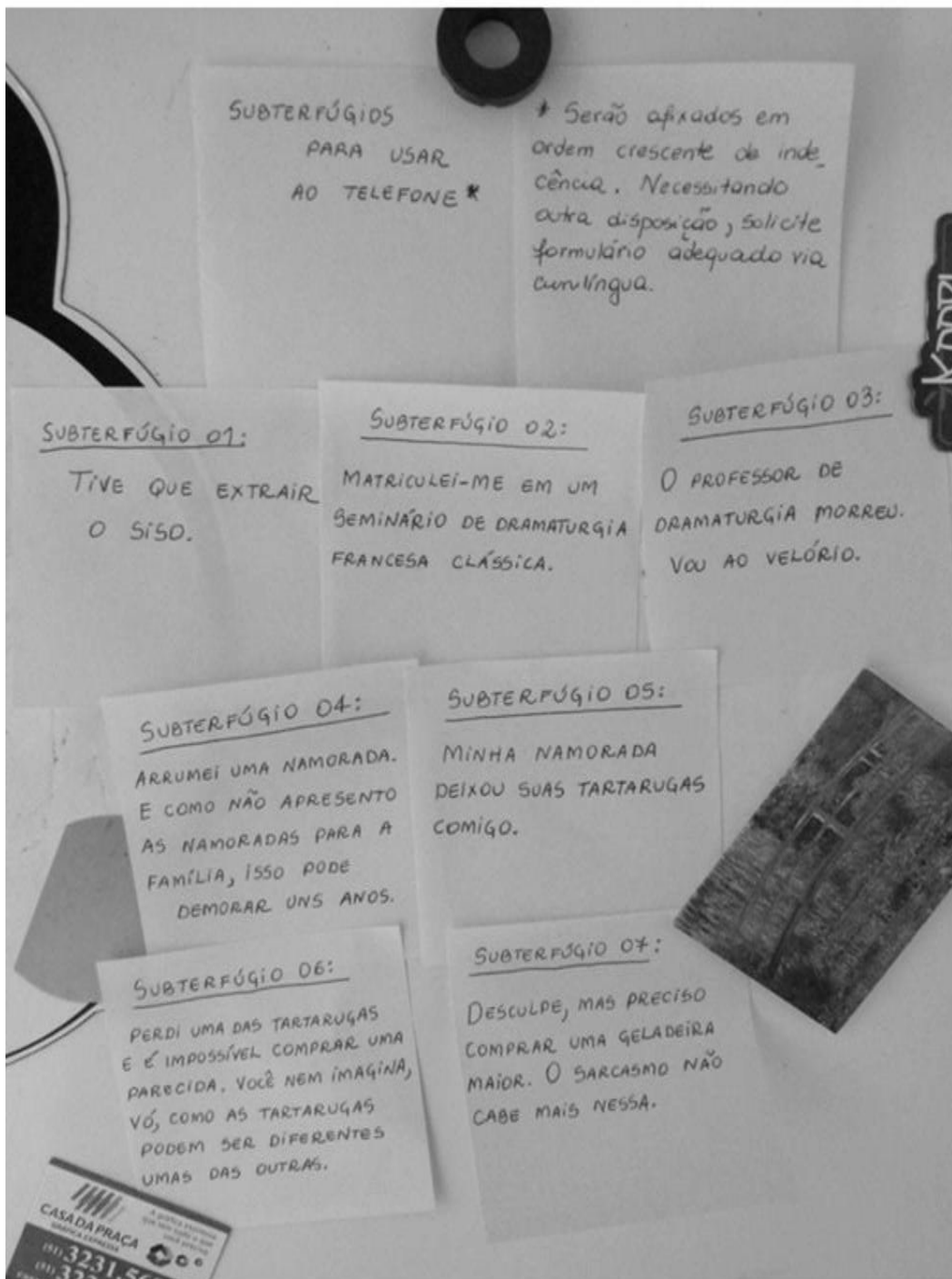
possível já que o narrador em primeira pessoa não pode mais que elucubrar – e o narrador em questão o faz com bastante insistência – sobre o que vai na cabeça dos demais personagens. Resta a ação direta.

Certa vez, no coquetel de encerramento de um Congresso de Psicanálise em São Paulo, ela ouviu uma loira alta, que tinha as costas tatuadas com duas enormes asas de anjo, dizer que fazia o melhor boquete da cidade, que se podia perguntar a qualquer um. Bárbara bebeu de um gole o demi-sec, servido nas taças plásticas pela professora que apresentou a maior bobajada já escrita sobre Proust num raio de novecentos e oitenta bilhões de quilômetros do sol, andou até a garota e sorriu como se fosse beijá-la.

— Muito Prazer. Segundo lugar – disse, estendendo a mão em reverência.

Trata-se, basicamente, de ação e diálogo. A cena é mais mostrada do que contada. Através das atitudes de Bárbara, o narrador defende o seu juízo e tenta provar um ponto de vista, mas ele continua apresentando um testemunho que é obrigatoriamente retórico, submetido ao próprio discurso. O velho problema da confiabilidade segue presente – e talvez ele permaneça ainda mais manifesto no caso de um narrador tão preocupado em convencer e reiterar. Como ir além da dramatização? Como autenticar um traço de caráter de outro personagem? O narrador, então, lança mão da prova documental, e nos mostra uma fotografia. Trata-se de uma série de recados deixados por Bárbara, originalmente na porta de um refrigerador.

Figura 5 – Recados deixados por Bárbara na porta do refrigerador



Paul Ricoeur, ao discutir a confiabilidade, afirma que o narrador fidedigno introduz uma nota de confiança no pacto de leitura que “corrige a

violência dissimulada em toda estratégia de persuasão” (RICOEUR, 1997, p. 280). Segundo Ricoeur, a confiabilidade está para a ficção assim como a prova documental está para a historiografia.

É justamente porque o romancista não dispõe de uma prova material a fornecer que ele pede ao leitor que lhe conceda não só o direito de saber o que ele conta ou mostra, mas também de sugerir uma apreciação, uma avaliação de seus personagens principais. (RICOEUR, 1997, p. 280)

Mas o narrador de *Correr com Rinocerontes* não é digno de confiança. Ele não tem como introduzir a nota de confiança que esconde a violência retórica. Seus apelos por credibilidade jamais serão suficientes. Frente à impossibilidade de se tornar fidedigno e frente à ausência de outros testemunhos, ele então se utiliza da prova documental – ou do que propõe ser uma prova documental: a fotografia.

No caso dos recados deixados por Bárbara, trata-se de um esforço relacionado, sobretudo, à caracterização de um personagem. É como se o narrador nos dissesse: “se você, leitor, quer ter uma ideia precisa de quem é esta mulher, dê uma olhada nesta fotografia”. As imagens do livro, contudo, autenticam informações de naturezas diversas e corroboram mesmo as histórias mais mirabolantes. No terceiro capítulo, quando o narrador está com sua avó, na sala de estar, ela lhe conta uma longa e improvável história sobre um antigo conhecido, de sobrenome Zarcara, que teria mandado imprimir milhares de etiquetas metálicas para afixar em artefatos que pretendia fabricar. Após perceber que não seria capaz de fabricar coisa alguma, ele então começou a colocar a etiqueta em objetos aleatórios. A avó afirma que, se procurarem pela casa, provavelmente encontrarão algo, talvez uma foice, com a etiqueta da Zarcara Industrial.

Figura 6 – Martelo da Zarcara Industrial

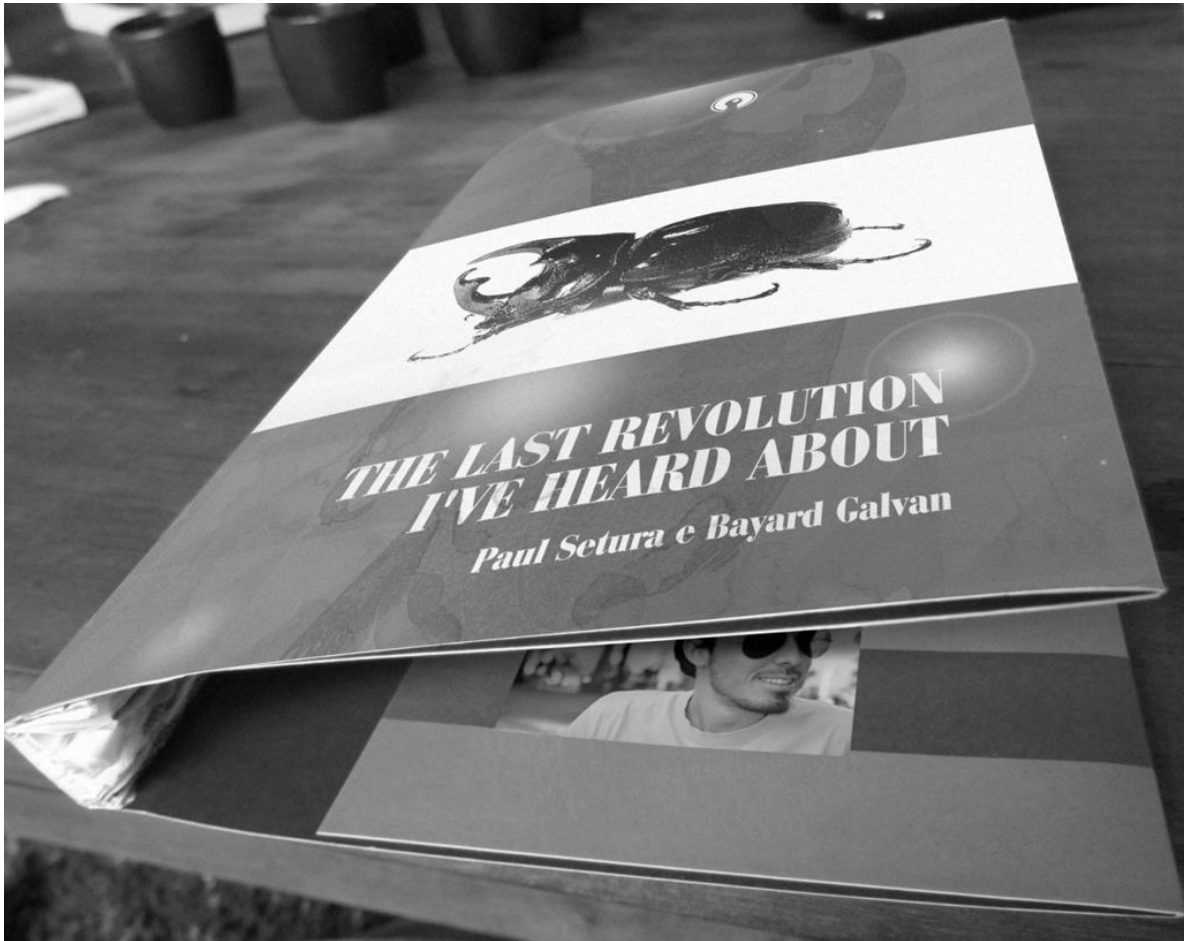


Compreendemos, então, que o narrador realmente procurou pelo objeto na casa dos avós – um objeto que sua avó cogitou ser uma foice e que era na verdade um martelo – e então o fotografou, como quem fotografa a prova de um inquérito. A imagem do martelo, além de apenas comprovar a insólita história, diz algo também sobre a personagem da avó e por isso não deixa de ser também, de forma indireta neste caso, um esforço de caracterização de personagem. Inferimos, no contexto, que a avó fala a verdade e reputamos às outras histórias contadas pelos avós alguma credibilidade.

Um exemplo similar, de uma situação ainda mais improvável, ocorre a partir de um encontro entre o narrador e uma garota de cabelos raspados, em um bar de Porto Alegre. Em meio a uma conversa absurda, frenética, uma conversa na qual muito dificilmente poderíamos acreditar, a garota diz que, como é muito desatenta, sempre arranca as páginas de um livro assim que acaba de lê-las. Desta forma, diz, ela precisa forçar sua atenção, pois sabe que não poderá voltar e reler uma passagem.

Os demais assuntos da conversa são tão ou mais insólitos. A garota afirma que teve um namorado que desenhava gatos mortos, que outro namorado escreveu o nome dela com cocaína, diz que pretende fazer uma cirurgia de reconstrução vaginal porque há em seus pequenos lábios uma assimetria que a incomoda. A cena acaba com a polícia invadindo o bar e arrastando a garota para fora. Tudo é excessivo, quase grotesco, e dificilmente podemos acreditar no desenrolar dos fatos. Mas então, em um esforço para provar que o relato é verdadeiro, o narrador reproduz a fotografia de um livro sem páginas, um livro que supostamente a garota havia retirado de sua bolsa durante a conversa. O livro até serviria de prova; e talvez funcione mesmo como uma prova para quem ignorar o fato de que, como algumas das outras obras literárias citadas em *Correr com Rinocerontes*, tanto o seu título quanto o seu autor são falsos.

Figura 7 – Livro sem páginas



Talvez se possa sugerir que este estatuto de prova, de comprovação, de unidade autenticadora do passado, aproxima a fotografia do que Paul Ricoeur definiu como lembrança: algo como um fragmento do passado, na forma de uma imagem pessoal, que pode ser costurado em uma narrativa contínua pelo fio da memória. A diferença, aqui, reside no fato de que a fotografia, inserida na malha narrativa, é compreendida pelo leitor como uma lembrança mais confiável, trazida diretamente do passado, e empresta credibilidade às lembranças convencionais.

Mesmo quando desempenham funções como as recém abordadas – autenticação e caracterização do personagem – as imagens, em *Correr com Rinocerontes*, estão, antes de qualquer outra coisa, condicionadas ao seu valor

narrativo. É preciso que, em maior ou menor grau, as fotografias contribuam com novas informações, preencham elipses ou intensifiquem efeitos e significados. Elas devem, desse modo, se tornar narração e não mero recurso ilustrativo. As imagens foram escolhidas e produzidas de acordo com sua capacidade de trazer dados ou impressões além daquelas contidas no texto propriamente dito. Neste sentido, para ser incluída no livro, a fotografia tinha de presentificar alguma carga simbólica ou complementar à narrativa, e não apenas ilustrá-la. Consideremos o trecho que segue:

O edifício, um pouco em virtude da fachada que disfarça suas dimensões, parece uma empresa de arquitetura ou uma agência de publicidade. O frontispício de vidros escuros, com um vão livre de pelo menos quinze metros, e a porta-cocheira enviesada, que arruína qualquer tentativa de simetria por parte da estrutura, fazem com que o Hospital Moinhos de Vento, tomado à parte, não seja tão austero quanto os outros hospitais. A despeito disso, e talvez em contraste às bromélias e à sombra úmida dos cinamomos e ipês – e também em contraste ao vento fresco que eles proporcionam mesmo no verão – há uma espécie de severidade em todo aquele concreto.

Considero esta uma das melhores descrições em *Correr com Rinocerontes*. De forma muito sucinta, ela transmite não só uma imagem, mas também um estado de espírito e uma forma de perceber o ambiente. O edifício é moderno, é construído e ornado de modo mais criativo e livre do que outros hospitais, e traz particularidades que revelam um esforço arquitetônico muito peculiar. Apesar disso, o narrador enxerga uma severidade que não sabe bem ao que atribuir. É um efeito interessante, da forma que vejo, muito simples, e este efeito não seria atingido se o texto fosse substituído por uma fotografia, como a que segue.

Figura 8 – Fachada do Hospital Moinhos de Vento, em Porto Alegre



Perceberíamos, olhando a fotografia, que o hospital é de fato diferente da imagem que fazemos de um hospital. Mas perceberíamos apenas isso, quando na verdade o mais importante neste caso é *perceber a forma com que o personagem percebe*. O estado de espírito e o ânimo do narrador não estão revelados na imagem e, por isso, ela não pode substituir a descrição. E se por ventura a fotografia fosse adicionada ao esforço descritivo, colocada lado a lado com ele, a dureza da imagem arruinaria a sutileza abstrata das palavras. Além de simplesmente redundante, o recurso seria prejudicial. O diminuto

parágrafo descritivo nos oferece mais informações relevantes do que a pretensa exatidão fotográfica. A fotografia é uma forma mais pura de mostrar, mas, ao mostrar de forma absoluta, mata a abstração necessária ao momento da narrativa.

Em outras situações, porém, a imagem tem um efeito mais poderoso do que teria um texto em seu lugar. Neste caso, talvez a fotografia mais emblemática seja a dos tubos de óleo para máquinas. Desde o episódio dos estupros na clínica, há reiteradas menções a uma substância encontrada na cavidade vaginal da mãe do narrador. O avô parece preocupado com isso de forma especial e essa preocupação, além de reforçar um certo suspense, sugere uma desestabilidade emocional e uma incapacidade de fazer uma leitura acurada da situação. De todo modo, essa repetição cria uma lacuna, uma ausência sempre prestes a se transformar em presença. Quando enfim a lacuna é preenchida, ela é preenchida pela dureza de uma fotografia. Trata-se de uma imagem trivial, de dois tubos de óleo, mas que, justaposta às expectativas criadas de antemão, faz surgir um efeito que não seria conseguido pelo texto sozinho.

Figura 9 – Tubos de óleo



Há nas imagens, portanto, um equilíbrio entre autenticação, memória e narração. Assim, o recurso das fotografias – sua escolha, o momento exato para sua exibição, o fato de algumas delas serem falsas em essência – faz parte da construção da voz narrativa. O narrador as posiciona, em busca de efeitos. No fim das contas elas, a despeito da impressão de fidedignidade que desejem transmitir, não deixam de ser comentários ou declaração de juízos.

Para encerrar o ensaio, quero fazer uma breve consideração sobre minhas expectativas com o romance e sobre o seu destino a partir daqui. Peça principal desta dissertação, *Correr com Rinocerontes*, é claro, deve trilhar ainda o caminho que os livros de ficção trilhar até a sua publicação. As observações da banca examinadora serão o início de um novo percurso de leituras críticas e reescrituras. É difícil responder a pergunta sobre quando um romance está pronto. Um escritor pode fazer ajustes infinitamente e nunca considerar a obra acabada. Sempre restará um detalhe, uma dúvida sobre um sinônimo, uma cacofonia, uma rima menos barulhenta, uma imprecisão esquiva. Talvez seja possível dizer que um livro nunca está de fato acabado, mas que em algum momento o autor deve considerá-lo acabado. Se, mais tarde, o escritor perceber novos problemas, problemas maiores e mais graves do que aqueles que identificou, bem, sempre há possibilidade de escrever um novo livro para se redimir.

REFERÊNCIAS

- BOOTH, Wayne. *A Retórica da Ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- FRIEDMAN, Norman. *O Ponto de Vista na Ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. IN *Revista USP*. São Paulo, CCS-USP, n 53, março/maio 2002, trad. Fábio Fonseca de Melo, pp. 166 a 182.
- GARDNER, John. *A Arte da Ficção: Orientações para Futuros Escritores*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa: ensaio de método*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, 1979.
- JAMES, Henry. *A Arte da Ficção*. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Editora Novo Século, 2011.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa – Tomo III*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.
- _____, Paul. *A Memória, A História, O Esquecimento*. Trad. Alain François [et al.]. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- THE PARIS REVIEW. Interviews. *Haruki Murakami, The Art of Fiction No. 182*. Disponível em < <http://www.theparisreview.org/interviews/2/the-art-of-fiction-no-182-haruki-murakami> > Acesso em: 12 dez. 2014
- WOOD, James. *Como Funciona a Ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2012.