

DESCRIÇÃO E NARRAÇÃO: A ESCRITA CRIATIVA PELO EXEMPLO

Lucia Maria Moutinho Ribeiro (UNIRIO)
luciamoutinho@ig.com.br

Estimulemos a leitura de textos consagrados de língua portuguesa ou mesmo da literatura universal, traduzidos para o português, como motivação para a produção textual. O ministério de uma educação cidadã para os falantes de língua portuguesa compreende a leitura dos clássicos, entendendo-se este termo como tudo o que deve ser ministrado em classe, conforme a sua origem etimológica. Tenhamos como princípio que o bem escrever supõe a leitura de textos literários canônicos, porque, além de empregar os preceitos da norma culta, nos conduzem “a um conhecimento do humano, o qual importa a todos” (TODOROV, 2009. p. 89). As manifestações ficcionais, não apenas escritas, mas também as pictóricas e musicais, trazem ao leitor prazer e catarse; como os sonhos, liberam o inconsciente, ativam a imaginação, desencarceram e desinibem o íntimo e, por mais lúdicas que sejam, também nos fazem pensar.

Afirma Gabe, uma das personagens encarnadas por Woody Allen, no filme *Maridos e esposas* de 1992, professor de literatura e ficcionista meio fracassado, que ninguém ensina a ninguém a escrever ficção, embora "O poeta é um fingidor", (*Psicografia* de Fernando Pessoa), "Chega mais perto e contempla as palavras", (*Procura da poesia* de Drummond), *ABC da literatura* de Ezra Pound, entre uma infinidade de metapoemas, o contradigam. Para começar, afirmemos que, como nossa língua materna é a portuguesa, convém conhecer, senão dominar, os princípios gramaticais da escrita em norma culta.

Um dos principais instrumentos da leitura, leitura do texto, leitura do outro, leitura do mundo, é o olhar. A leitura também é um ato criativo. Outrora, nas aulas de redação, a professora das primeiras séries do chamado curso primário (hoje fundamental) afixava uma gravura no mural e solicitava aos pequenos aprendizes uma descrição ou uma narração sobre o quadro. Sabia-se que aquela era estática e apresentava com palavras as características do desenho: formas, cores, curvas, linhas, figuras nele presentes, fossem objetos, animais, pessoas, flores, plantas, árvores, paisagens, cenários urbanos... Na narração, contava-se uma história a partir dos elementos em tela e dela se exigia a força da imaginação para desen-

volver uma ação. Por isso, vivem tão imbricadas. E mesmo em uma dissertação estão presentes.

Para elaborar um texto em prosa, seja uma descrição, uma narração ou dissertação, recomendam-se alguns recursos, a serem enumerados adiante, cujos exemplos serão extraídos do conto *O tesouro* do ficcionista português Eça de Queirós, porque é um texto exemplar e possui intenção didática, filosófica e política, vocabulário rico e demonstra a mestria do prosador. Realista, escreveu crônicas, relatos de viagens, contos e romances, dos quais se destacam *O Crime do Padre Amaro*, *O Primo Basílio* e *Os Maias*, que se popularizaram em versões audiovisuais recentes, sejam filmes ou minisséries. Leiamos o texto integral do conto no link www.gargantadaserpente.com/coral/eca_tesouro.shtml para captar a técnica genial do escritor. Consultemos a enciclopédia, a internet, leiamos-lhe outros textos. Os romances são até mesmo vendidos em bancas de jornal em edições bem acessíveis.

Eis algumas “dicas”:

- a) dar preferência à ordem direta, isto é, organizar a frase mediante sujeito, verbo e complemento.

Ex.: “Rui sorriu”; “Rui ergueu à luz a garrafa de vinho” (todos os exemplos, como afirmado acima, são extraídos de *O tesouro* de Eça de Queirós);

- b) buscar o vocábulo preciso para designar a ideia que se quer veicular. Ex.:

Os três irmãos [...] [ao] escurecer devoraram uma **côdea** de pão negro, esfregada com alho;

- c) usar a pontuação devida, isto é, colocar no lugar apropriado vírgulas, pontos e vírgulas e demais sinais de pontuação. Ex.:

Os três irmãos de Medranhos, Rui, Guanes e Rostabal, eram então, em todo o Reino das Astúrias, os fidalgos mais famintos e os mais remendados;

- d) empregar o acento grave indicativo de crase corretamente. Ex.:

Na clareira, em frente à moita que encobria o tesouro, um fio de água caía sobre vasta laje escavada, antes de se escoar para as relvas altas;

- e) respeitar o recuo do parágrafo à esquerda da página e dar atenção à ortografia e à acentuação;

- f) articular as orações no período, procurando escrever períodos curtos, isto é, períodos que compreendam número reduzido de orações, evitando-se acúmulo de *quês, porquês, quandos*, pois o excesso de conectivos pode comprometer a coesão e a coerência textuais. Ex.:

Foram. Ambos se emboscaram por trás de um silvado, que dominava o atalho, estreito e pedregoso como um leito de torrente. Rostabal, assolapado na vala, tinha já a espada nua. [...] Rui, coçando a barba, calculava as horas pelo sol, que já se inclinava para as serras.

Repare na expressividade da oração absoluta “*Foram*”. Única no período, como confere dinamicidade à ação! O leitor parece mesmo visualizar a intenção das personagens.

Com isso, seremos capazes de atrair o leitor para que não abandone a leitura.

Há três tipos básicos de texto em prosa: descrição, narração e dissertação.

A descrição é um recurso só de linguagem que não pretende superar a pintura, a fotografia ou o filme, embora com estes rivalize. Assim, a descrição cumpre a função de conferir ao texto “o efeito de real”, conforme preceito ditado por Roland Barthes (2004, p. 181).

Fazemos descrição de uma pessoa, seu aspecto físico ou temperamento, um rosto, uma paisagem, ambiente interno, objeto, animal.

O texto descritivo desenha com palavras:

a) um retrato físico ou moral de uma pessoa, isto é, suas feições ou o caráter (“Rui, que era gordo e ruivo, e o mais avisado, ergueu os braços como um árbitro”, quer dizer, o mais bem informado e esperto);

b) a cronografia ou reprodução das circunstâncias em que sucedeu um fato (“na Primavera, por uma silenciosa manhã de domingo”);

c) a topografia, indicação das particularidades de um lugar

Na clareira, em frente à moita que encobria o tesouro [...] um fio de água, brotando entre rochas, caía sobre uma vasta laje escavada, onde fazia como um tanque, claro e quieto, antes de se escoar para as relvas altas.

A fim de transmitir ao leitor as impressões sensoriais, principalmente as visuais, e a carga simbólica própria da composição do cenário, é que tais recursos existem: “Então Rui, que tirara o *sombbrero* e lhe cofiava as velhas *plumas roxas*, começou a considerar, na sua fala avisada e

mansa, que Guanes, nessa manhã, não quisera descer com eles à mata de Roquelanes”. No trecho, observemos como o chapéu de abas largas (“sombbrero”) adornado com plumas vermelhas, que cada um dos irmãos possui, denota a classe social da personagem: um nobre, apesar de decadente, não usaria um gorro, próprio do traje camponês de então. Para ilustrar o figurino de época, os hábitos e costumes, assistamos ao DVD do filme de 1990, *A viagem do Capitão Tornado (Il viaggio de Capitan Fracassa)* de Ettore Scola, baseado em conto de Théophile Gautier.

Cabe ressaltar que a descrição não é exclusiva do texto de ficção. Os manuais de aparelhos eletrônicos, por exemplo, enumeram com objetividade todos os componentes de um objeto, mas sem provocar emoção no leitor; assim como os livros de Ciências trazem descrições de fenômenos biológicos, físicos, matemáticos e químicos, e as gramáticas descrevem e exemplificam fatos linguísticos.

Voltando ao conto de Eça de Queirós. É comum em descrições literárias o uso de figuras de linguagem tais como:

a) *sinestésias* ou a associação num mesmo objeto de cores, sons, cheiros, gostos e impressões táteis. Ex.:

E ao lado, na sombra de uma faia, jazia um velho pilar de granito, tombado e musgoso. [...] *Um cheiro errante de violetas adoçava o ar luminoso.*

Observemos como a frase em destaque uniu as sensações do olfato, da visão e do paladar, conferindo ao texto certo lirismo e dando ao leitor a oportunidade de compartilhar da natureza amena de que desfrutam as personagens;

b) de *comparações*. Ex.:

No terror e esplendor da emoção, os três senhores ficaram *mais lívidos do que círios*; Mas a água mais o queimava, *como se fosse um metal derretido*; Rostabal, *homem mais alto que um pinheiro*;

c) de *metáforas*, que são uma espécie de comparação sem o elemento comparativo. Ex.: “Raios de Deus! *Era um lume, um lume vivo, que se lhe acendera dentro*, lhe subia até as goelas”, em que a imagem do “lume”, ou fogo, traduz o efeito do veneno no organismo da personagem;

d) de *personificações* ou *prosopopeias* que atribuem características humanas a seres inanimados. Ex.: “A tarde descia *pensativa e doce*”;

e) de *hipérboles* que são expressões carregadas de exagero. Na linguagem corrente, dizemos “morri de rir”, “estou roxo de fome”. Ex.: “Depois, mergulhando *furiosamente* as mãos no ouro, estalaram a rir, *num riso de tão larga rajada, que as folhas dos olmos, em roda, tremiam*”, entre outras figuras expressivas que tornam mais viva a descrição.

Tais recursos contribuem para que o leitor visualize a cena descrita, como um olhar que olha e imagina um quadro, passa a sua imagem para outro olhar que deve imaginar para ver também.

A descrição enfim pretende reproduzir por meio de palavras as linhas, formas, aspectos, cor e relevo de um fenômeno ou objeto do mundo físico ou os traços do caráter de alguém. Os vocábulos que concorrem para a sua expressão, porque possuem em si mesmos *carga semântica descritiva*, são o *substantivo* e o *adjetivo*: se dizemos *homem* não dizemos *mulher*, se dizemos *alto(a)* não dizemos *baixa(o)*, e assim por diante. Não por acaso Eça de Queirós, o nosso exemplo lapidar, foi exímio usuário de adjetivos. Observe: “as solas *rotas*” dos três irmãos do conto, “E a miséria tornara estes senhores mais *bravios* que lobos”, “as três éguas *lazarentas*”, “*silenciosa* manhã de domingo”, “No terror e esplendor da emoção, os três senhores ficaram mais *lívidos* do que *círios*”. Saibamos, pois, adjetivar como o nosso mestre.

Assim, cumpre a descrição os propósitos de *fazer ver* ao leitor formato, tamanho, cor, funcionamento do objeto descrito com objetividade; e *fazer sentir* a impressão do sujeito que descreve, o escritor, o que vê e sente dos objetos da realidade à sua volta, carregando a descrição de subjetividade. Um mesmo objeto pode causar impressões diversas em pessoas diferentes.

A narração, por sua vez, supõe o desenrolar de uma ação, no decorrer de um tempo, desempenhada por personagens que ocupam determinado espaço. Ela é, pois, a exposição, oral ou escrita, de um fato real ou imaginário, exige um narrador a relatar esse fato e se desenvolve mediante princípio, meio e fim. O vocábulo característico das narrações é o *verbo*, que designa e exprime as nossas *ações*: nós *nascemos, crescemos, estudamos, trabalhamos, dormimos, comemos, bebemos, vivemos, saímos, vemos, vamos, voltamos, morremos...* Por isso, a narração é dinâmica, enquanto a descrição é mais estática, entretanto, quase indissociáveis em uma narrativa.

O narrador pode ser de primeira pessoa, se conta a própria história e, logo, diz *eu*. Os exemplos clássicos de narração de primeira pessoa são

os romances *Dom Casmurro* de outro mestre da língua portuguesa que é Machado de Assis, cujo narrador é o protagonista Bentinho, e *A cidade e as serras* do mesmo Eça Queirós, cujo narrador de primeira pessoa, José Fernandes, não é o protagonista das ações, mas nem por isso menos importante, ao fornecer-nos a sua visão daquele, o amigo Jacinto de Tormes. Ou de terceira pessoa, pois narra casos acontecidos com terceiras pessoas, isto é, *ele, ela, eles* ou *elas*, as personagens que compõem a narrativa, tal como se dá no conto *O tesouro*. Estas interagem, passam por peripécias durante o relato e dialogam:

a) em discurso direto, em que a fala da personagem deve vir disposta em parágrafo com travessão, do qual há inúmeros exemplos no conto em tela:

O outro rosnou surdamente e com furor[...]:
– Não, mil raios! Guanes é sôfrego...

Notemos o emprego do verbo *rosnar* para introduzir a fala de Rostabal. Trata-se de uma característica do realismo eciano, a de atribuir características animais às personagens, a fim de associar o ser humano ao animal, de acordo com o conceito darwiniano popularizado na época. Além disso, a exclamação "mil raios" denota a espontaneidade do diálogo;

b) em discurso indireto, no qual o narrador reproduz a fala da personagem, introduzida por verbos *dicendi* como *dizer, afirmar, responder* etc. Ex.:

Então Rui [...] começou por decidir que o tesouro, ou viesse de Deus ou do Demônio, pertencia aos três, e entre eles se repartiria, rigidamente, pesando-se o ouro em balanças. Por isso ele entendia que o mano Guanes, como mais leve, devia trotar para a vila [...], a comprar alforjes, cevada etc.

E adiante:

Então Rui [...] começou a considerar, na sua fala avisada e mansa, que Guanes, nessa manhã, não quisera descer com eles à mata de Roquelanes. E assim era a sorte ruim! Pois se Guanes tivesse quedado em Medranhos, só eles teriam descoberto o cofre, e só entre eles dois se descobriria o ouro! Grande pena! Tanto mais que a parte de Guanes seria em breve dissipada, com rufiões, aos dados, pelas tavernas.

No conto, Rui é o único que domina o discurso indireto, como a voz do narrador a induzir os irmãos, o leviano Guanes e o ignorante Rostabal, a se eliminarem.

No discurso indireto livre, o narrador se apropria da fala da personagem, mas não a introduz com os recursos gráficos e linguísticos convencionais. Ex.: “Rui sorriu. Decerto! Decerto! A cada dono do ouro cabia uma das chaves que o guardava”, concordando com a reivindicação dos demais:

– Manos! O cofre tem três chaves... Eu quero fechar a minha fechadura e levar a minha chave!

– Também eu quero a minha, mil raios! – rugiu logo Rostabal.

Dizem que o escritor russo Gogol copiava textos de Puschkin, seu conterrâneo, a fim de absorver a técnica do mestre.

Decifrando o texto: Como desvendar o mistério da inscrição que tinha o cofre sobre a tampa? O que queriam dizer as frases: “Rui... foi correndo sobre a égua, de lâmina alta, como se perseguisse um mouro”; “Mortos, como? Como devem morrer os de Medranhos – a pelear contra o Turco!”? Que provérbios atribuir ao enredo, já que ele apresenta uma moralidade?

Registremos alguns adjetivos expressivos: “Os três irmãos iam dormir lá na estrebaria, para aproveitar o calor das três éguas *lazarentas*”; “Teve que lhe espicaçar as ancas *lazarentas*”: Aí o adjetivo denota a situação de escassez em contraste com a natureza abundante: “As duas éguas tosavam a *boa* erva pintalgada de papoulas”. A professora e imortal Cleonice Berardinelli já insistira no tom irônico do adjetivo “avisado” atribuído a Rui.

Destaquemos o dinamismo da narração dos assassinatos à espada e navalha e a sequência que Rui protagoniza no final, em que os verbos no pretérito perfeito enumeram-lhe as ações:

Abriu as três fechaduras, *apanhou* um punhado de dobrões, que *fez retinir* sobre as pedras. [...] Depois *foi examinar* a capacidade dos alforjes [...]

Com que delícia *se sentou* na relva [...].

Notemos como a cantiga galhardamente repetida por Guanes anuncia as mortes, à medida que fala em cruz vestida de negro e luto, bem como o simbolismo do número três. A narrativa se divide em três partes, há três fidalgos, três éguas, três chaves, três alforjes, três maquias de ce-

vada, três empadões, mas duas garrafas de vinho, e no fim, dois corvos, uma fonte, uma estrelinha, um tesouro. As três partes repousam sobre a estrutura da narrativa, na qual há uma ordem que, perturbada, virá a ser restabelecida. Se são três personagens caberá um pertence a cada um, marcando bem a noção de posse e propriedade inalienável que o conto denuncia. Os dois corvos representam os assassinos. A fonte e a estrelinha refletem a indiferença da natureza e do tempo diante das mortes trazidas pela ganância: os homens não estão mais lá, mas o tesouro lá continua, com a noite e a estrelinha como testemunhas.

Desvendemos o mistério da inscrição que, meio apagada, jaz sobre o cofre: talvez advertisse contra a ganância que a posse do ouro provocaria em quem o disputasse. Como está ilegível, o desfecho é fatal, assim permanecendo o tesouro intocado através dos tempos, incitando à violência, à tragédia.

Reconheçamos a denúncia à arrogância da nobreza da época, mesmo decadente: "Rui... foi correndo sobre a égua, de lâmina alta, como se perseguisse um mouro"; "Mortos, como? Como devem morrer os de Medranhos – a pelear contra o Turco". A perseguição ao mouro situa a ideologia anticristã própria do tempo em que decorre a história: na Península Ibérica, por volta do século IX.

A fertilidade descritiva, narrativa e simbólica do conto não permanece aí. Ela avança. No texto, ecoam ainda o conto do inglês do século XIV, Geoffrey Chaucer, intitulado *The pardoner's tale* ou *O conto do Vendedor de Indulgências*, conforme notícia de Massaud Moisés, na antologia que organizou, e a concepção do filósofo inglês do século XVII Thomas Hobbes, segundo a qual "o homem é o lobo do homem", tradução da frase plautina (quer dizer, de Plauto, comediógrafo romano, do século III a.C.), "*Homo homini lupus*" (*Apud* BERARDINELLI, 1985. p. 104). Podem-se encaixar na moralidade que o enredo veicula a frase plautina e inúmeros provérbios como "Quem tudo quer tudo perde", por exemplo. Por quê?

Enumeremos alguns trechos extraídos da obra de Hobbes, *Leviatã*, de 1651 (colhidos em Ribeiro, 2001, p. 51-77), para demonstrá-lo.

Leviatã é a denominação bíblica do monstro marinho presente no *Livro de Jó*, que para Hobbes simboliza a força do Estado sem a qual os homens se destruiriam uns aos outros, ao contrário de Aristóteles, que vê o homem como *zoon politikon* ou animal social. De fato, os irmãos de Medranhos, “senhores mais bravios que lobos”, por não conhecer nem respeitar regras sociais, eliminam-se mutuamente:

- a) se dois homens desejam a mesma coisa, ao mesmo tempo que é impossível ser gozada por ambos, eles tornam-se inimigos. E [...] esforçam-se por se destruir ou subjugar um ao outro (HOBBES. *Apud* RIBEIRO, p. 55).

Comentário: Esse trecho, em relação à narrativa em tela, corresponde à cobiça despertada pela descoberta do tesouro;

- b) contra a desconfiança de uns em relação aos outros, nenhuma maneira de se garantir é tão razoável como a antecipação; isto é, pela força ou pela astúcia, subjugar as pessoas de todos os homens que puder, durante o tempo necessário para chegar ao momento em que não veja qualquer outro poder suficientemente grande para ameaçá-lo (*Ib.* p. 55-6).

Comentário: O trecho corresponde à articulação de Rui para eliminar os irmãos;

- c) durante o tempo em que os homens vivem sem um poder comum capaz de os manter a todos em respeito, eles se encontram naquela condição a que se chama guerra (*Ib.* p. 56).

Comentário: O trecho remete à ausência de autoridade que leva as personagens à perdição, porque não têm pais, uma autoridade que a estes represente;

- d) O mais importante para [o homem hobbesiano] é ter os sinais de honra, riqueza. Imagina ter um poder, imagina ser respeitado – ou ofendido – pelos semelhantes, imagina o que o outro vai fazer. Da imaginação decorrem perigos, porque o homem se põe a fantasiar o que é irreal (RIBEIRO, p. 59).

Comentário: Aí lemos Rui, em foco interno, ao ver-se como único possuidor do tesouro;

- e) se não for instituído um poder suficientemente grande para nossa segurança, cada um confiará legitimamente em sua força e capacidade, como proteção contra todos os outros. Em todos os lugares onde os homens viviam em pequenas famílias, roubar-se e espoliar-se uns aos outros sempre foi uma ocupação legítima, e tão longe de ser considerada contrária à lei de natureza que quanto maior era a espoliação conseguida maior era a honra adquirida (*Ib.* p. 61).

Comentário: A dizimação de todos no desfecho do enredo o confirma.

Haveria ainda muitos trechos do *Leviatã* para confirmar que o texto eciano sintetiza ficcionalmente aquele conceito hobbesiano com mes- tria, mas não esqueçamos que *O tesouro* é também uma versão ibérica do conto medieval inglês sobre o *Vendedor de Indulgências*, exemplo contra a ganância, a gula, o vício em jogos de azar. Neste, três homens debo- chados e alcoolizados vão matar a morte que lhes matara um amigo. Ela estaria ao pé de uma árvore, em que havia moedas de ouro. Com uma parte do ouro, um deles deve buscar comida e vinho, enquanto os outros dois esperam sob a árvore e conspiram para matar o que saíra. Assim, a história ilustra o ditado: *Radix malorum est cupiditas* (O amor do dinhei- ro é a raiz de todos os males), tema do Remissório, o bom orador. E por aí vai...

Reconhecemos, pois, a obra eciana em questão como uma rica re- de de referências e intertextualidades.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTINE, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.

BAMBERGER, Richard. *Como incentivar o hábito da leitura*. São Pau- lo: Ática, 1998.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BEARZOTTI FILHO, Paulo. *A descrição, teoria e prática*. São Paulo: Ática, 1998.

BERARDINELLI, Cleonice. Exercício de análise estrutural: *O tesouro* de Eça de Queirós. In: _____. *Estudos de literatura portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 81-107.

CABRAL, Isabel; MINCHILLO, Carlos. *A narração, teoria e prática*. São Paulo: Atual, 1994.

CHAUCER, Geoffrey. *Os contos de Cantuária*. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizzioli. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.

JENNY, Laurent *et al.* *Intertextualidades – Poéticas*, n. 27, Coimbra: Almedina, 1977.

MOISÉS, Massaud (Org.). *O conto português*. São Paulo: Cultrix, 1975.

QUEIRÓS, Eça de. *Contos*. Lisboa: Livros do Brasil, [s. d.].

RIBEIRO, Renato Janine. Hobbes: o medo e a esperança. In: WEF-FORT, Francisco (Org.). *Os clássicos da política 1*. São Paulo: Ática, 2002, p. 51-77.

SAMOUYAL, T. *A intertextualidade*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SOUZA, Solange Jobim e. *Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin*. São Paulo: Papirus, 2009.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Tradução de Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2009.