

ESTUDOS – II: A RETÓRICA DA FICÇÃO (WAYNE BOOTH)

Maria José Palo
PUC-SP

My trouble is that I do not fully state the sense in which language does come first: it is what we meet first, it is what we touch most closely, it is what we go back to when checking our imaginings against 'the facts'.¹

(Wayne Booth)

Nesta sessão ESTUDOS II, em seqüência aos **ESTUDOS I** da Revista **FRONTEIRAZ**, ainda o nosso norte é refletir sobre o valor empírico da leitura de primeira-mão concebida como a melhor experiência realista do leitor, com ênfase sobre o processo de narratividade e os modos ficcionais do escritor, conforme o nomeia Booth: “contar histórias”.

O modo constante como Booth antecipa sua própria experiência de escritor ante a realidade dos fatos em desempenho interativo e multissensorial, os quais já modelam o tipo de legibilidade de um texto ficcional, é aquele que compara o ato de escrever com o recontar, à maneira de como saborear “o gosto de uma laranja”, tão profundamente quanto possamos fazê-lo, com a própria linguagem. Encontrar o verdadeiro “sabor da laranja”, metáfora de uma boa história recontada com sabor, que procura encontrar o modo como foi construído o sentido de uma narrativa, é o objetivo primeiro do caráter realista da experiência do leitor, no entender de Booth. Ou, ainda, citando Borges:

El sabor de la manzana (declara Berkeley) está en el contacto de la fruta con el paladar, no en la fruta misma; análogamente (diría yo) a poesia está en el comercio del poema con el lector, no en la serie de símbolos que registran las paginas de un libro” (apud D’ANGELO, 2005, p. 67).

A partir da verdade do fato estético, Borges valoriza o diálogo com o leitor e seu compromisso com o lugar dado por seu imaginário, o lugar utópico ou o lugar do não-lugar a ser reconhecido pelo receptor.

Todavia, se da forma nasce o sentido realista de um romance, qualquer seja a sua variante–tema, estrutura e técnica, com ela é que os narradores devem estar compromissados. O narrador faz do realismo um meio e um modo para construir suas próprias máscaras de contador de histórias análogas às da vida real. E mais, sob a égide dessa retórica ficcional, o narrador comunica-se com ela e, pela mediação da memória, comunga-se com as experiências

¹ - Minha dificuldade é que eu não defino totalmente o modo do sentido no qual a língua vem em primeiro lugar: é o que encontramos primeiro, é o que tocamos mais de perto, é ao que retornamos quando testamos nosso imaginário contra “os fatos”. (BOOTH, Wayne C., **The Rethoric of Fiction**, 1983, p. 41; tradução minha).

da vida, potencialmente, oscila com suas regras, por mais mentirosas que elas lhe pareçam ser. Perde-se, portanto, nessa retórica dramática ficcional, como uma voz dominante e verdadeira.

Ser testemunha e ser um escriba: é a dupla tarefa do romancista.

O problema da objetividade do realismo envolve qualquer núcleo que uma história possa oferecer ao leitor. Booth cita Bakhtin e seu Círculo como suportes teóricos para explicar a polifonia como uma técnica de supressão dessa voz dominante, entendida como uma voz plena, chamada personagem *alien*. Quando Bakhtin escreveu sua primeira obra (1919), diz Booth que ele negou o acento neo-platônico dos simbolistas, de modo que, a bem da verdade, Bakhtin defendia a causa da realidade e da expressão presente cotidianas, contrapondo ao simbolismo o *hic et nunc* do objeto real.

Como leitores, sabemos como é difícil falar sobre valores, meus ou seus, e fazer justiça a essas complexidades éticas em nossa experiência de leitores, criticar os *selves* e as sociedades, alerta-nos Booth. Para ele, na ficção, a frase (*well-made-phrase*) deve ser mais do que bela, deve servir a fins amplos, visto que o artista tem uma obrigação moral que faz parte essencial de sua estética de bem escrever, de fazer todo o possível para desempenhar sua língua, de modo simulado, como ele a tem na mente imaginativa.

O que podemos observar, aqui, é que a objetividade passa a ser para ambos os teóricos o modo como todas as técnicas são organizadas com prioridade pelo autor para transmitir uma nova visão de mundo, tanto pela arte de comunicar-se com os leitores, quanto pela arte de impor mundos ficcionais sobre os leitores, ou seja, crenças e normas, o que denominamos valores, chamados por Bakhtin de ideologia. Booth, por outro viés, olha o estudo da ficção sob uma perspectiva retórica, e dela quer tratar especificamente. Reforça-se, aqui, nosso objetivo nos **ESTUDOS II**.

Leitores partilham experiências com o Autor real e com o Autor implícito – o primeiro cria a imagem de sua língua e uma outra imagem da linguagem de seu leitor; o segundo escolhe o que vamos ler, o que é a soma de nossas escolhas. Ambos, porém, apresentam as formas de incorporar os valores e as crenças ao seu trabalho modelador, no dizer de Booth: “O autor cria uma imagem de si mesmo e uma outra imagem de seu leitor; ele faz seu leitor, como ele faz seu segundo *self*, e a leitura mais bem-sucedida é aquela em que os *selves* criados, autor e leitor, podem entrar em pleno acordo”. (BOOTH, 1983, p. 138)

Observamos que Booth, de uma outra maneira, apresenta os usos do silêncio como uma estratégia retórica de “desaparecimento” autoral, seja atuando em duplo desempenho,

seja em desempenho atual, ou pelo ouvinte ou pelo observador, que poderá reuni-los, realisticamente, porém, não por sua mera intenção e vontade. Cabe-nos, pois, enfatizar a tensão que existe entre esses dois sistemas de crença, os distanciamentos do autor e o do observador, marcas essenciais dos domínios da ficção e também fonte de efeitos distintos. Este estado tensivo inclui em si nossa liberdade de habitar mundos outros, além daqueles que nós nos permitíramos habitar, ou como seus duplos possíveis, ou como meras audiências narrativas, próprios ao modo da leitura seqüente e ao tipo de leitor passivo.

Modos de ser da narrativa: tipos e modos ficcionais

Em se falando dos modos de ser de uma narrativa, as experiências se distinguem tanto pelos tipos de leitores quanto pelos tipos e modos ficcionais e, sem dúvida, pelos tipos de efeitos de realismos que possam deles resultar. Ambos os modos de um texto e seus silêncios – irônico, satírico, lírico, dramático, ridículo, policial, fantástico, grotesco – são entendidos como diferentes práticas que nos conduzem a inferir diferentes tipos de práticas narrativas em modos vários de ser. Não nos esquecendo, também, que são diferentes modos de uso, práticas iluminadas, não apenas pelo amor do conhecimento, mas pela maximização da leitura.

Entretanto, podemos usar as descobertas de todas as ciências genuínas das linguagens e saber por que uma história ou técnica é trabalhada melhor do que a outra, acreditando que, qualquer seja o aspecto que determinada teoria possa levantar sobre nossas práticas como contadores ou ouvintes, estas poderão sempre ser sempre melhoradas, como acredita Booth.

Quando lemos, mesmo histórias convencionais, um vasto repertório de expectativas e matrizes de inferências é nelas inserido, visto que um acúmulo de informações é derivado de nossa própria experiência com leituras de outras narrativas. Seria muito difícil lê-las se não pudéssemos trabalhar com nossas intuições sobre as semelhanças e diferenças de histórias de outros tipos. Booth entende que, com o trabalho dessas potencialidades e necessidades reais da ficção, ficam de lado as referências às qualidades gerais dos grandes gêneros literários; fora dessas generalidades, para ele, abre-se sempre uma possibilidade de inovação para toda narrativa, na fronteira dos gêneros.

Autores podem contar histórias de diferentes tipos, e nós, leitores, aprendemos os diferentes modos de seguir suas pistas retóricas, ao refazermos nossas inferências no exercício contínuo da leitura. Do conhecimento que usamos para fazer essas associações, a maior parte não é suprida pelo autor, já que nós, leitores, as empregamos quase inconscientemente. Este é

o nosso verdadeiro equipamento convencional partilhado por todos os membros da nossa cultura de leitores comuns.

Entretanto, quando autores e leitores declinam juntos, a explicação pode ser encontrada nos mesmos tipos de silêncio citado. Por exemplo, ler a ironia como uma modalidade de texto de silêncio. É interessante observar que ao compartilharem diferentes práticas de leitura, autores e leitores são levados a inferir diferentes modos de ficção, nos quais a ironia tem, por si mesma, múltiplos papéis e efeitos. Desse pacto entre autor e leitor, podemos também deduzir uma constante: que diferentes práticas nos conduzem a inferir diferentes tipos de trabalhos ficcionais, o que é uma chave-guia para perseguir e conhecer os métodos de invenção dos escritores, tanto da tradição quanto da modernidade.

Remetendo-nos à leitura de **Dom Casmurro** de Machado de Assis, podemos inferir que, a depender das decisões apresentadas pelo gênero romance, dadas pelo ponto de vista do autor real, ou seja, uma narrativa escrita por um “poeta casmurro”, como é proposto pela advertência do autor implícito, é possível inferir que estaríamos lendo um longo poema **Dom Casmurro**, entendido como um tipo de prática em prosa diferenciada de um outro tipo de ficção, que deseja que algo perdure em seu leitor, como um enigma: a imagem casmurra.

Talvez seja este o grande segredo da prática iluminadora do tipo de ficção de **Dom Casmurro** sobre o seu leitor, pela via da maximização da leitura contínua do trabalho metafórico de Machado, no qual, ou como contadores ou como ouvintes, nossa leitura sempre aperfeiçoará o texto original por meio de diferentes tipos de realismos dele resultantes, colaborando, sobremaneira, com o estigma que envolve todo trabalho literário dramático do romance machadiano.

Desta forma entendido, estaríamos, sobretudo, tornando os preceitos da obra retórica de Booth mais úteis ao estudo da arte da ficção, aprendendo a fazer distinções dos tipos de trabalhos literários, mesmo a depender do que encontramos lá, como leitores implícitos que somos, e também do que lá não encontramos, porque sempre estaremos reconhecendo efeitos novos modificadores do fato estético, ou seja, as formas do gênero. Uma coisa é certa para nós: teríamos saboreado, numa única laranja, e nela provado vários sabores, prática análoga às experiências ficcionais distintas de um único autor e num só autor e suas obras, por ser uma tarefa tão difícil de recontar quanto uma história lida ou recontada por um outro autor ou leitor, sem que saibamos onde ela começa e onde termina.

Não há fronteiras entre narrador e observador leitor, pois ambos estão na mesma superfície, juntos a desempenhar regras e métodos retóricos, à procura de meias verdades que guiam critérios gerais de julgamentos. Ficções, para Booth, não são feitas de linguagem; elas

são feitas de personagens-em-ação, memória de experiências mediadas pela ação. Desse ângulo, como autores implícitos e leitores implícitos, nós compartilhamos fatos e valores na ficção moderna, principalmente, no romance. Da ambigüidade gerada desse pacto, constitui-se uma boa literatura, a ganhar graus de intensidade de ilusão a partir de uma mente de leitor convincente que possa vir a espantar-se com o dramático, o cômico, o trágico, o cênico, estreitamente relacionados com a intensidade. É o que observa Booth, a partir das formulações de Henry James:

É evidente que cada tema pede um tratamento ligeiramente diferente, para revelar ‘toda a extensão de sua verdade’; mas todos os temas, quando tratados com propriedade, não produzem efeitos antiquados como, por exemplo, as mais fortes emoções cômicas, trágicas ou satíricas, mas sim efeitos mistos, generalizados, ‘naturais’: é ‘para ironia, para comédia, para tragédia’, repete James, todos combinados numa história, que desenvolvemos o nosso tratamento. (BOOTH, 1980, p. 62).

Todavia, Lubbock, em **A Técnica da Ficção** (1976), posiciona-se de forma diferenciada quanto a isso:

Mas a limitação do drama é tão manifesta quanto a sua força. É evidente que, se quisermos ver abundância e profusão de vida, nós a encontraremos mais pronta e sumariamente se olharmos, durante uma hora, para uma lembrança, um sentimento consciente do que apenas observarmos dos acontecimentos que ocorrem numa hora por mais numerosos que sejam. Pode acontecer muita coisa nesse espaço de tempo, mas, em extensão”[...]”o romancista não pode esperar mostrá-lo todo de forma dramática ou lírica: grande parte dele, talvez a maior, precisa ser ordenada para poder ser abrangida pelo olhar que a percorre (p.79).

A perspectiva dada pela descrição ou pelo drama é uma escolha do romancista revelada por sua maneira de conduzir a história à cena (mostrar), ao dar prosseguimento à narrativa (narrar). O método descritivo só amplia a força dramática: “como o papel branco ou a tinta branca o é do desenhista”, concluiria ainda Lubbock (1976, p. 79).

Na tentativa de ilustrar o método descritivo na ficção moderna, nos exemplos que se seguem, é que o trabalho cênico em **Dois Irmãos** (HATOUM, 2000, p. 27) articula-se com o ponto de vista do narrador no relatar estreito, quase que entremeado ao *design* da tessitura cruzada da narrativa:

Selos, soldados e canhões foram esquecidos. O chorinho da vitrola, apagado. Um relógio antigo *bateu quatro vezes*. Uma correria pela escada de madeira estremeceu a casa e em pouco tempo o porão foi *povoado de gritos*, as cadeiras da primeira fila foram disputadas. Yakub reservou uma cadeira para Livia e o Caçula *desaprovou com o olhar esse gesto polido*. Da escuridão *surgiram cenas em preto-e-branco e o ruído monótono do projetor aumentava o silêncio da tarde*. Nesse momento Domingas despediu-se dos Reinoso. *A magia no porão escuro demorou uns vinte minutos*”. (HATOUM, 2000, p. 27)

Observam-se, nessa citação, sinais de aumento de intensidade dramática da descrição para a narração (em grifos), a ser conduzida, do narrador para o observador, quando deverá

receber o argumento da história relatada em segunda-mão, pela via da memória, nas falas grifadas do diálogo. Mais quer o narrador dar ao relato memorialista a força descritiva de uma ficção pictórica e, conseqüentemente, alcançar o maior grau possível de intensidade e ilusão. Conservar a ilusão, porém, não destruir a intensidade dramática do romance, ao acionar as personagens para a verdade de seu realismo. Deseja mais fazer da ilusão sua maior verdade.

Semelhante método pictórico é freqüente no romance, **Relato de um certo Oriente** (1989), ao marcar no visível a força do método vocal (olho e voz), e ao inverter a lei da sucessividade em favor da contigüidade dos relatos. Faz voltar o tempo, para fundir imagens entre o presente e o passado em novas regiões do espaço, antes desconhecidas, então organizadas pela irreversibilidade, uma perspectiva do antes e do depois de Aristóteles:

Soube da morte do meu pai ao receber uma fotografia em que ela estava sentada na cadeira de balanço ao lado da poltrona coberta por um lençol branco, *onde meu pai costumava sentar-se ao lado dela* nas manhãs dos domingos e feriados. No dedo da mão esquerda vi dois anéis de ouro, e os olhos negros brilhavam por trás do véu de tule que escondia a metade do rosto. Foi a *penúltima* fotografia enviada por ela, *há uns oito anos*. (HATOUM, 1989, p. 104)

O presente do lembrado domina sobre a imagem do passado narrado, ambos mesclam-se, conforme poderemos observar nas citações, de modo que o narrador em primeira pessoa faz do dado visível e oral da memória, o factual, o evidente, o real, no convívio com as três temporalidades do relato: presente, passado e futuro em simultaneidade, mesmo que ilusoriamente enquanto tempos internos:

Se eu não tivesse olhado para aquela fotografia, poderia abstrair todas as outras, fechar os olhos a todos os retratos enviados para mim ao longo de tantos anos, ou simplesmente recordar através das imagens algo fugidio, que escapa da realidade e contraria uma verdade, uma evidência.

(...)

Sentia-me ali, juntinho de Emilie, ocupando a outra cadeira de vime, atento ao seu olhar, *à sua voz que não me interrogava*, que aparentava não relutar que eu fosse embora para sempre. *A voz e a imagem me fazem recordar um mundo de desilusões, onde um rosto sombrio se cobre com véu espesso enunciando uma morte que já iniciara*. (HATOUM, 1989, p. 104-105),

Booth vê este estreitamento temporal como uma forma complexa de ligar o autor à duração dos acontecimentos, por meio da voz e da visão, do mesmo modo como a personagem os experimenta, em detalhes, tanto no que dizem, quanto no que deixam de dizer, ou tanto no que fazem ou pareciam fazer (ação). A forma mostra-se invertida como uma retórica da ilusão em trabalho de um realismo autônomo, que deve *mascarar-se* em favor do trabalho de comunicação do próprio autor. A sucessão do relato passa a ser um modo

engenheiro, senão novo, para diferenciar o realismo em um outro programa retórico (*software*), segundo outras finalidades, funções, cisões ou efeitos ficcionais.

Qualquer seja a variação da forma realista dada à narrativa, a voz do autor nunca é silenciada, mesmo se oculta sob a artificialidade técnica da releitura, que também esconde seu co-autor —, o leitor observador. Leiamos um outro exemplo, em **Cinzas do Norte** (2003):

Antes do amanhecer, acordei com os passos das empregadas que saíam do porão; o gerador foi desligado; na varanda Jano esperava o filho. O silêncio do patrão que Macau, suado e derrotado, teve de suportar. “Andamos por toda a cidade, doutor Trajano. Os empregados conhecem tudo, e nem sombra do Mundo”. Estalou os dedos, entrelaçou as mãos, não sabia o que fazer. *Recuou devagar e se apoiou na mureta.* (HATOUM, 2003, p.78)

É importante saber que o distanciamento estético para Booth tanto manipula funções e modos do narrador, quanto tipos de narradores e observadores, entre o contar e o mostrar da história, entre o trabalho não artístico e o artístico. Funções e tipos que, muitas vezes, pouco importam numa leitura interpretativa eficaz e sensível, mas se oferecem ao leitor como instrumentos de apoio concreto da aprendizagem da narrativa em revelação de sentido. Para ele, não há nenhum controle dessas distâncias trabalhadas pelas técnicas e distanciamentos que podem ser de ordem moral, físico, temporal e intelectual, cujos sistemas, uma vez tornados complexos, entram, necessariamente, em tensão no domínio ficcional sem fronteiras.

No seu mais recente romance, **Órfãos do Eldorado** (2008), Hatoum evoca um mito da Cidade Encantada, o mito amazônico da cidade maravilhosa, na qual as pessoas vivem em total harmonia. Se, logo no início, o narrador memorialista apresenta os mitos, no desenvolver da novela, que não é conto e não é romance, o narrador permanece entre a crença e a ação, no afã de converter os mitos em modos de realismo. Tomando Eldorado como nomeação do cargueiro alemão, da ilha e do mito, faz do contador, seu avô, a voz primeira do fiar da narrativa em reminiscências, da voz à visão, vacilando entre o mito e a realidade, o passado e o futuro em promessa:

A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas. Uma índia, uma das tapuias da cidade, falava e apontava o rio. *Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum.* Na tarde úmida, *um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água* (HATOUM, 2008, p. 11).

Crer e não crer naquilo que ouviu contar ou recontar aquilo que pode se tornar realismo. Este pode ser um dos segredos da invenção para o escritor Hatoum, que medeia o lírico e o dramático com igual intensidade. Artificialismo do previsível dado pela oralidade,

que ganha força e forma pela vocalização do reconto do mítico. “Promover o contato da fruta com o paladar”, diria Berkeley.

Enfim, podemos afirmar que todo esse artificialismo estético se resume numa experiência mediada pela/na linguagem, que, em graus, antes, como língua original tudo toca tecnicamente por meio da *memória de experiências* mediadas, principalmente, pela ação das personagens ao cumprirem o princípio da ilusão do “contar histórias”; são elas continuadas em meio a leituras futuras mais bem-sucedidas, no dizer de Booth, e no nosso, *maximizadas*; instantes que encenam o embate imaginário do autor contra os fatos de um mundo sonhado, porém, língua recriada pela mente e imaginação do leitor real, a ser ou não completada. Na realidade, o mítico não se completa. Continua a viver na memória coletiva, e descontinuamente busca versões lendárias futuras, sempre oriundas da voz mítica primeira, na voz dramática presentificada do contador: “Lembro que meu avô passou algumas horas contando essa história, que escutei magnetizado por *sua eloqüência e gestos teatrais*” (HATOUM, 2008, p. 106).

Booth relembra que, dessa forma mediada pela memória dos contadores, o livro ganha uma intensidade mais dramática que a do próprio drama e, emprestando ainda o pensamento de James, é isso que faz do romance “a mais independente, mais elástica e mais prodigiosa das formas literárias”.

Referências Bibliográficas

BOOTH, Wayne C. **A Retórica da Ficção**. Lisboa-Portugal: Arcádia. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro, 1980.

_____. **The Retic of Fiction**. 2nd. edition. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983.

D’ANGELO, Biagio. **Borges en el centro del infinito**. Prólogo de Lisa Block de Behar. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos/Universidad Católica Sedes Sapientiae, 2005.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

_____. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.

_____. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo Companhia Das Letras, 1989.

_____. **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia Das Letras, 2008.

JAMES, Henry. **A Arte da Ficção**. Seleção e apresentação de Antônio Paulo Graça. Trad. Daniel Piza. São Paulo: Imaginário, 1995.

LUBBOCK, Percy. **A Técnica da Ficção**. Trad. Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1976.