



Sobre mostrar e não contar: considerações acerca do uso de cena e sumário em narrativas de não-ficção

Frederico Dollo Linardi

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (RS), Brasil.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3808-7100>

E-mail: fred.linardi@gmail.com

RESUMO

Assim como outros gêneros de prosa literária, os estudos acerca do produzir narrativas de não-ficção têm se construído em torno da premissa “*mostre, não conte*”. Hoje, vista como uma regra maçante e óbvia em oficinas de escrita criativa, seus fundamentos são encontrados em teses de escritores, como Anton Tchekhov, e teóricos, como Wayne Booth e David Lodge. Por sua evidente eficiência, a técnica não poderia deixar de ser absorvida e naturalizada pelas narrativas de não-ficção. Lançando mão das considerações destes teóricos em torno da cena (*mostrar*) e do sumário (*contar*), entre outros nomes, como Stephen Koch, Luiz Antonio de Assis Brasil e Noemi Jaffe, este artigo pretende reiterar o fato de que cena e sumário não são elementos antagonistas, refutando uma crença comum, segundo a qual o sumário deve ser evitado. A partir de exemplos de trabalhos do gênero, de autoria de Eliane Brum, Lira Neto, Vanessa Barbara, Gay Talese e Susan Orlean, busca-se evidenciar que ambas as formas têm a mesma potência qualitativa.

PALAVRAS-CHAVE: Escrita criativa; Narrativa de não-ficção; Teoria narrativa; Jornalismo literário.

Show, don't tell: considerations about the use of scene and summary in non-fiction narratives

ABSTRACT

Like other genres of literary prose, studies on the production of creative non-fiction have been built around the premise “show, don't tell”. Today, seen as a dull and obvious rule in creative writing offices, its foundations are found in theses by writers like Anton Chekhov and theorists like Wayne Booth and David Lodge. Due to its evident efficiency, the technique could not avoid being absorbed and naturalized by non-fiction narratives. Using the considerations of these theorists regarding the scene (to show) and the summary (to tell), among other names such as Stephen Koch, Luiz Antonio de Assis Brasil and Noemi Jaffe, this article intends to reiterate the fact that scene and summary are not antagonists, refuting a common belief that summary should be avoided. Using examples of creative nonfiction writers such as Eliane Brum, Lira Neto, Vanessa Barbara, Gay Talese and Susan Orlean, we intend to demonstrate that both forms have the same qualitative power.

KEYWORDS: Creative writing; Creative nonfiction; Literary theory; Literary journalism.



1. Introdução

Consideradas um gênero híbrido, as narrativas de não-ficção são aquelas que envolvem os métodos de apuração de fatos, informações e resgate de memória – tal qual o trabalho do jornalista ou do historiador –, para depois lançar mão de recursos narrativos inspirados na literatura ficcional. Nelas, podem-se incluir as biografias, as escritas de si (como autobiografias, memórias, ensaios pessoais e diários), alguns tipos de reportagem, bem como relatos de viagem, entre outras variações. Seja qual for a categoria, tanto a intenção de captar a realidade quanto o reconhecimento de sua complexidade, assim como os aspectos da subjetividade humana, fazem com que o resgate da vida de pessoas reais para a narrativa escrita esteja mais no campo desta própria intenção do que na conquista de uma impossível totalidade. Portanto, a realidade é inalcançável, mas a narrativa se faz mais possível. E narrar é preciso.

Este artigo propõe uma breve discussão do âmbito narrativo, em especial de um dos pontos que geram questões frequentes na teoria e na prática da escrita literária: a utilização de cenas e sumários – artifícios resultantes de uma máxima encontrada em obras sobre o ofício literário, na teoria literária e em boa parte das oficinas de escrita criativa –, ao escrever uma história, “*não diga, mostre*”.

O conselho vem sendo defendido e problematizado por teóricos e críticos ao longo do século XX. Tomemos como exemplo o que diz Wayne Booth em *Retórica da ficção*, ao analisar que, ao longo desse período, as narrativas em prosa – como o romance e o conto – foram sofrendo mudanças diegéticas que resultaram num gradual distanciamento da figura do autor em relação às histórias. Um dos fatores desta condição autoral seria a supressão de comentários do narrador. Este passa a estar cada vez menos implicado nas decisões e resoluções dos personagens e seus conflitos. Com isso, o leitor passa a ser privado dos excessos de orientações a partir de uma avaliação autoral explícita em meio à narrativa (Booth, 1980, p. 25).

É natural que, quanto mais se deixa a história falar por si, ou seja, *mostrar-se* por si própria, o artifício narrativo empregado é o da *cena*. Booth retoma teorias que partem em defesa dela na construção de uma história, em detrimento dos comentários autorais. Caracterizada a partir de semelhanças ao drama, a cena seria uma forma de autonomia generalizada – dos personagens, do enredo, do leitor –, sendo próxima a uma realidade própria, que acontece por si, a despeito do autor. O teórico problematiza tais defesas que podem levar tanto a criação quanto a crítica a direções dogmáticas e generalistas (Booth, 1980, p. 47-55), excluindo ocorrências em que a presença marcante do narrador se faz de modo exemplar.

Acaba se tornando por vezes natural, mas sempre sintomático¹, admirarem-se cenas acima de qualquer outra forma. É fato que o uso das cenas é extremamente vital para as narrativas em prosa. Não surpreende, portanto, que as orientações para o seu uso continuem nos manuais de

¹ Talvez seja um reflexo dos tempos, como aponta Fredric Jameson em um ensaio a partir da leitura da obra *The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing*, de Mark McGurl (2009). O ensaio transmite a ideia de McGurl de que a “riqueza da cultura americana do pós-guerra é produto de um sistema universitário e, o que é pior, do programa de escrita criativa como parte institucional e institucionalizada desse sistema” (2009, *ebook*). Dentre essa institucionalização do aprendizado da forma literária, as aulas de escritas teriam – entre outras injunções – esta conhecida “*não diga, mostre*” como um óbvio legado da teorização de Henry James, passado de forma simplista e redutora, pois facilmente ensinável (Jameson, 2013, p. 193-209).

narrativas de não-ficção. Quando se trata deste gênero que preza pela factualidade, o processo criativo assume algumas particularidades as quais o escritor de não-ficção se submete.

Em busca de cenas, ele deve empreender uma pesquisa capaz de compor cenários, ações, detalhes (tentando resgatar os cinco sentidos, se possível) sobre tais eventos e pessoas. Do outro lado, os trechos compostos por resumos de situações, dados gerais, impressões do autor ou suas interpretações e comentários podem trazer grande qualidade e originalidade ao texto. Como vamos conferir mais adiante, essas informações acabam por compor os trechos sumarizados, os quais, muitas vezes, são os responsáveis por levar tais peças literárias a lugares de destaque e perenidade.

Portanto, veremos também que não é preciso colocar um recurso em oposição qualitativa ao outro, já que ambos – quando bem executados – costumam potencializar o enredo, revelar personagens e levar compreensão ao leitor. Sob esta percepção, podemos resgatar alguns argumentos que defendem o uso das cenas e dos sumários, seguidos de trechos dessas narrativas de não-ficção que mostram sua respectiva eficiência.

2. Um conceito pragmático

São inúmeros e relevantes os estudos acerca dos aspectos ficcionais da narrativa, em especial aqueles advindos do olhar estruturalista, que consideram a dialética do ser humano e sua consequente construção social. Teóricos, como Paul Ricoeur (2018) e Pierre Bourdieu (2006), dentre outros, levantam questões acerca das narrativas em geral – desde o romance em si até as biografias –, refletindo sobre as complexidades do compreendido como real e as naturais limitações da memória e da linguagem. De outro lado, outros relativizam a questão, embasados por ideias semelhantes às propostas por Philippe Lejeune (2014), por meio da qual ele estabelece que existe alguma confiança entre o relato escrito e a vivência observada e experimentada pelo autor do texto.

Distante das questões envolvendo referenciais de uma realidade inatingível e as problemáticas acerca da recepção, o campo das chamadas narrativas de não-ficção nos convida a observar o trabalho dos bastidores do escritor. Nesta prática, o autor assume o papel de repórter (quando já não o é de fato), precisando lidar com sua memória ou diretamente com seus personagens (seres humanos), ou outras pessoas que o ajudam a resgatar informações e narrativas dos fatos em questão.

Desta forma, o empenho de se escrever uma história desta natureza joga o escritor diante de desafios, para compreender os acontecimentos sobre si ou seus personagens, assim como para encontrar elementos da trama, os detalhes nas ações, entornos e sentimentos; e só depois organizá-los numa linguagem narrativa e forma ficcional. Ao pensar nesta construção, é preciso sair em busca da amplitude de informações e, ao mesmo tempo, lidar com os limites: o desconhecido, o esquecido e o irresgatável.

A pragmática conceitual da não-ficção passa a ser um preceito criterioso, que se inspira tanto em condutas éticas jornalísticas quanto na criatividade ficcional. Uma das referências atuais do

assunto, Lee Gutkind (s. d.), concorda que há liberdades e limites neste campo que flutua entre a objetividade dos fatos e subjetividade humana. É certo ao dizer: são as questões éticas, legais e morais (Gutkind, s. d.). Dessa forma, para o que nos interessa aqui, o escritor de não-ficção inicia seu trabalho com esses elementos de difícil negociação, de caráter jornalístico. Como lembra Edvaldo Pereira Lima, esse é um ofício – por mais que carregue outras camadas – que tem como meta informar, explicar e orientar (Lima, 2004, p. 11). Não à toa, a reunião do que é jornalístico e do que é literário é o que conceitua um dos subgêneros da não-ficção, o jornalismo literário, que tem, entre seus diversos pilares, a necessidade de exatidão e precisão (Lima, 2008, p. 372), ao contrário da impressão que tantas vezes pode causar: a de narrativas baseadas em fatos comprováveis, mas com artifícios inventados ou rocambolescos. Considerando as regras, o escritor que deseja produzir algo neste campo deve pesquisar, perguntar, vivenciar o máximo do que é capaz.

Se o uso das cenas e dos sumários, para qualquer narrativa a partir da invenção de seu criador, exige do escritor o bom senso para saber quando usar essas ferramentas, na não-ficção este uso exige tanto o bom senso quanto o senso de apuração de uma história. Como veremos, por meio do viés informativo que muitas dessas histórias costumam ter, é possível incluir também os pontos de vista do autor, trazendo seu olhar sobre o assunto e compondo os sumários que costumam se intercalar entre as cenas.

3. Elogio à cena

É ponto pacífico que as cenas bem realizadas dizem por si, e elas são parte de uma grande construção dentro de um texto em prosa. Ao definir diferenças entre mostrar uma história ou dizer sobre ela, David Lodge aponta que “a forma mais pura de se mostrar são as falas dos personagens, em que a linguagem espelha com precisão o acontecimento (...). A forma mais pura de se dizer é o resumo autoral” (Lodge, 2017 p. 130). Para ele, seria ilegível um romance escrito do início ao fim na forma de resumo, pois assim se apagaria o caráter particular e individual da personagem (Lodge, 2017, p. 130).

Observando as artes dramáticas (e a própria realidade), entendemos que os personagens (e as pessoas reais) se revelam a partir de suas ações. Dessa forma, assim como Lodge, Stephen Koch sustenta que “a história é a personagem. Personagem é a história (...). As personagens se definem por meio da história, e esta não consiste em outra coisa além da ação de suas personagens” (Koch, 2008, p. 113).

Entre teoria e prática literárias, a importância das cenas é um dos pontos principais analisados pelo repórter (e depois romancista) Tom Wolfe. Ao trazer este modo de fazer jornalístico com tons fortemente literário e autoral, Wolfe (2005, p. 83) conta que esse foi um dos elementos que lhe serviria de base para trazer o conceito de Novo Jornalismo. Sobre essa dosagem entre a informação através dos dados impessoais e da construção de cenas, ele atenta:

Quando se passa da reportagem de jornal para essa forma nova de jornalismo, como eu e muitos outros fizemos, descobre-se que a unidade da reportagem básica não são mais os dados, a peça de

informação, mas a cena, uma vez que a maior parte das estratégias sofisticadas da prosa depende de cenas (Wolfe, 2005, p. 82).

Ao categorizar gêneros, Lee Gutkind (1997, p. 33) aponta que as cenas são as responsáveis por elevar o texto jornalístico banal para uma prosa literária. Sugere que o leitor coteje as melhores leituras do tipo e, com um marca-texto, destaque todos aqueles narrados por meio das cenas. Com isso, o leitor irá constatar que tais textos exemplares terão suas páginas marcadas de 75% a 95% da sua extensão.

Em outro ensaio acerca do seu trabalho, Wolfe (2005, p. 460) relata o quanto ficou surpreso ao ler uma reportagem que chegava muito perto do que poderia ser considerado um conto. Tratava-se do antológico perfil sobre o boxeador Joe Louis, escrito por Gay Talese. Compartilhando sua experiência de leitura, Wolfe apresenta, como o primeiro diferencial do texto, o uso de uma cena logo de início, além de outras e mais outras para retratar toda uma trajetória da glória ao ostracismo daquele herói que, entendemos então, era alguém vivendo a própria condição humana, com questões mundanas como todos nós.

Não por acaso, a maneira como Talese escolhe começar este perfil é por meio do diálogo cotidiano entre Louis e sua esposa.

“Oi, amor!”, falou Joe Louis para sua esposa, quando a avistou no aeroporto de Los Angeles, à sua espera.

Ela sorriu, andou em sua direção e estava prestes a se pôr na ponta dos pés para beijá-lo – mas parou de repente.

“Joe”, disse ela. “Onde está a sua gravata?”

“Ah, bem.”, disse ele sacudindo os ombros. “Passei a noite inteira fora de Nova York e não tive tempo...”

“A noite toda!”, interrompeu ela. “Quando você está aqui você só dorme, dorme, dorme...” (Talese, 2004, p. 460).

Os praticantes das narrativas de não-ficção sabem que, para assumir o estilo da ficção, no que diz respeito à composição de cenas, eles dependem de uma tríade vital composta pela *observação* (como ocorre na citação sobre Joe Louis), a *entrevista* (em resumo, para o resgate das cenas da memória), e a *pesquisa* (para a composição de contextos, detalhes, descrições e verificação de fatos) – eis uma das tensões criativas para quem deseja relatar eventos e personagens reais.

Atemo-nos, por ora, aos dois primeiros elementos deste tripé. O escritor desatento desconsidera ou subestima detalhes importantes do personagem. O escritor que não consegue estimular a memória do entrevistado de maneira rica o suficiente, pode acabar com informações genéricas ou resumidas, ou seja, muito mais próximas de um resumo impessoal, distante do personagem e da história². Uma apuração mal realizada resulta naquela experiência mal-sucedida a que Lodge alude, quando imagina um romance escrito de forma resumida do início ao fim.

² As entrevistas em tom de diálogo são consideradas as mais bem-sucedidas, como defende Nilson Lage, em *A Reportagem: teoria e técnica e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*, ao trazer o termo *dialogal* (2001, p. 77), para definir esse tipo de entrevista. Segundo o autor, nesta proposta de conversa, a ausência de aparatos ou interferências garantem a qualidade

Tal qual um romance, seria insuportável a leitura extensa, como a de uma biografia, caso ela fosse escrita desta mesma forma. Numa entrevista com sua fonte, o terror do biógrafo é se deparar com discursos lacônicos ou abstratos, como “José era um ótimo amigo” ou “Antônio era um profissional competente, porém uma pessoa muito difícil”. Logo se pergunta: “Como assim? Traga uma situação em que ele foi uma pessoa difícil”; em busca de situações que ilustrem – em cenas – tais adjetivos até então abstratos. Sabemos, por exemplo, que a cantora Maysa Matarazzo era uma jovem talentosa, de personalidade forte e de presença marcante tanto no palco quanto fora dele. Propor-se a narrar um texto sobre ela dessa forma – sem ultrapassar dados gerais de sua carreira e os predicados da biografada –, seria manter o nível da banalidade informativa apontada por Gutkind. Ao invés disso, Lira Neto, ao biografar a compositora e intérprete brasileira, o faz em cenas, já na abertura da biografia:

Naquela madrugada em Copacabana, de vestido branco sem alças e usando um colar de pérolas autênticas que dava seis voltas no pescoço, ela cantara como nunca (...). O início de um queixo duplo e as maçãs rechonchudas do rosto arredondavam-lhe as expressões. Mas os olhos, delineados com lápis preto e capricho, tinham o mesmo verde e o ar imperativo de sempre. Como de costume, cantava de nariz empinado, com atitude superior, como se fulminasse a plateia com o olhar. (...) Ao fim na última canção, imóvel no fundo do palco sob a luz prateada do refletor, foi aplaudida de pé por cerca de cinco minutos. Antes de desaparecer por trás da cortina de veludo escuro, nem sequer agradeceu às palmas que vinham das mesas imersas na penumbra e enevoadas pela fumaça dos muitos cigarros (Neto, 2017, p. 15).

Eficiente como estas se apresentam, não é por acaso que o uso das cenas já desde o início das narrativas costuma ser uma preferência de muitos autores, antes de lançarem mão de qualquer dado contextual ou interpretativo. Noah Lukeman (2000, p. 120), que dedica um livro todo a elementos narrativos que arrebatam o leitor já nas primeiras páginas, relembra mais uma função da cena: permitir que o leitor tenha a sua própria interpretação. É assim que ele se sente como um coautor da história que, por sua vez, pode promover diferentes leituras, camadas e conclusões. Portanto, narrativas mais ricas, dignas de releituras. É uma constatação que corrobora um dos conselhos de Anton Tchekov (2019) em torno das formas e tramas narrativas. Para o autor russo e referência do conto moderno, o escritor deve ser uma simples testemunha das ações e falas dos personagens: “O artista não deve ser juiz de suas personagens e daquilo que dizem, mas tão somente testemunha imparcial” (Tchekhov, 2019, p. 45), sendo inútil pensar que se pode extrair do mundo alguma compreensão.

Não à toa, traz grande satisfação ler um texto e entender, por si só, além das suas cenas. As cenas bem construídas deixam espaço para que o leitor ligue os pontos, interprete por si. Uma cena bem construída reflete a condição apontada por Tchekhov: um mundo de possibilidades de

da apuração. No Brasil, o método já havia sido preconizado por Cremilda Medina, que desenvolve essa premissa de caráter humano e criativo na reportagem desde sua tese, em seguida, no livro *A arte de tecer o presente: “A teorização da entrevista jornalística se deslocou da técnica para a arte do diálogo”*, defende a autora (2003, p. 33). No mesmo tom, vemos o modo que Eliane Brum se define como “escutadeira”, quando ela mesma evita ser um ruído diante da fala das pessoas que contam as histórias, conforme lemos em *Meus desacomodamentos* (2017, p. 29), opondo-se, assim, do modo burocrata da entrevista convencional.

compreensões. Expor uma moral, uma explicação ou algo que tire do leitor o gosto do próprio entendimento é algo que realmente pode espantá-lo da leitura. Este erro, quando ocorre, se dá nos chamados *sumários*. Mas eles – os sumários – também podem desempenhar um papel muito enriquecedor à narrativa, de modo que, não raro, são eles os responsáveis por elevar a leitura a um patamar ainda mais superior, inclusive levando a um nível muito próximo dos clássicos. Ao menos assim podemos ver, na seção 4, alguns exemplos de não-ficção nos quais o uso de resumos e comentários é feito de modo a enriquecer a narrativa.

4. Elogio ao sumário

Dentro da máxima “*não diga, mostre.*”, eis o suposto algoz da narrativa, o antenome da história bem contada: o sumário. Ao citar o juízo de Kobold Knight para os aspirantes a escritores, Wayne Booth recupera o conceito elaborado pelo escritor. Para Knight, enquanto a cena traz o valor dramático de quem mostra, o narrar *dizendo* e não *mostrando* seria um “contar em segunda mão”, distanciando-se de um modo artístico de fazê-lo (Booth, 1980, p. 44). Quando mal-sucedido, identifica-se um tom de adjetivações abstratas, como sinaliza Noemi Jaffe, atribuindo este erro a uma pressa criativa, quando sumários se tornam “atalhos generalizantes para facilitar e acelerar o caminho da escrita” (Jaffe, 2023, p. 161).

Ao conceituar esta forma narrativa, Luis Antonio de Assis Brasil define o sumário como uma forma de abreviar o tempo de cenas secundárias, transmitidas, assim, de modo sintético e sem os pormenores irrelevantes para a história em questão (Assis Brasil, 2018, p. 185). O escritor ainda relembra que o sumário proporciona algo além de equilibrar o andamento da narrativa, sendo responsável por recuperar informações necessárias e preparar outras informações relevantes para revelações dramáticas futuras. “Um sumário não necessita ser algo que o leitor deteste ou que o faça bocejar. Ele precisa encontrar prazer nele, como encontra numa cena”, conclui Assis Brasil (Assis Brasil, 2018, p. 192).

Ainda falando sobre as cenas, Lee Gutkind pontua que elas podem ser fatias de textos tanto grandes quanto pequenas, mas sempre mantendo a função de integrar uma história maior (1997, p. 34). Podemos observar o emprego deste recurso numa reportagem de Eliane Brum sobre Frida, o nome pelo qual uma moradora peculiar da cidade de Porto Alegre, chamada Nilsa Lydia Hartman, ficou conhecida. Na reportagem publicada originalmente no jornal *Zero Hora*, Brum nos apresenta – como nos exemplos vistos anteriormente – mais uma narrativa iniciada com uma cena. Porém, neste caso, ela é bem menos extensa do que nos outros casos. Serve para nos apresentar o conflito e a dinâmica da personagem:

Frida olha para os vereadores da Câmara de Porto Alegre. E não acredita no que vê. Nem no que ouve. Contrai o olho doente, caído, e aperta as bochechas com as mãos. Grita, com sotaque forte alemão:

– Não aguento mais. Mas que coisa horrível! Só fazem projetos que não prestam.

E ameaça bandear-se para a Câmara de Novo Hamburgo, no Vale dos Sinos, por onde também já andou. Cansada, ela diz, de tanta besteira (Brum, 2006, p. 90).

Na sequência imediata, nos deparamos com uma série de fatos objetivos e constatações da autora que sintetizam a personagem, levando a um entendimento contextual desta peculiar figura anônima de Porto Alegre. Brum o faz antes de trazer de volta a voz de Frida, dando o efeito de que ainda estamos na mesma cena, porém já conhecendo um pouco mais sobre a senhora retratada:

Frida é assim. Aos 68 anos, diz o que muitos apenas pensam. Sua primeira aparição na Câmara de Porto Alegre data dos anos 60. Quando a Câmara ainda funcionava no centro. Desde lá, Frida se tornou a cidadã mais assídua do Legislativo da capital gaúcha.

De certo modo, não se concebe a Câmara sem Frida. Nem Frida sem a Câmara. Mas quem é Frida? Bem, sempre que alguém não se encaixa no mundo da maioria, é logo chamado de maluco. É o que acontece com Frida. É o que dizem dela, quando grita lá do plenário:

– Esses vereadores só dizem bobagem! E sabe quanto ganham? Quase R\$ 5 mil! Eu vou embora! (Brum, 2006, p. 90).

Ao revisar parte de análises narrativas, o questionamento de Booth ressoa: por que o sumário é visto automaticamente como um incômodo no texto? Tchekhov sinaliza algumas causas. Para o russo, é no sumário que se correm os riscos de se usar os lugares-comuns e as ideias abstratas (Tchekhov, 2019, p. 66).

As longas digressões também podem ocorrer aqui. Stephen Koch, ao falar sobre escritas memorialistas, traz a evidente questão sobre o processo de transposição da memória ao texto. “Quando tentar recordar de algo, não tente lembrar-se de tudo. Você ficaria atolado, soterrado” (Koch, 2007, p. 230). O sumário é o momento de analisar e sintetizar características das personagens – como faz diversas vezes Eliane Brum nos dois parágrafos sobre Frida. São comentários próximos do teor de uma cronista, que tende a interpretar a realidade a partir de sua lente, mas extravasando além das cenas, ou seja, em sumários.

Manter-se atento ao que realmente importa na história e saber dosar até que ponto as cenas estão funcionando são posturas constantes para um bom trabalho da escrita³. Os sumários são a medida de equilíbrio entre os conflitos da história – contidos nas cenas – e as ligações e compreensões que levaram os personagens àquelas situações. Por um lado, se uma cena explicada em demasia pode se perder em detalhes supérfluos, por outro, um sumário bem construído pode trazer grande efeito narrativo, mesmo que nele estejam comentários assertivos que poderiam ser vistos como autoritários. Mas podem ser simplesmente admiráveis marcas autorais.

Ao longo de quase um ano, a escritora Vanessa Bárbara observou e vivenciou o cotidiano do Terminal Rodoviário do Tietê, na cidade de São Paulo. Imersa naquele ambiente, ainda entrevistou passageiros e colaboradores do local, assim como se debruçou sobre pesquisas estatísticas e afins em torno deste imenso aparelho urbano que integra as cidades do Brasil e de outros países

³ Cenas podem ser mal executadas, colocando uma história a perder. Algumas maneiras para que isso aconteça são apontadas por Francine Prose em *Para ler como um escritor* (2008). Ela dedica o capítulo “Gestos” (p. 206-227) para falar sobre isso, dando destaque a problemas, como os clichês narrativos, incluindo os pequenos gestos óbvios para suas ações correspondentes, que nada contribuem para revelar sobre as personagens. Para Prose, são comparáveis a maus autores que dramatizam de modo não verossímil, ou cenicamente pobre, os seus movimentos físicos. Outro problema relacionado às cenas é apontado por David Lodge (2017, p. 129-132), ao analisar o discurso ficcional em *Joseph Andrews*, de Henry Fielding, trazendo a atenção para a importância da economia de informações para que a prosa atinja efeitos complexos, como o da ironia.

da América Latina. É com um comentário sintético que ela começa o livro em que narra este universo: “A rodoviária do Tietê é uma cidade de coisas perdidas” (Barbara, 2008, p. 11), antes de apresentar o setor de achados e perdidos, onde estão os mais diversos objetos deixados ou esquecidos ali. No mesmo parágrafo, o comentário se repete, mas com um deslocamento contextual, após uma funcionária dizer que, às vezes, aparecem pessoas naquele guichê procurando por amigos e parentes dos quais não tiveram mais notícias de seu paradeiro.

De fato, muitos pernambucanos, baianos, peruanos ou mineiros se perderam em São Paulo e continuam deslocados, reprimindo a cada dia o desejo de voltar para casa (depois, talvez, quando os gurus crescerem e sair a aposentadoria) (Barbara, 2008, p. 11).

A associação de ideias está ali, a partir de comentários da narradora em meio a discursos indiretos e cenas locais, compondo um retrato no qual, em lugares como este na cidade de São Paulo, pessoas e coisas se igualam, perdendo as referências. É evidente que não é preciso compartilhar com o leitor essa última conclusão – isso seria dizer o que já está compreendido (o que seria, de fato, o clássico comentário inoportuno). O texto como se apresenta, no entanto, é enriquecido com as considerações da escritora, que faz destas uma maneira de potencializar a realidade, além de sua própria voz autoral.

É certo que a voz autoral, intrinsecamente ligada ao estilo, aparece sem que os escritores façam muito esforço. Melhor dizendo, o estilo surge depois de um esforço considerável em não procurá-lo. Segundo William Zinsser, isso acontece depois de uma conquista básica de qualquer escritor: a de escrever sem excessos, sem palavras sobressalentes, sem precisar escrever mais do que o necessário para que a história se sustente por si. Primeiro, portanto, é preciso entender as engrenagens mínimas da escrita. No mais, “estilo é algo inerente à pessoa que está escrevendo, é uma parte constitutiva dessa pessoa” (Zinsser, 2017, p. 32).

É possível reconhecer o estilo tanto em cenas quanto em sumários, mas já que estes permitem comentários e interpretações, a voz de quem escreve pode estar mais saliente. É nesta voz que se revela não só o mundo visto por ele ou por ela, mas também a sua própria lente. É mais um dos atributos que fazem com que o gênero da não-ficção permita que uma mesma história seja contada de modos diferentes. Supondo que dois escritores tenham presenciado o mesmo evento, tendo acesso ao mesmo conteúdo, certamente produzirão textos diversos entre si.

Alguém como Frank Sinatra, por exemplo, retratado por uma série de reportagens e biografias diferentes, acabou tendo, num perfil escrito por Gay Talese, um dos parágrafos antológicos da história das narrativas biográficas. Este, por sua vez, é um sumário no seu mais alto grau de intervenção interpretativa do autor, após constatar que não conseguiria entrevistar Sinatra. O motivo da recusa era que o cantor, conhecido como “*The voice*”, estava gripado, com uma dor de garganta sentida e ressentida muito além do próprio artista, como sintetiza Talese:

Sinatra resfriado é Picasso sem tinta, Ferrari sem combustível – só que pior. Porque um resfriado comum despoja Sinatra de uma joia que não dá para pôr no seguro – a voz dele –, mina as bases de sua confiança e afeta não apenas o seu estado psicológico, mas parece também provocar uma espécie de contaminação psicossomática que alcança dezenas de pessoas que trabalham para ele, bebem com ele, gostam dele, pessoas cujo bem-estar e estabilidade dependem dele. Um Sinatra resfriado

pode, em pequena escala, emitir vibrações que interferem na indústria de entretenimento e mais além, da mesma forma que a súbita doença de um presidente dos Estados Unidos pode abalar a economia do país (Talese, 2004, p. 258).

Como se pode ver, fugir das cenas e usar conexões interpretativas pode ser o caminho de grande carga autoral e original, unindo-se a cenas de forma equilibrada, equiparando-se aos estilos ficcionais pelos quais esse tipo de jornalismo se inspira. Conjecturar, relembrar situações, prever consequências são propostas que cabem perfeitamente em sumários que trabalham a favor da carga narrativa das cenas. Assim como cenas, sumários trazem cargas emotivas e sugerem conflitos humanos, como acontece no seguinte perfil escrito por Susan Orlean. Nele, ela conta sobre alguns dias na vida de Colin Duffy, um anônimo garoto estadunidense, de dez anos de idade, integrante de uma família comum da classe média. Em certo ponto, após acompanhá-lo, especialmente na rotina da casa, do colégio e nas brincadeiras com os amigos, Orlean lança uma quebra daquele mundo interno que está prestes a se quebrar também, naturalmente, em breve questão de tempo.

Neste momento, ele está muito satisfeito com seu quintal. Para a maior parte de seus ensejos e propósitos, aqui é tão grande quanto Wyoming. Um dia, com certeza, Colin vai crescer e o quintal vai encolher, tornando-se apenas um quintal de subúrbio, já não grande o bastante para ele. Isso vai acontecer tão rápido que uma noite ele estará no quintal, acreditando ser um lugar perfeito, e na noite seguinte Colin não será mais o mesmo, e o quintal como ele imaginava terá acabado, e essa fase de sua vida ficará no seu passado para sempre⁴ (Orlean, 2002, p. 14, tradução nossa).

Além da reflexão profunda em torno de um momento da vida de Colin, que representa a fase em que qualquer criança terá suas fantasias da infância deixadas para trás, essa quebra das cenas – a parte mais repleta de imagens e ações que constitui uma narrativa – vem com este parágrafo em forma de sumário. A habilidade de Orlean, nesse trecho, é a de interromper a forma narrativa, tal qual o seu conteúdo – a infância de qualquer ser humano – será interrompida.

Noemi Jaffe (2023) aponta que os comentários digressivos podem contribuir e até mesmo potencializar o fio dos acontecimentos numa narrativa que, até então, era levada pelos acontecimentos:

quando comentamos sobre algo, nem por isso é preciso tornar a narrativa algo totalmente distanciado do que acontece ou do leitor. O comentário também é ficcional e pode, igualmente, fazer parte integrante do fio narrativo. Um narrador comentarista ou reflexivo não só pode, como deve, ter sua subjetividade revelada naquilo que comenta (Jaffe, 2023, p. 158).

Para Jaffe, feito com elementos e detalhes que contribuam para o caráter humano do personagem, o comentário, ou seja, o sumário, “une-se de maneira bem orgânica ao todo, pela forma subjetiva, poética e interessante com que o autor insere suas reflexões” (2023, p. 159).

⁴ No original: “*He is, at the moment, very content with his backyard. For most intents and purposes, it is as big as Wyoming. One day, certainly, he will grow and it will shrink, and it will become simply a suburban backyard and it won’t be big enough for him anymore. This will happen so fast that one night he will be in the backyard, believing it a perfect place, and by the next night he will have changed and the yard as he imagined it will be gone, and this era of his life will be behind him forever*”.

Ao escrever sobre o jovem estadunidense, Orlean sabe deste sentimento universal vivenciado a partir da adolescência, quando estamos propensos a deixar muito da imaginação para trás, nos enchemos de opinião, de pressa para cumprir objetivos, e da conseqüente diminuição das perspectivas espaciais e de possíveis distanciamentos da nossa subjetividade. Eis o choque do fim da cena para o começo de um sumário. Um sumário, portanto, que vem de modo oportuno e relevante, pois repleto de significados.

5. Elogio à amplitude

Vistos esses exemplos das narrativas de não-ficção, é válido lembrar que elas se situam no terreno das infinitas nuances entre a vida real (no conteúdo) e a narrativa ficcional (na forma), sendo que esta encontra na invenção o seu extremo, em oposição ao caráter jornalístico daquela. Em ambos os casos, a inserção de comentários, opiniões e a presença de uma voz que remeta ao juízo direto do autor é uma prática que causa estranhamento, seguido de discursos simplificados que desmotivam tal recurso. No caso de textos jornalísticos, pontos de vista abertamente autorais chegam a ser vistos com desaprovação.

A partir da leitura de tantos exemplos – os presentes neste artigo são apenas uma parte ínfima de toda uma vasta produção –, é de se pensar que, se há um ponto em que eles são pacífica e normativamente bem-vindos, é nestes gêneros híbridos. Phillip Lopate toca neste ponto, ao trazer especialmente os textos de caráter autobiográfico. Para o escritor e teórico, as escritas de si devem estar repletas de impressões, interpretações, comentários, dúvidas, tentativas de compreensão do autor acerca das suas próprias memórias e experiências de vida – algo distante do “nefasto tabu dos programas de escrita de tudo quanto é lugar” (Lopate, 2013). Tal qual faz Booth, Lopate lembra nomes que trazem elementos de comentários e sumarizações em seus romances e contos, fazendo-o de modo marcante, tanto os mais distantes de nós na cronologia – como o próprio Fielding, George Eliot, Balzac, Mann e Tolstoi – quanto os mais contemporâneos, como Sebald e Foster Wallace, e afirmando:

Eu argumentaria que a não-ficção literária é certamente a única arena na qual é permitido “contar”. Em ensaios e memórias pessoais, devemos confiar na voz subjetiva do narrador em primeira pessoa para nos guiar, e se essa voz nunca explica, resume, interpreta ou fornecer um contexto sociológico ou histórico mais amplo para o material, estamos encrencados⁵ (Lopate, 2013, *ebook*, tradução nossa).

Entre os caminhos ideais para se contar uma história, o mais certo é o de que não há regras. Existem exemplos bem-sucedidos tanto em cenas quanto em sumários, assim como há o inverso em se tratando destes mesmos recursos.

⁵ No original: “I would argue that literary nonfiction is surely the one arena in which it is permissible to ‘tell’. In personal essays and memoirs, we must rely on the subjective voice of the first-person narrator to guide us, and if that voice never explains, summarizes, interprets, or provides a larger sociological or historical context for the material, we are in big trouble”.

Bem como assistimos a discussões sem fim acerca da realidade e ficção, o mesmo tipo de abertura ao debate terá caminhos mais férteis se os recursos de cena e sumários não se reduzirem a um simplismo entre *o que funciona* e *o que não funciona*. Tendo em vista que as narrativas de não-ficção apresentam uma gama de sumários exemplares – muitos deles que fazem tais textos não prescreverem com o tempo –, é de se considerar que tais recursos sejam lembrados e destacados ao lado dos gêneros conto e romance, como modos de abrir e diversificar as possibilidades de análise e crítica.

CONFLITO DE INTERESSES

O(A) autor(a) não tem conflito de interesses a declarar.

REFERÊNCIAS

- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. **Escrever ficção:** um manual de criação literária. [Colaboração de Luís Roberto Amabile]. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- BARBARA, Vanessa. **O livro amarelo do terminal.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- BOOTH, Wayne. **Retórica da ficção.** Tradução: Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina; PORTELLI, Alessandro. **Usos & abusos da história oral.** 8. ed. Rio de Janeiro: Ed. da FGV, 2006. p. 183-191
- BRUM, Eliane. **A vida que ninguém vê.** Porto Alegre: Arquipélago, 2006.
- BRUM, Eliane. **Meus desacontecimentos:** a história da minha vida com as palavras. São Paulo: Leya, 2014.
- GUTKIND, Lee. **What is creative nonfiction?** Disponível em: <<https://creativenonfiction.org/what-is-cnf/>>. Acesso em: 25/06/2024.
- GUTKIND, Lee. **The art of creative nonfiction:** writing and selling the literature of reality. New York: John Wiley, 1997.
- JAMESON, Fredric. O segredinho inconfessável da América. In: **Revista Serrote** n. 13, Instituto Moreira Salles, 2013.
- KOCH, Stephen. **Oficina de escritores:** um manual para a arte da ficção. Tradução: Marcelo Dias Almada. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.
- LAGE, Nilson. **A Reportagem:** teoria e técnica e técnica de entrevista e pesquisa jornalística. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- LEJEUNE, Phillippe. **O pacto autobiográfico.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- LIMA, Edvaldo Pereira. **Páginas ampliadas:** o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura. Barueri: Manole, 2008.
- LODGE, David. **A arte da ficção.** Tradução: Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2017.

- LOPATE, Phillip. **To show and to tell: the craft of literary nonfiction**. New York: Free Press, 2013.
- LUKEMAN, Noah. **The first five pages: a writer's guide to stay out of rejection**. New York: Fireside, 2000.
- MEDINA, Cremilda. **A arte de tecer o presente: narrativa e cotidiano**. São Paulo: Summus, 2003.
- NETO, Lira. **Maysa: só numa multidão de amores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ORLEAN, Susan. The American man, age ten. *In: The bullfighter checks her makeup*. New York: Random House, 2002.
- PROSE. **Para ler como um escritor**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- RICOEUR, Paul. **A história, a memória, o esquecimento**. Campinas: Editora Unicamp, 2018.
- TALESE, Gay. Frank Sinatra está resfriado. *In: Fama & Anonimato*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TALESE, Gay. Joe Louis: o rei da meia-idade. *In: Fama & Anonimato*. Tradução: Luciano Vieira Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TCHEKHOV, Anton. **Sem trama nem final: 99 conselhos de escrita**. Tradução: Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2019.
- ZINSSER, William. **Como escrever bem**. Tradução: Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Três Estrelas, 2017.
- WOLFE, Tom. **Radical chique e o Novo Jornalismo**. Tradução: José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

