

NOTAS À MARGEM DA TÉCNICA DE COMPOSIÇÃO LITERÁRIA —O DESCRITIVO-NARRATIVO—

Edith Pimentel Pinto

A distinção didática entre um texto descritivo e um texto narrativo é consistente e permanece útil enquanto didática. A superposição das formas de composição literária, que se requintam a partir do despojamento, é, de fato, um apuramento técnico que pode enganar à primeira vista, mas, à segunda, já revela, pe'lo menos, as suas origens.

Estas reflexões foram suscitadas, uma vez mais, durante a leitura de "*Les jeux sont faits*" em que a narração resulta de uma sucessão de quadros — ambientes, retratos, cenas — surpreendidos em hábil conexão, por uma câmara deslocada segundo um roteiro de aparente intenção descritiva, mas de efeito narrativo. Assim, as exterioridades, meticulosamente registradas, vão criando, de fora para dentro da estória, a tensão que, realmente, não está nessas exterioridades, mas na vida interior das personagens, que nelas se projeta. A este propósito, basta ler o primeiro capítulo — "La chambre d'Ève" (1):

"Une chambre dans laquelle les persiennes mi-closes ne laissent pénétrer qu'un rai de lumière.

Un rayon découvre une main de femme dont les doigts crispés grattent une couverture de fourrure. La lumière fait briller l'or d'une alliance, puis glissant au long du bras, découvre le visage d'Ève Charlier. Les yeux clos, les narines pincées, elle semble souffrir, s'agite et gémit.

Une porte s'ouvre et, dans l'entrebâillement, un homme s'immobilise. Élégamment habillé, très brun, avec de beaux yeux sombres, une moustache à l'américaine, il paraît âgé de trente-cinq ans environ. C'est André Charlier.

Il regarde intensément sa femme, mais il n'y a dans son regard qu'une attention froide, dépourvue de tendresse.

Il entre, referme la porte sans bruit, traverse la pièce à pas de loup et s'approche d'Ève qui ne l'a pas entendu entrer.

(1) — Sartre, Jean-Paul, *Les jeux sont faits*. Paris, Nagel, 1968.

Etendue sur son lit, elle est vêtue, par dessus sa chemise de nuit, d'une robe de chambre très élégante. Une couverture de fourrure recouvre ses jambes.

Un instant, André Charlier contemple sa femme dont le visage exprime la souffrance: puis il se penche et appelle doucement:

— Ève. . Ève.

Ève n'ouvre pas les yeux. Le visage crispé, Ève s'est endormie.

André se redresse, tourne la tête vers la table de chevet sur laquelle se trouve un verre d'eau. Il tire de sa poche un petit flocon styligoutte, l'approche du verre et, lentement, y verse quelques gouttes.

Mais comme Ève bouge la tête, il remet justement le flocon dans sa poche et contemple, d'un regard aigu et dur sa femme endormie.”

O acúmulo de informações precisas lembra as didascálias das peças de teatro e os roteiros cinematográficos, cujas marcas são evidentes. Transposta para a literatura, esta técnica de inventário resulta, formalmente — e apenas formalmente — numa supremacia do descritivo sobre o narrativo. Assim, toda ação é paralisada num momento dado, para efeito de fixação, que se faz segundo técnica descritiva: o texto acusa mas não caracteriza a presença do sujeito-observador, que dá sentido às coisas e aos gestos instantâneos, com maior ou menor grau de precisão, conforme possibilidade maior ou menor de exatidão do testemunho que presta: registram-se com nitidez as formas, enquanto o fato sugere-se apenas.

O uso das formas verbais concorre para fundamentar estas afirmações. O presente do indicativo, usado em todo o texto transcrito e em toda a obra, em idênticas condições, não tem, como em muitas narrativas, valor histórico: destina-se a imobilizar a cena no tempo. E o aspecto verbal reforça esta intenção: “uma porta se abre .um homem se imobiliza”; e “parece sofrer”, “aparenta trinta e cinco anos” Note-se que não há, neste “parece”, neste “aparenta” traços de impressionismo romântico ou simbolista. Ao contrário, parece tratar-se de precaução, da intenção de captar apenas o real, com exatidão — manifesta atitude de isenção. Registra-se o que se conhece pelos sentidos, avançando pouco em direção daquilo que apenas se pode supor ou sugerir.

Estas características, que se mantêm ao longo da obra, não acarretam, no entanto, sacrifício do entrego narrativo, por asfixia, sob a parafernália das exterioridades descritas — coisas e gestos supervalorizados. Antes, conferem sobriedade. Uma extrema agilida-

de no registro dos dados da vida exterior e equilíbrio na intersecção dos diálogos respondem pelo caráter afinal narrativo da obra em seu conjunto.

O *sincretismo das técnicas*, oriundas de todos os tipos de atividade artística e a *supremacia das coisas* sobre os seres traduzem, não só atualidade — a marca deste fim de século — mas também a complexidade da composição literária, apesar da simplicidade tão despojada, tão anti-retórica, tão distante dos atavios tradicionais da forma.

Na pintura ou no desenho, o simples arranjo das linhas e das cores, segundo certa disposição, já sugere interrelação dos dados, constituindo o que, “lato sensu”, poderia chamar-se uma estória. No texto musical ou literário, essa ordenação — e, conseqüentemente, essa história — pode resultar apenas da seqüência de apresentação dos dados. Assim, nomeados indiscriminadamente, os elementos componentes da cena *O quarto de Eva* não configurariam o drama que se advinha antes que o outro o confirme. O arranjo, em si, já é significativo, pois coincide com outros arranjos, idênticos ou semelhantes, que a experiência do leitor evoca e que dão ao todo um sentido que transcende as coisas nomeadas. Quando tal coincidência ou analogia não existe ou não ocorre, rompe-se o tácito compromisso autor-leitor. É por isso que um indivíduo comum, diante de um quadro abstracionista, uma poesia concretista, uma partitura assonante, não encontrando a estrutura que para ele representa sentido, desnorteia-se, pois não pode projetar-se na obra, não pode compor a “sua estória”, que, muitas vezes ele sobrepõe à do autor.

Se, pois, a estrutura em si própria já é significativa, não é de admirar que baste para narrar. O que admira, em primeiro lugar, no caso de Sartre, é o pulso firme, é a habilidade em manipular essa técnica ao nível do leitor moderno medianamente culto, cuja colaboração é imprescindível para a configuração da obra.

Esta colaboração do leitor na configuração da obra, tacitamente aceita ou recusada, pode, “grosso modo”, caracterizar movimentos literários, pois deriva das posições estéticas do autor, que o levam a adotar determinados procedimentos técnicos.

Camões pode ilustrar o caso com uma de suas Redondilhas:

MOTE

Descalça vai para a fonte
Leonor pela verdura:
Vai formosa e não segura.

VOLTAS

Leva na cabeça o pote,
O testo nas mãos de prata,
Cinta de fina escarlata,
Sainho de chamalote,
Traz a vasquinha de cote
Mais branca que a neve pura
Vai formosa e não segura.

Descobre a touca a garganta,
Cabelo de ouro entrançado,
Fita de cor de encarnado,
Tão linda que o mundo espanta;
Chove nela graça tanta
Que dá graça à formosura.
Vai formosa e não segura. (2)

O tema, anunciado no mote, já contém a estória do perigo que ronda as formosas desprotegidas. O desenvolvimento o apresenta de novo, agora descritivamente: o enumerar das graças, em pormenores de prosopografia, tem duplo efeito — por encarar a graça, encarece a insegurança. Note-se que, colocados no início das frases, os verbos (leva, traz) atenuam-se semanticamente, anulam-se, quase, a ponto de poder a frase prescindir deles. São os nomes, isto é, as coisas e suas características, e não as ações que importam: é um retrato e não uma cena móvel, como à primeira vista os verbos (vai. vai) poderiam sugerir. Trata-se da atitude de ir e não da ação de ir. Observe-se, a ém da relevância de nomes sobre verbos, a economia de conetivos, a frase curta, preferentemente nominal, o uso de termos em seu valor denotativo.

Compare-se agora esse procedimento com o de Francisco Manuel de Melo, no seguinte soneto: (3)

Casinha desprezível, mal forrada,
Furna lá dentro mais que inferno escura,
Fresta pequena, grade bem segura,
Porta só para entrar, logo cerrada;
Cama que é potro, mesa destroncada,
Pulga, que por picar faz matadura,
Cão só para agourar, rato que fura,
Candea nem com os dedos atizada;

(2) — Rodrigues, J.M. e Vieira, Afonso Lopes, *Lírica de Camões*, Coimbra, Impr. da Universidade, 1932, p. 92.

(3). — Lins, Álvaro, e Holanda, Aurélio Buarque de — *Roteiro literário do Brasil e de Portugal*, Rio, J. Olímpio, 1956, vol. I, p. 123, 124.

Grilhão que vos assusta eternamente,
Negro boçal e mais boçal ratinho,
Que mais vos leva, que vos traz da praça;
Sem Amor, sem Amigo, sem parente;
Quem mais se dói de vós diz — Coitadinho.
Tal vida levo, Santo prol me faça.

Composto de elementos formais semelhantes àqueles de que Camões se valeu, este texto encerra, contudo, um núcleo narrativo bem mais nítido, que não pode ser atribuído à presença latente do interlocutor. É que só aparentemente o poeta descreve; realmente e' está a contar sua vida na prisão. Comumente efeito idêntico se obtém quando se acentua o dinamismo da cena — meio passo a caminho da narração. Aqui, não é o caso. Ao contrário, os verbos abandonam o posto-chave das frases, refugiam-se nas subordinadas que circunstanciam as idéias principais, explicando-as. A cena é estática, e, no entanto, extremamente eloqüente: as coisas falam, na medida em que compõem o quadro da miséria do poeta, quadro que já está delineado no espírito do leitor, quando, no fim do poema, o autor o define.

Mais próximo do texto camoniano, por idêntico uso do verbo *ir*, este instantâneo de Carlos Drummond de Andrade dele se distancia por outros motivos, como o alargamento da sugestão, obtido com o uso do plural (bananeiras, mulheres, laranjeiras, jane'as), a frequência de indefinidos em posição de relevo no verso e as inúmeras repetições: (4)

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.
Um homem vai devagar
Um cachorro vai devagar
Um burro vai devagar
Devagar... as janelas olham
Eta vida besta, meu Deus.

Traço comum entre a redondilha camoniana, o soneto de Francisco Manuel de Melo e este poema de Drummond é a presença do conceito final, de cunho subjetivo, que constitui um certificado da confluência da construção do poeta com a reconstrução do leitor.

(4). — Andrade, Carlos Drummond, "Cidadezinha qualquer", in *Fazendeiro do ar e Poesia até agora*, Rio, J. Olímpio, 1955, p. 47

Já Guilherme de Almeida vai, ele próprio, fornecendo orientação para o leitor, nas comparações apresentadas para os traços descritivos que encabeçam os versos: (5)

Noite — negra feiticeira!
 ó esses novelos
de árvores crespas como rolos de cabelos.
E a lua — espelho partido
E a Via-Láctea — vidro moído
E o solilóquio dos sapos no brejo
— colar de guisos de cascavel. E o reflexo
do mar branco como um lençol — assombração.
E o vento uiva — reza misteriosa.
E essa nuvem preta grossa
que esconde a lua — morcego agoureiro.
De repente na escuridão
opaca
 pesada
 de breu
as cinco estrelas do Cruzeiro.
(Cruz! credo!)
 Foi o céu que se benzeu.

Muito pouco foi aqui deixado a cargo do leitor: a atmosfera de feitiçaria não decorre da escolha e da ordenação dos elementos da natureza, mas das sugestões que acompanham esses elementos. Claro que há também, como no caso anterior, de Drummond, dados formais muito sugestivos, como a frase de ladainha, que acumula tensão, e a conotação sinistra do demonstrativo (esses, essa), além de outros tantos recursos poéticos cuja análise não cabe aqui. Importa é salientar que as coisas nomeadas (noite, árvore, lua, Via Láctea, mar, vento, nuvem, Cruzeiro) não compõem necessariamente uma estória de feitiçaria; e que os termos a elas apostos não constituem explicação do antecedente, como no texto de Francisco Manuel de Melo, mas transmitem diretamente ao leitor a impressão do poeta.

A propósito do descritivo-narrativo pode ser ainda lembrada a poesia de B. Lopes e a de Francisca Júlia, que ilustram a moda do cromo literário, vigente nos princípios do século, e que documentam, ainda que insuficientemente, como os poemas que acabamos de apontar, a técnica do descritivo-narrativo entre nós. Na prosa, em que essa técnica, na sua segura, renderia mais, em tensão e impacto, tem si-

(5) — Almeida, Guilherme de — “Mandinga” in *Toda a poesia*, São Paulo, Martins, 1952, vol. IV, p. 182-3.

do bem escasso o seu aproveitamento. Um exemplo nos vem de Hermilo Borba Filho, no texto que dá nome ao livro de novelas — *O general está pintando* (6) Estruturado em duas partes, formalmente distinguíveis pelo uso da forma verbal básica, presente, na primeira, e perfeito, na segunda — de fato o texto constitui um todo só, pois aquelas duas formas verbais, longe de estabelecerem planos temporais, antes, promovem o esvaziamento da respectiva conceituação, visto que a segunda parte (em perfeito) é, na seqüência da intriga, cronologicamente posterior à primeira, conforme comprovam as frases de caráter ortodoxamente narrativo que as interligam (“Uma semana depois desse ataque o caminhão voltou. ” p. 99; “até que um rosar alto do sargento fizera descer do caminhão uma enorme tela. ” p.100) Para a pintura das cenas, não é, pois, significativa a presença do presente ou do perfeito, uma vez que o plano do tempo é marcado de outra maneira. A mudança do tempo verbal, da primeira para a segunda parte, visa a outra finalidade. Sejam os dois pequenos trechos seguintes, ilustrativos de cada uma das partes:

“O sargento grita qualquer coisa gutural, tem-se a impressão de um buldogue latindo, os soldados se agrupam, o motorista, morto de preguiça, se encaminha para a cabine do caminhão, o motor ronca, de acordo com a mais severa organização de ordem unida os verde-papagaio se movimentam, há uma técnica toda especial para voltarem a sentar os seus traseiros nos bancos da carroçaria, o motor bufa, a fumaça que sai pe’o cano de escape envolve os fradinhos em um nuvem escura, os fradinhos tosem, levantam as batinas e tapam as narinas, sufocam, abanam o rosto com as mãos maceradas enquanto o caminhão vai atingindo o alto da ladeira e desaparece” p.99.

“O sargento, mãos na cintura, peito estufado, olhou ao redor, examinou a área de operação, viu os paisanos no alto das ladeiras e as paisanas debruçadas nas janelas dos térreos e dos primeiros andares coloniais, ergueu a cabeça e fitou o céu azul com o recorte das palmeiras imperiais, a igreja ao fundo, os fradinhos agrupados não lhe parecendo muito bem.” p. 100

Vê-se que, para a finalidade a que visa o autor — a pintura seca dos gestos, que são eloqüentes na sua exterioridade mecânica — o uso do perfeito, no segundo trecho, nada acrescenta, antes, até quebra o impacto que o presente confere à primeira parte, mas evita, com isso, o cansaço conseqüente de uma construção uniformemente tensa. Para o final do texto, rompe-se novamente a técnica do descritivo-narrativo, para introduzir-se o desfecho (“E assim foram-se

(6). — Borba Filho, Hermilo — *O general está pintando*, Porto Alegre, Globo, 1973, p. 97 a 104.

duas horas. ” p 103), que é a parte mais fraca da composição, não só pelo abandono da referida técnica, mas também pelo sensacionalismo um pouco ingênuo e de gosto discutível da cena final: um menino, à procura de um padre que assistisse a avó agonizante, força passagem entre os soldados, é morto a tiro, e o seu sangue, que jorra, é aproveitado pelo general, na pintura da tela. (p. 104)

É muito maior a comoção provocada exclusivamente pela forma exterior, posta em reacção, e aliada à intenção do autor, de construir um elo direto, uma ponte, entre essa forma eloqüente e a sensibilidade do leitor, permanecendo, ele próprio, construtor, imune ao efeito final do processo. Tudo isso aproxima a tentativa, timidamente ensaiada, entre nós, da técnica de certos romancistas franceses, como é o caso de Sartre.

No texto de Sartre, como no de Hermilo, cumpre ainda repetir que o efeito narrativo independe de ter cada unidade descrita um núcleo dinâmico, isto é, pouco importa que se trate ou não de descrição cinética, forma vizinha, já, da narração. A novidade está na utilização sistemática dos instantâneos descritivos, que, isoladamente, permanecem quase apenas descritivos, porém, montados em seqüência, como as cenas de um filme, ganham sentido narrativo através do movimento exterior, de projeção, que se lhes imprime, ante os olhos do leitor.

A fixação de um só plano espacial — o da superfície exterior — excluídas as intenções apreciativas — historicizantes ou filosofantes — e a projeção desse plano num só momento temporal — passado ou presente, nunca o futuro, que é sempre hipotético — compõem uma estrutura que difere daquelas que se obtêm pela pintura e pela escultura, no fato de que o material, afinal de contas, é a palavra, e a palavra, quer como fonema, quer como monema, é significação, conta uma estória.