



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

Nathalie Letouzé

A vida secreta das narrativas:
técnicas narrativas na ficção contemporânea

Brasília

2019

NATHALIE LETOUZÉ

**A vida secreta das narrativas:
técnicas narrativas na ficção contemporânea**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília como requisito final para obtenção do título de Doutor em Literatura. Orientador: Prof. Dr. Rogério da Silva Lima.

Brasília

2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

LN274v Letouzé, Nathalie
A vida secreta das narrativas: técnicas narrativas na
ficção contemporânea / Nathalie Letouzé; orientador Rogério
da Silva Lima. -- Brasília, 2019.
96 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Escrita Criativa. 2. Narrativa Ficcional. 3.
Literatura Brasileira. 4. Indústria do Entretenimento. 5.
Indústria do Marketing. I. da Silva Lima, Rogério, orient.
II. Título.

NATHALIE LETOUZÉ

**A vida secreta das narrativas:
técnicas narrativas na ficção contemporânea**

COMISSÃO EXAMINADORA:

Prof. Dr. Rogério da Silva Lima (presidente)
Universidade de Brasília / UnB – Orientador

Profª. Drª. Patrícia Trindade Nakagome – Titular (membro interno)
Universidade de Brasília - UnB

Profª. Drª. Ormezinda Maria Ribeiro – Titular (membro externo)
Universidade de Brasília/ UnB

Profª. Drª Gandhia Vargas Brandão – Titular (membro externo)
Instituto Federal de Brasília/ IFB

Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto - Suplente
Universidade de Brasília/ UnB

À minha meme, *in memoriam*,
que foi quem me iniciou no mundo das narrativas
pelo qual me apaixonei.

Agradecimentos

Os mais tradicionais e formalistas que me perdoem, mas uma tese, não raro, é antes de tudo um ato de amor. Amor pelo tema, que se esmiúça, vira, revira descreve, detalhe, desconstrói, reconstrói até o ponto que se crê que não se vai conseguir mais falar ou pensar sobre aquilo, mas se continua falando, pensando, escrevendo, reescrevendo, revisando, transformado.

Amor dos familiares e amigos que toleram, acalmam, compreendem, retomam, encorajam, aconselham e ouvem tantas e tantas vezes a mesma coisa (fingindo sempre ser a primeira vez que se ouve). Amor pelo próximo e até pela humanidade inteira, no nosso coração limitado e imperfeito, quando se deseja dizer algo que possa fazer alguma diferença para melhor, se não no mundo inteiro, pelo menos no mundo de alguém, ou, no mínimo, no nosso próprio mundo, para que assim possamos contribuir de modo melhor nos demais mundos individuais. Amor por Deus e de Deus, que nos sustenta, nós dá coragem, propósito, persistência e sobretudo, resiliência. Amor pela vida e por nós mesmos, por nos permitirmos discorrer sobre o assunto de que mais gostamos. Por isso, se não posso falar das demais teses, esta, sem dúvida, foi um ato de amor e nesse ato somado de muitos amores, permanece imensa gratidão do meu coração a todos aqueles que compartilharam comigo, nos meus melhores e nos meus piores momentos, ao longo dessa jornada, que me ajudaram a chegar ao termo dela, das mais diversas formas.

Assim, agradeço a minha mãe, Dominique Letouzé, que sempre me incentiva em todas as minhas buscas e sonhos, e vai mais além, acompanha-me em parceria, nos bastidores silenciosos, onde estão as engrenagens que movimentam tudo aquilo que acontece no mundo visível. Aos meus irmãos, tão amados e queridos, pela amizade, conselhos, apoios e paciência, Patrick e Olivier Letouzé. À minha irmã, meus sobrinhos, cunhado e cunhada e demais familiares: Edilva Oliveira, Paola, Aldemar, Farfalla, Loulou, Mirabell, Lucas, Bruno, Belinha, Nicolas, Bertrand, Gilles, Cledi, Nadia, Lilly, Yannick, Ian, Hannah, Nadia, Erivan, Gina e Roberto e as minhas amadas: Mémé, Lilah e Luana *in memorium*.

Agradeço em especial ao professor Rogério Lima, sem o qual, esta tese não existiria, porque me resgatou de mim mesma em diversos momentos na minha formação acadêmica, mesmo quando fiz o mestrado ‘longe de casa’, na psicologia, em geral, ele sempre acreditou mais em mim do que eu mesma e assim me conduziu de volta e me incentivou a ousar, a ir além

dos padrões, a buscar o melhor de mim. Meu muito obrigada ao meu primeiro e ao meu último professor no curso de letras.

Agradeço também a todos os professores que se propuseram a discutir comigo o tema desta tese, seja formalmente na qualificação, defesa, congresso, seja informalmente, em um café ou nos corredores da UnB: professoras Patrícia Nakagome, Ormezinda Ribeiro, Gandhia Brandão, Rita de Cassi e professores João Vianney, Patrício, Adeítalo e Anderson da Mata. E aos professores que generosamente abriram suas salas de aula de Oficinas Literárias para me receber: professora Elisabeth Hazin e professor Medina.

Agradeço, em especial, à Universidade de Brasília e ao seu Instituto de Letras, na figura de seus representantes, que me concederam a licença para esta pesquisa e pelos incentivos, apoio e compreensão: os professores Piero Eyben, Ana Claudia da Silva, Sylvia Cyntrão, Enrique Huelva, Rozana Naves e Maria Isabel Edom Pires.

Aos muitos amigos, pelos apoios diversos em todos os momentos, cada um com sua própria luz, que acresce luminosidade aos meus dias: Rafaela Nascentes, Vanessa Labarrere, Moema, Renata, Ludmila, Daniel, Robson, Rodrigo, Igor, Elza (minha segunda mãe), Lêda, Celso, Carla, Maria do Socorro, Rita de Cassi, Luiz Antônio, Joel, Elza, Idalice, Gabrielle, Paulo, Gustavo, Grazielle, Bruna, Dr. Tânia Mara, Dr. Fernanda e Dr. Shirley.

Aos amigos e colegas do IL, pelo incentivo e acolhimento: Kelly, Marisa, Cássia, Fernanda, Joalisson, Morgana, Renata, Lucinéia, Armando, Gisele, Naeli, Carlão, Claudine, Raquel, Antonio, Sávio, Rodrigo, Thiago, Filipe, Geovana, Hugo, Isabela, Juliane, Fabiana, Claudia, Mariana.

Ao pessoal da Livraria Cultura, funcionários ou não, mas muitas tardes e noites nas quais eu fiquei sentada no café trabalhando nesta tese, em especial a Glau e a Sarah, pelas conversas que me distraíam e pelas infinitas vezes que diminuíram o ar condicionado ao meu pedido (e desagrado de outros clientes) e ao pessoal da Biomundo.

Aos revisores: Rafaela, Carlos Felipe e Bruna.

Resumo:

Esta tese, diante da alta proliferação de cursos chamados de escrita criativa, que se propõem a ensinar a escrita narrativa ficcional aos seus alunos, e da constatação de que técnicas narrativas específicas são utilizadas na indústria do entretenimento para cativar o espectador ou o leitor e na indústria do marketing para, a partir da obtenção da atenção de seu público alvo e da criação de um vínculo de identidade e empatia com esse público, promover a venda de produtos direcionados, propôs-se a analisar as técnicas narrativas dispostas em três materiais voltados ao ensinoda escrita narrativa ficcional: o curso de escrita narrativa avançado oferecido pela Universidade de Oxford, o livro *A jornada do escritor*, de Vogler (2015) e o conjunto de três manuais intitulados *Book in a box: técnicas básicas para estruturação de romances comerciais*, de McSill, Prado, Prietto e Fregonese (2013). Propôs-se a fazer o levantamento das principais técnicas narrativas apresentadas nesses materiais e uma equiparação entre elas e, a partir das técnicas que se assemelham nos três materiais, verificar em uma análise dos livros *Terminália*, de Tadei (2013) e *Barba ensopada de sangue*, de Galera (2012), quais dessas técnicas estariam ou não presentes nesses romances e como estariam presentes, a fim de observarmos a influência ou não dessas técnicas, atualmente tão difundidas, na literatura brasileira contemporânea. Como desafio, buscou-se escrever esta tese utilizando algumas dessas técnicas narrativas que cativam a atenção do leitor, salvo as devidas adaptações, uma vez que este é um texto com fins não narrativos. Observou-se, desse modo, que embora haja a presença de algumas dessas técnicas nos romances analisados, em geral, elas foram apresentadas de um modo diferente ao proposto pelos materiais de escrita criativa analisados, de modo que, conforme colocado por Barico (2013), aparentemente a chamada literatura de proposta ainda estaria preservada dos recursos utilizados pela literatura de entretenimento para satisfação de amplo público comercialmente. Por fim, considerando o alto potencial narrativo para aculturação e transmissão de informações, valores e ideais, tecemos algumas reflexões a este respeito.

Palavras-chave: escrita criativa; narrativa ficcional; literatura brasileira; indústria do entretenimento; indústria do marketing.

Abstract:

Given the high proliferation of creative writing courses, which aim to teach fictional narrative writing to its students, and the realization that specific narrative techniques are used in the entertainment industry to captivate the viewer or reader and in the marketing industry, after getting its target audience's attention and creating a link of identity and empathy with said audience, to promote the sale of targeted products, this thesis analyzes the narrative techniques arranged in three materials that intend to teach fictional narrative writing: Oxford University's Advanced Creative Writing Course, Vogler's *The Writer's Journey* (2015), and a set of three manuals titled *Book in a Box: técnicas básicas para estruturação de romances comerciais*, by McSill, Prado, Prietto and Fregonese (2013). We surveyed the main narrative techniques presented in these materials and drew a comparison between them and, from the similar techniques found in the three materials, we verified in an analysis of the books *Terminália*, by Taddei (2013) and *Barba Ensopada de Sangue*, by Galera (2012), which of these techniques were present or not in these novels and how they were presented, in order to observe whether or not these techniques, currently so widespread, influenced contemporary Brazilian literature. As a challenge, we sought to write this thesis using some of those narrative techniques geared towards captivating the reader's attention - saving appropriate adaptations, since this is a text with non-narrative purposes. Thus, although some of these techniques are present in the novels we studied, they were generally presented in a different way to the one proposed by the creative writing materials analyzed, so that, as stated by Barico (2013), the so-called proposal literature would apparently still be preserved from the resources used by entertainment literature to satisfy commercially wide audiences. Finally, considering the high narrative potential for acculturation and transmission of information, values and ideals, we made some reflections on this.

Keywords: creative writing; fictional narrative; Brazilian literature; entertainment industry; marketing industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
Capítulo 01.....	27
Capítulo 02 – O que contam os que contam sobre contar histórias.....	46
Capítulo 03 – <i>Terminália</i>	60
Capítulo 04 – <i>Barba ensopada de sangue</i>	75
Considerações finais	88
Referências	99

INTRODUÇÃO

Os melhores contadores de história vencerão.

(XAVIER, 2015, p. 16)

A pergunta original desta tese era: *como alguns livros conseguem produzir um engajamento irresistível a seu leitor? Aquele tipo de engajamento que faz com que o leitor não consiga parar de ler e, se parar por alguma razão, fique pensando no que está acontecendo ali, no livro que ele não está lendo naquele momento.* Tudo isso foi despertado porque li o livro *Eat to live*. A razão de ter começado a ler esse livro não me recordo. O fato é que, de repente, eu estava lá, lendo um livro sobre dietas (e eu sinto fome só com a ideia de fazer uma dieta), em inglês (que não representa uma grande facilidade para mim), no Kindle (o que também não é meu meio preferido), e ficava ansiosa no trabalho esperando voltar em casa para continuar a leitura e saber o que aconteceria no capítulo seguinte do livro (de dietas, vamos lembrar). O autor só podia ser algum tipo de gênio ou mágico. Terminei de ler o livro, nunca fiz a dieta.

A questão ficou e passei a observar o mesmo fenômeno em outros livros que eu lia: *The Forest for the trees* (LERNER, 2010), a maioria dos livros da editora Sextante com os quais tive contato, *Breaking Dawn*¹ (li um pdf em inglês antes de ser traduzido no Brasil em uma viagem de ônibus a Palmas, na época, eu ministrava aulas no ensino médio e a saga Crepúsculo estava em alta entre os adolescentes), *Bridget Jones: Mad About the Boy*², entre outros. Do último eu baixei uma amostra no Kindle, porque havia lido uma notícia de que a autora havia matado Mark, o par romântico da protagonista, e fiquei curiosa. Mal havia acordado, sentei na beira da cama só para dar uma ‘olhadinha’, dez páginas depois – de uma história que eu estava realmente achando muito boba –, fui tomada de assalto pela consciência do que estava acontecendo. Eu já estava ali há um tempo considerável, lendo sem intenção de parar, uma história que não estava verdadeiramente me interessando.

¹ O livro é de autoria de Stephenie Meyer, no entanto, na época, li uma cópia irregular baixada na internet.

² Esse é de autoria de Helen Fielding, conforme menciono, li uma amostra no kindle.

Não me considero particularmente uma leitora fácil, não é qualquer livro que ganha minha atenção, mas era o que parecia estar acontecendo. Fiz algumas observações empíricas sobre o assunto: aparentemente os livros mencionados tinham uma estrutura de construção de frases e vocabulário bastante simples, termos na ordem direta, vocabulário sem grandes desafios (o que já exclui a possibilidade de se parar a leitura diante de algum obstáculo de ordem gramatical) e esses livros eram permeados de pequenas narrativas, ‘historinhas à toa’. Talvez essa fosse a minha isca, adoro uma historinha. Os índices de venda desses livros apontam para a sugestão de que provavelmente não seja apenas eu que não resista a pequenas historinhas e que, possivelmente, haveria mais nisso tudo, mais que fizesse esses livros baterem recordes de venda...

Outra percepção importante: todos os livros que haviam me roubado de mim sem que eu consentisse ou considerasse útil, ou estavam escritos em inglês, ou eram traduções. Paralelamente, os cursos chamados de *Creative Writing*, em tradução literal, cursos de Escrita Criativa, começavam a me chamar atenção. Nos parágrafos seguintes, vamos nos deter um pouco nesse assunto, uma vez que a pesquisa a respeito desses cursos nos traria um pouco de resposta à pergunta inicial desta tese (e já adiantamos que essa pergunta teve de mudar, pois era o tipo de pergunta megalomaniaca para uma pesquisa “da vida toda”, como diria minha orientadora de mestrado). Posteriormente esse assunto veio a se desdobrar em outras reflexões interessantes em outros caminhos...

O fato é que pequenas multidões se movimentam hoje no mundo em busca de cursos chamados de Escrita Criativa ou, no Brasil, chamados também de Oficinas Literárias, Oficinas de Criação Literária, Oficinas Narrativas, Laboratórios de Textos, Laboratórios Literários, Laboratórios de Criação Textual ou de Redação Criativa³.

Entre as motivações que mobilizariam as pessoas em busca de cursos dessa natureza, podemos apenas supor: a) aprender a escrever de modo literário (nesse caso, caberia perguntar se seria possível ensinar alguém a escrever de modo literário e que modo seria este); b) tornar-se escritor (aqui, a pergunta seria o que define alguém como escritor: o simples ato de escrever ou de escrever e publicar ou escrever, publicar e ser lido por um público de uma proporção que se considere razoável – e aqui, nessa proporção, entra outra noção subjetiva que caberia discussão – ou, ainda, se o título acadêmico ou diploma de um desses cursos garantiria o *status* de escritor. O

³ Disponível em <http://www.laab.com.br/oficina.html>, consultado em 25 ago. 2016.

desdobramento dessa pergunta seria o de como um curso dessa natureza corroboraria para legitimar esse *status*/identidade de ser escritor; e a terceira e última suposição que conseguimos elucubrar até este momento: c) o simples fato de, ao participarem desses cursos, serem motivados a escrever, ler e serem lidos por “iguais”, nesse caso seria o próprio curso o objeto de satisfação de quem o busca, ou seja, um fim em si mesmo. Essas são as hipóteses que aventamos, até este momento, para buscarmos compreender o porquê de, atualmente, tantas pessoas buscarem os cursos de Escrita Criativa e seus análogos.

Se considerarmos que a arte narrativa provavelmente está presente na espécie humana desde tempos imemoriais, pois uma das hipóteses é que as pinturas rupestres, além de representarem elementos do cotidiano de povos primitivos, também narravam as aventuras e desafios dos caçadores, é de chamar a atenção a quantidade de cursos disponíveis no mercado, universitários ou não, com o objetivo de ensinar esta mesma arte que, aparentemente, seria algo inerente à espécie humana. Então, a pergunta que vem a partir disso é: ensinar a narrar como e para qual fim, uma vez que o narrar por si parece já ter nascido conosco.

Barthes (2011) aponta que “a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, em parte alguma, povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas” (BARTHES, 2011, p. 19). Além disso, “a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas essas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura [...], no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação” (BARTHES, 2011, p. 19).

É de supor que, inicialmente, narrássemos eventos do cotidiano, situações ocorridas na rotina da sociedade. Em que momento, porém, e para qual fim o ser humano percebeu que poderia narrar algo que não tivesse de fato acontecido ou que não fosse completamente verdade permanece um mistério (mas a gente desconfia que alguém queria impressionar alguém...). Então, surgiu a narrativa ficcional. A narrativa, conforme mencionamos, nos parece inerente à nossa espécie, entretanto, a percepção das possibilidades ficcionais da narrativa ou, do mesmo modo, das possibilidades de

representação da realidade dentro da ficção é, ainda, outra coisa dentro da mesma coisa. Como apontado neste texto, as possibilidades técnicas de como fazê-lo, também.

Inerente ou não, ficcional ou não, o inusitado talvez seja a grande busca pelos modos de como fazê-lo. Narrar com propriedades técnicas anunciadas como as mais adequadas ao ofício narrativo (adequadas “para quem” ou “para que” é também uma questão interessante aberta a debates e reflexões, como já apontamos). O certo é que, em uma busca no Google por “creative writing classes”, em outubro de 2017, obtive 472 mil resultados; para “creative writing course”, houve 436 mil resultados.

No panorama nacional, também é possível constatar esse mesmo interesse sobre o tema. Uma busca por “aulas de escrita criativa” obteve 172 mil resultados no mesmo período; e, para “curso de escrita criativa”, 72 mil resultados. Uma busca por “oficina literária” – termo também comum no Brasil – retornou 78.700 resultados.

Os países de língua inglesa contam ainda com a *Association of Writers and Writing Programs* – AWP (<https://www.awpwriter.org/>), a qual reúne informações diversas como vagas para emprego na área de editorial, concursos literários abertos (e há inúmeros em língua inglesa), divulgação de congressos, *workshops* e seminários em Escrita Criativa etc. A associação disponibiliza também uma compilação de Programas de Cursos de Escrita Criativa na área “*Guide to Writing Programs*”. Em outubro de 2017, uma busca no *site* da AWP para cursos no gênero ficção em todos os níveis de escolaridade retornou um total de 388 cursos; e uma busca sem nenhum filtro específico (esse inclui teoria, crítica e escrita de textos técnicos) retornou um total de 993 cursos.

Aí está a pequena multidão a qual nos referimos: pessoas, no Brasil e no mundo (destacadamente nos países de língua inglesa), que frequentam cursos cujo objetivo é o ensino, talvez a discussão e a prática da escrita em estilo narrativo. Se confrontarmos as buscas realizadas no Google em 2017 com as buscas realizadas em 2016 e 2014, podemos observar que a oferta de tais cursos é crescente, o que, provavelmente, evidencia uma demanda crescente por esse tipo de formação.

Esses cursos começaram a ganhar “corpo”, “forma”, difusão e institucionalização nos Estados Unidos a partir da década de 1930. Foi a reforma progressista na educação que propiciou o desenvolvimento e popularidade desses cursos em um momento no qual a educação tradicional estava sendo questionada. Inicialmente foram inseridos nos currículos escolares, nos quais ganharam a denominação pela qual são conhecidos atualmente: *Creative Writing* (Escrita Criativa); posteriormente,

marcadamente com o *Iowa Writers' Workshop* em 1936, embora tenha havido cursos anteriores, entraram para as universidades, institucionalizando-se, e se difundiram (MCGURL, 2011). Hoje, estão presentes em vários países além dos Estados Unidos, como Inglaterra, Austrália, África do Sul e Brasil. Segundo Mark McGurl (2009), o crescimento dos programas de escrita criativa é o evento mais importante na história da literatura norte-americana pós-Segunda Guerra.

A institucionalização universitária da Escrita Criativa colocou em contradição o fundamento autoexpressivo da proposta inicial desse tipo de curso, pois o caráter universitário trouxe o ímpeto de se convencionalizar essa escrita devido à preocupação com a qualidade do trabalho criado. Em literatura, isso se apresenta como um complicador, uma vez que a originalidade é um valor importante nos textos cânones. Apesar de ser possível, até certo ponto, separar a instrução técnica do talento e da originalidade, como na pintura, na escultura, na literatura, os limites entre um e outro se tornam difusos.

Desse modo, a pergunta que vem perseguindo os cursos de Escrita Criativa desde o princípio é: o fazer literário pode ser ensinado? A demanda aparentemente quase insaciável por esse tipo de curso indica, no mínimo, a crença nessa possibilidade, ao menos na possibilidade de ensino de escrita de algum tipo de literatura, não necessariamente a canônica (DAWSON, 2005; MCGURL, 2011).

Apesar de terem se mantido quase exclusivos nos Estados Unidos por quase 50 anos (segundo o mesmo pesquisador, Mark McGurl, no Brasil, todavia, há registros isolados desse tipo de curso já na década de 1960), esses cursos, conforme mencionado, se expandiram para outros países, como Austrália, Canadá, Nova Zelândia e Reino Unido; e, mais recentemente, se expandiram também para outros países, como México, Coreia do Sul, Israel e Filipinas (MCGURL, 2011). A esses países identificados por McGurl (2011) acrescentamos o Brasil e a África do Sul (na *University of Wintwatersrand, Rhodes University, University of Pretoria, University of Cape Town, University of South Africa*, apenas para citar algumas universidades).

No Brasil, data de 1962 um dos primeiros cursos dessa natureza, ministrado pelo professor Cyro dos Anjos na Universidade de Brasília (UnB). Esses cursos semelhantes aos cursos de Escrita Criativa em língua inglesa, no Brasil, são mais

frequentemente denominados como oficinas literárias, laboratórios de textos, laboratórios literários, laboratórios de criação textual ou de redação criativa⁴.

Atualmente, no âmbito universitário, destaca-se no Brasil a Oficina de Criação Literária da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), criada em 1985 e ministrada, desde a sua criação, pelo professor Assis Brasil, a qual conta com os programas de mestrado e doutorado em Escrita Criativa e, mais recentemente, com curso de graduação também. Encontramos também o curso de graduação, habilitação em formação de escritores, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RIO) e a especialização do Instituto de Ensino Superior Vera Cruz. As oficinas também podem ser encontradas, eventualmente, como disciplinas isoladas no currículo de cursos de Letras.

No Brasil, a ocorrência desses cursos, em uma escala maior, é mais recente do que nos Estados Unidos (é uma escala ainda bem menor do que ocorre por lá). Nos cursos que frequentamos no Brasil e naqueles em que acompanhamos algumas aulas também no Brasil, não pudemos identificar um padrão comum entre eles ou similar ao curso que fizemos *online* na universidade de Oxford. Importante esclarecer, no entanto, que, como a análise desse tipo de curso no Brasil não é o foco da presente pesquisa, não fazemos esse apontamento com nenhum recurso de método, mas tão somente como uma observação livre.

Quanto aos cursos nos Estados Unidos, segundo o pesquisador McGurl (2011), haveria alguns padrões comuns, como o ‘escreva sobre o que você sabe’ e ‘mostre em vez de contar’. No curso que acompanhamos na universidade de Oxford (OXFORD, 2015), tanto o ‘escreva sobre o que você sabe’ quanto o ‘mostre em vez de contar’ foram abordados.

Outro conceito trabalhado no curso, que trazemos aqui para discussão, dada a relevância que consideramos ter, foi a Jornada do Herói, a qual foi apresentada no curso por meio da indicação de leitura de capítulos do livro de Christopher Vogler, *A jornada do herói – estrutura mítica para escritores* (2015).

Vogler foi consultor de histórias da Disney e professor de construção narrativa. Também prestou outros serviços, como menciona, aos maiores estúdios de Hollywood, como 20th Century Fox, Disney e Paramount Pictures. No início da carreira, atuou como

⁴ Disponível em <http://www.laab.com.br/oficina.html>, consultado em 25 ago. 2016.

analista de histórias, mas chegou ao cargo de executivo de desenvolvimento do selo de longas-metragens Fox 2000.

Como consultor de histórias, cabia-lhe, entre outras coisas, avaliar quais roteiros “funcionariam” ou não em termos de público. Funcionar no sentido de ter apelo ao público, ou seja, ser um investimento hollywoodiano que compensasse aos estúdios. Além de fazer essa avaliação, sugeria ajustes nos roteiros para que viessem a “funcionar”. Como consultor de histórias da Disney e como professor de construção narrativa, desenvolveu o que chamou, na época, de *Guia prático para o herói de mil faces* (o qual foi, em sua primeira versão, um memorando que entregou a amigos, colegas e vários executivos da Disney). Expandiu esse memorando em formato de ensaio e, então, o utilizou como base teórica nas aulas de análise de histórias no Programa de Extensão para Escritores da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA). A obra *A jornada do escritor* é o descendente desse guia prático.

O livro *A jornada do escritor* foi adotado como um dos guias padrão de Hollywood para a arte do roteiro e a revista *Spy* o chamou de “a nova Bíblia da indústria”. Foi também traduzido para vários idiomas (entre eles, alemão, francês, português, italiano) e teve várias edições. Além disso, segundo Vogler (2009), o livro foi usado para os mais variados fins e por profissionais das mais diversas áreas de atuação: escritores, roteiristas, psicólogos, professores, executivos da publicidade, *designers* de videogames etc.

A reflexão que Vogler traz dos trabalhos de Campbell (autor do livro *O herói de mil faces*, no qual desenvolveu a jornada do herói) e de Jung (retoma a discussão a respeito dos arquétipos e traz o conceito de ‘inconsciente coletivo’), a qual utiliza em Hollywood e nos cursos de narrativa, é a de que há estruturas narrativas comuns àquelas encontradas ao redor do mundo, sejam elas de ordem mitológica, ritualística/religiosa, folclórica ou onírica, estruturas com as quais as pessoas se representam individualmente nas suas próprias narrativas, nos seus sonhos. Essas estruturas e os arquétipos presentes nelas estariam no inconsciente coletivo, como apontou Jung, e aparecem até mesmo inconscientemente na maioria das narrativas, independentemente de o autor ter ou não a intenção de abordá-los.

Entretanto, a principal contribuição de Vogler, a partir desses estudos dos dois autores mencionados, Campbell e Jung, na nossa opinião, é a de ser possível potencializar o efeito apelativo da narrativa nas pessoas quando se utiliza

conscientemente essas estruturas que estão presentes inconscientemente nas narrativas humanas, ou seja, pode-se usar essas estruturas e arquétipos conscientemente para mobilizar o inconsciente das pessoas e assim conectá-las às narrativas (seja em filmes, livros, games, campanhas publicitárias etc.) por se identificarem com os personagens e com as situações narradas. Fazê-las se interessarem pelas histórias e movimentar, portanto, a indústria do entretenimento e do *marketing*, conforme veremos mais adiante.

Segundo Vogler (2015), Hollywood trabalha com cerca de 150 a 200 histórias por vez, de modo que precisam de algum sistema de seletividade para elas. Precisam eleger critérios que apontem determinadas histórias como mais viáveis de se ter recursos investidos do que outras. A jornada do herói, juntamente com os arquétipos de Jung, foi um dos modos escolhido pelos estúdios de Hollywood para selecionar, de uma gama de histórias, as que seriam produzidas. Certamente, foi um método escolhido e mantido por tanto tempo, porque, na perspectiva deles, ‘funciona’, ou seja, faz os investimentos dos estúdios terem um retorno nas bilheterias que corresponde a lucro para as empresas. Simples assim.

Utilizando as palavras do próprio Vogler (2015): “A linguagem da jornada do herói está se tornando parte do conhecimento comum da arte narrativa, e seus princípios são usados de forma consciente para criar filmes de popularidade impressionante” (VOGLER, 2015, p. 21, grifo nosso).

Mais recentemente, o mundo do *marketing* tem descoberto que as histórias, as narrativas e seus arquétipos têm potencial para venderem muito mais do que a si mesmas. No festival internacional de criatividade, em Cannes, 2014, nos seminários e debates, segundo Adilson Xavier (2015), os temas que lotavam os auditórios do seminário continham o termo *storytelling* no título. Foram onze títulos abordando explicitamente temas relacionados a *storytelling*, além de outros temas que abordaram a questão do *storytelling*, ainda que não houvesse referência no título.

Segundo Xavier (2015), isso ocorre no momento em que o mundo e as sociedades estão fragilizados por estarem se reconfigurando de diversas formas, por tudo que era sólido e conhecido ter se fragmentado. As famílias assumiram configurações múltiplas, profissões e negócios desapareceram, enquanto outros surgiram, as relações de trabalho passaram a ter menos envolvimento, menos duração, menos segurança. Conceitos como nacionalidade perdem substância diante da

globalização. Os ambientes individuais, antes restritos a comunidades, ampliaram-se para o tamanho do mundo.

Nesse cenário, segundo Xavier (2015), criadores e produtores de conteúdo de entretenimento e cultura, profissionais de *marketing*, de publicidade, de vendas, de jornalismo, de ensino, de política, de qualquer atividade que lidem com apresentações de ideias ou projetos perceberam uma questão de fundamental importância no *storytelling*.

Esse clique deflagrador da revitalização do *storytelling* ocorre no momento em que o mundo digital se estabelece: quando todos passaram a ter duas vidas, uma real e outra virtual. Todos, indivíduos, grupos, marcas etc., buscam contar suas histórias, de modo que milhões de histórias disputam um ‘lugar ao sol’, almejam serem lembradas, compartilhadas, admiradas, multiplicadas. Nas palavras da professora Aya: “O mundo virtual é a guerra das narrativas.”⁵

Ainda segundo Xavier (2015), entra em pauta “com força máxima o descontrole de conectividade, e todos se deliciam com a fartura nunca antes experimentada de momentos de comunicação, em uma corrida de regras ainda não muito claras (...) Apenas um fato parece indiscutível nesse complicado cenário: os melhores contadores de histórias vencerão” (XAVIER, 2015, p. 16).

Destacamos e enfatizamos o final da colocação de Xavier (2015) no parágrafo anterior: “**os melhores contadores de história vencerão**”. Desse modo, percebemos que a arte narrativa ganha cada vez mais espaço e relevância na contemporaneidade, indo muito além de apenas satisfazer anseios de entretenimento, diversão ou corresponder a nossos relatos cotidianos, às nossas comunicações interpessoais ou à nossa imagem *self* construída e *self* comunicada.

Isto ocorre porque, nesse cenário, na perspectiva de Xavier (2015), enquanto alguns aspectos ascendem com a vida moderna, como a tecnologia, as opções de entretenimento, o volume de informação, a superficialidade da informação e a expectativa alta; outros descendem, como a afetividade, o tempo disponível, a capacidade de retenção de informação, a profundidade de análise da informação e a atenção. Estando esses aspectos conectados de um modo geral, a atenção principalmente – ou melhor, a escassez dela – tem sido uma questão complexa na atualidade, pois, ao

⁵ Comentário da Prof^ª. Dr^ª. Ormenzinda Maria Ribeiro (Aya) na leitura comentada da tese.

final, é a atenção uns dos outros que buscamos o tempo todo, tanto nas nossas relações pessoais quanto nas profissionais.

Buscamos a atenção de nossos pares, de nossos parceiros, familiares e amigos. O professor busca a atenção de seus alunos; outras vezes são os alunos que buscam a atenção de seus professores. O mercado busca a atenção dos consumidores; palestrantes, de seu público etc. Tanto que já se fala em uma **Economia da Atenção**, popularizada por Thomas Davenport e Michael Goldhaber, em seu livro em 2001, e antevista por Herbert Simon, em 1971 (XAVIER, 2015).

Alcançar a atenção de alguém é fundamental para que se possa ultrapassar as barreiras da superficialidade e atingir a capacidade de retenção de informação do indivíduo, capacidade tão almejada nas comunicações interpessoais. A barreira da superficialidade em geral é ultrapassada por meio da afetividade, do envolvimento emocional do indivíduo.

Uma das formas de se cumprir essa trajetória é, segundo Xavier (2015), contando uma boa história, a qual prenda a atenção do público/do indivíduo, envolva-o emocionalmente. Nesse aspecto, a jornada do herói e a identificação com arquétipos têm um papel fundamental, criando laços profundos com ele por meio da apreciação da história. Dessa forma, o narrador consegue conquistar mais tempo da atenção de seu público e, assim, maior profundidade na conexão com ele, o que possibilita mais atenção ainda e, por conseguinte, maior retenção da informação.

O objetivo final é que, pelo envolvimento psicoemocional, a história seja lembrada e tudo o que foi transmitido junto com ela. No caso do *marketing*, pretende-se que seja lembrada a marca que se promove por meio dessas narrativas, bem como no caso dos arquétipos desenvolvidos para as campanhas publicitárias.

Não por menos, o presidente da Coca-Cola, Steven J. Heyer, cunhou a expressão **Capital Emocional**. Ele afirmou, em 2003, no discurso de abertura de evento promovido pela revista *Advertising Age*: “Vamos utilizar um conjunto de diversos recursos de entretenimento para entrar nos corações e mentes das pessoas. Nessa ordem... Vamos nos deslocar para ideias que tragam à tona a emoção e criem conexões” (citado por XAVIER, 2015, p. 19). Isso é a **Economia Afetiva**, por meio da qual se busca compreender a base emocional que motiva a tomada de decisão do consumidor, tanto o consumidor de mídia quanto o de compras. Trata-se da atual lógica da

publicidade e propaganda e, como vimos anteriormente, do mundo do entretenimento (XAVIER, 2015).

Adilson Xavier (2015) discorre ainda a respeito da história das narrativas, suas estruturas, arquétipos e seus significados para as pessoas, para as nações e para as marcas e se concentra na história das marcas. Na frase que cita de Ben Horowitz: *Uma empresa sem uma história é geralmente uma empresa sem estratégia* (HOROWITZ apud XAVIER, 2015, p. 117). Desse modo, Xavier (2015) apresenta algumas marcas, suas histórias reais, a forma em que foram representadas pelo *marketing*, que, segundo esse autor, não significa falsear uma história, e sim contá-la de um jeito que seja atraente, e como essas histórias foram utilizadas de modo estratégico para gerar publicidade para as marcas.

Para maior compreensão do processo, faz a distinção entre “história de percurso” e “história atitudinal”: a primeira corresponde à história real de surgimento de uma marca e sua ascensão; a segunda é planejada, filosófica e ficcional, é como a marca se apresenta ao mundo, com qual arquétipo se identifica, quais ideias e filosofias se vinculam a ela.

Em seguida, o autor comenta a história, os comerciais e as campanhas publicitárias de grandes marcas, como Nike, Apple, Disney, Coca-Cola, Red Bull, Havaianas, BMW e outras. O que nos chamou ainda mais atenção é quando aponta que algumas marcas não estão mais apenas contando histórias para se venderem, estão fazendo história.

Como a Red Bull, quando criou as condições para que o paraquedista e base jumper Felix Baumgartner realizasse o seu sonho de ser o primeiro homem a saltar de paraquedas da estratosfera, possibilitou-lhe todos os recursos necessários à concretização desse sonho e, claro, filmou todo o processo e publicou o vídeo desse salto da estratosfera no *YouTube* (vale lembrar que o paraquedista em questão poderia ter morrido nesse salto se algo desse errado, apenas para compreendermos a intensidade da proposta publicitária). Segundo Xavier (2015), foi o vídeo mais assistido no *YouTube* até a publicação do seu livro. Esse território não é mais o do *storytelling*, e sim do *storydoing*.

Ainda para exemplificarmos esse assunto, no Brasil, por meio do aplicativo de celular *Whatsapp*, tivemos acesso à campanha publicitária lançada por uma empresa australiana de telecomunicações, a Optus. Com o intuito de derrubar a concorrência, a

empresa criou o projeto Canto da Baleia, inspirado na descoberta de cientistas da Universidade de Queensland, os quais descobriram que as baleias se comunicam ao longo do oceano, cantando canções de amor complexas entre si.

Aqui cabe um parêntese, o que a campanha da Optus chama de ‘canções de amor’, os cientistas provavelmente chamam de ‘canções de acasalamento’ ou algo semelhante, diferença sutil, porém marcante em publicidade e que aponta, desde a escolha vocabular, indícios narrativos. O projeto da empresa consistiu em recriar o som das baleias com uma orquestra e ver como as baleias se comportariam diante do próprio som reproduzido dessa forma, isso segundo informações divulgadas em textos pelo aplicativo *Whatsapp* e na versão completa do próprio vídeo publicitário. A campanha publicitária se intitulou “Tudo é possível” e, ao fim do vídeo, quando um grupo de baleias dá um espetáculo de saltos diante dos músicos estarecidos da orquestra, podemos ler a frase: “No que diz respeito à comunicação, tudo é possível”. Cabe também lembrar que, no vídeo, todos os músicos estão bem vestidos, bem produzidos (cabelo e maquiagem) e há um destaque para aqueles que apresentam expressões de encantamento diante do espetáculo das baleias.

Segundo o *site* marsefim.com.br⁶, a campanha explodiu, inclusive podemos dizer que ela chegou ao Brasil, área completamente fora do mercado de atuação da Optus. A empresa também disponibilizou em seu *site*, na ocasião do lançamento da campanha, a possibilidade de internautas construírem seus próprios ‘cantos de baleia’ utilizando o teclado para poderem, dessa forma, interagir com os animais embaixo d’água.

No mesmo *site*, encontra-se disponível o vídeo completo da campanha com uma continuação desse vídeo, na qual o narrador esclarece que, com apenas alguns minutos de lançamento da campanha na TV, o acesso ao *site* dobrou, com 83% dos internautas interagindo com as baleias. Os acessos chegaram a 185 mil, contra os 72 mil antes da campanha.

Essa campanha, aparentemente, emocionou milhares de pessoas, inclusive bem longe da Austrália. Ela foi lançada em 2009 e atualmente encontramos *sites* dizendo que as baleias que aparecem no vídeo não são reais, seria uma animação inserida após a filmagem da orquestra tocando. Real ou não, a campanha cumpriu a sua função, ao que nos parece.

⁶ Disponível em <https://marsefim.com.br/o-canto-das-baleias/>, consultado em 18 out. 2017.

Campanhas publicitárias com “boas” histórias espalham-se por si mesmas, sem muito esforço das empresas, e muitas vezes vão bem mais longe das fronteiras do mercado consumidor imediato dessas empresas. Dizemos imediato porque, “o dia de amanhã, ninguém sabe...”

Parece que nos desviamos bastante do objeto inicial por aqui, contudo, o que queremos colocar em ênfase é que, ao buscarmos a força apelativa que algumas narrativas continham, nos deparamos com a descoberta da força apelativa da própria narrativa em si, a qual é usada para vários fins. No mundo contemporâneo, está óbvio que a atenção vale ouro e a narrativa aparentemente tem se demonstrado uma forma bastante eficaz de se conquistar essa atenção. Além de muitas outras coisas das quais uma narrativa é capaz.

A minha avó era criança durante a Segunda Guerra Mundial na Europa e lembro-me de ela contar que o mais triste da guerra foi como as pessoas a usaram por motivos pessoais, seja por vingança ou para prosperarem financeiramente, já que poderiam eliminar a concorrência, o vizinho desagradável, o desafeto ou coisa que o valha, bastando, para tanto, inventar mentiras ‘verídicas’, como conluios com os nazistas. Todo tipo de denúncia, real ou fictícia, foi feito e muitas pessoas, inclusive, morreram por isso, famílias se deslocaram, foram presas e por aí vai. Narrativas que decidiram o destino de famílias inteiras. Como a da minha família, que veio para o Brasil em decorrência de uma dessas narrativas ficcionais por vingança... Histórias que se inventavam, histórias que se relatavam, histórias... Mais do que evidente está a força da narrativa, o poder da narrativa, inclusive de vida e morte. Essa tese e muitos livros poderiam se encher e transbordar com contos desse tipo, narrativas que modificaram a vida de pessoas, de famílias inteiras, talvez até de nações, mas isso está longe de ser nosso propósito por aqui.

A pergunta que nos motivou o início desta pesquisa, conforme explicado, precisou ser reconfigurada para uma versão mais plausível com o tempo de um doutorado. Até porque o meu orientador me concedeu apenas 80 páginas para dizer o que eu teria para dizer (100 se o texto estivesse muito bom), esse é o nosso ‘desafio ninja’, extrair apenas o essencial. É por isso que os objetivos desta tese hoje são: descrever e comparar técnicas narrativas abordadas em três materiais que selecionamos, verificar se há ou não presença dessas técnicas em romances brasileiros contemporâneos e, mais importante em nossa opinião, trazer reflexões a respeito das implicações do uso

dessas técnicas e da nossa responsabilidade enquanto professores de linguagens, diante da relevância que a narrativa demonstrou ter em nossos cotidianos em variados sentidos, em variados usos.

A escolha por buscar essas técnicas em romances da literatura de proposta⁷ e não da literatura de entretenimento, deve-se ao fato de que há um terror comum aos que lêem a literatura de proposta de que essas técnicas voltadas para a agradar o leitor possam corromper a literatura por eles valorizada. Por isso, desejamos observar se isso de fato ocorreria e escolhemos, justamente, livros de autores que realizaram algum curso da natureza desses de escrita criativa.

Desse modo, escolhemos dois romances brasileiros para análise: *Terminália*, de Roberto Taddei, e *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera. Ambos autores fizeram cursos de escrita criativa. Roberto Taddei fez mestrado em escrita criativa na Columbia University, de Nova York, e também cursou o programa *Writer as a Teacher*, na mesma cidade. Atualmente é coordenador da pós-graduação em Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz. Daniel Galera consta na lista de ex-alunos da Oficina de Criação literária da PUCRS⁸.

Intencionalmente escolhemos um escritor com formação no exterior e outro com formação no Brasil, no curso mais antigo. Roberto Taddei foi um dos poucos que encontramos com curso no exterior, na ocasião em que fizemos essa escolha, o único que encontramos, à época, que fez curso nos Estados Unidos, e, por também ser multiplicador desses conhecimentos no Brasil, nos interessou particularmente.

Há uma longa lista de ex-alunos da PUCRS e de suas publicações (no exterior e no Brasil), escolhemos o livro de Daniel Galera porque... bem, vamos confessar, a história tem um cachorro, é sobre um nadador, professor de natação, que gosta de nadar no mar. Uma das vendedoras da Livraria Cultura me garantiu que o cachorro não morre durante o livro e, como sou eu que irei ler o livro, achei bem conveniente que fosse uma história que me interessasse (antes desse, tentei ler outros e não gostei, admito). Afinal, nem tudo na literatura é matemático, exato ou racional e a subjetividade é de nosso inteiro prazer.

⁷ Termo utilizado por Paz (2018) a partir de definição de Umberto Eco, é um termo, sem julgamento de valor, que se propõe a substituir os termos: boa literatura, alta literatura, literatura de qualidade, etc

⁸ Disponível em <http://www.pucrs.br/humanidades/programa-de-pos-graduacao-em-letras/informacoes-adicionais/oficina-de-criacao-literaria/#publicacoes-de-ex-alunos>, consultado em 21 fev. 2018.

Inicialmente esta tese teve a proposta de aplicar algumas das técnicas de escrita narrativa em sua estrutura, de modo a evidenciar como essas técnicas são eficientes em capturar a atenção do leitor e transmitir a mensagem que se deseja, de modo que a tese fosse um argumento em si mesma e a meta era a tese ter até 80 páginas, sendo devidamente sintetizada e simplificada; até a qualificação, a tese estava integralmente desse modo. Consideramos que nosso intento foi bem sucedido no sentido de que os que leram o texto até aquela ocasião o consideraram de ‘leitura fácil’, ‘bem escrito’ e que para uma ‘doutoranda eu daria uma ótima contista’. Em minha defesa, embora eu já tenha escrito contos, o estilo textual usado na escrita desta tese, definitivamente não era o estilo que eu utilizava naquela época. A forma que a tese estava escrita utilizava, em parte, das técnicas narrativas levantadas que apresentaremos no capítulo 02, ou seja, não era um estilo ‘nato’, um ‘talento’ advindo do além, foi algo construído com aquele intento.

Quanto ao tamanho da tese, havia-se buscado uma simplificação do conteúdo levantado e uma sintetização desse conteúdo; seguindo, inclusive o modelo dos exercícios do curso de Escrita Criativa Avançado que realizamos em Oxford (2015), os quais solicitavam que utilizássemos o máximo de recursos narrativos no mínimo de palavras, em geral, 500. Tal tipo de exercício levava a uma potencialização do conteúdo em pouco espaço e gerava uma conseqüente dinamicidade na narrativa. E buscamos algo semelhante na construção desta tese até a qualificação, isto para que a tese provasse a si mesma. Destacamos que a simplificação e sintetização das análises que fizemos do curso de escrita criativa, dos manuais de McSill (2013) para escrita de romances comerciais e do livro de Vogler (2011) a fim de levantarmos as características necessárias para as análises dos romances contemporâneos que nos propomos analisar, não significa que isso foi um trabalho fácil ou simplório, muito antes pelo contrário. Tornar simples e resumidos assuntos que não o são, não raro, é mais trabalhoso do que explicá-los com quantas palavras se desejar, livremente. No entanto, observou-se que houve um estranhamento quanto a ‘forma’ e ‘quantidade de páginas’ desta tese, por isso, buscamos, com esse texto final, um meio termo entre a nossa proposta e um formato de tese ‘tradicional’.

Desse modo, esta tese se organiza da seguinte forma. No próximo capítulo, discutiremos algumas questões gerais com relação à produção escrita ficcional de hoje e de ontem. No capítulo 02, trazemos o resultado da análise dos três materiais que nos

propomos analisar a fim de levantarmos quais técnicas de escrita narrativa ficcional estão sendo apresentadas por esse tipo de material no mercado, ou seja, descrevo um pouco do curso de escrita criativa *on-line* que cursei na universidade de Oxford (2015), um pouco sobre a jornada do herói e sobre os arquétipos, do livro de Vogler (2015) e incluo uma síntese das técnicas de escrita narrativa apresentadas por James McSill (2013) na série de três manuais intitulados *Book in a box*, devido ao fato de esses manuais se proporem a ensinar técnicas narrativas do modo mais simples e direto possível com a intenção explícita de promoverem romances comercialmente bem-sucedidos.

Nos capítulos 03 e 04, realizamos a análise dos dois romances contemporâneos brasileiros, de Taddei (2013) e de Galera (2012), a fim de verificarmos se estão presentes neles ou não as técnicas narrativas que levantamos no capítulo 02. Observamos que, embora tenhamos utilizados das mesmas categorias de análise, devido ao fato dos livros serem muito diferentes, houve um enfoque diferenciado nas categorias com relação à análise de cada romance. E, no romance de Taddei (2013), foi necessário acrescentarmos à análise a perspectiva da *Jornada da heroína*, de Murdock (1990), por nos parecer bastante evidente que o autor estava dialogando com essa perspectiva, a qual contrapõe a jornada do herói de Campbell (2007).

Por fim, apresentamos uma breve Considerações finais a respeito das nossas reflexões a partir deste estudo. Destacando a presença e a relevância das narrativas em nossas vidas, seres essencialmente narrativos que somos e a importância dessas reflexões para nós que somos professores de linguagens. Afinal, conforme apontamos nesta introdução, as narrativas tem imenso potencial de mobilização de ações e mesmo de aculturação. Desse modo, é fundamental que ela tenha um espaço no ensino que seja ‘levado a sério’, o qual vai muito além de se considerar as narrativas como mera distração lúdica voltada, sobretudo, para crianças pequenas. Embora a escrita narrativa, com pretensões literárias ou não, tenha sido reduzida nas escolas, muitas vezes, ao interesse individual de cada professor, uma vez que na Base Nacional Curricular Comum – BNCC (2018) encontra-se pouca recomendação do trabalho em sala de aula com narrativas e, no ensino médio, essa recomendação é abordada como algo que o professor “pode” trabalhar com seus alunos e, mesmo os autores que buscam uma discussão específica sobre o ensino de literatura nas escolas, como Rildo Cosson (2006) no seu livro *Letramento literário*, praticamente ignora a prática da escrita literária -

muito embora o termo letramento, em sua origem, considere também a prática escrita e não apenas a leitura (SOARES, 2012); é necessário retomarmos a discussão do ensino narrativo nas escolas, mesmo nas universidades brasileiras, uma vez que as narrativas estão tão inseridas em nossos cotidianos e até em nós próprios que é praticamente indissociável de quem nós somos, de nossa cultura, de nossos entendimentos de e no mundo.

Capítulo 01

Barico (2013), no livro *The barbarians*, levanta algumas questões interessantes a respeito da produção atual literária/ficcional, a respeito dos leitores atuais e a respeito do mercado editorial. A primeira delas é referente ao paradoxo presente em duas crenças a esse respeito comumente difundidas atualmente: a de que “as pessoas não lêem mais” e a de que “as pessoas que fazem livros atualmente pensam apenas em lucro e em como lucrar” (BARICO, 2013, p. 38). Aqui a discussão trazida é obviamente a de que se uma dessas afirmações estiver correta, a outra necessariamente não poderá estar. No entanto, segundo Barico (2013), a produção e venda de livros no ocidente tem crescido continuamente.

No entendimento desse autor, “a ênfase na comercialização é um efeito anterior a ser a causa” (BARICO, 2013, p. 40). Até meados do século dezoito, as pessoas que escreviam e liam eram as mesmas ou dos mesmos círculos. Pessoas com condições culturais elevadas e que não necessitavam de trabalhar para sobreviver, ou seja, que tinham tempo para ler. O crescimento da burguesia abriu espaço para um novo mercado leitor e a novela foi o ‘instrumento’ idealizado para abranger todo esse campo de leitores, de todas as classes.

Entretanto, ainda assim, havia grandes diferenças sociais e uma larga parcela da população analfabeta, de modo que Barico (2013) atribui a isso um mercado leitor restrito, ainda que em expansão, àqueles que tinham condições de ler e esses eram, em geral, pessoas com uma formação acadêmico-escolar elevada. Apesar de as novelas do século dezenove nos parecerem um produto mais intelectualizado, elas foram idealizadas para alcançar todo o mercado leitor disponível. “A novela foi o produto que transformou em realidade uma audiência previamente existente apenas em estado potencial” (BARICO, 2013, p. 41).

Desse modo, no entendimento de Barico (2013), o que consideramos hoje como ‘arte elevada’ e ‘acima’ da contaminação pela lógica mercantil foi originalmente produzida para atingir todo o público possível à época e, se temos a ilusão de sofisticação artística, isso se deve ao fato de que esse público era, de fato, uma elite. O que reconhecemos atualmente como qualidade no texto se refere às necessidades da

comunidade leitora a quem se direcionava essa produção textual, de forma que não há, no entendimento desse autor, razões para entendermos essa qualidade textual como decorrente de uma relutância em se comercializar essa arte. Não é que a qualidade artística fosse priorizada ao mercado; é o mercado que demandava essa qualidade artística.

Muito embora tenhamos receio de que a literatura de qualidade seja destruída pela lógica mercadológica da geração atual e das novas gerações, isso seria mais um medo relacionado a um futuro especulativo do que pode ser constatado de fato. Curiosamente, a expansão do mercado editorial elevou, inclusive, na maioria dos casos, o consumo da literatura considerada de qualidade também.

Cabe acrescentarmos, também, a essas reflexões a de que a própria questão do que é ou não literário levanta muita discussão, muitos posicionamentos, inclusive divergentes e baseados em diferentes argumentos (PAZ, 2004; PERRONE-MOISÉS, 2016; SOUZA, 2003) e até alguns preconceitos. Contudo, não é interesse desta tese se aprofundar nesse tipo de discussão, sobretudo se considerarmos que os autores citados neste parágrafo já o fazem muito bem.

Colocamos também que, embora a ‘natureza’ das coisas literárias pareça estar tão diferenciada atualmente, com os recursos digitais e as possibilidades infinitas da *world wide web*, em nosso entendimento após a leitura de Chartier (1999, 2014), o que ocorreu, em grande parte, foi uma mudança de escala com relação às práticas envolvendo a escrita. Plágios, falsificações, atribuições indevidas de autorias para aumentar as vendas, roubo de direito de venda e outros sempre existiram, porém a internet possibilitou que tudo isso fosse feito em escala muito maior e à vista de todo o mundo, descaradamente, o que provavelmente é o que mais nos impressiona.

Chartier

Segundo Chartier (1999, 2014), a revolução digital pode ser considerada uma revolução sem precedentes na história da leitura e da escrita, pois as revoluções anteriores não representaram uma ruptura tão grande com os métodos e técnicas de leitura e escrita. Em nossa opinião, todavia, algumas práticas relacionadas a leitura e a escrita permaneceram as mesmas ao longo dos séculos, modificando apenas, com a revolução digital, a proporção em que ocorrem.

O texto eletrônico, do mesmo modo que a prensa móvel, ampliou as possibilidades de reprodução e disseminação textual, porém, em uma escala muito superior e, ainda, modificou substancialmente as formas de produção e reprodução desses textos, modificando, com isso, as formas de leitura. O texto eletrônico não tem um objeto concreto que o represente diretamente, é visualizado em uma tela, a qual é manuseada em seus modos específicos, que são diferentes do livro. A tela possibilita outras formas de organização e distribuição do texto na página (CHARTIER, 2014), bem como a interposição não mais apenas com imagens, mas com vídeos ou imagens com movimentos, os chamados *gifts*, *hiperlinks* que levam a outros textos, etc.

O texto eletrônico trouxe modificações tão marcantes nas formas de ler, escrever e distribuir textos que surge o receio do fim do livro impresso. Entretanto, Chartier (2014) lembra que o surgimento de uma nova tecnologia sempre conviveu com as formas anteriores por um tempo, às vezes, até longo. Uma nova tecnologia, em alguns aspectos, pode manter práticas relacionadas às tecnologias anteriores (CHARTIER, 2014). Em nosso entendimento, algumas questões que parecem surgir em decorrência de novas tecnologias são, muitas vezes, atualizações de práticas anteriores, às vezes apenas mais em evidência ou ampla escala devido aos recursos inerentes aos meios digitais, como a possibilidade de um texto divulgado *online* circular o mundo em algumas horas. As possibilidades digitais de distribuição de cópias não autorizadas pelos detentores autorais, por exemplo, é muito maior do que ocorria com a cópia impressa. Entretanto, segundo Chartier (2014), ao menos desde o surgimento da prensa, a conduta dos livreiros quanto à quantidade de livros rodados nas tiragens era questionada, ou seja, data do século XV a distribuição de cópias além das autorizadas pelos seus proprietários.

Isso parece ter ocorrido com os textos de Cervantes. Aparentemente os livreiros rodavam mais livros do que haviam combinado com os autores e vendiam esse excedente a preços mais baixos, uma vez que, em geral, os custos desse excedente já estavam inclusos no que era cobrado dos autores. Na época em que os direitos de comercialização dos livros eram detidos pelos livreiros, igualmente, havia muitos casos de falsificação de livros; no qual livreiros ‘não autorizados’ faziam e comercializavam livros mesmo sem a autorização para isso.

As alterações não autorizadas nos textos originais, conforme ocorrem recorrentemente em textos distribuídos *on-line*, aparentemente também datam desde a

invenção da prensa. Segundo Chartier (1999), “a má conduta do livreiro era um dos tópicos prediletos entre todos os escritores que estigmatizavam a impressão, denunciando-a por corromper a integridade dos textos distorcidos por compositores ignorantes, adulterar os sentidos das obras propostas aos leitores incapazes de entendê-las e aviltar a ética do comércio das letras degradada pelo comércio de livros” (NOUZA *apud* CHARTIER, 2014, p. 109-110, grifo nosso). Sublinhamos a última frase para, novamente, destacarmos o interesse comercial na produção literária desde, ao menos, a invenção da prensa, o que já era criticado pelos escritores da época, que viam isso como algo que comprometia a qualidade literária. Dessa forma, atentamos que a produção livreira voltada para capitalização, não é, de forma alguma, novidade; nem tão pouco as críticas às implicações decorrentes dessa capitalização.

Outra é a questão, na nossa opinião, da autoria e dos direitos autorais. Atualmente, muitos textos circulam *on-line* sem que lhes seja atribuída autoria ou com uma atribuição indevida, em geral, a autores conhecidos e estimados pelo público, para terem um ‘valor’ maior. E há ainda o caso dos fãs de uma determinada história, os *fanwriters*, que escrevem continuações dessas histórias ou versões alternativas não autorizadas pelos autores originais, as *fanfictions*. Algo semelhante, segundo Chartier (2014) ocorria no período anterior ao estabelecimento da propriedade literária, no qual o plágio não era considerado um crime (apenas as edições piratas eram crime, pois, antes da propriedade do autor, existia o privilégio do livreiro de publicar determinada obra). O texto de um autor podia receber continuações posteriores por outros autores e havia casos em que textos eram atribuídos a um determinado autor sem o sê-lo, com o fim de serem vendidos. Os folhetins, segundo Meyer (2005), embora produzidos quando já havia reconhecimento de autoria, caracterizaram-se, muitas vezes, pelos plágios de outros autores e pelas continuações de obras mesmo após a morte de seus autores, tudo isso, em nome da boa venda de jornais. O que é feito nos *fanfictions* atualmente, de certo modo já havia sido feito desde o século XIX, a diferença, em nosso ponto de vista, continua sendo o valor de escala basicamente proporcionado pela *world wide web*.

É no século XVIII que surgem os autores que irão buscar sobreviver de suas publicações, entre eles, encontra-se Rousseau. Antes disso, ou os autores sobreviviam a partir de uma fortuna patrimonial, ou recebiam algum benefício, cargo, posto ou algum patrocínio, como uma pensão, uma recompensa, por exemplo. Chartier (1999) destaca a resistência de se considerar as obras literárias como mercadorias. Por muito tempo, o

modelo do patrocínio continuou muito forte. Os autores dependiam materialmente das gratificações, de proteções concedidas por soberanos, ministros, aristocratas e elites. Se refletirmos bem sobre essa questão, é a partir da necessidade do autor de se sustentar a partir da sua escrita que surge, em paralelo, a necessidade de vender a sua produção escrita e, com isso, a necessidade de agradar a um público mais amplo; antes disso, o público interessado na leitura poderia ser bem mais restrito, contando apenas com alguns patrocinadores, dependendo do caso, um único patrocinador seria suficiente. Conforme coloca Chartier (1999), “quando a ideia do mérito do autor prevalece sobre a proteção do príncipe, o equilíbrio muda” (Chartier, 1999, p. 41). O mercado, o leitor e o público adquirem uma relevância maior.

Chartier entende que atualmente o “texto vive uma pluralidade de existências. A eletrônica é apenas uma dentre elas”. e que o mundo digital oferece a possibilidade de novas formas de escrever, livres das restrições impostas pelo formato do livro impresso e pelo regime jurídico do *copyright* (CHARTIER, 1999, p. 152). A tecnologia digital possibilita também diversas formas de publicação e de autopublicação, mesmo a tecnologia impressa, atualmente, tem possibilidades muito mais amplas e acessíveis de publicação do que há 50 anos, por exemplo, o que levanta o questionamento a respeito da qualidade dessas obras que estão sendo publicadas.

O livro eletrônico modifica também as formas de edição, publicação e distribuição dos textos, correndo o risco de se perder as definições precisas de autor, editor, distribuidor. Isso porque, conforme aponta Chartier (1999), a revolução eletrônica trouxe novas concentrações (como a do próprio autor do texto poder ser também seu editor e distribuidor), o papel do crítico fica também reduzido e ampliado, ampliado porque todo mundo pode se tornar crítico fora das instituições oficiais, das academias, reduzido porque a profissão do crítico pode, a partir disso, desaparecer.

Embora algumas questões sejam efetivamente decorrentes do livro eletrônico, observamos que muitas são as mesmas questões que já estiveram presentes em momentos anteriores da produção livreira, ganharam apenas destaque e proporção com as possibilidades digitais. As três maiores inquietações que dominaram a relação com a escrita, segundo Chartier (1999) são: o temor da perda, o temor da corrupção dos textos e o temor do excesso. A primeira, o temor da perda, levou a busca pela preservação de textos e manuscritos; a segunda, o temor da corrupção dos textos fomentou a busca dos autores para preservar o texto; o terceiro, o temor do excesso da produção textual,

levanta a questão a respeito da qualidade dos textos que circulam. A primeira dessas questões parece ter sido resolvida com as infinitas possibilidades de armazenamento na era digital, desde arquivos em *hardware* ao armazenamento ‘nas nuvens’. As duas últimas questões, no entanto, parecem mais atuais do que nunca.

Retomando a questão a respeito do interesse em agradar o leitor, o que atualmente é proposto nos cursos de escrita criativa e materiais semelhantes, nas técnicas de escrita narrativa que ensinam, é igualmente tão antigo quanto, no mínimo, *Dom Quixote*. Seja por qual motivo for, em seu prólogo, Cervantes (2002) aponta sua intenção em fazer com que seu leitor: ria, gargalhe, não se enfade, se admire e louve, e, para atingir esse fim, fornece indícios dos recursos de que se utilizou: construção de períodos sonoros e festivos, que transmitam de modo claro e simples a sua mensagem. Desse modo, percebemos, pelas próprias palavras do autor, seu intuito de ‘entreter’ o leitor. Além disso, William Egginton (2017) conta que, quando foi publicado, em 1605, o livro *Dom Quixote* foi um sucesso de público (e continuou sendo séculos depois), a edição se esgotou rapidamente e o livro era emprestado de um para outro, sem falar que se tornou prática comum as pessoas se reunirem em cantos do vilarejo, tabernas, etc., para que *Dom Quixote* fosse lido e ouvido, inclusive por aqueles que não sabiam ler e escrever. Pode ser um pouco chocante pensarmos nisso atualmente, porém, guardadas as devidas proporções de cada época, seria possível dizer que a obra de Cervantes (2002) foi um fenômeno de massa em seu tempo (e nos séculos que se seguiram).

Poe (1999) também comentou, em seu ensaio *A filosofia da composição*, seu interesse em agradar ao público (ao público e à crítica) e revelou, do mesmo modo, as técnicas de que se utilizou para isso. Todo o ensaio foi construído com esse propósito.

Esses autores mencionaram explicitamente terem em vista a satisfação do leitor durante a leitura. Esses cursos de escrita criativa e materiais congêneres, favorecem as técnicas narrativas mais propensas a agradar o leitor contemporâneo, desconsiderando todas as outras formas de se escrever narrativas. Esses cursos também ampliaram o entendimento da possibilidade de ser escritor a um número infinito de pessoas. Antes disso, apenas uma elite intelectualizada era considerada apta à função.

Desconhecemos o motivo pelo qual Poe e Cervantes tiveram por intenção agradar o leitor, contudo, o que nos incomoda atualmente é provavelmente que o motivo

pelo qual esses cursos visam à satisfação do leitor é a obtenção de lucro, o aumento da venda de livros⁹ a qualquer preço, até mesmo ao preço da boa literatura.

Esse é outro assunto de reflexão complexa. Quando nos recordamos dos editores livreiros mencionados por Chartier (2014), entendemos que, desde aquele tempo, o lucro com a venda de livros era visado de algum modo. Isso fez com que alguns editores livreiros rodassem mais exemplares do que o pago pelos autores e vendessem esses por conta e lucro inteiramente próprios (já tendo os custos de produção pagos pelo autor), fez com que alguns publicassem livros que não estavam autorizados a publicar, falsificassem livros, atribuíssem autorias aclamadas pelo público a livros não escritos por esses autores etc. Alguns editores livreiros chegaram ao ponto de publicarem peças teatrais escritas a partir da memória de algum espectador e completamente sem a autorização do autor original da peça e foi isso que levou ao movimento de alguns autores começarem a publicar eles mesmos as peças que escreviam, prática que não era comum antes disso.

Da parte do escritor, quando deixa de ser patrocinados e passa a depender inteiramente das vendas de seus livros (e se abandonou o ideal romântico de escritor perambulando pelos becos ermos das cidades morrendo de fome), tornou-se necessário agradar o leitor para se pagar as próprias contas. Antes era necessário agradar apenas o mecenas (e fica a dúvida de que se era apenas em termos literários...).

Os escritores que não eram de família abastada, como Oscar Wilde, ou que não tinham (ou não queria ter) outra profissão, como Tchekov, que era médico, dependiam inteiramente do fruto de suas escritas e precisaram flexibilizar seus estilos ao gosto do público... Para serem bem-sucedidos, dependiam de agradar ao público e quem melhor agradar ao público, tem mais lucro. Surgem, então, fenômenos como os que chamamos *best seller*, ponto alto que passou a ser almejado por muitos escritores, levando com que uns copiassem os estilos ‘bem-sucedidos’ de outros.

Contudo, a discussão que trouxemos de Barico (2013) aponta que esse interesse comercial nos livros não é recente, houve, talvez, um deslocamento do interesse, ou melhor, uma ampliação, uma vez que, antes, os editores livreiros eram os principais interessados na venda de livros e não era reconhecido o direito autoral. Fazendo um adendo curioso nesta parte, a autoria de um livro inicialmente começou a ser conhecida devido à censura e tinha mais a função de ‘imputação de culpa’ ao responsável pela

⁹ Entenda-se aqui também filmes, campanhas publicitárias etc.

obra do que qualquer outra coisa. As primeiras ocorrências sistemáticas e ordenadas de nome de autores encontram-se nos índices de autores e livros proibidos, do século XVI, criadas pelas faculdades de teologia e pelo papado (CHARTIER, 2014).

Quanto à questão dos editores livreiros, para que vendessem determinado livro, necessitavam de autorização governamental. Como isso era pouco conveniente a alguns deles em determinadas circunstâncias, foram os próprios editores livreiros que fomentaram o movimento que decorreu no que entendemos hoje como ‘direitos autorais’ para que pudessem negociar diretamente com os autores (CHARTIER, 2014).

Desse modo, percebemos que o interesse comercial pelo livro é anterior mesmo à questão dos direitos autorais. Cabe considerar que, os editores livreiros, assim como as editoras atualmente, dependem da venda de livros para que sobrevivam como empresa, uma vez que a produção de livros demanda um gasto alto de produção, armazenamento, distribuição, dentre outros; o que torna difícil para uma editora continuar existindo se publicar apenas livros de proposta, ou alta literatura. Muitas editoras atuais, para continuarem a publicar livros de proposta, precisam publicar alguns *best sellers*. Estes últimos pagam pela publicação deles e dos outros, os de proposta, que têm uma saída de mercado muito inferior (PAZ, 2004) – vendo por esse ângulo, os livros de entretenimento têm lá seus pontos positivos.

Outra situação que tem ocorrido atualmente com editoras menores para garantirem sua subsistência é a publicação de livros com os custos de produção pagos pelos autores – todavia isso também já era feito desde a publicação de *Dom Quixote*, conforme vimos em Chartier (1999). Para os autores, o problema com relação à autopublicação, é que, em geral, elas não têm distribuição no mercado editorial, cabendo ao próprio autor promover seu livro sozinho, pois mesmo que essas editoras tenham livros com distribuição no mercado, em geral não distribuem livros que foram autopublicados – somente os que escolhem publicar com recursos próprios.

Embora Epstein (2002) descreva uma trajetória do ramo editorial na década de 1920 preocupada tão somente com a qualidade e o valor literário do que era produzido, chegando a descrever o negócio dos livros naquela época como algo não convencional: “Assemelha-se mais a uma vocação ou a um esporte amador, em que o objetivo principal é a atividade em si em vez do seu resultado financeiro” (EPSTEIN, 2002, p. 21). Pessoalmente temos certa dificuldade de acreditar completamente nisso, de modo que somos mais tendentes ao argumento de Barico (2013), de que sempre se visou o

mercado editorial, o que ocorria é que esse mercado voltado à venda de livros era mais restrito, voltado a uma elite intelectual.

Ainda assim, Walter Besant, em uma palestra em 1884, e Henry James, em um ensaio também em 1884, reclamam da quantidade de livros sendo produzidos ‘sem nenhuma qualidade’, uma ‘mercadoria’ produzida ‘às pressas’ (BESANT, 1985; JAMES, 2011). Com a invenção da prensa, a mesma afirmação foi feita em 1476 conforme coloca Chartier (2014) no trecho que transcreve do escritor Lope de Vega, em *Fuente Ovejuna*, correspondente ao diálogo entre o camponês Barrildo e o estudante Leonelo: Barrildo diz: “Ouço dizer que estão imprimindo tantos livros agora que todo mundo pode escrevê-los. É fantástico”. Leonelo responde: “E quanto mais o livro soa como baboseira sem sentido, mais alto todo mundo aplaude. Não nego que a impressão trouxe à tona alguns gênios e ajuda a preservar sua obra, mas ao mesmo tempo destruiu a reputação de outros permitindo que nós os lêssemos” (CHARTIER, 2014, p. 112).

Curiosamente, Emily Temple, em novembro de 2018, em um artigo que publicou no *Literary Hub* após ter feito um levantamento dos livros mais vendidos em cada década do último século, relatou ter ficado surpresa com o fato de que os livros mais vendidos em cada década destoarem tanto dos livros que consideramos atualmente importantes, relevantes para cada uma dessas décadas¹⁰.

Antes da recorrência de fenômenos *best sellers*, um dos momentos, ao menos em grande escala, em que se descobriu o potencial de vendas da narrativa foi o fenômeno do folhetim. Criado com a intenção de vender jornais e, para isso, agradar ao público, chegava ao ponto de as sugestões recorrentes desse público, que chegavam por cartas, serem acatadas e de os melhores folhetinistas serem disputados pelos jornais. Esse desenvolvimento do folhetim, em consonância com a prensa e com o contexto da época, é algo interessante para refletirmos a respeito.

Folhetim

O folhetim, fenômeno, como colocamos, que só foi possível devido às possibilidades de impressão e amplamente favorecido pelos avanços tecnológicos na prensa, que possibilitaram uma rodagem maior de exemplares, contribuindo para a sua ampla difusão, surgiu na França em 1830 por iniciativa de Émile de Girardin e

¹⁰ Disponível em <https://lithub.com/here-are-the-biggest-fiction-bestsellers-of-the-last-100-years/>. Acesso em: 16 ago. 2019.

inicialmente foi nomeado de *feuilleton-roman*, o qual designava um espaço específico no jornal, o rodapé, destinado ao entretenimento. *Le feuilleton* foi inventado com a intenção de atrair leitores para o jornal, sobretudo assegurar assinantes. Era um espaço destinado a publicação de diversão escrita e foi onde começou a publicação de narrativas e quando a história excedia o espaço do rodapé, a continuação ficava para a publicação seguinte, seguindo o modo inglês (MEYER, 2005).

Segundo Meyer (2005), tratou-se de uma “nova concepção de lançamento de ficção” (MEYER, 2005, p. 31), na qual o texto narrativo era publicado de modo seriado e, como tal, “as próprias condições de publicação devem ter influído na estrutura narrativa” (MEYER, 2005, p. 31). O folhetim foi criado como parte das medidas que visavam tornar o jornal mais acessível a um público mais amplo, mais democrático com a consolidação da burguesia. Nesse contexto, as novelas passaram a ser encomendadas pelos jornais para serem publicadas em série. Em 1836, por exemplo, Girardin encomendou de Balzac a novela em série *La vieille fille*.

Os jornais da época passaram todos a aderir à publicação de folhetins, os quais, quando agradavam, acarretavam uma explosão de assinaturas (a publicação de *Capitão Paulo*, de Alexandre Dumas, por exemplo, em três meses trouxe ao jornal 5 mil assinaturas suplementares), de modo que os editores disputavam os melhores autores de folhetim a preço de ouro. Esses folhetins foram considerados como ‘literatura industrial’, segundo expressão que a autora diz ter sido forjada por Sainte-Beuve. O sucesso do folhetim fez com que todo romance da época fosse publicado em jornais ou revistas, o que facilitou a divulgação dos autores iniciantes ou não, porém, a autora entende que nem todo romance publicado em jornais é folhetim ou folhetins folhetinescos (MEYER, 2005).

Para atingir esse público mais amplo, o folhetim se constituiu como uma forma novelesca específica. Segundo as análises de Meyers (2005), entre as características dessa forma, está a simplificação na caracterização dos personagens; a necessidade de cortes dos capítulos visando deixar o leitor em suspense (com o intuito de que ele comprasse o jornal do dia seguinte com a continuidade da narrativa); e a necessidade de redundâncias para reativar a memória dos leitores. Na França, o folhetim passou por diversas fases, cada uma com suas peculiaridades e características próprias, mas sempre ocupando um lugar de destaque nos jornais.

Dumas, segundo a autora, descobre a técnica de sucesso do folhetim: mergulha o leitor diretamente no meio da história, constrói diálogos vivos, personagens tipificados e tem senso do corte de capítulo (porém a autora não explica o que seriam ‘personagens tipificados’). Com relação a essas características, a autora aponta que o folhetim tem relação com o melodrama, com “*coups de théâtre*¹¹ múltiplos, sempre espantosos, *chutes de rideaux*¹² hábeis” (MEYER, 2005, p. 60) ao que ela atribui uma influência direta: “Não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro” (MEYER, 2005, p. 60).

Desse modo, observamos o caráter do romance de folhetim de buscar agradar o público, acatando suas sugestões que chegavam por meio de cartas, e de também buscar ‘seduzi-lo’ para a leitura do texto. Na página 78, Meyer (2005) transcreve um trecho do texto da introdução de Liliane Durand-Dessert (1977) de *Les mystère de peuple* (de Eugene Sue). Nesse trecho, Durand-Dessert (1977) afirma que Dumas e Sue descobriram ou inventaram um arsenal de técnicas textuais voltado à sedução do leitor pelo autor, centrado no ‘desejo de saber’ do leitor, um saber que é prometido, porém adiado pelo autor. O leitor, nesse processo, aceita ser constantemente frustrado pelo autor.

A segunda fase do folhetim, de 1851 a 1871, correspondente a um período de muitas transformações político-sociais na França e de um espantoso crescimento da imprensa, a qual cresceu como resultado da crescente alfabetização das classes populares e com o próprio avanço tecnológico da prensa, que passou da rodagem de 400 exemplares para rodagens de 40 mil exemplares. Desse modo, o jornal se inseriu cada vez mais na vida cotidiana das pessoas, inclusive na província (MEYER, 2005).

Nesse cenário, as novas camadas sociais passaram a exigir seu jornal – o público fez sua imprensa e a imprensa fez o seu público, segundo essa autora. Embora seja difícil precisar esse público em números, a alfabetização seguiu em progressão constante devido ao fato de o ensino público ter recebido grande importância, chegando às áreas rurais. Considera-se que o governo de Napoleão III precisava de leitores para seus jornais governamentais e para a expressão do sufrágio universal, que pedia eleições e plebiscitos. Desse modo, a leitura foi amplamente consumida na França, tanto de

¹¹ Mudança repentina, inesperada.

¹² Cair de cortinas, quando, no teatro, é encerrado um ato para iniciar outro em seguida ou após um intervalo.

livros quanto de jornais, mesmo pelas pessoas do campo, onde surgiram muitas cabines de leitura e bibliotecas comunais (MEYER, 2005).

Nessa segunda fase do folhetim, os romances, sobretudo os dramáticos e aqueles retirados dos anais dos crimes, eram a garantia de sucesso de vendas. Em 1863, havia mais de 20 jornais-romance com tiragens médias de 115 mil exemplares (o que é algo absolutamente espantoso, sobretudo para a época!), vendidos nas cidades bem como nos campos. Nesse mesmo ano, Moise Polydore Millaud inventou o *Le petit journal*, um novo gênero jornalístico para agradar as novas camadas sociais que aderiram à leitura. Esse novo gênero era de formato menor, preço mais acessível, distribuição mais fácil – podia ser encontrado em todas as cidades francesas – e com conteúdo mais atento aos gostos de seu público, chegando a tiragens de 262 mil exemplares a 300, 400 mil, quando havia um bom folhetim ou uma grande notícia (MEYER, 2005).

Com o *Le petit journal*, a imprensa dita popular se separou da imprensa dita burguesa, havendo uma difusão diferencial do folhetim e da literatura. Entretanto, o interessante é observar que, ainda segundo a autora, em termos de recepção, não se tem certeza de quem realmente lia os folhetins, ela aponta alguns indícios de que aparentemente todos liam, inclusive as classes mais altas. Uma difusão diferencial correspondia a uma divisão de classes. A alta literatura continuou a ser publicada em jornais e revistas, mas não coincidia com o que era publicado nos *Le petit journal*, logo a disputa por folhetinistas consagrados passou a ocorrer apenas entre os *Le petit journal* (MEYER, 2005).

Alguns romances folhetinescos, a pedido dos leitores, chegaram a durar anos, foi o caso de *Mistérios de Paris*, que durou 13 anos para atender o pedido de seus leitores. O interessante é que o autor chegou a matar o personagem principal mais de uma vez, tendo de trazê-lo novamente a vida a pedido do público (o mesmo foi feito por Conan Doyle quando decidiu matar Sherlock Holmes). Atendendo à mesma demanda, a história de Rocambole continuou a ser escrita por outros folhetinistas mesmo após o seu autor original ter falecido (MEYER, 2005).

O romance de folhetim no Brasil

No Brasil, traduções de folhetins franceses começaram a ser publicadas em jornais nacionais a partir de 1838. Iniciou-se com a tradução da novela *O capitão Paulo*,

de Alexandre Dumas, no *Jornal do Comércio*. A partir de 1939, começaram a ser publicadas ficções brasileiras em prosa também. Alguns folhetins franceses tiveram mais de uma tradução no Brasil e vários foram adaptados para o palco, como *O judeu errante*, de Eugène Sue, que em 1867 foi um sucesso no teatro. Chama atenção da autora o sucesso de publicação do folhetim francês aqui no Brasil, uma vez que o folhetim estava ligado ao momento social francês, europeu, e no Brasil ainda não existia a cidade grande (MEYER, 2005). Em nossa opinião, esse apreço pelo romance folhetinesco no Brasil, mesmo fora de seu contexto social e cultural, deve-se, justamente, às técnicas narrativas utilizadas; as quais eram voltadas especificamente para seduzir o leitor, utilizando-nos da terminologia de Durand-Dessert (1977) e manter sua atenção.

A história de *Rocambole*, segundo a autora, chegou a fazer tanto sucesso no Brasil que foi comentada por Machado de Assis, ainda que depreciativamente, em mais de um conto e teve vários folhetins nacionais que buscaram imitá-lo, inclusive no título (MEYERS, 2005).

Meyer (2005) considera que o folhetim francês teve público considerável no Brasil entre 1840 e 1850 e esteve presente em diversos jornais em todo o país, apesar de ser difícil uma avaliação estatística por contabilização das tiragens; pois, conforme fragmento de texto que a autora traz de um redator de *A Estação*: no Brasil, havia o hábito de serem emprestados os jornais. Por conseguinte, acredita-se que, para cada assinatura do jornal, havia, pelo menos, dez leitores, ou seja, uma tiragem de 10 mil exemplares correspondia a 100 mil leitores (MEYER, 1996).

Embora muitos desses folhetins viessem de Paris, a produção nacional também começou a se evidenciar. *A moreninha*, por exemplo, de Joaquim Manuel de Macedo, foi publicada em 1844. *O guarani* foi publicado de 1856 a 1857. Hop Frog, pseudônimo do futuro médico Tomás Alves, publica uma série de contos curtos entre 1879 e 1882 no *Cancioneiro Alegre* (MEYER, 1996).

No Brasil, o folhetim correu pelo século XX adentro. Mesmo quando o país estava em momentos político e social complicados, o folhetim manteve sua presença nos jornais. A autora levanta uma questão interessante a respeito do público leitor dos folhetins no Brasil ou dos livros feitos a partir do romance-folhetim. Ela questiona quem realmente lia esses romances. Os romances-folhetins eram considerados 'populares' e, sobretudo, eram destinados às mulheres, entretanto, considerando os

índices de analfabetismo no Brasil, até que ponto as classes populares podiam consumir esses romances que, a princípio, lhes eram destinados “naturalmente”? Nesse sentido, ela acredita que, apesar de não ser possível comprovar por meio de pesquisas, os folhetins eram lidos e ouvidos também pelas classes mais altas (MEYER, 2005).

No Brasil, ao contrário do que ocorreu na França, os folhetins eram publicados nos mesmos jornais que a literatura de valor “literário”, mesmo com as críticas aos folhetins. Embora houvesse também no Brasil, assim como na França, jornais ditos mais ‘sérios’, jornais jocosos, etc., todos eles publicavam os folhetins. Nesses jornais, incluíam-se tanto autores consagrados pela crítica quanto autores folhetinescos, autores nacionais e autores franceses, mantendo-se constante a publicação de romances-folhetins europeus no Brasil (MEYER, 2005).

A estrutura do folhetim, de acordo com as análises da autora, se metamorfoseou e foi aderida ao cinema, seriado, teatro etc., linguagens essas que ‘pegaram’ emprestado o enredo folhetinesco, indicando constância, renovação e alargamento de público, até efetivamente alcançar as camadas mais populares. Ela o considera como o fundamento da telenovela, a qual, na opinião dela, se configura como a grande criação artística atual da América Latina (MEYER, 2005).

O folhetim foi o fenômeno, em nossa opinião, em que alguns escritores descobriram técnicas de escrita narrativa com potencial para agradar o público mais amplo e as utilizaram ‘sem pudor ou pecado’, uma vez que, nem o plágio de estilo e de ideias de colegas folhetinistas parecia ter impacto relevante, ao menos segundo Meyer (2005). Essas técnicas foram utilizadas na escala mais ampla possível e adequadas de acordo com as demandas de cada público; para públicos diferentes, surgiram folhetins diferentes, alguns deles voltados para as classes ‘baixas’ recém-alfabetizadas, como o *Le petit journal*.

Para agradar a um leitor mais simples e recém-alfabetizado, os folhetins costumavam ter repetições do que havia ocorrido em edições anteriores, linguagem simplificada e serem curtos, para não cansar o leitor. Foi então que surgiu o termo ‘baixa literatura’, que seria a literatura para essa classe ‘baixa’ recém-alfabetizada.

Paz (2004), no entanto, discute a questão do preconceito relacionado a essas terminologias ‘alta literatura’, ‘baixa literatura’, ‘literatura menor’, ‘paraliteratura’, ‘subliteratura’, ‘contraliteratura’, ‘literatura de massa para as massas’, ‘boa literatura’, ‘literatura séria’, ‘cultura’, ‘erudita’ e sugere o uso dos seguintes termos, os quais

preferimos: literatura de entretenimento, literatura de proposta – termo definido por Umberto Eco: literatura que “cria as solicitações do público que decide formar” (ECO 1889 *apud* PAZ, 2004, p. 7) e livros mais vendidos. Este último é tão somente para apontar um perfil de vendas em determinado mercado editorial e não para lhe atribuir qualquer outro valor.

Voltando aos folhetins, eles foram um fenômeno de público proporcionado, em nossa opinião, conforme apontamos anteriormente, pela combinação de alguns fatores, como desenvolvimento da prensa móvel, que cada vez mais era capaz de rodar mais exemplares em curto tempo, alfabetização da população francesa e técnicas narrativas descobertas ‘intuitivamente’ pelos autores folhetinistas.

Se os folhetins foram um fenômeno de expansão de público, os cursos de escrita criativa são um fenômeno de expansão de escritores. Há tantos cursos de escrita criativa disponíveis no mercado que começamos a desconfiar que haja mais escritores do que leitores atualmente.

Se, por um lado, há a democratização da possibilidade de ser escritor na combinação das técnicas ensinadas nesses cursos, e que podem ser buscadas em vários *sites* na internet, e as possibilidades de autopublicação, inclusive *online*; por outro lado, há o risco da homogeneização da literatura conforme apontado por Jamenson (2013) e McGurll (2011).

Conforme colocamos, e repetindo de uma maneira bastante simplificada, poderíamos dizer que esses cursos de escrita criativa (e os comerciais e filmes que se utilizam das mesmas técnicas narrativas) têm por objetivo principal uma coisa: agradar seu público-alvo, de modo a reter a atenção desse público, seja atenção para se contar uma história completa, seja atenção para se passar uma campanha publicitária, seja atenção para se passar uma mensagem, seja para convencer o outro de algo ou simplesmente para se ter atenção para si ou para algo que se produziu, considerando-se que, somos seres que, de um modo geral, gostamos de receber atenção.

Atualmente, talvez mais do que nunca, poderíamos provar isso nos milhares de *selfies* postados, segundo a segundo, na *World Wide Web*, a fim de colecionar *likes*, curtidas, comentários. Para atingirmos esse fim, fazemos maquiagem, utilizamos recursos fotográficos que “embelezam nosso rosto”, construímos cenários improváveis – alguns, inclusive, com visuais superdescolados fotografados dentro de lojas, com

roupas que não serão, de fato, adquiridas pelo ‘selfista’. Construimos uma narrativa de nós mesmos para conquistarmos a atenção do outro.

A realidade da cena construída torna-se menos importante do que a atenção que a cena recebe. Como uma amiga, que viu a foto de seu sobrinho, com uns amigos, postada no *Facebook*, na qual ele estava à frente de algum muro pichado, ‘descolado’, com os dizeres “dando um rolé na cidade”. Ele ainda era novo, então ela se preocupou com os lugares onde ele estaria andando tarde da noite em Brasília, o irmão mais novo entregou o outro: Ah! Isso foi aqui no bairro mesmo, umas sete da noite, quando a gente estava voltando da missa... Acho que a história se autoexplica na dicotomia do ser- parecer.

Como essa narrativa, há muitas outras que apontam para a disparidade do que de fato estava acontecendo e o que foi construído como narrativa individual para se transmitir a um público mais amplo. E nada como a imagem de adolescentes livres, independentes, donos de si mesmos, na calada da noite para receber muitos *likes* de seus pares, mas a verdade era: as crianças tinham ido à missa.

Retomando a questão dos cursos de escrita criativa, dos manuais de escrita criativa e dos livros que abordam esse assunto atualmente, em nossa opinião, a maior diferença desses materiais em relação a outros, anteriores, mais voltados à crítica literária, como James Wood (2011), Forster (1970), Lubbock (2010), Lodge (2011), Gardner (1963), Mullan (2006) e outros, é que, enquanto esses autores escreviam livros com um caráter mais descritivo da literatura, do que estava sendo produzido em termos literários e suas características e o que consideravam ou não mais belo, mais eficiente, os manuais e cursos de escrita criativa atuais têm um caráter essencialmente prescritivo.

Embora esses autores possam até ser citados nos cursos de escrita criativa e manuais congêneres, a abordagem torna-se prescritiva. Dessa forma, ocorre que esses cursos e materiais determinam um único tipo de escrita ficcional ‘válida’, ainda que tragam alguma divergência entre si; cada um deles parece colocar que há apenas uma forma de se escrever narrativa que seja ‘correta’ e isso, em nossa opinião, é o que é grave em relação a todo esse movimento de fomento e formação de escritores.

Nas buscas que fizemos, um marco que consideramos significativo a esse respeito foi a palestra proferida por Walter Besant em 1884 no Instituto Royal. Nessa palestra, além de defender o caráter artístico da escrita narrativa ficcional, Besant (1885) enuncia que a ficção, assim como as demais artes, no entendimento dele, está

condicionada a um conjunto de regras gerais, assim como as da perspectiva e da proporção e enuncia quais seriam essas regras. Além disso, aponta que, para a ficção ser considerada arte, deveria haver concursos de ficção e professores de ficção dentro das universidades. Como havia professores de pintura e escultura nas universidades, deveria haver, no entendimento dele, professores de ficção. Mais de um século após essa fala e as universidades em língua inglesa contam com vários professores de ficção e há inúmeros concursos literários, dos mais diversos tipos, em língua inglesa.

Consideramos Besant um precursor importante do tipo de abordagem presente nesses cursos, sem falar que as regras que ele enunciou ainda reverberam nesses cursos, embora atualizadas. Curiosamente, há pouca ou nenhuma referência a Besant atualmente; em geral, remetem mais a Henry James, contemporâneo de Besant, porém muito mais conhecido como escritor, ensaísta e crítico literário.

O que é enunciado nas ‘regras de escrita da ficção’ colocadas por Besant é mais comumente atribuído a Henry James. Apesar de não ser possível afirmar com certeza, devido a vastidão da obra de James, que ele não havia mencionado antes ou as utilizado antes de Besant enunciá-las. Todavia, a forma de enunciá-las com caráter prescritivo, o que encontramos nos cursos de escrita criativa e materiais semelhantes atualmente, acreditamos ter sido de Walter Besant (1885) na palestra a que nos referimos. Isso porque, após a palestra de Besant (1985), intitulada *A arte da ficção*, no mesmo ano, James (2011) respondeu com um ensaio de mesmo título.

Nesse ensaio, apesar de James (2011) ter tido o propósito sobretudo de refutar o caráter prescritivo da condição de ‘regras gerais da ficção’ apontado por Besant (1985), tecnicamente, ele não negou nenhuma das regras, apenas flexibilizou as considerações a respeito delas. As colocações de James (2011), embora de caráter não prescritivo, acabaram acentuando o uso das regras, no nosso entendimento, acrescentando inclusive exemplos de como ele próprio e outros autores faziam. Devido ao prestígio de James na época, ele ficou mais conhecido pelos princípios apontados naquelas regras.

O prestígio atribuído a Henry James é tão evidente quanto presente, uma vez que é possível encontrarmos edições bastante recentes tanto de seus romances quanto de seus ensaios. De Walter Besant, todavia, só encontramos um pdf da palestra que foi proferida em 1884 e transcrita em formato de livro em 1885 e só viemos a ter conhecimento de Besant devido ao fato de Henry James tê-lo citado em seu ensaio, uma vez que o ensaio era resposta à palestra.

Essas regras são, em grande parte, baseadas no teatro, nem Besant (1885), nem Henry James escondem isso. Besant (1885) compara os personagens com atores no palco da imaginação, que os personagens são todo o centro da narrativa e coloca que toda a história deve ser baseada na ação direta e em diálogos dos personagens. Chama a paisagem da narrativa de cenário, etc. Henry James, segundo coloca McGurll (2011), atribui suas qualidades como romancista a seu fracasso como dramaturgo. No nosso entendimento, o curso de escrita criativa que realizamos, bem como os materiais semelhantes que abordam essas técnicas de escrita ficcional atual, ainda se baseiam, em grande parte, nessas colocações advindas do teatro e se atualizaram incorporando técnicas da arte cinematográfica, como o ‘close’ de câmera e outras, o que podemos observar na comparação desses materiais de escrita criativa com textos voltados para a escrita de roteiros, como o de Syd Field (2001), *Manual do roteiro* e McKee (2016), *Story – substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*.

Voltando para a questão da produção literária, Barico (2013) coloca que, a princípio, os dois universos, de literatura de proposta e de literatura de entretenimento, coexistem; e constrói a seguinte imagem: a literatura de entretenimento corresponde à clara do ovo e a de proposta à gema e, a princípio, não se misturariam. Isso seria uma tranquilidade para os apreciadores da literatura de proposta, uma vez que ela estaria se preservando em qualidade. Contudo, o que ocorre, no entendimento desse autor, é que está havendo uma certa contaminação da gema do ovo pela clara. Em parte, é o que buscamos localizar nesta tese, se há contaminação dessas técnicas narrativas voltadas para a ficção comercial na literatura de proposta que analisaremos nos capítulos seguintes ou não, e como seria essa contaminação.

O objetivo desta tese, então, não é discutir as possíveis influências presentes nesses cursos de escrita criativa, tampouco discutir o cenário atual, o contexto histórico e social que favorece e fomenta a expansão e proliferação de cursos e materiais dessa natureza, até porque, em parte, consideramos que Barico (2013) já o faz grandiosamente em seu livro *The Barbarians*. Nosso intuito é descrever tais técnicas de escrita ficcional e como têm sido abordadas atualmente; verificar a presença ou não delas em dois livros da ficção contemporânea brasileira, e, por fim discutirmos as implicações do uso dessas técnicas da ficção contemporânea.

Cabe, desse modo, ressaltarmos, que a proposta de análise dos dois romances contemporâneos que escolhemos está restrita e condicionada a essas técnicas narrativas

abordadas nos cursos de escrita criativa e matérias congêneres e ao modo em que são abordadas – considerando, sobretudo, as técnicas que se repetem nos três materiais - ou seja, não é uma análise literária em si dessas obras, de modo que não nos aprofundaremos em nenhuma questão particular que não seja relacionada a essas técnicas.

Do mesmo modo, essas técnicas serão consideradas da perspectiva dos materiais que escolhemos por referência: um curso de escrita criativa em inglês, o livro de Vogler (2015), baseado na aplicação dos estudos de Campbell (2007) e os manuais de escrita de romances comerciais de McSill e Fregonese; McSill e Prietto; McSill e Prado (2013). Dessa forma, pode-se ter a impressão de que tais técnicas estão sendo colocadas de modo superficial e as análises, igualmente, não aprofundam na questão. Isso se deve ao fato de que as técnicas, em geral, são apresentadas desse modo nesses materiais, então, ao mencionarmos o foco narrativo, por exemplo, não estamos utilizando o termo dentro da perspectiva da crítica literária, a qual tem uma série de abordagens e considerações; estamos, tão somente, utilizando como é colocado pelos materiais consultados.

Capítulo 02 – O que contam os que contam sobre contar histórias

Em nossas buscas a respeito de técnicas narrativas contemporâneas, descobrimos que o material a respeito do assunto aparenta ser infinito e dar voltas ao mundo. Certamente há diferentes abordagens, diferentes conceituações teóricas e diferentes objetivos para cada um deles, de modo que tivemos de fazer escolhas do que traríamos para discussão e análise nesta tese. Optamos, inicialmente, por trazer o conteúdo do curso de Escrita Criativa Avançada, que realizamos *online* na Universidade de Oxford. A escolha desse conteúdo se deve ao fato de ser o curso mais próximo às origens dos cursos de escrita criativa que conseguimos realizar. Buscamos, desse modo, entender um pouco da origem da influência desses cursos no Brasil.

Decidimos trazer também para esta tese uma obra referenciada nesse curso de escrita criativa, *A jornada do escritor*, de Vogler (2015), devido às razões explicadas na introdução, por ser um livro amplamente utilizado pela indústria do entretenimento, traduzido para diversas línguas e com várias edições. Por fim, chegou a nossas mãos uma série de três manuais intitulados *Book in a Box – Técnicas básicas para estruturação de romances comerciais*. Decidimos, então, trazer essa abordagem para a análise pelo fato de ser direta e explicitamente focada em produzir narrativas de caráter comercial e, portanto, uma vez que anseiam pela atenção do leitor, são as mais propensas a provocarem o efeito ‘começar a ler e não conseguir parar’ que buscamos compreender.

O autor principal dessa série, James McSill, é um brasileiro que atua no mercado internacional, possui um escritório em Londres e oferta vários cursos no Brasil e no exterior. Por conseguinte, representa uma influência internacional no cenário de escritores ou aspirantes a escritores no Brasil.

Esses materiais, ao menos em parte, tratam a narrativa para fins comerciais com a meta clara e definida de ser ‘um produto vendável’ ao final. Os dois últimos, de Vogler e McSill, intentam declaradamente construir narrativas que produzam forte ‘apelo’ junto ao público: o ‘começar a ler e não conseguir parar’.

Após a leitura minuciosa dos três materiais mencionados, fizemos um levantamento dos conteúdos abordados que apontavam diretamente para o texto em si;

uma vez que há também nesses materiais conteúdo motivacional para os escritores, conteúdo de preparação para a escrita e conteúdo referente ao processo de publicação, dicas, entre outros. A partir desse levantamento, buscamos verificar quais desses conteúdos abordados nos três materiais, referentes ao texto, poderiam ser equiparados; se seriam, de algum modo, semelhantes. A partir disso, construímos a tabela que apresentamos a seguir. Após o quadro, faremos explicações de cada um dos itens enumerados:

Tabela de equiparações das técnicas narrativas¹³

Curso online em universidade ¹⁴	Vogler	McSill
1 Personagens complexos	Uso de arquétipos	Personagem é o elemento principal da narrativa
2 Nêmesis	Sombra	Antagonista (obstáculo ao protagonista)
3 Importância do diálogo		Importância do diálogo
4 Toda narrativa deve ter um Nêmesis	Poder do desejo – o herói quer algo	História – protagonista quer algo e encontra obstáculos
5 Estrutura em 3 atos	Estrutura em 3 atos	Estrutura em 3 atos
6 Ponto de virada e/ ou reviravolta inesperada	Ponto de virada e/ ou ponto de não retorno	Pontos de virada
7 Trama secundária	Jornada do herói	Alternativa à estrutura em 3 atos: clássica estrutura de 10%, 25%, 50%, 75%, 90%, 100%
8	Polaridade	
9	Ponto de não retorno	Ponto de não retorno
10 Tema		Tema
11 Tipo de história		
12 Cena		Cena
13 Mostrar em vez de contar		Mostrar em vez de contar
14 PDV da cena		PDV da cena
15		Filtro emocional
16		Filtro de cena
17 Foco narrativo		Foco narrativo
18 Descrição		
19 Metáforas		

Fonte: Elaboração própria (2018).

O item 1 da tabela é referente à complexidade dos personagens e é tratado nos três materiais, cada qual abordando o tema com suas particularidades e nuances, mas todos destacando a importância dos personagens nas narrativas. O texto de McSill e Prietto (2013), o mais direto, diz que o personagem é o elemento principal e essencial da narrativa e que, se a história for a respeito de um animal ou alguma outra coisa, deve estar antropomorfizada. Segundo colocam, o leitor deve se envolver com o personagem a ponto de torcer por ele, viver e sentir a vida dele. Apresentam os personagens como planos ou esféricos e conforme a “função” que desempenham na narrativa: protagonista, antagonista, vilão (que pode ou não ser o antagonista), coprotagonista e coadjuvante. O antagonista é algo ou alguém que se contrapõe ao protagonista (pode ser um evento climático, por exemplo); vilão é um personagem que se opõe ao protagonista, pode ser o

¹³ Quadro apresentado na Abralic 2018.

¹⁴ O conteúdo do quadro referente ao curso da Oxford foi primeiramente apresentado no Gel 2018.

vilão principal, nesse caso, o antagonista, ou pode ser um personagem que conflita com o protagonista momentaneamente. Destacam, quando falam dos personagens, que a história deve ser mais ‘mostrada’ por meio do que acontece com os personagens do que ‘contada’.

Vogler (2015) também destaca a importância dos personagens na história justamente pela identificação do leitor/espectador com eles. Exatamente por isso traz a questão dos arquétipos, pois é por meio dessas ‘personalidades’ universais que mais facilmente criamos vínculos emocionais com as narrativas. Define arquétipos como “personagens ou energias que se repetem constantemente e surgem nos sonhos de todas as pessoas e mitos de todas as culturas” (VOGLER, 2015, p. 42). Segundo Jung, na descrição de Vogler (2015), os personagens repetidos do mito mundial são os mesmos que aparecem nos sonhos e fantasias das pessoas, por isso, Vogler (2009) explica que histórias com personagens arquetípicos são psicologicamente verossímeis ao leitor/espectador, ainda que em um universo imaginário, e criam identidade com quem lê a história ou assiste a ela.

Segundo Vogler (2015), os arquétipos parecem incrivelmente constantes com o passar do tempo e das culturas. O conceito de arquétipos, para esse autor, é indispensável para entender o objetivo e função dos personagens em uma história, de modo que é uma das ferramentas mais poderosas na ‘maleta de truques’ do narrador moderno. Ele considera os arquétipos a partir da observação do especialista russo em contos de fadas, Vladimir Propp, como funções desempenhadas pelos personagens para alcançarem determinados objetivos, e não papéis fixos e rígidos. Essa flexibilidade dos personagens de exercerem diferentes arquétipos de acordo com o momento da narrativa traz maior liberdade à arte de narrar, segundo Vogler (2015).

Os arquétipos mais úteis e recorrentes nas narrativas, na opinião de Vogler (2015), são: herói; mentor; guardião do limiar; camaleão; sombra; arauto; aliado; pícaro. Embora existam muitos outros arquétipos, esses seriam os básicos a partir dos quais os outros são modelados. Duas são as questões que norteiam a identidade arquetípica: qual função psicológica ou parte da personalidade o arquétipo representa e qual é sua função dramática na história.

Herói: descreve um personagem central ou protagonista de qualquer gênero. É o personagem disposto a sacrificar suas próprias necessidades em favor dos outros. Representa a busca pela identidade e totalidade do ego. Suas funções dramáticas são:

criar identidade com a audiência; aprender ou amadurecer; agir (geralmente é quem move a história adiante); ter disposição para o sacrifício; enfrentar a morte (real ou simbólica).

Mentor (velho sábio ou velha sábia): em geral é um personagem positivo que ajuda ou treina o herói. Funções dramáticas: ensinar, dar presentes que servirão ao herói em sua jornada, como poção mágica, ferramentas, utensílios mágicos etc. Pode ser também a consciência do herói ou mesmo aquele quem o motiva a seguir a jornada que lhe foi proposta.

Guardião do limiar: nas palavras de Vogler (2015, p. 91), “em cada portal para um novo mundo, existem guardiões poderosos no limiar, prontos a impedir que os indignos entrem”. Em geral, não são os principais vilões ou antagonistas da história, mas podem ser aliados ou subalternos aos vilões. Psicologicamente representam nossas neuroses, medos, vícios, cicatrizes emocionais, que impedem nosso avanço. Função dramática: testar o herói.

Arauto: esse tipo de personagem apresenta desafios e anuncia a iminência de mudanças significativas. Função psicológica: chamar o herói à mudança. Função dramática: motivação, já que oferece ao herói um desafio e, por conseguinte, coloca a história em movimento.

Camaleão: a natureza do camaleão é ambígua, é a mudança e a instabilidade. Segundo Vogler (2015), quase sempre o par romântico do herói manifesta as características do camaleão. O camaleão muda de aparência e humor, sendo difícil defini-los. Função psicológica: expressa a energia do feminino e do masculino. Função dramática: traz dúvida e suspense à história.

Sombra: lado obscuro, aspectos não expressos, desconhecidos ou rejeitados. Nas histórias, a sombra é projetada pelos vilões, inimigos em geral. Função psicológica: exprime sentimentos reprimidos, traumas profundos ou culpa. Faz a vez das psicoses. Função dramática: desafiar o herói e lhe dar um oponente digno de ser combatido.

Aliado ou aliados: podem cumprir diversas funções junto ao herói, como companheiro, parceiro de treino, consciência ou alívio cômico. Função psicológica: podem representar as partes não expressas ou não utilizadas da personalidade que devem ser acionadas para que façam seu trabalho.

Pícaro: traz a energia da travessura e do desejo de mudança. Função psicológica: reduzem egos inflados e colocam os pés dos heróis e do público no chão. Trazem mudança e transformação. Função dramática: trazer alívio cômico à história.

Vogler (2015) destaca ainda que humanizar os personagens aumenta a identificação do público com eles. Nesse sentido, sugere, por exemplo que o herói apresente alguns defeitos, enquanto o vilão, algumas qualidades.

No curso de Oxford, personagens é o conteúdo de duas unidades. Na verdade, é o único assunto proposto como o foco principal de duas unidades, ou seja, considerando um conjunto de dez unidades, o fato de esse assunto ser tratado em duas unidades distintas demonstra a relevância atribuída aos personagens. Na terceira unidade, foca-se o protagonista e, na quarta, os personagens de suporte, entre eles, e com especial destaque, o que chamam de nêmesis, o antagonista, para McSill e Prietto (2013), ou a sombra, para Vogler (2015). A história deve ser contada por meio de ações e pensamentos plausíveis de personagens complexos, os quais, por sua vez, devem ser verossímeis e, para isso, precisam de uma aparência externa e um interior psicológico completos. Devem ter qualidades, bem como defeitos e segredos. Deve haver tensão/conflicto entre seus sentimentos e ações externas; devem ter um histórico de vida.

Na quarta unidade, é abordado que os protagonistas, assim como as pessoas, seriam mais bem definidos por como reagem/respondem a outras pessoas/personagens, uma vez que são seres sociais. A diferença entre protagonista e personagem secundário é que os primeiros movem a narrativa, a ação, enquanto os segundos comentam a ação. Todavia os secundários também precisam ter vida própria interessante para serem personagens que despertam a atenção dos leitores e proporcionam interações instigantes com o protagonista. Nessas duas unidades, 3 e 4, recomendaram a leitura dos capítulos do livro de Vogler (2015) a respeito do arquétipo do herói e do arquétipo da sombra, respectivamente.

Verificamos, desse modo, que os três materiais falam mais ou menos o mesmo a respeito dos personagens ou, pelo menos, dão a mesma importância a eles nas narrativas.

O item 2 do quadro é a respeito do que se interpõe entre o protagonista e a conquista de seus anseios, ou seja, o antagonista, a sombra ou o nêmesis. Esse pode ser um desdobramento do item anterior, personagem ou não. Pode estar representado por uma força externa e não personificada, como uma condição climática, uma doença etc.

Quando for um personagem, segundo o curso de Oxford, deve ser quase tão complexo quanto o protagonista. Vogler (2015) diz algo semelhante ao dispor que, assim como o protagonista deve ter alguns defeitos para ser humanizado, a sombra deve ter algumas qualidades. McSill e Prietto (2013, p. 28) destacam a função do antagonista ao defini-lo como “um *propulsor do conflito principal da estória*, opondo-se ao grande objetivo do protagonista”. No item 4 do quadro, veremos que esses mesmos autores resumem a história como: o protagonista quer algo e encontra obstáculos. Assim, de acordo com esse entendimento, o antagonista é tão importante quanto o herói para que exista a história e é basicamente o que é defendido nos três materiais de uma forma ou de outra.

No **item 3**, Oxford e McSill e Fregonese (2013) destacam a importância do diálogo para a narrativa. Oxford resume a questão colocando que personagens são definidos pelo que dizem, pelo o que não dizem e pela maneira como dizem. É um item que Vogler (2015) não aborda, porém, vale destacar que, originalmente, *A jornada do escritor* foi escrita para ser um guia de análise de roteiros em Hollywood, de modo que o diálogo já seria condição *sine qua non*.

O **item 4** é interessante: McSill e Fregonese (2013) resumem o que seria uma história com a frase “protagonista quer algo e encontra obstáculos” e destacam que, para a narrativa se manter interessante para o leitor, o protagonista deve ser constantemente frustrado em suas tentativas de obter o que deseja. Uma vez que o conflito principal da narrativa estiver resolvido o leitor perde interesse nela. Isso é levado ao extremo na estrutura proposta por McSill e Fregonese (2013), cada cena deve ser construída dessa forma: alguém querendo algo e tendo obstáculos para conseguir.

Vogler (2015) coloca isso de um modo um pouco diferente, menos resumido, porém, na prática, seria a mesma coisa. Para Vogler (2015), a história trata de um herói que sai em uma jornada em busca de algo (que seria o ‘querer algo’) e encontra desafios/provações para conseguir isso (‘obstáculos’). Todavia Vogler (2015), baseado nos estudos de Campbell (2007), afirma que todo esse processo ocorre em 12 passos, a chamada jornada do herói, embora nem toda história tenha que necessariamente seguir exatamente os 12 passos, tampouco deva seguir a ordem de eventos apresentada. Segundo Vogler (2015), essa seria tão somente a estrutura mais comum e mais eficaz nas narrativas.

Na terceira edição, Vogler (2015) ressalta a busca do herói e a constante frustração dessa busca no tópico *O poder do desejo*, em que aborda diretamente o

mesmo que McSill e Fregonese (2013). O desejo do herói pode ser um objetivo na narrativa e, como tal, uma força motriz na história. A intenção é fazer com que o público se identifique com a heroína/o herói e passe a compartilhar aquilo que ela/ele deseja, porém, a maior parte da narrativa é construída a partir das frustrações de possibilidades de a heroína/o herói atingir seu objetivo, fazendo parecer ao público que não conseguirá o que busca.

Quanto ao curso de Oxford, é interessante destacar que tem como uma de suas referências bibliográficas o livro de Vogler (2015), entretanto, apesar de indicar a leitura do capítulo que descreve a jornada do herói, no texto da plataforma, nem os arquétipos, nem a questão do desejo são abordados diretamente ou com ênfase. Os exercícios sugeridos também não enfocam essas questões. Há um destaque, tanto no conteúdo quanto nos exercícios propostos, de que o autor inclua em sua narrativa um nêmesis, ou seja, aquele que representa o obstáculo, quem se opõe ao protagonista, sendo considerado um elemento essencial da narrativa.

O item 5 do quadro, a estrutura em 3 atos, é abordado em todos os materiais, entretanto, cada um a sua maneira.

A estrutura em 3 atos segundo o curso da Universidade Oxford corresponde a: 1º ato – introdução dos personagens e do ambiente, apresentação de ambiguidades e possíveis conflitos, ocorre o 1º ponto de virada; 2º ato – desenvolvimento dos personagens e do ambiente, narrativa se desenvolve sobre o que ocorreu no 1º ponto de virada, ocorre o 2º ponto de virada (crise); 3º ato – resolução da crise, 3º ponto de virada (escolha moral).

Estrutura em 3 atos para Vogler corresponde a: 1º ato – apresentação da história (personagens, conflito, situação inicial) e termina com a decisão definitiva do herói de embarcar na jornada (esse é chamado por Vogler de ponto de não retorno, mas é equivalente a um ponto de virada); 2º ato – o herói encontra desafios e provas, fazendo aliados e inimigos, enfrenta o conflito principal e é recompensado (nesse ponto termina o segundo ato); 3º ato – o herói retorna a sua vida anterior, porém modificado.

A estrutura em 3 atos para McSill e Fregonese (2013) corresponde a: 1º ato – apresentação do personagem; 2º ato – conflito principal da história; 3º ato – personagem passa pelo clímax atingindo ou não o objetivo principal da história.

A estrutura em 3 atos conforme apresentada pelo curso de Oxford se assemelha bastante àquela exposta por McSill e Fregonese (2013) e ambas diferem da apresentada

por Vogler (2009), porquanto, para Vogler (2015), o terceiro ato corresponde ao retorno do herói para o ‘mundo comum’, para a situação inicial, depois de o conflito principal da narrativa ter sido resolvido no segundo ato. Conforme os textos do curso de Oxford e do livro de McSill e Fregonese (2013), o conflito só seria resolvido no terceiro ato.

Pontos de virada, **item 6** do quadro, são momentos decisivos na história, que podem mudar completamente a perspectiva do leitor/espectador a respeito da história, com a revelação de um segredo, por exemplo. Trata-se, pois, daqueles momentos em que o leitor/espectador é apresentado a uma determinada situação que ‘não é o que parecia ser’, Oxford chama isso de reviravolta inesperada. Para o curso de Oxford, a reviravolta inesperada deve ser construída na narrativa sutilmente, com algumas dicas que não sejam óbvias. Se for algum segredo, deve ser algo que seja ‘forçado’ a aparecer na narrativa pela força dos eventos.

Os três materiais trazem ‘outros olhares’ a respeito da estrutura da trama, que se configura como o **item 7** do quadro. O curso de Oxford sugere o desenvolvimento de uma trama secundária para enriquecer a narrativa, tornar a história mais interessante. Essa trama secundária segue paralela à trama principal e, em geral, pode proporcionar alívio cômico na história e/ou comentar a trama principal.

Vogler (2015) detalha a estrutura em três atos com a jornada do herói. Embora infinitamente variável, a história de uma heroína/um herói é sempre uma jornada. Ela/ele sai de um ambiente confortável, conhecido, e parte para um mundo desconhecido e desafiador. Pode ser uma jornada externa, ou seja, rumo a um ambiente real, como pode ser uma jornada interior, da mente, do coração ou do espírito. “Em qualquer história, o herói cresce e se transforma, empreendendo uma jornada de um modo de ser para outro” (VOGLER, 2015, p. 45).

Segundo Vogler, os estágios da jornada do herói surgiriam naturalmente, mesmo sem a consciência do escritor, porém o uso consciente do que chama “guia antiquíssimo” potencializaria a capacidade de se contar histórias ‘melhores’. A jornada do herói, na transposição de Vogler (2015) para indústria do entretenimento, resumidamente seria:

- Primeiro Ato: 1º Estágio da jornada do herói – Mundo Comum. A maioria das histórias tira a personagem principal (a heroína/o herói) do mundo comum e a leva a um mundo especial, onde maior parte da aventura ocorre e onde a heroína/o herói irá, em geral, crescer como

personagem. 2º Estágio da jornada do herói – Chamado à aventura. O herói se vê diante de um problema, desafio ou aventura, ao qual Vogler (2015) se refere como o ‘chamado’. Uma vez consciente desse ‘chamado’, o/a protagonista não pode mais permanecer inerte no mundo comum. 3º Estágio da jornada do herói – Recusa do chamado (herói relutante). Esse estágio é definido pelo medo. É o momento em que o herói pode hesitar em seguir o chamado à aventura ou mesmo recusá-lo. Nesse momento, algo mais pode acontecer que motive a heroína/o herói a ingressar na aventura. 4º Estágio da jornada do herói – Mentor: velha sábia ou velho sábio. Muitas histórias já terão apresentado um mentor à heroína/ao herói nessa fase, que pode vir figurado em um velho sábio, um feiticeiro etc. ou pode ter outras roupagens. A função do mentor é preparar o herói para enfrentar o desconhecido, o mundo da aventura. Entretanto, o mentor só pode acompanhar o protagonista até certo ponto da jornada. 5º Estágio da jornada do herói – Travessia do primeiro limiar. É nesse momento que a heroína/o herói se compromete com a aventura. Ele aceita o desafio e a aventura começa.

- Segundo Ato: 6º Estágio da jornada do herói – Provas, aliados e inimigos. No mundo especial, o herói encontra desafios e provas e, no processo, faz aliados e inimigos e “começa a aprender as regras do Mundo Especial” (VOGLER, 2015, p. 51). 7º Estágio da jornada do herói – Aproximação da caverna secreta. O herói se aproxima do local (literal ou figurado) de onde está o cerne da história, onde está o objetivo da missão, ao qual Vogler (2015) se refere como a ‘caverna’. É no limiar da ‘caverna’ que os heróis se detêm para se preparar para o desafio maior, se planejar, ‘enganar os soldados do vilão’ etc. 8º Estágio da jornada do herói – Provação. O herói enfrenta seu maior medo. Nesse estágio ocorre uma definição na narrativa. 9º Estágio da jornada do herói – Recompensa. Nesse momento, o herói toma posse do que era seu objetivo na missão, da sua recompensa. Pode ser também a solução de um conflito.
- Terceiro Ato: 10º Estágio da jornada do herói – O caminho de volta. Logo no início do terceiro ato, o herói ainda está no mundo especial e

deve retornar, a partir de suas conquistas, ao mundo comum. Às vezes há ainda reconciliações a serem feitas ou, no próprio trajeto de retorno ao mundo comum, perseguições. 11º Estágio da jornada do herói – Ressurreição. Nos mitos antigos, nos tempos antigos, caçadores e guerreiros precisavam se purificar antes de retornarem à comunidade. É como se o herói precisasse renascer, ser depurado em uma última provação de morte e ressurreição antes de voltar a viver no mundo comum. 12º Estágio da jornada do herói – Retorno com o Elixir. O herói retorna ao mundo comum, mas a jornada só tem sentido se trazer consigo o tesouro conquistado, a lição aprendida, alguma contribuição ao mundo comum.

Vogler (2015) chama a atenção para o fato de a jornada do herói ser uma estrutura em esqueleto a ser preenchida com os detalhes de cada narrativa, mas que não deve ser seguida com precisão absoluta. A importância maior está nos valores dos personagens.

McSill e Fregonese (2013) descrevem a estrutura clássica como: 10% colocação do conflito; 25% como a apresentação do 1º ponto de não retorno do protagonista; 50% escalada do conflito e 1º ponto de virada; 75% como a apresentação do 2º ponto de virada, o conflito deve se intensificar; 95% deve ocorrer o clímax; 100% mostrar a vida do protagonista depois do conflito. Os autores apresentam essa estrutura para a narrativa como uma alternativa à estrutura em 3 atos. A diferença principal que observamos entre essa estrutura e aquela em 3 atos proposta por esses mesmos autores é que, nessa estrutura denominada clássica, o conflito é apresentado logo no início, sendo intensificado ao longo da história e resolvido perto do final e há uma parte da história destinada a mostrar a vida do protagonista após a resolução do conflito, o que não é apontado na estrutura em 3 atos também proposta pelos autores. Essa estrutura clássica nos parece ser um meio termo entre a estrutura em 3 atos apresentada por Vogler (2015) e a estrutura em 3 atos apresentada por McSill e Fregonese (2013).

Esses sete primeiros itens foram os que encontramos maior equivalência nos três materiais. Os próximos itens foram abordados em apenas um ou dois dos materiais.

O item 8 é a respeito da polaridade. Vogler (2015) considera um princípio essencial da narrativa, por criar tensão e movimento. Por exemplo, se uma narrativa é a respeito da honestidade, isso, automaticamente, evoca a desonestidade. **O item 9** é

tratado em Vogler (2015) e McSill e Fregonese (2013). Trata-se do ‘ponto de não retorno’. Refere-se a acontecimentos que colocam a narrativa em uma situação em que as coisas não ‘podem mais voltar a ser como antes’, algo muda. Segundo Vogler (2009), do primeiro ato para o segundo, há um ponto de não retorno, algo que coloca o herói definitivamente na aventura.

O material do curso de Oxford e McSill (2013) defendem que toda narrativa precisa ter uma premissa ao redor da qual se constitua, denominada como o tema, prevista no **item 10** do quadro. A diferença entre trama e tema, segundo Oxford, é que a primeira é a ação na história, o enredo; enquanto o segundo, o tema, é a ideia por trás dessa ação. Uma trama sem tema seria uma sequência de ações incompatíveis; um tema sem trama seria um ensaio teórico, uma filosofia abstrata.

Além do tema, no curso de escrita criativa, entende-se que é preciso saber qual é o tipo de história que se escreve, por exemplo, ficção científica, comédia romântica, terror etc., mas que é possível subverter a expectativa do leitor com relação a isso, criando, por exemplo, um conto de fadas em um contexto de ficção científica, **item 11** do quadro.

McSill (2013) aborda com bastante minúcia e importância o conceito de cena, **item 12**. Para esse autor, cena é unidade básica da história, deve servir a dois fins: o primeiro, mover a história; o segundo, revelar o cenário, revelar personagem. Pode ser de ação ou de reação. A estrutura de uma cena de ação é: alguém quer algo e encontra obstáculos para conseguir; enquanto a cena de reação (ou sequência) ocorre depois da cena de ação e tem a seguinte estrutura: reflexão do personagem, dilema, tomada de decisão, a qual, por sua vez, faz entrar em uma nova cena de ação. Uma cena de ação mais uma cena de reação (sequela), segundo esse autor, formam um ciclo completo na narrativa. Os textos do curso *online* apresentavam várias vezes os termos ‘cena’ e ‘reação interna do personagem’ para se referir a algo que aconteceu na história, e utilizam sobretudo nas orientações dos exercícios, para que os textos escritos tivessem ‘uma ação externa do personagem e uma reação interna’, porém o assunto não é abordado de fato conceitualmente. O próprio termo ‘cena’ e as conceituações de McSill (2013) a respeito nos fazem pressupor que essa abordagem narrativa decorre de técnicas de escrita de roteiro. Talvez por isso Vogler (2015) não trate desse tópico, por ser assunto provavelmente bastante evidente na indústria cinematográfica desde a época que escreveu o livro.

Um dos tópicos tratados com destaque no curso de Oxford e por McSill (2013) é o conceito de ‘mostrar em vez de contar’, do inglês *Show don't tell*. Segundo o pesquisador especialista em literatura norte-americana contemporânea Mark McGurl (2011), esse é um dos princípios da fase inicial dos cursos de escrita criativa, sendo, inclusive, o título do segundo capítulo de seu livro *The Program Era*. Esse princípio, ainda segundo McGurl (2011), teria suas origens no método cênico do teatro jamesiano e representou a incorporação profunda das técnicas de escrita teatral na narrativa poética. Para esse autor, esse princípio poderia ser parafraseado por *dramatize don't generalize* (dramatize, não generalize).

Esse princípio é explicado tanto no material do curso de escrita criativa quanto nos manuais de McSill (2013) como a história devendo ser narrada por meio de ações e diálogos dos personagens, devendo-se, pois, evitar explicar, analisar a história. É algo que, no nosso entendimento, traz dinamicidade à narrativa e, assim como o conceito de cena, a aproxima da arte cinematográfica/teatral. No terceiro manual de McSill e Prado (2013), há uma recomendação, inclusive, de termos, tipos de advérbios e adjetivos que não devem ser utilizados na narrativa por ‘contarem mais do que mostram’, entre essas recomendações estão: não usar os verbos ser, estar, ficar, sentir; evitar o uso de advérbios de modo terminados em ‘mente’; eliminar adjetivos que ‘contem mais do que mostrem’.

Quanto ao **item 14**, ‘ponto de vista da cena’, tanto o material do curso *online* quanto os manuais de McSill (2013) abordam esse tópico da seguinte forma: cada cena deve ser narrada predominantemente da perspectiva de um dos personagens apenas; não se deve alternar esse ponto de vista de um personagem a outro sem alguma marca de transição. Não se pode, por exemplo, dizer o que o personagem A sentiu e, em seguida, dizer o que o personagem B sentiu. É preciso, antes, colocar alguma transição nas ações dos personagens, nos elementos do cenário ou na própria cena, a fim de que se possa descrever as emoções e pensamentos de outro personagem. O contrário poderia ‘confundir’ o leitor. McSill (2013) faz a ressalva de um escritor experiente poder fazer isso, porém, ainda assim, deve ser usado com cautela, para se evitar ambiguidades.

Os **itens 15 e 16** são conceitos abordados apenas por McSill (2013). Ele denomina o item 15 de ‘Filtro emocional’ e define como a qualificação, pelo personagem PDV (personagem que detém o ponto de vista da cena), de tudo que o cerca, tendo por base o seu contexto de vida, a sua história pessoal. Trata-se, pois, do

modo como o personagem interpreta e entende os eventos e reage a eles a partir de sua própria experiência pessoal.

O **item 16**, filtro de cena, refere-se aos elementos que modificam a percepção do ambiente em uma cena. Por exemplo, um personagem míope que esteja sem óculos poderá não identificar outros personagens que entrem no ambiente.

O **item 17**, foco narrativo, refere-se às opções de narrador. O material disponibilizado no curso *online* coloca que a escolha do foco narrativo é algo de fundamental importância, uma vez que o narrador é a perspectiva do leitor (a visão de abordagem) na história. Sob essa perspectiva, o narrador pode ser em primeira pessoa, terceira pessoa, narrador personagem, terceira pessoa, narrador onisciente ou uma mistura da primeira pessoa com o narrador em terceira pessoa onisciente. McSill (2013) menciona os três tipos de narrador, mas atribui importância menor a isso.

Os **itens 17 e 18** são abordados apenas pelo curso de escrita criativa, segundo o qual tanto as descrições quanto as metáforas funcionam na narrativa para se colocar algo em foco para o leitor, seja um personagem, um tema ou a própria trama. Quanto às descrições, quanto mais simples forem, melhor. Quanto às metáforas, elucidam que uma boa metáfora pode substituir 50 palavras, porém, deve-se tomar o cuidado de evitar metáforas clichês, contraditórias ou confusas.

Esses são os elementos a partir dos quais prioritariamente analisaremos as obras *Terminália*, de Roberto Taddei, e *Barba ensopada de sangue*, de Daniel Galera, conforme explicamos na introdução, buscando verificar se, e de qual forma, a literatura contemporânea brasileira reflete essas tendências atuais na abordagem de narrativas.

Capítulo 03 – *Terminália*

O autor de *Terminália*, Roberto Taddei, é mestre em criação literária pela *Columbia University* e cursou, também em Nova Iorque, o programa *Writer as a Teacher*. É coordenador da pós-graduação Formação de Escritores do Instituto Vera Cruz e ministrou cursos de criação literária para estudantes de graduação e pós-graduação em Nova Iorque (*Columbia University*) e em São Paulo (AIC, SESC e B_arco). Além do livro *Terminália*, escreveu o livro *Existe e está aqui e então acaba*. É também jornalista, segundo a sua página na internet: “Escreve resenhas críticas de livros para a ‘Ilustrada’ do jornal *Folha de S. Paulo*. Colaborou com *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde* e *Diário do Comércio*, entre outros jornais e revistas. Foi editor-chefe do portal *estadão.com.br*. É editor da revista *Revera – escritos de criação literária*”¹⁵.

Terminália foi escrito originalmente em inglês e, segundo o prefacista da obra, João Cezar de Castro Rocha, foi traduzido para o português pelo próprio autor. O título do livro faz referência à festa em homenagem ao deus das fronteiras do Império Romano, realizada anualmente na Roma Antiga, conforme informado no *site* do autor¹⁶.

A história tem uma trama dupla e ambas se passam na fronteira do Brasil com a França, representada pela Guiana Francesa. Na primeira trama apresentada ao leitor, um jornalista brasileiro que mora em Nova Iorque, depois de deixar um jornal no qual atuou durante 25 anos, aceita um convite do Exército Brasileiro para liderar um grupo de jovens repórteres em uma expedição de descoberta pela Amazônia. Com esse grupo, chega a Clevelândia do Norte, onde acaba por embarcar em uma travessia pelo rio Oiapoque em um bote com um repórter mais velho e um *cameraman*¹⁷ que era também o piloto do bote rumo à cidade de Saint Georges, na Guiana Francesa.

Durante essa viagem que durou dez horas (embora normalmente tenha a duração de apenas uma hora), o repórter narrou a história do casal Marcelo e Elena. O repórter conheceu ambos quando Marcelo, então major, foi designado comandante do quartel de

¹⁵ Disponível em http://www.rttaddei.org/?page_id=16, consultado em 6 nov. 2018, e em <https://site.veracruz.edu.br/instituto/formacao-de-escritores/corpo-docente/>, consultado em 13 nov. 2018.

¹⁶ Disponível em http://www.rttaddei.org/?page_id=10, consultado em 6 nov. 2018.

¹⁷ Optamos por manter o termo utilizado pelo autor Roberto Taddei, no livro, ao invés da tradução em português.

Clevelândia do Norte, ocasião em que Elena veio a se apaixonar por Pierre, major comandante da legião estrangeira na Guiana Francesa.

Segundo a conceituação do curso de escrita criativa (OXFORD, 2015) a respeito de histórias com trama dupla, a trama principal leva a história adiante enquanto a trama secundária comenta os eventos e ideias da trama principal, podendo também proporcionar um alívio para a tensão da trama principal ou comédia. No caso de *Terminália*, as tramas são separadas na maior parte da história pelo tempo, porém seus eventos principais ocorrem no mesmo cenário: Clevelândia do Norte, o rio Oiapoque, Guiana Francesa. A trama secundária ocorre em espaço temporal posterior aos eventos ocorridos na trama primária, a principal. No caso do livro de Taddei, a trama secundária não apenas comenta a trama principal, como é o meio pelo qual a trama principal é narrada, por meio do narrador-repórter. Entretanto, em nossa percepção, é a trama principal que traz alívio, a maior parte das vezes, para a trama secundária, a qual, por sua vez, em alguns momentos, se torna densa, com discussões reflexivas/filosóficas por parte dos personagens.

A trama principal é a história de Elena e Marcelo, a trama secundária é a história do jornalista, do repórter e do *cameraman* tentando atravessar o rio Oiapoque de Clevelândia do Norte a Saint Georges, na Guiana Francesa.

Esses três personagens dentro da embarcação caracterizam-se, a seu turno, por diferentes tipos de narradores. O primeiro é o “repórter de rádio e TV de uma emissora local” (TADDEI, 2013, p. 14), doravante, denominado repórter-narrador. Esse narrador se posiciona explicitamente como um narrador observador; alguém que presenciou os fatos verídicos e que irá narrar para o jornalista que mora em Nova Iorque.

Todavia, na prática, conta a história como um narrador onisciente, detalhando, inclusive, o ponto de vista dos diferentes personagens da trama secundária, seus sentimentos e percepções, caracterizando-se, por isso, em alguns momentos, como um narrador não confiável. Isso é questionado pelo jornalista no final do capítulo 9: “‘Não faz o menor sentido.’ [...] ‘Você falou que não havia ninguém na floresta com ele, com Marcelão, certo?’ [...] ‘Como é que você pode saber tudo isso? (...) Acho tudo muito difícil de acreditar, a sua história.’” (TADDEI, 2013, p. 142).

A trama secundária, ao comentar a trama principal em mais de uma passagem da história assume um sentido metalinguístico. Além do trecho transcrito no parágrafo anterior, há, por exemplo, o comentário a respeito da impossibilidade de um autor do

sexo masculino narrar a partir do ponto de vista de personagens femininos, no caso, o narrador-repórter expressava a sua limitação para narrar eventos a respeito de Elena, ao que o jornalista comentou: “Então ele veio com uma explicação absurda e elaborada da impossibilidade de o narrador masculino contar sobre personagens femininas, mudando a abordagem jornalística para uma perspectiva ficcional, dando a impressão de que Elena não era uma pessoa de verdade, e sim uma personagem criada por ele. Usou outra anedota para ilustrar o que considerava uma questão de gênero” (TADDEI, 2013, p. 124). Entretanto, cabe destacar que isso não impediu, em momento algum, o repórter de narrar do ponto de vista da personagem feminina até aquele momento.

O *cameraman* e também piloto do bote se apresenta como um contraponto da narração do repórter, já que se configura como um narrador observador de fato. Ele confirma a veracidade da história do repórter com participações simples e objetivas na narrativa do repórter, sendo todas elas mal recebidas pelo repórter, que queria contar a história sozinho. Por conseguinte, houve poucas contribuições do *cameraman* na narrativa. O jornalista deseja saber as ponderações do *cameraman*, porém, para não contrariar o repórter, se abstém de fazer perguntas ao piloto, uma vez que, após uma das interferências do *cameraman*, o repórter fez um longo silêncio, suspendendo a narrativa.

É importante destacar que o *cameraman* é indígena e contratado pelo repórter e que é estabelecida entre eles uma relação de subordinação. É evidenciado em alguns momentos que o piloto indígena ‘sabe bem mais do que conta’ e tem plena capacidade intelectual, reflexiva e filosófica em alguns trechos, porém é tratado pelo repórter como alguém de capacidade inferior.

O jornalista é o narrador do livro em si, narrador-personagem. Narra a sua história de ir até Clevelândia do Norte contratado pelo Exército Brasileiro para liderar um grupo de jovens repórteres; narra a história que ouve do repórter-narrador, a trama principal; narra o que conversa com o *cameraman* quando não está junto com o repórter; e narra os seus encontros com Elena, no epílogo, quando decide escrever a história que ouviu e ir procurá-la, a fim de confirmar a veracidade dos fatos, como bom jornalista.

O curso de escrita criativa avançada (OXFORD, 2015) aponta a escolha do narrador como de “fundamental importância” em uma história, uma vez que “o narrador é o primeiro ponto de contato com o leitor”; “os olhos e ouvidos da história”; quem guia o leitor pela narrativa; “é um dispositivo que o escritor cria para servir a história”; “é um

personagem dentro da história, mesmo que esteja narrando à distância e não diretamente envolvido na narrativa”; “pode expressar valores do escritor, porém não é o escritor” (OXFORD, 2015). É feita a ressalva de que não há necessidade de se criar um narrador complexo, uma voz literária sofisticada, para se contar uma boa história. Pelo contrário, frequentemente uma voz narrativa muito desenvolvida pode atrapalhar a experiência de leitura.

O curso apresenta as seguintes opções de narrador, conforme colocado no Capítulo 1: em primeira pessoa, com a vantagem de permitir profundidade psicológica e emocional à narrativa e com a desvantagem de representar um ponto de vista único; em terceira pessoa observador, o que permite o nível de acesso emocional do narrador em primeira pessoa, porém também permite um distanciamento irônico entre o narrador principal e o protagonista; terceira pessoa onisciente, o que permite acesso a diferentes personagens. Alguns escritores optam por uma combinação entre o narrador em primeira pessoa e o em terceira pessoa onisciente.

O autor de *Terminália* opta por ter os três primeiros tipos de narrador em sua história e uma combinação dos dois últimos, narrador em terceira pessoa observador e onisciente ao mesmo tempo. É, sem dúvida, um arranjo bastante complexo de narradores e acaba, por isso, tendo uma história à parte. Vogler (2015) não trata a questão dos tipos de narrador e McSill (2013) trata como uma questão menor, apenas uma escolha de estilo e que pode ser decidida ao fim de se ter escrito a primeira versão da história, se o autor julgar interessante modificar o foco narrativo posteriormente.

Quanto à estrutura da história, identificamos duas jornadas do herói no livro, ambas do personagem Marcelo, e uma jornada da heroína, da personagem Elena. A jornada do herói, segundo Vogler (2015), não necessariamente apresenta todos os estágios descritos e não necessariamente apresenta esses estágios na ordem mais típica; por sua vez, a da heroína, segundo Murdock (1990), não necessariamente se apresenta na ordem colocada, a heroína pode ir e vir em diversos estágios da jornada ao longo de sua vida. No caso das jornadas do herói, alguns estágios não estão presentes e não necessariamente há linearidade entre eles, no entanto, conseguimos reconhecer alguns desses estágios. Buscamos, desse modo, reconstruir essas jornadas nos próximos parágrafos.

Primeira jornada de **Marcelo** – objetivo: se tornar militar/defender a nação – inicia aos cinco anos de idade do personagem e vai até o incidente na hidrelétrica em

Tucuruí, no qual o herói ‘prova o seu valor’ (VOGLER, 2015). Essa jornada é considerada uma preparação, um **treinamento**, para a jornada seguinte de Marcelo, como se essa jornada fosse o estágio de ‘aproximação da caverna’¹⁸ (VOGLER, 2009) da segunda jornada do herói de Marcelo. A própria consideração do personagem de que sua carreira militar até ali havia sido apenas um **treinamento**, termo utilizado por ele, considerando o caráter metalinguístico da narrativa, nos leva ao entendimento de que esse seria o estágio de ‘aproximação da caverna’ da próxima jornada do personagem. Porém essa jornada tem um fechamento de ciclo em si mesma, um objetivo próprio e, por isso, não a consideramos somente como uma parte da jornada seguinte.

Até o fim dessa primeira jornada, o personagem Marcelo é inteiramente devotado ao bem comum, ao bem maior da nação. É um herói tão devotado ao bem comum que hesita em receber a recompensa por seus esforços: a indicação para fazer o curso de mestrado em ciências militares, precisando de dois personagens em função de mentores naquele momento, Elena e o major Boesky, para convencê-lo a seguir para o próximo passo. Essa jornada finaliza com o personagem se tornando o que sonhava em ser desde a infância: um militar que trabalha em prol da nação. A jornada seguinte é como uma resposta à pergunta implícita: o que é feito do herói uma vez que ele termina sua jornada? Tendo cumprido os estágios da jornada, alcançado o seu objetivo, o que é feito do resto da vida do herói?

Segunda jornada de **Marcelo** – objetivo: ‘resgatar’ Elena e Maiara, a filha mais nova do casal, que estão vivendo na Guiana Francesa com Pierre – inicia com a chegada da família a Resende, que é o mundo comum dessa jornada, a partir de onde seguem para Clevelândia do Norte, onde Elena conhece Pierre, e termina com o assassinato de Pierre, eliminação do inimigo. Marcelo acaba por desistir de ‘pegar’ sua recompensa e a jornada termina com o herói fazendo o caminho de volta, Marcelo retorna com o filho mais velho, Moreno,¹⁹ para Resende. Essa jornada traz um herói desvirtuado em seus objetivos mesmo estando com base em seus princípios, os quais são ‘dignos de um herói’.

Nessa segunda jornada, o herói quer defender e garantir o bem da sua própria família, manter a união familiar, porém, na medida extrema em que não aceita o pedido de divórcio da esposa e entende que o Exército Brasileiro deve declarar guerra contra a

¹⁸ Ver Capítulo 1.

¹⁹ Anos antes, Moreno foge da Guiana Francesa para Clevelândia do Norte, decidindo morar com o pai.

Guiana Francesa para que ele recupere Elena. Entretanto, sua expectativa é arruinada pelo posicionamento do então presidente brasileiro, que responde na ocasião: ‘o rosto de Elena não fará mil navios cruzarem o Oiapoque’. Diante disso, decide ele mesmo ir resgatar Elena e a filha sozinho, nem que tenha de “colocá-las para dormir”.

Maureen Murdock (1990) afirma, em seu livro *The heroine's journey*, ter questionado Campbell (autor do livro *A jornada do herói*) a respeito da participação da mulher na jornada do herói, o qual simplesmente respondeu que a mulher não precisava fazer a jornada. Em toda a tradição mitológica, a mulher simplesmente está lá, tudo o que precisa fazer é entender que ela é o lugar onde as pessoas estão tentando chegar. Quando a mulher percebesse isso, ela não iria se atrapalhar com a noção de ser um pseudo-herói masculino. Murdock (1990) discordou dessa noção em que a mulher simplesmente está lá e espera os outros chegarem até ela, elas não queriam ser como Penélope fiando e desfiando pacientemente sem fim.

Nessa jornada do personagem Marcelo, Elena simplesmente ‘está lá’, passivamente, e foi, no entendimento de Marcelo, raptada pelo personagem Pierre, seu pseudoinimigo. Consideramos Pierre um pseudoinimigo de Marcelo nessa jornada e não um inimigo de fato, porque esse é um personagem pouco desenvolvido para ser considerado uma sombra (VOGLER, 2015) de fato, um nêmesis digno de um herói (OXFORD, 2015). Segundo o material do curso de escrita criativa (OXFORD, 2015), o nêmesis ou antagonista deve ser um personagem quase tão complexo quanto o protagonista, a fim de lhe fazer uma oposição justa. Pierre, embora se compare com Marcelo quando conversa com Elena e, dessa forma, busque se colocar como superior ao outro, isso é construído muito mais no sentido de rivalidade e competição próprios da identidade masculina, conforme já ocorria na narrativa, ou seja, a competição por superioridade entre o Exército Brasileiro e os Legionários Franceses antes da chegada de Marcelo e Elena, do que no sentido de se estabelecer como um obstáculo (MCSILL, 2013) de fato a Marcelo, um vilão em sua jornada.

Isso porque Elena, quando chegou à Clevelândia do Norte, estava já absolutamente modificada, nas palavras dela mesma para Leda, a respeito do relacionamento com Marcelo, antes de partir de Resende: “Não conseguiam mais se entender e nem entender o que acontecia entre eles. Tinham perdido o rastro dos possíveis desenganos do passado. ‘Onde foi que as coisas mudaram? Quando começaram?’ Não se sentiam capazes de trazer o relacionamento de volta aos acertos

que um dia funcionaram” (TADDEI, 2013, p. 67) e, por isso, distanciada do marido devido às diferenças que cresceram entre eles, ela veio a se apaixonar pelo major francês, por representar tudo aquilo que o marido não era: sofisticação, uso eloquente das palavras, valorização de Elena etc.

Marcelo, até quase o final dessa segunda jornada, não considerou Elena um ser independente capaz de tomar as suas próprias decisões e escolher seu destino. Ao contrário, considerava-a um ser que precisava ser ‘resgatado’ da suposta vilania de Pierre. Isso anos após Elena ter saído de Clevelândia do Norte e pedido o divórcio por opção livre e voluntária de si mesma e apesar de ele ter sentido raiva dela quando isso ocorreu, sentimento que evidencia que, ao menos naquele momento inicial da partida dela, compreendia os atos de Elena como decisões próprias.

De acordo com a perspectiva de Elena, ela estava em casa, na Guiana Francesa, ao lado de Pierre e da filha. Entretanto, Marcelo só se dá conta disso ao observá-la junto com a filha através da janela da casa delas, logo após ele ter assassinado Pierre. O narrador descreve a cena em que Marcelo a observa, evidenciando a placidez, a serenidade da personagem feminina Elena, como se ela estivesse exatamente onde deveria estar, em si mesma. O personagem só percebe que a esposa mudou quando a vê grávida nessa cena e desiste de levá-la junto com a filha de volta consigo, sentindo raiva de Elena. Eliminado seu suposto inimigo, há um momento em que sente remorso por isso e retorna ao seu lar em Clevelândia do Norte e depois ao ‘mundo comum’, Resende, início da jornada, ao lado do filho mais velho, Moreno.

Jornada da heroína, jornada de **Elena**, é uma jornada interior, cujo objetivo é construção da própria **identidade** do feminino (MURDOCK, 1990) – começa em Tucuruí, quando influencia Marcelo a ir para Resende, e termina em Paris. Ocorre paralela à segunda jornada de Marcelo e o objetivo é a apreensão completa de seu ser feminino. A jornada da heroína é uma jornada de aprender a se valorizar como mulher e curar profundamente a ferida do feminino. É uma jornada interior em direção a um ser humano completo, equilibrado e totalmente integrado (MURDOCK, 1990).

A jornada da heroína, conforme descrita por Murdock (1990), é composta por dez estágios: separação do feminino; identificação com o masculino e encontro de aliados; estrada de provações: encontrando ogros e dragões; encontrando o benefício ilusório do sucesso; despertar para os sentimentos de aridez espiritual: morte; iniciação e descida à deusa; anseio urgente para se reconectar com o feminino; curando a

separação mãe/ filha; curando o lado masculino; integração dos lados masculino e feminino.

A jornada de Elena, nessa narrativa, tem maior destaque a partir do quinto estágio. Ela inicia a narrativa ‘separada de seu feminino’ e se ‘identificando com o masculino’, no caso, a identificação com o masculino é representada na união com o próprio marido, Marcelo, o qual representa o aspecto negativo do masculino.

Nesse início de jornada, ela segue a trajetória da vida de Marcelo, vive a vida em função da vida dele, sem questionar. O sucesso dele é o sucesso dela também, em uma identificação difusa das personalidades. Até a chegada da família em Tucuruí, Elena considerava a carreira do marido um sucesso, ela estava no estágio da jornada de ‘encontrar os benefícios ilusórios do sucesso’; em Tucuruí, ela passa a considerar que as ambições do marido, das quais ela se orgulhava, são bastante modestas.

Em Resende, ao questionar a integridade do Exército Brasileiro, ela deixa de ver Marcelo da mesma forma que antes e, mesmo tendo superado essa questão, pouco depois disso, por não conseguir se adaptar à cidade de Resende e a seus habitantes, ela ‘desperta para os sentimentos de aridez espiritual: morte’, ou seja, o significado da vida como ela conhecia morre e, de acordo com Murdock (1990), esse momento pode ser vivido pela heroína como uma fase de depressão. É o momento em que Elena passa as tardes no sofá, debaixo de cobertas no frio, em frente à televisão.

Superada essa fase, Elena decide voltar para o norte sozinha com os filhos e esperar que Marcelo se mude para lá assim que terminar seu curso em Resende. Nesse momento, um oficial superior a Marcelo, aliado dele, Tíndaro, de apelido Tindo, intervém ao ouvir de Marcelo que sua esposa decidiu retornar para o norte. Dois dias depois dessa conversa, a esposa de Tindo, Leda, toca a campainha na casa de Elena e a leva para conhecer o centro de Resende e as ‘maravilhas da civilização’.

A partir desse momento, Leda torna-se mentora de Elena, tanto que, a partir da influência de Leda, Elena se modifica, modifica seus gostos, seus anseios, seu modo de se vestir, de se portar e passa a ler livros. Juntas viajam para o Rio de Janeiro várias vezes. São os estágios de “anseio urgente para se reconectar com o feminino” e a “cura da separação mãe/ filha” que Elena vivencia.

Para Murdock (1990), a jornada da heroína se inicia com a separação da mãe/filha, do feminino definido como passivo, manipulativo e não produtivo. Pode

ocorrer uma rejeição real da mãe pela filha ou simbólica, a filha sai ao mundo para conquistar a jornada do herói e se tornar tudo aquilo que sua mãe não foi.

Depois de a heroína ter ido em busca de si mesma pelo mundo, ela retorna a um ponto de equilíbrio que simboliza a cura/a aceitação do seu próprio feminino, representado, no texto, por Leda. Cabe lembrar que Leda é o nome da mãe da personagem Helena de Troia (logo, cura da separação mãe/filha) e Tíndaro, que na jornada da Elena de *Terminália* é aliado de Marcelo e busca os meios para que Elena fique com Marcelo, é o nome do pai de Helena de Troia, que entrega a filha para se casar com Menelau.²⁰

No estágio seguinte, a heroína busca a reconciliação com seu lado masculino positivo, com os aspectos positivos do lado masculino, com os quais aprendeu durante a sua jornada. No caso de Elena, isso é representado pela união dela com o personagem Pierre.

Enquanto a união com Marcelo representava o aspecto negativo do lado masculino, em que Elena representa um papel secundário, quase invisível, servindo apenas para acompanhá-lo, a união com o personagem Pierre representa o aspecto positivo do masculino, uma vez que Pierre valoriza Elena e reconhece a importância do ser feminino dela. Pierre é representado por frases como: “Agora, você, Elena, você é *personnage* de você mesma. Você é sua própria *création* e *consommation*. Você tem todas as possibilidades internalizadas (...) Até mesmo *le latences* que *non se tornaram* conceitos de *description palpable* ou em peças de alguma parte, até mesmo essas possibilidades *non réalisés sont* em você, é possível sentir, eu consigo sentir.” (TADDEI, 2013, p. 103).

Em contrapartida, Marcelo está representado por frases como: “Começava a pensar que Clevelândia seria bom para ela [Elena]. Colocaria a esposa de novo em contato com as raízes. Poria um fim naquelas novidades todas do último ano” e “O soldado carrega apenas uma mochila, a mulher é quem deve segui-lo” (TADDEI, 2013, p. 66).

O último estágio da jornada da heroína é a “integração dos lados masculino e feminino”: Elena vivendo em Paris, viúva de Pierre, porém aparentando estar plena, tranquila e segura de si mesma.

²⁰ O autor manteve o nome dos personagens Helena, Leda e Tíndaro, de Troia; quanto a Menelau e Paris, manteve a primeira letra dos nomes e semelhança na extensão e letras marcantes no meio do nome: Marcelo e Pierre.

As três jornadas estão organizadas de acordo com a estrutura em três atos de início, meio e fim descrita por Vogler (2015) e não como apresentada no curso de escrita criativa (OXFORD, 2015) ou por McSill (2013), uma vez que o terceiro ato não termina com o evento mais marcante da narrativa, esse evento fica no segundo ato; estando no terceiro o período de acomodação do personagem ou caminho de volta para o mundo comum. São apresentados vários pontos de virada nessa estrutura (MCSILL, 2013; OXFORD, 2015; VOGLER, 2015), alguns como reviravoltas inesperadas (OXFORD, 2015) e alguns como pontos de não retorno (MCSILL, 2013; VOGLER, 2015).

A seguir, elencamos os principais pontos de virada: Capítulo 1 – Saída da trama secundária para a trama principal, que iniciará de fato a ser contada no Capítulo 2. Capítulo 2 – Marcelo retorna do curso de “Guerreiro da Selva” e encontra Elena se ocupando com ‘o jantar de pedido de desculpas’ ao major francês solicitado pelo general Enedir. Encontra também, no armário, garrafas de vinho francês e queijo brie que Elena comprava na Guiana Francesa, ou seja, há o indício de que algo diferente está acontecendo, que Elena estaria indo frequentemente à Guiana Francesa, o que não ocorria antes de ela conhecer o major francês.

Essa parte da narrativa, que é o ponto mais alto das duas tramas e da segunda jornada do herói de Marcelo e da jornada da heroína de Elena, é suspensa no fim desse capítulo, sendo retomada mais adiante.

No capítulo seguinte, há um retorno na história dos personagens. Capítulo 3 – Marcelo e a família embarcam para Resende, onde se iniciarão as mudanças na personalidade de Elena (ponto de não retorno). Capítulo 4 – Leda aparece na vida de Elena (reviravolta inesperada) e, ao fim do capítulo, a família se coloca em mudança para Clevelândia do Norte. Capítulo 7 – Elena se apaixona por Pierre. Capítulo 9 – Marcelo mata Pierre (ponto de não retorno).

Quanto aos personagens, as três abordagens narrativas que analisamos: o curso de escrita criativa (OXFORD, 2015), Vogler (2015) e McSill (2013) abordam a importância desse elemento nas histórias. O curso de escrita criativa destaca que a história deve ser contada por meio de pensamentos e ações dos personagens, de personagens plausíveis, nos quais o leitor consiga acreditar. Um personagem plausível para o leitor, segundo esse material, deve ter uma aparência externa e uma vida interior complexa (OXFORD, 2015, Unidade 2). O material comenta, inclusive, que é comum

se dizer que quando os personagens estão bem desenvolvidos, “tomam vida própria” e surpreendem, muitas vezes, o próprio autor com os rumos em que conduzem a narrativa (OXFORD, 2015, Unidade 2). O curso também aponta a relevância de se considerar os aspectos arquetípicos na construção dos personagens e indica Vogler (2009) como referência.

Vogler (2015), conforme apresentamos no Capítulo 1, com base nos estudos de Jung, traz um destaque bastante particular ao impacto das figuras arquetípicas no leitor/espectador, a fim de estabelecer empatias e vínculos emocionais com as narrativas. Igualmente para McSill e Prietto (2013), personagens são o elemento principal das narrativas.

Os personagens principais das tramas de *Terminália*, assim como alguns secundários, como o general Eneidir, por exemplo, são personagens construídos de modo complexo, mesmo que sejam personagens planos (MCSILL, 2013), como é o caso de Marcelo. Os personagens ou têm um histórico de vida mais ou menos complexo que os define, como é o caso do repórter, do jornalista, do general Eneidir e de Marcelo, ou têm uma complexidade reflexivo-filosófica, como é o caso de Elena, do *cameraman* e de Leda.

Vogler (2015) segue o entendimento de Propp de que os personagens têm funções arquetípicas e podem assumir diferentes funções em momentos diferentes da narrativa. Nesse sentido, Marcelo aparece como uma caricatura do ‘herói’, disposto a sacrificar seus próprios interesses em benefício dos outros. No início do livro, Marcelo é apresentado como personagem principal. Pela definição do material do curso de Oxford (2015) e pela definição de Vogler (2015) e McSill e Prietto (2013), o personagem principal move a narrativa adiante; no início da história, Marcelo move a narrativa.

Entre as funções dramáticas do herói apontadas por Vogler (2015), é o personagem disposto a enfrentar a morte. Assim Marcelo o faz quando, no final do livro, decide ir ‘resgatar’ Elena e a filha. Dissemos que Marcelo é a caricatura do herói porque a sua disposição de servir o país, a família e de se sacrificar em benefício de outros atinge um ponto extremo de inflexibilidade, conforme mencionamos anteriormente.

Marcelo, entretanto, é um personagem que não se modifica ao longo da narrativa, não se transforma, nem amadurece, o contrário do que é mais frequente em um personagem principal (VOGLER, 2015; MCSILL E PRIETTO, 2013; OXFORD,

2015). Até aproximadamente o meio da história, é Marcelo quem conduz a narrativa, enquanto Elena é um personagem plano secundário que apenas o acompanha.

A partir da saída da família de Tucuruí, Elena passa a conduzir a maior parte da narrativa, direta ou indiretamente, uma vez que as ações de Marcelo passam a ser respostas às ações dela. Como a decisão de ser transferido para Clevelândia do Norte, em parte motivada por Elena querer voltar para o norte, só que ela mudou de ideia depois e Marcelo não se atualizou disso. É Elena o personagem que se modifica a partir desse momento, que se transforma, caracterizando-se, a partir desse momento, como personagem principal, segundo a definição do curso de Oxford (2015) e de Vogler (2015).

Quanto às construções arquetípicas, identificamo-las da seguinte forma: Elena – heroína de sua jornada, camaleão nas jornadas de Marcelo; Marcelo – herói em suas jornadas, sombra na história de Elena; Leda – mentora de Elena na jornada dela; Tíndaro e Major Boesky – aliados de Marcelo na jornada dele; Pierre – aliado de Elena, sombra de Marcelo (ou projeção da sombra, uma vez que ele é só a representação das mudanças de Elena); General Eneidir – sombra de Marcelo na jornada dele.

Quanto ao ponto de vista narrativo por cena (MCSILL; FREGONESE, 2013; OXFORD, 2015) e a se evitar a alternância de ponto de vista de um personagem para o outro na mesma cena, conforme explicado no Capítulo 1 e abordado pelo curso de escrita criativa (OXFORD, 2015) e McSill e Fregonese (2013), observamos que as construções desses pontos de vista estiveram bem definidos e distintos de um personagem para outro. As alternâncias de ponto de vista foram marcadas por alternâncias de cena. Com relação a esses pontos de vista, o filtro emocional do personagem Marcelo foi suficientemente demarcado com as descrições da infância dele, bem como a vida dele no exército e em como isso definiu a forma que ele entendia e interpretava os eventos ao redor dele.

Vogler (2015) entende o princípio da polaridade como essencial à narrativa, por criar tensão e movimento. Esse princípio é trabalhado de formas diferentes no livro *Terminália*. Marcelo e Elena acabam se tornando pontos de oposição: oposição de interesses, de opiniões, de formas de lidar com as situações. Há a oposição de forma de narrar entre os narradores repórter e *cameraman*. Há também oposição de construção estrutural: nos trechos em que há diálogos, não raro a narrativa se torna ‘ensaística’, como se os personagens estivessem debatendo as suas opiniões e conceitos ideológicos;

em contrapartida, quando a narrativa não está em diálogo, em geral é uma narrativa de ação/descrições que a torna ‘viva’, como um filme.

A respeito do princípio de *show don't tell* (OXFORD, 2015; MCSILL, 2013), a escrita nesse livro faz algo muito interessante. No nosso entendimento, a história mostra mais do que conta, princípio valorizado pelo curso de escrita criativa (OXFORD, 2015) e pelos manuais de James McSill (2013), entretanto, essa técnica é conhecida por se aproximar da escrita do teatro, conforme colocou McGurl (2011), o que, em geral, aumenta a quantidade de diálogos na história.

Esse recurso adentrou os cursos de escrita criativa por meio da influência de Henry James, do teatro jamesiano (MCGURL, 2011) em nome da verossimilhança (LEITE, 1997) e também pela palestra de Walter Besant (1885), intitulada *The art of fiction* e proferida em 1884 no Instituto Royal.

Nessa palestra, Besant (1885) se propõe a defender a escrita de ficção como arte de mesmo valor da poesia, da escultura e da música e elenca o que seria, segundo ele, as leis gerais que governam a escrita ficcional.

No caso do livro *Terminália*, a história apresenta uma quantidade tão grande de detalhes, de especificidade, e é escrita de tal modo que, como colocou Renato Pompeu, “Saímos, ao final da leitura, plenamente convencidos de que a história que ele conta é inteiramente ‘verdadeira.’”.

Ainda segundo Pompeu, em *Terminália*, o que ocorre é algo que vai bem além da verossimilhança, é a crença na realidade da história de fato.²¹ Todavia, fazemos a ressalva de que, em nossa opinião, isso decorre dos trechos que tratam do ponto de vista de Marcelo, mas quando o ponto de vista é Elena, não reconhecemos tanto uma perspectiva feminina na construção dos detalhes, mas essa seria uma outra análise.

Embora Taddei tenha se utilizado de diálogos, não o fez de modo que se pudesse dizer que houve uma aproximação com a arte dramática, uma vez que não raro, nos diálogos, conforme mencionamos, sobretudo os que ocorriam entre os personagens da trama secundária, a escrita se tornava ensaística, completamente fora do princípio de mostrar em vez de contar. Nos diálogos, em geral, é quando havia análises e reflexões dos personagens. Quando a escrita mostra mais do que conta, é comum uma quantidade maior de diálogos, e diálogos dinâmicos, trazendo ação às cenas. O autor de *Terminália*

²¹ Disponível em <http://www.cartaeducacao.com.br/cultura/livros/novo-jornalismo-%E2%80%A8as-avessas/>, consultado em 6 nov. 2018.

utilizou alguns diálogos desse modo, mas foram poucos. A maioria serviu para o princípio contrário: contar em vez de mostrar.

Por outro lado, fora dos diálogos, a narrativa ganha uma dinamicidade e uma presença por meio da descrição dos detalhes, muitos deles de pequenas ações dos personagens, como se nós os estivéssemos vendo ‘em tempo real’, trazendo um senso de realidade muito presente, como coloca o jornalista-narrador da trama secundária: “detalhes são o molho de uma boa narrativa” (TADDEI, 2013, p. 28); talvez haja até uma aproximação com a arte cinematográfica, enquanto os textos do passado, muito sob a influência de Besant (1884) e Henry James (MCGURLL, 2011), tiveram uma aproximação da arte dramática.

Ainda quanto à estrutura do texto em si, é repleto de descrições, provavelmente muito mais do que teria sido considerado útil, a princípio, se fossem seguidas ao pé da letra as orientações apresentadas pelo curso de escrita criativa (OXFORD, 2015), todavia, se em muitos trechos não conseguimos identificar o propósito das descrições, no sentido colocado por Oxford (2015) de qual aspecto da narrativa pretendia enfatizar, consideramos que a forma em que foram construídas, ainda que excessivamente detalhadas, trouxe vivacidade à narrativa e verossimilhança ao ponto de, como colocou Renato Pompeu, fazer o leitor crer na plena veracidade da história.²²

Consideramos que justamente as descrições trazem a sensação de mostrar mais do que contar, ao contrário do que é colocado pelo curso (OXFORD, 2015) e por McSill (2013), que consideram as descrições como algo que torna a narrativa mais lenta. Porém, as descrições e metáforas são claras e simples, seguindo o que o curso considera ‘adequado’ (OXFORD, 2015).

Quanto à temática da história, aspecto considerado relevante pelo curso de escrita criativa (OXFORD, 2015) e por McSill (2013), Renato Pompeu coloca que a temática de *Terminália* é originalmente insólita: “a vida de militares brasileiros nos confins da Amazônia, na fronteira com outros países amazônicos, e também, subsidiariamente, a vida de militares dos países com que os brasileiros têm de se defrontar diariamente”²³. Concordamos que essa é a temática mais evidente, todavia, encontramos outra, mais sutil, que aborda as nuances do relacionamento de casal, as

²² Disponível em: <http://www.cartaeducacao.com.br/cultura/livros/novo-jornalismo-%E2%80%A8as-avessas/>, consultado em 6 nov. 2018.

²³ Disponível em: <http://www.cartaeducacao.com.br/cultura/livros/novo-jornalismo-%E2%80%A8as-avessas/>, consultado em 6 nov. 2018.

discussões cotidianas, os posicionamentos dos cônjuges entre si, os caminhos sinuosos que pouco a pouco vão se constituindo e os separando um do outro.

Muito mais poderia ser analisado, debatido e refletido a respeito de *Terminália*, no entanto, a fim de encerrarmos o ‘tricô de Penélope’, pararemos por aqui com a sensação de que o autor conhece plenamente as teorias de construção de narrativa que estudamos e muitas além dessas; o que não imaginávamos ser diferente, uma vez que é mestre em criação literária pela *Columbia University* e, no caso de *Terminália*, aparentemente, se determinou por ‘quebrar’ tantas premissas de ‘como se escrever ficção’ quanto quis, e foram realmente muitas, tornando *Terminália* um exemplar interessante de ser analisando. Provando que é possível escrever um romance igualmente interessante, fazendo exatamente o contrário do que apregoam essas técnicas de construção narrativa.

Capítulo 04 – *Barba ensopada de sangue*

Daniel Galera é um escritor e tradutor brasileiro que publicou contos e textos na internet de 1996 até 2001. Lançou seus primeiros dois livros por um selo independente em 2001 e foi um dos convidados da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty) em 2004. Seu livro *Cordilheira* ganhou em 2008 o Prêmio Machado de Assis pela Fundação Biblioteca Nacional e ficou em 3º lugar no concurso do prêmio Jabuti. Em 2013, o seu livro *Barba ensopada de sangue*, o qual discutimos nesta tese, ganhou Melhor Livro do Ano no Prêmio São Paulo de Literatura²⁴. Seus livros estão listados como publicações de ex-alunos no site de Oficina de Criação Literária do professor Assis Brasil²⁵.

Nessa história, um triatleta, *personal trainer*, professor de natação e de corrida, muda-se após a morte do pai de Porto Alegre para Garopaba com Beta, cachorra que pertenceu ao pai do protagonista. Garopaba é a cidade em que teria falecido, assassinado, o avô do personagem principal, mas a história ao redor da morte do avô é meio nebulosa e, por isso, o professor de natação vai em busca dessa história, de como as coisas realmente aconteceram. Desse modo, o objetivo dele é descobrir a história real por trás do suposto assassinato do avô. Esse objetivo é constantemente frustrado durante suas buscas, conforme McSill e Fregonese (2013) apontam que deve ser para se manter o leitor interessado. Há uma semelhança grande entre o avô e o neto, tanto fisicamente quanto de personalidade, ambos têm porte e práticas atléticas, têm tendência à solidão e a se envolverem em brigas. Fisicamente chegam a se confundir um com o outro por quem conheceu os dois e o próprio avô (que se descobre não ter morrido), ao se deparar com o neto, pensa, inicialmente, estar vendo uma ilusão de si mesmo mais jovem.

Não identificamos nessa história nenhuma trama secundária, como o curso de Oxford (2015) aponta que pode (não é obrigatoriedade) haver para comentar a trama principal ou torná-la mais leve. A história, a nosso ver, se constitui ao redor de dois mistérios do passado, um deles é o objetivo do personagem principal (descobrir a

²⁴ Disponível em <http://ranchocarne.org/> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Daniel_Galera consultado em 05/08/2019.

²⁵ Disponível em <http://www.pucrs.br/humanidades/oficina-de-criacao-literaria/#publicacoes-de-ex-alunos>, consultado em 05/08/2019.

respeito da morte do avô); o outro é a respeito do passado dele próprio, que não fala com o irmão, mas não sabemos o porquê até o fim da narrativa. É mencionada uma ex-namorada que tenta entrar em contato com ele algumas vezes, porém também só vamos conhecer a história dela com o protagonista na última cena e só então ficamos sabendo que a história da ex-namorada e do irmão estão relacionadas. Esse construir a narrativa ao redor do mistério do passado dos personagens lembra as colocações de Meyer (2005) a respeito dos folhetins, que também exploravam o mistério do passado dos personagens para criar suspense e manter o leitor interessado, curioso. Enquanto os mistérios não eram revelados, os personagens vivenciavam inúmeras peripécias. Nesse livro, embora não desejemos compará-lo a um folhetim, muito antes pelo contrário, faltariam vários elementos para essa aproximação; há também uma série de outras narrativas e acontecimentos ao redor desses mistérios que vão sendo enunciados ao longo dos capítulos e só são esclarecidos no final do livro. É como uma coletânea de eventos cotidianos na vida desse professor de natação, juntando cenas que acontecem ou aconteceram com ele e com os demais personagens, algumas reflexões a respeito de questões diversas, tudo isso sendo amarrado, transpassado, pelo objetivo do protagonista e pelos mistérios, enunciados e não revelados, instigando o leitor a continuar a leitura.

O livro está dividido em três partes e podemos reconhecer algumas semelhanças com uma estrutura em três atos, embora não completamente. Entendemos que está mais próximo da estrutura apresentada pelo curso de Oxford (2015) do que dos outros dois materiais. Na primeira parte do livro, como sugere o curso de Oxford (2015), ocorre a apresentação dos personagens e do ambiente e é enunciada a questão da narrativa: a busca pela história do avô. Na história de Galera (2012), do mesmo modo que é apontado pelo curso de Oxford (2015), as questões principais da história também são enunciadas nessa primeira parte: a tensão do protagonista com o irmão e a história do avô.

Da primeira para a segunda parte, capítulo 4 para o 5, não identificamos ponto de virada que marque essa transição, como deveria haver segundo os três materiais, apenas o anúncio da chegada do frio, o que muda substancialmente o ritmo da cidade, uma vez que é uma cidade turística. O curso de Oxford (2015) coloca que deve haver pontos de virada entre um ato e outro; Vogler (2015) e McSill e Fregonese (2013) apontam que, além dos pontos de virada, há os pontos de não retorno, que são de

natureza mais ou menos semelhante; a diferença é que os primeiros modificam a situação da narrativa e nos segundos, essa mudança coloca o protagonista em uma situação em que ele não pode voltar, não tem outra alternativa a não ser seguir adiante no rumo apontado pela história. Para Vogler (2015), o ponto de virada entre os atos 1 e 2 seria um ponto de não retorno, “embarcando” o herói decide pela aventura definitivamente. No caso do livro *Barba ensopada de sangue*, lembrando que a definição de ponto de virada é de algum acontecimento na narrativa que modifica toda a conjuntura narrada, o primeiro deles ocorre logo no início do livro, no primeiro ato, e não na transição entre atos, esse ponto é a morte do pai do protagonista.

A segunda parte do livro de Galera (2012) prossegue com a apresentação do ambiente e dos personagens, dos aliados do herói e daqueles que se opõem a ele, embora não tenhamos identificado um *nemesis*, que seria um personagem que se opõe ao objetivo principal do herói. Para o curso de Oxford (2015), essa segunda parte deve se aprofundar mais na apresentação dos personagens e do ambiente e se desenvolver a partir do ponto de virada ocorrido na passagem de um ato a outro. No livro deste estudo, o ambiente e os personagens são apresentados de modo mais trabalhado na segunda parte e o protagonista inicia, sem sucesso inicialmente, suas buscas a respeito da história do avô. Da segunda para a terceira parte, capítulo 9 para o 10, há um ponto de virada. É quando o protagonista tem uma pista concreta a respeito da história do avô, após ter conversado com Santinha, esposa do avô na época em que tentaram matá-lo. Desse modo, a busca pelo avô ocorre sabendo que o avô está vivo e onde mora. Até então, as pistas para descobrir o passado, a história do avô, levaram o protagonista a lugar nenhum.

O terceiro ato, na Jornada do Escritor (VOGLER, 2015), é o retorno do herói para casa. O personagem de Galera (2012) também tem esse retorno para o ponto inicial; porém esse ponto é Garopaba e não Porto Alegre, cidade original do protagonista; isso seria o ponto inicial físico para o qual retorna o personagem. Há contudo, no nosso entendimento, um ponto de retorno emocional também, ele reencontra a ex-namorada, Viviane, e o leitor toma conhecimento de que ela se casou com o irmão do protagonista. Nessa cena final, eles conversam a respeito do passado, de como as coisas aconteceram e do porquê acontecerem da forma que aconteceram. Viviane deseja o perdão do protagonista e que ele seja padrinho do filho dela. Pelo teor da conversa entre os personagens, percebemos que discutem nos mesmos termos que

costumavam discutir enquanto estavam juntos. De modo que entendemos ser uma volta para o começo, para o ponto inicial do personagem, situação em que ele estava antes do início da história. Curiosamente, o retorno ao ponto inicial físico e emocional divergem tanto no aspecto temporal quanto físico. São de momentos diferentes na história do protagonista. Não se tem nessa cena, porém, a sensação de que estariam “resolvendo algo” e avançando, apenas de que estariam “revivendo o passado”, embora haja uma “escolha moral” (OXFORD, 2015) para o personagem: perdoar a ex-namorada e o irmão e ser padrinho do filho deles. O protagonista, porém, decide não perdoar e não ser o padrinho. A jornada do herói, embora haja exceções, em geral pressupõe que o herói chegue diferente ao fim da história, que tenha adquirido conhecimentos, que esteja transformado e/ou que tenha alcançado o “tesouro buscado” na narrativa. No caso, o tesouro seria a história do avô e esse conhecimento, que no nosso ponto de vista representa também a busca por si mesmo, fez com que o protagonista reagisse de modo diferente em situações semelhantes às vivenciadas pelo avô. O protagonista também sofre alguns ataques “coletivos” e “anônimos” na cidade e, perto do fim do livro, tem uma briga de quase vida ou morte com outros cinco personagens, contudo, ao contrário de desaparecer de Garopaba, decide enfrentar seus agressores insistentemente e permanecer na cidade, expondo sua própria vida no processo, e não se isolar do mundo como fez o avô.

O foco narrativo é em terceira pessoa, narrador observador na maior parte da história, o personagem principal é o chamado personagem PDV - personagem ponto de vista – por McSill e Prietto (2013). Tanto Oxford (2015), quanto McSill e Prietto (2013), embora com nomenclaturas diferentes, apontam a relevância desse personagem por meio do qual determinada cena na história é vista e percebida. O curso de Oxford (2015) refere-se a esse personagem igualmente como foco narrativo, de modo que não fica muito claro para o estudante quando o curso se refere ao foco narrativo da história (primeira pessoa, terceira observadora, terceira onisciente etc.) e quando se refere ao que na realidade seria o que McSill e Prietto (2013) chamam de PDV.

O PDV, conforme colocamos no capítulo 3, pela definição desse autor, é o personagem por meio do qual a cena é percebida. Pode ser o narrador, quando a história estiver em primeira pessoa, ou não e pode alternar entre os personagens ao longo da história. Em geral, quando a história é narrada em primeira pessoa, o PDV coincide com o próprio narrador (de outro modo, o narrador em primeira pessoa teria onisciência ou,

poderíamos entender, que estaria em um exercício especulativo a respeito de como o outro personagem vê e percebe determinada situação).

McSill e Prietto (2013) desenvolvem mais esse conceito de PDV colocando que a cena, ao ser percebida por determinado indivíduo, é tratada a partir dos filtros emocionais e filtros de cena desse personagem. Os filtros emocionais referem-se ao histórico de vida do personagem, seus traumas, seus medos etc. Isso determina como ele irá reagir à determinadas situações e questões. O personagem principal de *Barba ensopada de sangue*, por exemplo, dentre seus filtros emocionais, tem a história da sua ex-namorada que acabou por se casar com seu irmão. Ela terminou com o personagem principal para se casar com o irmão dele, alguém que, na percepção do personagem principal, o PDV a maior parte da história, teria mais afinidade com ela, pois ela e o irmão são ambos cultos, estudados, gostam de literatura etc.

Ele, o personagem principal, pelo seu filtro emocional, se vê como em oposição a esses personagens, uma vez que, ao invés de culto e estudado, se dedica aos esportes, tanto na sua vida pessoal como na preparação de atletas. É professor de natação e de corrida, treina atletas para o *ironman*²⁶, candidatos a vagas de salva-vidas e nada todos os dias no mar ao fim da tarde. Podemos observar essa oposição na visão que tem sobre si mesmo em uma discussão que tem com a ex-namorada no fim do livro:

Eu sei que tu me amava, Viv, mas eu também sei que às vezes tu pensava que eu era só um desses atletas burros, um ignorante. Que é o que eu sou, um cara legal, um cara bom, mas com cabeça limitada. (...) Talvez se eu tivesse a cabeça um pouco mais aberta. Se eu lesse os livros que tu me dava e gostasse. Se eu mudasse com o tempo. Se me interessasse pelo seu mundo. Se eu fosse um pouco mais parecido com alguém que eu não era. (GALERA, 2012, p. 416).

Observemos, conforme colocamos, que essas são as falas do personagem principal, a partir do filtro de cena dele, de quem foi trocado pelo irmão, que representa todos esses aspectos que o protagonista entende que não é. A própria Viv entende a mesma questão de modo diferente quando responde a esta fala do protagonista: “Não fala bobagem. Tu tá pisando em cima do que eu sentia por ti. Do que eu ainda sinto.” (GALERA, 2012, p. 416). Como essa cena ocorre no fim do livro e o leitor esteve o livro todo acompanhando tudo a partir da perspectiva do protagonista, é esperado que, nesse momento do livro, nos identifiquemos mais com ele do que com Viv, de modo que temos a percepção de que é ele e não Viv que estaria correto. Mas alguém que tenha

²⁶ Prova de triatlão que consiste em os atletas nadarem 3,8 km; pedlarem 180 km e correrem 42,195 km.

vivenciado uma história semelhante na posição de Viv pode vir a ter uma opinião diferente. Uma vez que é esse tipo de identificação que se espera que o leitor/espectador tenha com os personagens (VOGLER, 2015; MCSILL; PRIETTO, 2013), nos identificarmos mais com uns do que com outros personagens a partir de nossas próprias experiências, de nossos próprios filtros emocionais, por assim dizer. É a partir disso, conforme coloca Xavier (2015), que as marcas se constroem em suas campanhas publicitárias mais ao redor de um tipo de arquétipo do que de outro, porque estariam voltadas a públicos diferentes, que se identificam com arquétipos diferentes.

Quanto ao filtro de cena, nem todo personagem o tem. O filtro de cena é algo mais objetivo e físico, é como a lente que literalmente observa a cena – é uma influência direta da cinematografia. O personagem principal de *Barba ensopada de sangue* tem filtro de cena, o qual é apresentado para o leitor nas páginas 76 e 77 do livro. O personagem é incapaz de memorizar o rosto das pessoas em função de uma “lesão cerebral na parte que reconhece rostos humanos”, devido a uma “anóxia perinatal”. Desse modo, o personagem precisa buscar outras formas de reconhecer as pessoas que conhece, uma vez que nem sua própria imagem ele reconhece no espelho: “Descarta os rostos e aprende a reconhecer as pessoas por suas atitudes, problemas, histórias, trajés, gestos, vozes, pelo modo de nadar, pelo progresso que apresentam dentro d’água.” (GALERA, 2012, p. 135). Como é esperado, esse filtro de cena traz algumas situações específicas na narrativa, inclusive na interação com outros personagens, que não sabem ou não acreditam que ele tem essa condição.

Esse conjunto de filtro emocional e filtro de cena compõe este personagem, considerado elemento essencial da narrativa, no entendimento de McSill e Prietto (2013); o agir de forma diferente em situações diferentes o qualifica como personagem complexo na conceituação de Oxford (2015). Para Vogler (2015), é importante que os personagens tenham estruturas arquetípicas. No caso deste personagem principal, entendemos que o arquétipo dele, pela descrição de Vogler (2015), é o do herói. Para Vogler (2015), conforme descrevemos no capítulo 2, o herói é um personagem central disposto a sacrificar suas próprias necessidades em favor dos outros. Esse personagem defende Dália de um sujeito que a importuna em uma festa, arrisca a própria vida para resgatar a cachorra Beta quando ela foi roubada e, na cena final do livro, diz ter aberto mão da ex-namorada, sacrificando seus próprios interesses, porque acreditava que ela não seria feliz ao lado dele.

O herói representa também a busca pela identidade e totalidade do ego. Conforme mencionamos e discutiremos mais detalhadamente quando abordarmos o conflito ou questão na narrativa, foi do nosso entendimento que a busca do personagem principal pelo seu avô desaparecido trata-se da busca por si mesmo, pela sua própria identidade. As funções dramáticas do herói, de acordo com as colocações de Vogler (2015), são: criar identidade com a audiência; aprender durante a narrativa; agir, mover a história adiante; ter disposição para o sacrifício; enfrentar a morte (real ou simbólica). Todos esses aspectos observamos no protagonista. Quanto a esse último aspecto, entendemos que o encontro do personagem principal com o avô, com o seu próprio eu, representou uma morte para o personagem principal (o avô, inclusive, tenta matá-lo de fato, esfaqueado, e o protagonista quase morre).

O personagem é um aspecto que recebeu destaque nesses três materiais que utilizamos para essas análises, mas também recebeu destaque de outros autores, anteriores a esses, como Henry James e Walter Besant. Henry James (2003), no prólogo de *Retrato de uma jovem senhora*, chega a colocar que primeiro imaginava o personagem em toda sua complexidade e, a partir da personalidade desse personagem, passava a imaginar os outros personagens que interagiriam com ele e os acontecimentos que iriam acometer esse personagem. Assis Brasil (2019), ao colocar que o conflito da narrativa decorre da questão essencial do personagem, nos faz lembrar dessa colocação de James (2003), ou seja, de que o ponto principal da narrativa, o conflito a ser abordado, estaria no próprio personagem.

O autor que encontramos com uma abordagem mais semelhante ao do curso de Oxford (2015) foi o roteirista Field (2001) no livro: *Manual do roteiro*. Esses cursos, quando adentraram as universidades, tiveram uma forte influência do teatro (MCGURL, 2015). Mais recentemente, aparentemente, esses cursos têm uma influência da arte cinematográfica. Do mesmo modo que o curso de Oxford (2015), McSill (2013) e Field (2001) colocam que os personagens devem ser descritos tanto quanto a suas aparências físicas quanto a respeito dos seus aspectos psicológicos, devem ser complexos, agindo de modos diferentes em situações diversas, que o escritor deve conhecer seus personagens em profundidade, seus medos, anseios, esperanças, qualidades e defeitos, suas histórias de vida (o que equivaleria ao filtro emocional), mas que isso deve ser mostrado aos poucos para o leitor/espectador. Colocam que os personagens devem interagir uns com os outros. Field (2001) também deixa claro, assim como Oxford

(2015) e McSill e Prietto (2013), que os personagens são um ponto de vista dentro da cena.

Os personagens de Galera (2012), em sua maior parte, cumprem os requisitos descritos no parágrafo anterior. Em geral, são descritos fisicamente pela percepção do protagonista, ou seja, a partir do filtro de cena dele, de modo que são identificados por alguma particularidade, como o tipo de cabelo, uma tatuagem em formato de tubarão, o cheiro etc. Os personagens secundários mais relevantes, também têm parte de suas histórias apresentada, de suas questões emocionais, de suas particularidades, às vezes, aparentemente destoantes, como o personagem Bonobo, que é um beerrão, irreverente, dentre outras coisas e budista. Há a personagem Viviane, ex-namorada do protagonista que, embora ainda gostava dele, o deixou para se casar com o irmão dele. Ela vai visitar o protagonista no fim da narrativa, esperando obter o perdão dele. Há a Dália, que é uma mãe dedicada, profissional responsável, mora com a mãe e é quem leva o personagem para o hospital quase no fim do livro e que evita que ele mate o personagem da tatuagem do tubarão; mas usa drogas e não quer se envolver emocionalmente. Há Jasmim, que estaria terminando o mestrado, mas entra em crise existencial e vai trabalhar em uma agência de turismo, namora o protagonista, depois larga tudo, mestrado, agência, e some da vida do protagonista sem dar notícias. Dentre outros, que aparecem menos na história, porém, de um modo geral, são apresentados ao leitor em suas complexidades e particularidades. O personagem mais complexo, evidentemente, é o narrador da história, o personagem principal. E há a cachorra Beta – que, pelo próprio nome, é quase um personagem secundário. Em uma matilha de cães, o cão Alfa é o líder da matilha e os cães beta são seus seguidores. Beta, entre aspas, seria uma seguidora do personagem principal, o narrador da história. Utilizamos o termo “quase” anteriormente e “entre aspas” por algumas questões. Primeiro, seria necessário definir se Beta é ou não um personagem segundo o quadro de análises que estamos utilizando, a partir dos materiais que se propõem a ensinar a escrever ficção narrativa. Isso porque ela não é antropomorfizada, o que seria condição, na conceituação de McSill e Prietto (2013), para que ela fosse personagem. No caso de Beta, ela praticamente não tem ações próprias e interage pouco com o personagem principal, de modo que certamente não está antropomorfizada na narrativa, o que dificulta qualificá-la como personagem de acordo com o quadro de análises que estamos considerando.

Porém, é com quem o protagonista mais interage, e o segundo personagem mais presente na narrativa.

Outro aspecto peculiar é que o curso de Oxford define personagem principal como quem movimenta a ação na narrativa, quem leva a narrativa adiante; no entanto, no caso desse livro, frequentemente é Beta quem indiretamente movimenta a ação na narrativa, por isso mencionamos que “entre aspas” ela é uma seguidora do protagonista. É Beta quem é atropelada e passa a requerer cuidados especiais do narrador (que a leva todos os dias para nadar no mar, como uma fisioterapia, até que ela se recupere). É Beta quem é roubada e leva o protagonista a brigar, literalmente expondo a própria vida para salvá-la. É Beta que é o centro das preocupações do narrador durante todo o livro, todavia, em outros momentos, ela apenas segue o protagonista, como um beta mesmo, como quando o protagonista sai em sua jornada final em busca do avô.

Pela perspectiva que estamos utilizando, não sabemos dizer se Beta é ou não personagem, porém, pela definição de Oxford, divide com o protagonista a função de levar a narrativa adiante. Se for personagem, certamente não é complexo, mas tem uma presença complexa na história. O que não a enquadra nem no que é colocado por Oxford (2015), nem por Vogler (2015), nem por McSill e Prietto (2013). Pois não interage com o protagonista diretamente, como Oxford (2015) coloca que personagens secundários devem fazer; não se enquadra exatamente em algum arquétipo, como coloca Vogler (2015), até por não estar antropomorfizada, e também não é personagem pela definição de McSill e Prietto (2013).

Beta é, em nossa opinião, literalmente uma personagem cachorro mesmo, como os cachorros devem ser. O protagonista não a trata como ser humano e também não a trata como algo, como objeto, o protagonista a trata como cachorro e ela é o ser mais importante na vida dele durante a narrativa e pela própria movimentação que ela fomenta na narrativa, a entendemos como um tipo de personagem, ao menos, considerando a colocação de Oxford (2015). Ao que nos parece, Galera (2012) apresenta uma interação entre espécies em uma relação horizontal, respeitando o valor no outro como ser em sua própria natureza, resistindo a uma visão com centralidade no ser humano, atribuindo a ela valor de personagem e de relevância narrativa sem que ela precise ser humanizada ou se comparar ao ser humano para ser personagem.

Não identificamos um *Nemesis* (OXFORD, 2015) ou antagonista (MCSILL; PRIETTO, 2013) ou sombra (VOGLER, 2015) personificado em um único personagem

nesta história. Uma vez que o *nemesis* se caracteriza como força de oposição ao protagonista, que se interpõe entre o protagonista e o objetivo que ele pretende alcançar. Como força de oposição, entendemos a comunidade de Garopaba que se recusa a prestar informações a respeito do avô do protagonista e chega a agredi-lo anonimamente quando ele avança com seus questionamentos.

Essa narrativa, em nossa opinião, estaria mais propensa a se enquadrar em narrativa que tem um conflito e não um antagonista *versus* protagonista. Assis Brasil (2019) coloca que toda narrativa deve ter um conflito para se constituir como tal, o conflito, então, seria indispensável à narrativa e, ainda segundo colocação de Assis Brasil (2019), decorre da questão essencial do personagem. Seria algo como inerente à própria personalidade do personagem (ASSIS BRASIL, 2019). Vogler (2009) coloca algo semelhante, porém não centrado necessariamente na personalidade do personagem principal. Vogler (2009) coloca a força da polaridade na narrativa, que uma narrativa a respeito do valor da verdade, por exemplo, naturalmente evoca situações de mentira.

Cabe ressaltar que Daniel Galera está citado por Assis Brasil (2019) em seu site na lista de ex-alunos e que Assis Brasil (2019) deixa claro que o conteúdo de seu livro reflete o conteúdo que é tratado nas Oficinas de criação literária que ele ministra há mais de 30 anos na PUC-RS. Na sua narrativa, conforme entendemos, há um conflito centrado no personagem principal. O personagem, após a morte de seu pai, sai em busca de seu avô ou da real história do avô, desaparecido há anos na cidade de Garopaba, dado como morto, assassinado na cidade. Embora pareça ser algo externo e anterior ao próprio personagem, a questão é essencial ao personagem devido ao fato de ele ser considerado muito parecido com seu avô, tanto fisicamente quanto em personalidade e isso é destacado ao longo de toda narrativa e o personagem passa por situações muito semelhantes às que passou o avô, como entrar em várias brigas, nadar no mar, ser introspectivo, ter entrado em brigas com mais de uma pessoa e ter vencido, ter sido quase assassinado por um grupo de pessoas e jogado ao mar, sendo dado como morto.

A busca pelo avô e pela real história a respeito do avô trata-se, em nossa opinião, da busca por si mesmo, da compreensão de si mesmo. Embora isso seja algo tratado de modo bastante sutil, o fato é que o personagem fica obcecado por entender a história do avô, quando isso, aparentemente, não faria nenhuma diferença em sua própria vida. O avô está escondido dentro de uma caverna escura, ou seja, o lado obscuro do protagonista, a sua própria sombra. O avô seria como a potencialização dos defeitos do

protagonista, ou seja, brigão, introspectivo a ponto de não conseguir conviver mais em sociedade e ter que se isolar dela. Após o encontro com o avô, o protagonista também tem uma briga de quase morte com alguns habitantes de Garopaba e, assim como o avô, não é bem visto por vários personagens da cidade. No entanto, o protagonista opta por enfrentar a sua oposição e permanece morando na cidade, na qual tem várias amizades que o apóiam, como Dália e a mãe dela, Bonobo e Altair, entre várias pessoas que lhe tem apreço, como os alunos de natação e a funcionária da academia.

Além dos personagens, o curso de Oxford (2015) e McSill e Prietto (2013) trazem especial destaque ao diálogo como força na narrativa. Vogler (2015) não aborda esse assunto, todavia, conforme colocamos no capítulo 1. Isso provavelmente porque seu manual, que se tornou livro, foi voltado inicialmente para a análise de roteiros cinematográficos; de modo que, a importância do diálogo é quase que evidente por si mesma.

Para Oxford (2015), personagens são definidos pelo que dizem, pelo que não dizem e pela maneira como dizem. Não há, contudo, em nenhum desses materiais, detalhamento de como deve ser esse diálogo (apenas a colocação de que deva existir). No nosso entendimento, a questão do diálogo é desdobramento do princípio desses cursos de escrita criativa, destacado também por McSill (2013), do *Show don't tell*, ou seja, “mostre ao invés de contar”; que seria oposição entre ação narrada e ação contada ou relatada e tem influência direta do teatro. McGurll (2015) inclusive diz que é possível parafrasear essa frase como: *dramatize don't generalize*. As regras da escrita da ficção colocadas por Besant (1985), conforme mencionamos, foram bastante influenciadas pelo teatro. Ele inclusive chega a dizer que os personagens são como atores no palco da imaginação, e se refere à paisagem da história como cenário, entre outras comparações diretas. Henry James, que também foi influência marcante nesses cursos, era também ensaísta e crítico de teatro; afirmou que a sua qualidade como romancista decorreu da sua malfadada trajetória como escritor de teatro, segundo nos coloca McGurll (2015).

Os folhetins, de modo semelhante, conforme colocamos no capítulo 01, também tiveram influência do teatro. Meyer (2005), referindo-se a Alexandre Dumas, enuncia: “Não é de se espantar que a boa forma folhetinesca tenha nascido das mãos de um homem de teatro” (MEYER, 2005, p. 60).

Quanto a esses dois quesitos, diálogo e “mostrar” mais do que “contar”, entendemos que Galera (2012) os usou recorrentemente e em abundância, trazendo dinamicidade à história. As partes em relato se mesclam àquelas em que a ação é mostrada, de modo que o efeito é semelhante ao livro de Taddei (2013), de se estar vendo a cena, quase como em uma tela de cinema.

O curso de Oxford (2015), no entanto, coloca que descrições e metáforas devem ser utilizadas com moderação e Galera (2015) as usa frequentemente, sobretudo nas descrições. Porém, também intermediadas entre diálogos e construídas dentro de cenas de ação, sendo as descrições de detalhes tão realísticos que trazem uma carga de veracidade, de realidade ao texto bastante marcante. São descrições, muitas vezes soltas do cenário por onde o personagem passa e sem um propósito específico - ao contrário do que ensina o curso de Oxford (2015), que descrições e metáforas teriam a função de focar em algum aspecto específico da narrativa, por algum motivo que tenciona o narrador alcançar. No texto de Galera (2012), no entanto, essas descrições constroem o cenário para o protagonista e não são apenas descrições de elementos estáticos, mas sim de cenas de ação que ocorrem ao redor do protagonista, e isso, em nossa opinião, de modo bastante realista, aproxima-se de um efeito visual produzido no cinema.

Colocações como:

Pela manhã, acorda com os latidos de Beta e enxerga alguns carros estacionados ali perto. Um surfista está praguejando enquanto tenta fechar o zíper da roupa de neoprene no deque da loja ao lado. Ele se levanta e oferece ajuda mas o rapaz ruivo e branquela recua alguns passos, diz que não precisa, cata a prancha colorida e se afasta na direção da praia com o zíper ainda aberto. (GALERA, 2012, p. 339 – 340).

Em outra passagem, menciona o pânico súbito que pode acometer mesmo os nadadores mais experientes quando estão em águas abertas, sobretudo o mar. São detalhes, bastante conhecidos nos meios em que os nadadores nadam no mar e isso traz a carga de realidade ao texto da qual falávamos. Por outro lado, não são descrições exaustivas como poderíamos encontrar de três páginas descrevendo um vestido em romances românticos, por exemplo.

Encerrando esta análise por aqui, entendemos que, se em alguns aspectos o texto de Galera (2012) se aproxima no descrito por esses manuais, em outros aspectos, se distancia e o faz mesclando um com o outro, causando um efeito que consideramos satisfatório ao leitor e, no nosso entendimento, de certo modo contemporâneo, no

encontro do “ontem com o hoje”. É claro que se deve considerar que muitas dessas técnicas existem na literatura há muito tempo e que utilizá-las não é exatamente um “atestado de corrupção da literatura”, mas a forma que a técnica é utilizada, por exemplo, os diálogos abundantes (quase toda página tem diálogo, exatamente como os exercícios do curso de Oxford (2015) propunham que fosse), permeados por ações que mostram ao invés de contar, paralelo ao uso das descrições como, talvez, “força de resistência” da literatura, podem apontar para o que Barico (2013) coloca como “grau de contaminação da gema do ovo pela clara”.

Por um lado, entendemos que o texto literário é produto de seu tempo para pessoas de seu tempo, embora possam se tornar atemporais, eventualmente. O momento atual, de certo modo, é caracterizado pela velocidade, em alguns segundos, literalmente, ligamos um computador, ou acessamos o “Google” do nosso celular e temos acesso à informações disponíveis no mundo inteiro, por exemplo. Milhares de informações transitam por nossas telas digitais cotidianamente, disputando a nossa atenção, conforme colocamos no capítulo introdutório.

Desse modo, é compreensível que as histórias que sobrevivam melhor em nossos tempos tragam, de fato, uma certa carga de dinamicidade, ou seja, um enfoque nas ações, e que, por exemplo, descrições exaustivas de objetos seria pouco envolventes para o leitor contemporâneo, mesmo que pudessem acrescentar veracidade à cena. Galera (2012) utiliza, todavia, descrições de cenas e ações, o que é algo mais dinâmico. As descrições de cenas são, geralmente, enquanto o personagem se desloca, mostrando o que ele está vendo, como se estivéssemos assistindo a cena em uma tela. Essas descrições eram intermediadas por diálogos, de modo que proporcionavam veracidade para a narrativa, sem exaurir a atenção de seu leitor.

Considerações finais

“I think the fiction, and, indeed,
all the imaginary work of the future
will be far fuller in human interest than in the past”
(Walter Besant, 1985, p. 42)

Em 2001, quando meu afilhado tinha um ano e meio, ele ficou particularmente impressionado quando um balão vermelho estourou em suas mãos, talvez por algo tão grande e cheio de forma ter se reduzido a não mais que uma tripa murcha. O fato é que quando cheguei à casa dele, ele enfaticamente gesticulava e fazia sons diversos, ora mostrando o que restou do balão em sua mão, ora mostrando a grama, onde havia estourado o balão. Ele mal articulava meia dúzia de palavras naquela época, porém, já tinha em si a urgência de narrar uma história.

Aparentemente, a capacidade de narrar histórias é o que nos torna tão humanos. Segundo Harari (2018), doutor em história pela universidade de Oxford, especializado em história mundial, há cerca de 70 mil anos, os *homo sapiens* começaram a dominar o planeta e a levar as demais espécies humanas à extinção. Entre as teorias do porquê de o *homo sapiens*, e não outra espécie humana, sobreviver aos dias de hoje, está a complexidade da nossa linguagem. Essa é a teoria mais aceita, de que “mutações genéticas acidentais mudaram as conexões internas do cérebro dos *sapiens*, possibilitando que pensassem de uma maneira sem precedentes e se comunicassem usando um tipo de linguagem totalmente novo” (HARARI, 2018, p. 30, grifo nosso).

O que desenvolveu a nossa linguagem de modo tão único não é a capacidade de informar onde há alimento ou água, ou se há algum perigo iminente, isso várias espécies são capazes de fazer, e sim a capacidade de, nas palavras de Harari (2018), fofocar. Informar quem é confiável e quem não é, quem está transando com quem em um grupo social etc. Os macacos, segundo Harari (2018), não dominaram o planeta porque, embora sejam capazes de usar nossa linguagem de sinais e até transmiti-la a seus descendentes e sejam capazes de mentir, não se saem bem em fofocar.

No meu entender a fofoca, nada mais é do que a narrativa a respeito da vida do outro, de modo que, somos quem somos, porque somos capazes de narrar. O historiador vai mais além e afirma que só somos capazes de nos organizar em agrupamentos acima de 150 pessoas a partir do momento em que compartilhamos mitos comuns, somente assim, é possível que um agrupamento com mais de 150 pessoas coopere junto para um objetivo comum e a cooperação social é fundamental para nossa sobrevivência e reprodução, ou seja, também o mito é uma narrativa, de modo que só somos capazes de nos organizar acima de 150 pessoas a partir do momento em que compartilhamos narrativas comuns, que acreditamos nas mesmas histórias...

Segundo Harari (2018), a nossa linguagem é excepcional, pela nossa capacidade de falar inclusive a respeito de coisas que não existem, e não apenas por imaginar essas coisas, mas por sermos capazes de fazer isso coletivamente. A história dos deuses e da religião, há muito que é sabido, trata-se de narrativas, quer consideremos verdadeiras ou não. No entanto, o autor demonstra que também o nosso entendimento do que é uma empresa, um país ou outras formas de organização social, trata-se de narrativas, mitos nos quais acreditamos e que juntamente compartilhamos.

Entendo que, mesmo individualmente, somos as histórias que contam e que contamos sobre nós. A minha avó faleceu em 2018, aos 89 anos, costurando praticamente todos os dias peças de roupa infantis que eram doadas em enxovais para recém-nascidos de famílias carentes e se acreditando uma pessoa preguiçosa, isso mesmo, preguiçosa. Porque essa era a história que contavam sobre ela quando ela era criança.

Essa pessoa que sustentou praticamente sozinha quatro filhos foi professora nos três turnos do dia, na época em que não existia jornada expandida; preparava aulas e corrigia provas nos fins de semana e nunca negava ajuda a quem lhe pedisse e mesmo com dores nas costas, nas pernas, nos braços, trêmula, costurou até os 89 anos de idade, entendia que era uma pessoa preguiçosa. Eu nunca vi minha avó parada em toda a minha vida, quando ela estava sentada vendo televisão ou conversando, estava também descosturando alguma peça de roupa que precisava ser reparada ou fazendo crochê ou descascando, picando legumes, enfim. Por alguma razão que desconheço, ela resolveu acreditar nas histórias que contavam sobre ela e que diziam que ela era preguiçosa e era assim que ela se entendia como pessoa neste mundo.

Desse modo, percebemos que as narrativas são capazes de gerar um profundo impacto na natureza, emoção e psicológico humanos, isso de modo individual ou coletivo. No ano 2000, a Nike lançou uma campanha publicitária com o tema *Just do it*²⁷, essa empresa, constrói sua histórica com base no arquétipo do herói que supera a si mesmo. A propaganda do ano 2000, lançada nos canais de televisão no primeiro dia do ano (quando se acreditava que o mundo iria acabar com a virada de milênio, que as máquinas e computadores todos entrariam em colapso por não estarem programados numericamente para o registro de 2000 em seus sistemas etc), consistia em um corredor, levantar cedo com o despertador, mesmo de ressaca e em meio aos restos de uma festa de ano novo, calçar seus tênis e ir fazer a sua corrida, permanecendo inabalável em um mundo em condições apocalípticas. A frase final da propagando é: *Just do it* (XAVIER, 2015).

Ainda hoje, quase vinte anos depois, ao adentrarmos uma academia ou observarmos atletas nas mais diversas práticas esportivas, esbarramos em pessoas vestindo camisetas com a frase *Just do it* escrita. Em 2016, ao conversarmos com um professor de natação que nos contava ter desmaiado após uma corrida, que ele havia feito no sol de meio dia, no asfalto, no período da seca; questionamos a ele o porquê dele ter ido correr em dia tão inóspito para esse tipo de atividade física e ele nos respondeu: “não sei, sabe aquela coisa que você simplesmente tem que fazer?”. E ele repetia o mote da campanha publicitária de mais de quinze anos atrás, sem sequer se lembrar dessa propaganda. Esse é o poder de aculturação de uma narrativa.

Hoje, a nossa constituição narrativa, mais do que nunca, fica evidente, nas infinitas possibilidades de compartilharmos nossas *stories* nas redes sociais, por meio de Whatsapp, Instagram, Facebook etc. Contamos nossas histórias por meio de fotos e frases, quem somos, no que acreditamos, o que comemos, o que fizemos no dia anterior, com quem estivemos e esperamos, avidamente, que curtam e comentem nossas histórias, ou que, pelo menos, visualizem, porque somos seres narrativos e sociais. Harari (2018) concluiu que somos seres essencialmente sociais e, sobre essa conclusão, acrescento: somos seres essencialmente sociais e narrativos.

É possivelmente nesse espaço que surgem os infinitos cursos de escrita criativa que mencionamos na introdução desta tese, porque queremos compartilhar as histórias que inventamos para termos atenção social nos grupos dos quais participamos e, para

²⁷ Apenas faça. (tradução nossa).

garantirmos essa atenção, participamos de grupos especificamente voltados para o contar histórias, lemos as histórias dos outros e as comentamos, para que leiam e comentem nossas histórias, é talvez a versão desses *stories* de Instagram para quem gosta de usar mais palavras.

Por que buscamos aprender técnicas de escrita narrativa se o narrar é tão essencialmente humano? Provavelmente para contarmos histórias melhores, porque, assim como coloca Xavier (2015), teremos mais atenção social e, além de sermos seres que gostamos de ter atenção, esse autor também coloca que “os melhores contadores de história vencerão” (XAVIER, 2015, p. 16), isso porque ter atenção é movimentar a economia e as circunstâncias a nosso favor. É, inclusive, convencer ou manipular o outro para que coopere a nosso favor.

Quanto às questões literárias, de estética literária, como ficam em relação a essas técnicas de escrita narrativa ficcional contemporâneas, ao menos, com os dois livros que analisamos? Poderíamos dizer que o grau de contaminação da gema do ovo pela clara é ainda incipiente, se é que ocorre. Ou seja, o grande medo de que a literatura de proposta (a antes chamada literatura de qualidade) seja destruída pelos bárbaros e suas técnicas de agradar ao leitor a todo custo, provavelmente não se justifica. Conforme coloca Barico (2013), essa ficção produzida a partir dessas técnicas caminha paralela à literatura de proposta, havendo, talvez, algum grau de contaminação da gema do ovo.

Naturalmente que, conforme discutimos, a literatura produzida em geral responde à época em que foi produzida, de uma forma ou de outra, e representa essa época. Assim, podemos entender que essas técnicas de escrita criativa não passam despercebidas dos escritores contemporâneos. Talvez precisemos concordar com Vogler (2015), que coloca que a jornada do herói e os arquétipos são algo tão presentes nas narrativas ao redor do mundo que, de um modo ou de outro, se o escritor não adere ao uso delas, está, quase que compulsoriamente, negando elas e agindo como força de resistência. Porém, considerando justamente que a jornada do herói e os arquétipos são algo presente nas narrativas ao redor do mundo desde tempos imemoriais (CAMPBELL, 2007; VOGLER, 2015), pode-se entender também que algumas dessas técnicas utilizadas por autores contemporâneos são utilizadas simplesmente pelo caráter humano dos autores. Utilizam essas técnicas como seus antepassados utilizaram: mesmo sem o saber.

Observamos nos textos de Taddei (2013) e Galera (2012) alguma adesão a essas técnicas e alguma oposição a elas. No texto de Taddei (2013), a desconstrução aparentemente intencional dessas técnicas nos pareceu mais evidente. Quanto ao futuro da literatura de proposta, é difícil especularmos a respeito. Talvez, enquanto nós, os seus defensores, existirmos; ela continue a existir. Talvez, refletindo a respeito das colocações de Perrone-Moisés (2016) e Paz (2018), o conceito do que é ou não literário, incluindo o entendimento de literário para quem e em qual contexto, seja, de fato, modificado substancialmente quando a nossa geração tiver sido substituída completamente pelas próximas... e isso não será mais tão relevante para nós.

Por outro lado, precisamos considerar que a literatura de proposta pode estar também se utilizando de recursos e tópicos, assuntos específicos que a caracterizem como tal em cada geração, conforme bem lembrou a professora Patrícia Nakagome na ocasião da defesa desta tese ao comentar a tese de Gabriel Carrara Vieira (ainda não publicada neste momento). Essas características apenas são diferentes dos recursos utilizados pela literatura de entretenimento voltada para o grande público em geral. Ou seja, a literatura de proposta, pela própria definição apontada por Paz (2018), também busca agradar ao seu público, porém é um público com apreços específicos, os quais são compartilhados em uma determinada época por aqueles que se consideram os entendidos do assunto e estão na posição de julgar o que interessa ou não enquanto literatura (PERRONE-MOISÉS, 2016).

Cabe lembrarmos, conforme colocamos, que a escrita narrativa visando agradar ao público, seja com fins comerciais ou não, ocorre desde, pelo menos, o texto de Cervantes (2002), conforme ele declara em seu prólogo, e o interesse comercial na literatura remonta aos editores-livreiros, mesmo antes do escritor ter seus direitos autorais reconhecidos (CHARTIER, 1999; 2014).

Muito embora tenha havido muitas transformações na literatura e essas continuem a ocorrer, muitos dos hábitos ou práticas relacionadas à leitura se mantêm por longo tempo, coexistindo com novas práticas ou mesmo sendo apenas atualizado/ transformados com os novos recursos disponíveis. Todavia algumas práticas, com o passar de muitos séculos, deixam, efetivamente de existir. Conforme colocamos, Chartier (2014) entende que toda inovação a respeito do universo livreiro coexistiu por um bom tempo com aquelas que foram substituídas. O livro escrito à mão, por exemplo, por alguns séculos sobreviveu ainda após a invenção da prensa. Fosse para contornar a

censura, por ser mais fácil de inserir alterações após a finalização ou por alguma nostalgia de seus autores.

Atualmente, muito embora ainda se possa considerar por valor poético ou romantizado o livro escrito em pergaminho ou mesmo em códex, à mão, muito dificilmente alguém consideraria publicar sua obra-prima em pergaminho, uma vez que a leitura em pergaminho, ao longo dos séculos, se evidenciou ser muito pouco prática, pois exigia o uso das duas mãos, o que impedia que se tomasse notas sobre a leitura ao mesmo tempo, por exemplo.

A consideração mais provável que um autor poderia fazer nos dias de hoje seria de se publicar apenas *online*, em livro impresso ou até em audiolivro, mas dificilmente veríamos essa discussão se estender de modo a efetivamente se considerar o pergaminho ou o livro escrito à mão (no máximo, um livro que pareça ter sido escrito à mão), até próprio valor de custo que teria uma produção artesanal de um livro e pelo tempo que isso levaria.

Futuramente essas técnicas narrativas podem ter dominado completamente o universo narrativo ou não, podem ter sido substituídas por outras formas de se narrar o mundo. É aqui que os professores de línguas podem se posicionar, no sentido de ensinar o narrar ‘fora da caixa’, para usarmos uma expressão que contrapõe o título dos manuais de McSill e Fregonese; McSill e Prietto; McSill e Prado (2013) – *book in a Box*. Curioso ele ter escolhido essa expressão em inglês, uma vez que a expressão oposta a ela ‘*think outside the box*’ significa justamente ser criativo e pensar além do convencional, expandir os horizontes (pensar ‘dentro da caixa’, equivale a ser limitado). Caberá a nós, professores de línguas, ensinarmos nossos alunos a conhecerem o que está sendo ensinado nessas técnicas de escrita criativa e fomentarmos que eles pensem, reflitam e criem também para além delas.

É preciso considerar, no entanto, que muito embora o uso exagerado, sem critério, limitante e prescritivo dessas técnicas narrativas para agradar o leitor possa engessar a produção narrativa escrita e oprimir a criatividade; essas mesmas técnicas também tem aspectos e nuances que podem ser utilizados de modos positivos. Um deles seria o aspecto didático. Em um momento em que cativar a atenção do outro, o uso dessas técnicas na produção de materiais didáticos pode ser de grande valia para o ensino-aprendizado escolar, por exemplo. O livro *Sapiens* (HARARI, 2018) é uma dessas comprovações, lançado em 2011 tornou-se *best seller* internacional. Está

publicado em mais de 40 países e a campanha no site da Amazon hoje anuncia que já foram vendidos mais de 400 mil livros só no Brasil²⁸. E é, efetivamente, um livro de história, mesma disciplina que colocava muito de nós para dormir enquanto nos bancos escolares (às vezes, literalmente, inclusive).

A nossa principal crítica quanto ao uso dessas técnicas narrativas voltadas para agradar o público seria o esvaziamento de conteúdo pelo uso da técnica pela técnica em si com intenção tão somente de venda e a restrição ao uso de outras formas de narrar, talvez menos populares, porém igualmente de valor e que podem ser mais adequadas a algumas histórias ou a alguns escritores, cujos potenciais não se adéquam ao uso de tais técnicas. Um desses casos provavelmente seria o de Clarice Lispector, dificilmente o estilo de literatura dela, de ‘cozer para dentro’, seria favorecido por um modelo que prioriza a ação externa dos personagens apregoado pelo *show don't tell*.

Pode ser que nenhuma dessas discussões seja relevante, quando nossas gerações tiverem sido completamente substituídas neste planeta. Pode ser que, nesse tempo futuro que especulamos, haja algum nostálgico dos nossos tempos querendo reviver o modo como nós vivemos, mas pode ser que ele termine como o personagem de Woody Allen no filme *Meia noite em Paris*, que, embora absolutamente apaixonado pela *Belle Époque* (e por alguém daquela época) e, inicialmente, sem nenhuma intenção de retornar a seu tempo, descobre que a penicilina ainda não foi inventada e que viver no passado não compensa tanto assim.

Se devemos preparar nossos alunos para construir um futuro para si e para o mundo de modo mais crítico e reflexivo, verdadeiramente criativo, devemos nos questionar também dos limites das vantagens de ficarmos permanentemente enaltecendo o passado, inclusive porque o passado, retirado de seu contexto original, perde grande parte de seu sentido.

Por outro lado, é preciso entendermos com clareza que tudo aquilo que for colocado em uma boa narrativa tem imenso potencial de existir no mundo de amanhã – e isso, é o universo do *marketing* quem nos diz, usam essas técnicas porque funcionam! - logo, a reflexão a respeito de quais valores, crenças e realidades desejamos para o mundo de amanhã e quais devem ser prestigiados nas narrativas nos parece também cabível, pois, por mais apaixonados que sejamos por literatura em todas as suas possibilidades, ainda vivemos no mundo de realidade além delas.

²⁸ Disponível em <https://www.amazon.com.br/Sapiens-breve-história-humanidade-1288/dp/8525434612>, consultado em 14/10/2019.

Assim sendo, do nosso ponto de vista, é preciso pensar sim no que desejamos propagandear para o grande mundo lá fora. É preciso sabermos em qual mundo desejamos viver amanhã, pois ele está sendo construído desde hoje por meio das nossas narrativas, grandes ou pequenas, publicadas no nosso *story* das redes sociais ou em grandes veículos de mídia.

Por isso, conforme mencionamos, era nossa intenção inicial descobrirmos a força apelativa por trás das narrativas utilizadas nos textos contemporâneos e acabamos por descobrir a força apelativa da narrativa em si; era nossa intenção inicial desvendarmos as bases narrativas na indústria do entretenimento e acabamos nos deparando com as bases narrativas da nossa própria constituição social e cultural como humanidade.

Concluimos que nada, nunca, é ‘só historinha’, há muito mais entre a narrativa e o narrar do que a nossa vã filosofia possa imaginar. Fazendo uso de um clichê atual: narrativa é vida! E somos, conseqüentemente, responsáveis por tudo o que narramos. Seja o que narramos em casa, nos nossos espaços de estudo ou trabalho, nas nossas *timelines*, no boteco da esquina ou na nossa tese; sejam narrativas sobre nós, sobre os outros ou, sobretudo, as que inventamos; pois narrar é agir sobre o mundo, é movimentar o mundo e influenciá-lo. É preciso estarmos conscientes a respeito disso nos dois sentidos: da influência que as narrativas que nos são contadas exercem sobre nós e qual intenção tem quem nos conta (a mídia, o outro, a cultura) essas histórias e da influência que as narrativas que contamos exercem sobre o outro e sobre o mundo e, a partir disso, estarmos conscientes do que queremos realmente mobilizar no mundo, como queremos agir sobre esse mundo. Por incrível que pareça, a leviandade no universo ficcional nunca é entretenimento. Há mensagens transmitidas por meio de narrativas de impacto muito maior do que quando transmitidas de outras formas.

Por isso, vamos defender aqui que as formas e técnicas narrativas, as formas mais apelativas de construção da narrativa e a consciência da força apelativa da narrativa sobre nós e sobre o outro sejam ensinadas também na escola, nas universidades, onde for. Para que entendamos os mecanismos que agem sobre nós, para que assim possamos desenvolver uma consciência crítica e reflexiva a respeito desses mecanismos e assim fazer escolhas menos vulneráveis; mas também para podermos utilizar desses mesmos mecanismos de forma respeitosa e humanitária, que possamos

utilizá-los em fins nobres, como os didáticos e não apenas os de interesse pessoais, individuais ou de nossas próprias crenças.

Em um universo em que o acesso à informação está ilimitado, é muito mais importante sabermos o que fazer com essas informações e como interpretá-las, do que simplesmente continuarmos com a tradição de apenas transmitir informações. É preciso ter ainda mais claro que o narrar é também transmitir informação, seja verdadeira ou não, pois crenças, valores e filosofias são transmitidos, queiramos ou não, por meio das nossas histórias. O narrar, como bem lembrado pela professora Aya²⁹, é inclusive argumentar, pois narramos para justificarmos opiniões, atrasos, atitudes, para convecer o outro.

Atualmente, a transmissão de informação apenas é insuficiente e ultrapassada. Cheguei à idade adulta para descobrir que grande parte do que aprendi durante a minha escolarização primária e secundária ou não era verdade, ou era informação incompleta. Até um planeta deixou de existir desde então, transformando Plutão em mais um mito, mais uma história, de um planeta-anão tão seguro de si que, por muitos anos, teve *status* de nono planeta do sistema solar

É do meu entendimento pessoal que, mais do que sermos capazes de transmitir informações como professores, devemos ser capazes de ensinar a refletir a respeito das informações que todos nós recebemos, inclusive em formato narrativo, e capazes de ensinarmos a construirmos informações no mundo em que vivemos. Desse modo, é preciso trazermos reflexões e debates a respeito da narrativa para as instituições de ensino, nas mais diversas áreas e nos mais diversos níveis de ensino, pois diz respeito a todos nós, o tempo quase todo.

Como professores de linguagens temos uma responsabilidade que vai além de outras disciplinas; pois todas as outras disciplinas, de uma forma ou de outra, passam pela nossa. E colocamos isso sem nenhuma intenção de nos autoproclamarmos melhores ou mais importantes do que as demais disciplinas, o que seria infantil e desnecessário. Muito antes pelo contrário, mencionamos isso para nos conscientizarmos e destacarmos justamente do que falamos no início do parágrafo: da nossa responsabilidade enquanto professores de linguagens. É papel nosso mostrarmos, discutirmos e ponderarmos os usos e abusos da linguagem e suas finalidades.

²⁹ Comentário da professora Ormezinda Ribeiro durante a defesa desta tese.

Naturalmente, a narrativa não abrange todos os aspectos dessa formação crítica, há muito mais, inclusive a respeito do uso de textos, como a análise do discurso tem demonstrado muito bem, entretanto, a narrativa representa uma categoria importante nesse universo textual, talvez bem maior do que supúnhamos até então; está presente nas mais diversas áreas de atuação humana e até em contextos antes insuspeitos, como o do *marketing*, por exemplo. O qual só usa a narrativa, conforme mencionamos, porque ela é efetivamente útil em garantir a atenção do espectador e transmitir a informação que desejam transmitir, é provavelmente o método mais útil, e sutil, que descobriram para isso.

Encerramos nosso argumento com as palavras do historiador Harari (2018): “Contar histórias eficazes não é fácil. A dificuldade está não em contar a história, mas em convencer todos os demais a acreditarem nela. (...) Mas, quando isso funciona, dá aos *sapiens* poder imenso, porque possibilita que milhões de estranhos cooperem para objetivos em comum” (HARARI, 2018, p. 40).

O que esses cursos têm ensinado são os melhores recursos para se contar histórias cada vez mais efetivas, cada vez mais capazes de conquistar a atenção do outro e mobilizá-lo emocionalmente em favor de interesses muito próprios e particulares de quem conta a história. Muito embora nem todo estudante tenha interesse em narrar histórias e ser escritor, entendemos que é necessário que conheçam essas técnicas, como e para que são utilizadas. Que façam exercícios de desconstrução narrativa, buscando o que está sendo mobilizado naquela história, de modo que possamos refletir de modo mais crítico a respeito do que ocorre ao nosso redor.

Assim, as narrativas estão em todo esse ‘universo’, na nossa *timeline*, nos *stories* do Whatsapp, do Facebook ou do Instagram e, claro, onde sempre estiveram, nas nossas conversas, nos livros, músicas e filmes. Como coloca Harari (2018), as narrativas sempre estiveram lá, desde sempre, desde a nossa própria constituição como *homo sapiens*. Por essa lógica, conforme colocamos, é necessário que reflitamos sobre o que desejamos construir no mundo por meio das nossas narrativas, pois todos nós, de um modo ou de outro, narramos, constantemente. Seja em nossas conversas particulares, ou em nossos *stories* virtuais, todos somos, em maior ou menor medida, contadores de histórias.

Referências

- ASSIS BRASIL BRASIL, L. A. A. **Escrever ficção**: um manual de criação literária. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ASSIS BRASIL, L. A. A. *Oficina literária 30 anos*. disponível Disponível em <http://www.laab.com.br/oficina.html>., consultado Acesso em: em 25 /11/nov. 2016.
- BARICO, A. **The barbarians**: an essay on the mutation of culture. New York: Rizzoli Ex Libris, 2013.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland [et al.]. **Análise estrutural da narrativa**. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BESANT, W. **The art of fiction**. Boston, Cupples, Upham and company, 1885. Disponível em <https://archive.org/details/artfiction00jamegoog/page/n6>. Acesso em: 11 out. 2018.
- BRASIL. **Base Nacional Curricular Comum**. Brasília: MEC, 2018.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Pensamento, 2007.
- CERVANTES, M. **Dom Quixote de La Mancha**. v. 1. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CHARTIER, R. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- CHARTIER, R. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- COSSON, R. **Letramento literário**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2006
- DAWSON, P.. **Creative writing and the new humanities**. Oxon; New York: Routledge, 2005.
- DURANT-DESSERT, L. “Introdução”. In a SUE, E. **Les mystère du peuple**. Paris: Régine Deforges, 1977, p. IX.
- EPSTEIN, J. **O negócio do livro**. Passado, presente e futuro do mercado editorial. Rio de Janeiro/ São Paulo: Record, 2002.
- EGGINTON, W. **The man who invented fiction**: how Cervantes ushered in the modern world. USA: Bloomsbury, 2017.
- FIELD, S. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1970.
- GALERA, D. **Barba ensopada de sangue**. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

- HARARI, Y. N. **Sapiens**. Uma breve história da humanidade. 34ª ed. Porto Alegre: L&PM, 2018.
- JAMES, H. **A arte da ficção**. Osasco: Novo Século, 2011.
- JAMES, H. Prefácio a Retrato de uma jovem senhora. In: PEN, M. **A arte do romance**. São Paulo: Globo, 2003.
- JAMESON, J. O segredinho inconfessável da América. **Serrote**. IMS, 13, 193 – 209, março 2013.
- LERNER, B. **The Forest for the Trees: An Editor's Advice to Writers**The Forest for the trees. New York: Penguin Putnam, 2010.
- LODGE, D. **A arte da ficção**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- LUBBOCK, P. **The craft of fiction**. USA: ReadaClassic.com, 2010.
- MCKEE, R. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MCGURL, Mark. **The program era**: postwar fiction and the rise of creative writing. London: Harvard University Press, 2011.
- MCSILL, James; FREGONESE, Nano. **Book in a Box**: técnicas básicas para estruturação de romances comerciais – cena e estória. São Paulo: DVS, 2013.
- MCSILL, James; PRADO, Mario. **Book in a Box**: técnicas básicas para estruturação de romances comerciais. A preparação do escritor e revisão da primeira versão. São Paulo: DVS, 2013.
- MCSILL, James; PRIETTO, Camila. **Book in a Box**: técnicas básicas para estruturação de romances comerciais – personagem, ponto de vista e filtros de cena. São Paulo: DVS, 2013.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim**: uma história. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- MURDOCK, Maureen. **The heroine's journey**: women's quest for wholeness. Boulder: Shambhala, 1990.
- OXFORD. **Advanced creative writing 2**. Continuing education. University of Oxford., 2015.
- PAZ, E. **Massa de qualidade**. Texto apresentado no I Seminário brasileiro sobre livros e história editorial, 8 a 10 de novembro de 2004, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.livroehistoriaeditorial.pro.br/pdf/elianeHPaz.pdf> consultado em 29/11/2018. Acesso em: 19 nov. 2018.
- PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações na literatura do século XXI**. São Paulo: Companhia da Letras, 2016.

POE, E. A. A filosofia da composição. 3. ed. In: POE, E. A. **Poemas e Ensaios**. São Paulo: Globo, 1999.

SOARES, M. **Letramento – um tema em três gêneros**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

SOUZA, R. A., **Teoria da literatura**. São Paulo: Editora Ática, 2003.

TADDEI, R. **Terminália**. Rio de Janeiro: Editora Prumo, 2013.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor: estrutura mítica para escritores**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2015.

WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac e Naify, 2011.

XAVIER, Adilson. **Storytelling: histórias que deixam marcas**. 2. ed. Rio de Janeiro: Best Business, 2015.