

O que os Deuses dão e o que os humanos escrevem: *Os Contos Exemplares*, de Sophia de Mello Breyner Andresen, numa oficina de escrita criativa

João de Mancelos

Universidade Católica Portuguesa/FCT

Palavras-chave: Sophia de Mello Breyner Andresen, escrita criativa, conto, construção de personagens.

Keywords: Sophia de Mello Breyner Andresen, creative writing, short story, characters.

Les dieux, gracieusement, nous donnent
pour rien tel premier vers;
mais c'est à nous de façonner le second,
qui doit consonner avec l'autre.
Paul Valéry, *À Propos d'Adonis* (1920).

1. Uma poética do conto

As oficinas de Escrita Criativa são cada vez mais frequentes no nosso país, multiplicando-se em escolas, bibliotecas, livrarias, clubes, etc. Tais sessões ou cursos, quando leccionados por docentes conhecedores e sensíveis à realidade artística – o que raras vezes sucede –, motivam não apenas para a escrita, mas também para a leitura. Nessas oficinas, são compreendidas e exercitadas técnicas aplicáveis à elaboração de textos dos mais variados géneros, com particular ênfase para o guião televisivo (que exige um código técnico-compositivo específico) e o conto (um texto curto, logo mais facilmente manipulável pelos alunos). Dentro da narrativa breve, são estudadas e discutidas técnicas para estruturar enredos; construir personagens realistas; elaborar diálogos naturais; gerar tensão; descrever espaços; pesquisar acerca de uma época histórica, etc. Para tanto, os docentes e alunos, numa atmosfera de espírito crítico e de experimen-

talismo, recorrem à citação quer de histórias, quer de opiniões de autores e ensaístas diversos.

Neste âmbito, pretendo mostrar como os *Contos Exemplares* (1962) de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004) podem ser usados numa oficina de Escrita Criativa para ilustrar um aspecto central da narrativa: a construção de personagens. Analiso as técnicas utilizadas pela autora; menciono os conselhos que esta registou em «Arte Poética»; recorro a opiniões de especialistas reputados em Escrita Criativa, e à minha interpretação pessoal.

2. Qualidades essenciais a um escritor

Nos diversos textos que compõem «Arte Poética», dispersos por várias obras – *Geografia* (1967), *Dual* (1972), *Ilhas* (1989) –, Sophia Andresen menciona algumas das qualidades essenciais a um bom escritor, seja ele um poeta ou um contista. Em primeiro lugar, é preciso possuir talento natural, ou seja, vocação para a escrita e, concomitantemente, sensibilidade artística: «[...] o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas» (Andresen, 1991: 167). Esta sensibilidade concretiza-se através de uma particular atenção ao real, uma forma de perceber o que é único numa pessoa, lugar ou momento, e susceptível de ser absorvido literariamente. Trata-se de um dom essencial ao ofício do escritor, como refere Sophia: «fazer versos é estar atento»; «o poeta é um escutador» (ibid.: 166).

No entanto, só o talento e a vocação não transformam o aspirante a escritor num bom poeta ou contista. É necessário possuir conhecimentos técnicos, que se aprendem com a leitura de obras de reconhecida qualidade de autores nacionais e estrangeiros; com os conselhos que estes, tantas vezes, legaram em cartas, meditações, entrevistas; e com disciplinas como o Português, em geral, e a Escrita Criativa, em particular. Nesse sentido, recordo uma frase de Sophia: «Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem» (ibid.: 95). Esse artesanato implica técnica ou *techné*, um vocábulo grego que significa método para produzir algo ou atingir um determinado objectivo.

A estas qualidades deve ser acrescentada uma outra: a do trabalho humilde e contínuo. Qualquer autor sabe que a escrita não é o mero produto de uma epifania – e alguns poetas, como Eugénio de Andrade, por exemplo, minimizam até a importância desse aspecto. Se os deuses dão o primeiro verso, ou a frase inicial de uma história, não é menos certo que cabe aos humanos continuarem a elaboração do texto. De facto, o trabalho do autor é um movimento constante, simultaneamente repetitivo e sempre diverso – como as marés. Uma vez, sereno; outras, mais fértil e alteroso, influenciado pelos cambiantes e ambientes das estações do ano, e pelos ritmos da sua exis-

tência como ser biológico e cultural. Como as ondas constroem, ao longo de milénios, a praia, e permanentemente a arranjam, alisam e aperfeiçoam, no seu fluir e refluxo, também o escritor modifica os textos com perseverança e paixão.

3. As grandes personagens fazem as grandes histórias

Acredito, como a maioria dos teóricos da Escrita Criativa, que as melhores narrativas são, muitas vezes, as que apresentam personagens memoráveis. Por exemplo, o leitor pode não se recordar com exactidão dos pormenores dos amores platónicos e das desavenças com moinhos de vento de D. Quixote, mas certamente ama, admira, ri ou compadece-se do cavaleiro da triste figura. O termo «quixotesco» entrou até na linguagem quotidiana para designar um empreendimento megalómano ou utópico. E se este romance de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) é a segunda obra mais traduzida a seguir à Bíblia, tal também se deve ao protagonista, humano e caricatural, que ecoa os nossos sonhos e ilusões.

Nas mitologias, lendas e grandes obras da literatura universal, é possível encontrarmos outras personagens memoráveis, muitas vezes correspondentes aos arquétipos junguianos do herói, grande mãe, criança ou velho sábio, que saíram das páginas dos livros e povoaram a cultura colectiva. Hércules, Ulisses, o gigante Adamastor, a Branca de Neve, Romeu e Julieta, Pedro e Inês, o rei Artur, ou o mago Merlin – são apenas alguns exemplos de figuras de papel e tinta às quais foi insuflado um sopro de vida eterna, ou não fosse a palavra criativa também uma «palavra criadora», no sentido bíblico da expressão.

Neste contexto, interessa-me particularmente a construção dos actantes, reconhecendo a sua importância primordial no desenvolvimento do enredo. Como afirma o romancista e professor David Lodge, em *The Art of Fiction*:

Character is arguably the most important single component of the novel. Other narrative forms, such as epic, and other media, such as film, can tell a story just as well, but nothing can equal the great tradition of the European novel in the richness, variety and psychological depth of its portrayal of human nature. (Lodge, 1992: 67)

Há três conselhos básicos e generalistas (isto é, aplicáveis a qualquer narrativa, seja ela policial, histórica, fantástica, de terror, etc.) que se encontram com frequência nos manuais de Escrita Criativa:

- a) O autor deve ter um conhecimento o mais completo possível da personagem, sobretudo quando se trata do protagonista ou do antagonista. Mesmo que não use todos os dados que possui acerca desta – e num texto conciso como uma narrativa breve por certo não o fará – tal sabedoria permite-lhe criar uma figura

mais verosímil. Assim, os escritores são encorajados a empreender um passeio com a personagem, num jardim ou numa praia, por exemplo, entrevistando-a. Dessa conversa imaginária resultarão alguns elementos que podem ajudar a preencher uma ficha com o nome do interveniente; sexo; idade; aspecto físico e vestuário (o autor pode recolher fotografias de revistas para o auxiliar); traços psicológicos dominantes (qualidades, defeitos, manias, recalcimentos, fobias); nacionalidade e local onde vive; vida social (estado civil, núcleo familiar, amigos); grupo socio-económico; educação, emprego e ambições; passatempos; discurso (importante para o diálogo); historial amoroso, etc. (Marshall, 2000: 21, 22).

- b) Para criar uma personagem, o escritor pode usar vários recursos: a descrição física; uma informação dada pelo narrador; acções empreendidas pelo indivíduo em causa; o revelar do pensamento; um paralelo entre um cenário e uma característica psicológica; o diálogo, etc. (Watts, 1996: 62-64). Contudo, deve ter em conta que é mais estimulante para a imaginação do leitor deixá-lo deduzir certos traços da personagem através das suas acções, em vez de a descrever exaustivamente.
- c) Convém evitar personagens planas – a menos que estas sejam caricaturas humorísticas ou detenham um carácter alegórico (como o Homem Importante, em «O Jantar do Bispo», de Sophia). De facto, os intervenientes modelados, porque evoluem ao longo da narrativa, nos envolvem na sua busca, revelam os seus temores e desejos, são mais cativantes e verosímeis. Nesta linha, mostrar os defeitos dos bons e realçar as qualidades dos vilões, humaniza e enriquece as personagens de qualquer história (Stein, 2003: 66).

4. Técnicas de construção de personagens em *Contos Exemplares*

Na obra *Contos Exemplares*, Sophia Andresen cria algumas personagens memoráveis, o que justifica, em parte, a qualidade de histórias que resultam menos do enredo, por vezes minimalista, e mais do retrato, sempre vivo e colorido. Neste breve artigo, cinjo-me apenas a três intervenientes: o Homem Importante, figura demoníaca do conto «O Jantar do Bispo»; Mónica, a extraordinária mulher de «Retrato de Mónica», uma narrativa de personagem, tal como o título indicia; Búzio, o «velho louco e vagabundo» de «Homero».

A narrativa «O Jantar do Bispo», que abre a colectânea, encena a antiquíssima luta entre o bem e o mal, a honestidade e o poder, a pobreza e a opulência. Nesse contexto, as personagens centrais prescindem de nomes, sendo a sua designação, em maiúsculas, simbólica da profissão ou lugar que ocupam na hierarquia social (Rocha, 1980: 15). Por outro lado, tal remete para a componente alegórica do conto em aná-

lise. Assim, desfilam por estas páginas o Dono e a Dona da Casa (proprietários ricos e aristocráticos); o Padre de Varzim e o Bispo (membros do clero com visões opostas acerca da intervenção da Igreja na sociedade laica); o Homem Importante (o Demónio) e o mendigo (Deus ou um enviado seu).

A personagem mais sinistra é este Homem Importante, cuja vinda é antecipada por dois indícios que não escaparão ao leitor mais atento: o primeiro afirma: «o Diabo que espreita a ocasião resolveu intervir» (Andresen, 1992: 67); o segundo anuncia a chegada da personagem maléfica com um «grande estrondo», resultado do choque do automóvel do Homem Importante com o portão da casa (ibid.: 68). Esta técnica da criação de indícios é uma das primeiras a serem ensinadas aos escritores aprendizes. Uma boa pista caracteriza-se por ser reveladora, mas não demasiado evidente; além disso, deve ser posicionada no momento certo da narrativa pois, caso surja muito antes do acontecimento que anuncia, acaba por se diluir e tornar irrelevante.

O recém-chegado é bem acolhido pelo Dono da Casa: «O desconhecido disse o seu nome. Um nome que foi ouvido com prazer. Era o nome de um homem importantíssimo [...] E por isso, o Homem Importantíssimo foi convidado a jantar» (ibid.: 69). Note-se que esta ausência de pormenores cria suspense e, portanto, galvaniza o interesse do leitor, provando que na escrita criativa o silêncio e a omissão detêm uma importância igual ao que é dito.

Em seguida, a figura do recém-chegado é descrita em traços significativos: «O novo convidado agradou logo a toda a gente. Era um homem moreno, alto, mais depressa magro do que gordo. Tinha a idade indefinível dos homens de negócios que estão no auge da sua carreira. Não era velho, mas parecia nunca ter sido novo» (ibid.: 69). Este passo ilustra um conselho tantas vezes dado aos escritores aprendizes: deve escolher-se o termo certo, «le mot juste», sobretudo num conto, onde a própria concisão do texto requer uma economia sábia das palavras. E Sophia possui esse talento, como nota Jorge de Sena (1919-1978), ao elogiar «a sua contenção de tom, a sua discreta fluidez, a simplicidade muito pura da expressão» (Sena, 1972: 305).

Por outro lado, a autora introduz um elemento inovador na história: aqui, a imagem do demónio não se enraíza na ideia popular de uma criatura grotesca e assustadora; este é apresentado como um homem alto, moreno, bem-parecido e sem idade definida – uma característica que relembra a intemporalidade do mal.

É significativo que apenas os inocentes, neste caso o menino João, filho do Dono da Casa, desvendem a verdadeira natureza da personagem (Martins, 1995: 25): «Ele reparara que a sombra daquele homem era enorme e enchia os tectos, gesticulando como um grande polvo. Mas isso era uma coisa que só a criança vira» (Andresen, 1992: 70). Comparar uma personagem a um animal, por exemplo, constitui uma estratégia eficaz para a caracterizar eufóricamente ou disforicamente, e pode revelar algo específico da sua dimensão e designios.

No contexto do enredo, o Homem Importante defende, através de um discurso engenhoso e malévolo, a necessidade de a Igreja se ocupar sobretudo de questões espirituais e menos dos atritos gerados pela desigualdade na distribuição da riqueza. Tais palavras levam o Bispo a decidir, finalmente, afastar para outra freguesia o subversivo Abade de Varzim, para gáudio do Dono da Casa, que se sentia atingido pelos seus sermões dominicais. No final do conto, o Homem Importante e o cheque que doara para a reparação do telhado da igreja desaparecem num golpe de mistério. Joana, uma das criadas da casa, confirma as deduções do leitor: «Quem sabe! Talvez ele fosse realmente o Diabo!» (ibid.: 103).

Por vezes, num conto de personagem, há alguma conveniência em descrevê-la logo no parágrafo inicial, o *incipit*, geralmente aquele que faz o leitor decidir-se a prosseguir ou a fechar o livro. Escritores como Lídia Jorge (1946), em *Marido e Outros Contos* (1997), ou António Lobo Antunes (1942) nas crónicas, conseguem, em breves palavras, captar e transmitir admiravelmente um traço essencial da personagem. Em «Retrato de Mónica», Sophia apresenta ao leitor uma mulher fútil, pertencente a um estrato socioeconómico que não tem preocupações financeiras, nem se debate com as arrelias diárias das classes trabalhadoras:

Mónica é uma pessoa tão extraordinária que consegue simultaneamente: ser boa mãe de família, ser chiquíssima, ser dirigente da Liga Internacional das Mulheres Inúteis, ajudar o marido nos negócios, fazer ginástica todas as manhãs, ser pontual, ter imensos amigos, dar muito jantares, ir a muitos jantares, não fumar, não envelhecer, gostar de toda a gente, gostar dela, dizer bem de toda a gente, coleccionar colheres do século XVII, jogar golfe, deitar-se tarde, levantar-se cedo, comer iogurte, fazer ioga, gostar de pintura abstracta, ser sócia de todas as sociedades musicais, estar sempre divertida, ser um belo exemplo de virtudes, ter muito sucesso e ser muito séria. (ibid.: 129)

A frase é deliberadamente extensa, construída a partir de uma lengalenga de actividades, gostos, hábitos e ritos que, somados, contribuem para uma impressão única: a vida de Mónica é inútil. A esta técnica de fazer convergir elementos diversos no mesmo resultado, o mestre do conto norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849) chamou «unidade de efeito». Numa dos primeiros ensaios de escrita criativa dignos desse nome, «The Philosophy of Composition» (1846), Poe explica que tal se obtém através da repetição, do ritmo, do tom e da escolha de palavras compreendidas num determinado campo (Poe, 1992: 34-50).

No excerto de «Retrato de Mónica», espécie de cartão-de-visita da protagonista, o ritmo é rápido, sugerindo uma vida sobrecarregada; o tom ferve de ironia com intenção moralizante; a escolha de palavras revela as actividades de uma mulher bem-nascida e mal vivida, que se desdobra em golfe, ioga, jantares e outros vazios. O resto da nar-

rativa particulariza e confirma esta forte impressão inicial de futilidade – aquilo que musicalmente poderia ser definido como variações dos primeiros compassos de uma melodia.

Num tom mais eufórico, Sophia apresenta ao leitor, em «Homero», uma das suas personagens mais celebradas, o Búzio:

Quando eu era pequena, passava às vezes pela praia um velho louco e vagabundo a quem chamavam o Búzio.

O Búzio era como um monumento manuelino: tudo nele lembrava coisas marítimas. A sua barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. As grossas veias azuis das suas pernas eram iguais a cabos de navio. O seu corpo parecia um mastro e o seu andar era baloiçado como o andar dum marinheiro ou dum barco. Os seus olhos, como o próprio mar, ora eram azuis, ora cinzentos, ora verdes, e às vezes mesmo os vi roxos. E trazia sempre na mão direita duas conchas. (Andresen, 1992: 147)

Ao reler a primeira linha desta narrativa, vem-me à memória o conselho que o Prémio Nobel Ernest Hemingway (1899-1961), através do narrador de *A Moveable Feast* (1964), dá aos escritores aprendizes: «Tudo o que tens a fazer é escrever uma frase verdadeira. Escreve a frase mais verdadeira que souberes» (Hemingway, 1981: 23). De facto, as palavras iniciais de um texto assumem uma importância particular, pois motivam para a leitura; proporcionam referentes espaciotemporais; apresentam o protagonista; estabelecem o tom; indiciam o género da narrativa (Oliver, 2004: 54).

No caso concreto de «Homero», em menos de vinte palavras, Sophia consegue introduzir o tempo da história (a infância); transmitir uma atmosfera evocativa através do pretérito imperfeito; e apresentar a personagem central do conto, o Búzio. Este é descrito como «um velho louco e vagabundo», adjectivos que bastam para revelar o carácter espiritual e liberto de convenções sociais de um homem que pode ser um pescador reformado, ou Homero – a primeira influência de Sophia – ou, por alargamento, qualquer poeta (Rocha, 1980: 10, 28).

As linhas seguintes, de uma beleza lírica, cumprem a promessa das primeiras palavras. Recorrendo à técnica da unidade de efeito, que expliquei antes, a autora acentua a ligação do Búzio ao mar, ao equipará-lo a um monumento manuelino: a barba era uma onda; as veias, cabos de navio; o corpo, um mastro; o andar, o baloiço de um barco; os olhos, das cores sempre mutáveis do oceano. Nesta comparação, a escritora utiliza estruturas frásicas diferentes, mas encadeadas, tal como as ondas que alisam uma praia, criando um ritmo encantatório, próprio à evocação de uma memória de infância.

No final do parágrafo, é introduzida uma nota de expectativa: «E trazia sempre na mão direita duas conchas» (Andresen, 1992: 147). Linhas mais tarde, o leitor fica a saber que estas constituem duas castanholas improvisadas, que o velho usava para marcar «o ritmo dos seus longos discursos cadenciados, solitários e misteriosos como

poemas» (ibid.: 148). Três adjectivos que, quanto a mim, apontam para os traços fundamentais de um bom texto: a musicalidade, a singularidade e a plurissignificação.

Ao longo de uma década a orientar oficinas de Escrita Criativa, tenho utilizado este parágrafo como um exemplo perfeito e conciso da criação de uma personagem – e não encontrei ainda, nas letras universais, um melhor substituto.

5. Conclusões

A consulta aos programas dos cursos de Escrita Criativa ministrados em Portugal, bem como as conversas informais tidas com professores e estudantes, evidenciam uma realidade penosa: as opiniões e exemplos recolhidos provêm, na generalidade, do cânone anglo-americano. Tem-se perdido, assim, a oportunidade de divulgar a profícua tradição literária do nosso país. Que desperdício os aspirantes a escritores não aprenderem a relevância do pormenor com Alexandre Herculano (1810-1877); a trama entre imaginação e racionalidade com Fernando Pessoa (1888-1935); os saborosos diálogos regionais de Aquilino Ribeiro (1885-1963); a capacidade para criar genealogias com Agustina Bessa-Luís (1922); a pureza da metáfora com Eugénio de Andrade (1923-2005). Nas prateleiras das estantes, sossegadamente habitadas pelos volumes desses autores, urdem-se técnicas e meditações sobre o fascinante ofício da escrita – que é também uma arte de compreender o ser humano na sua ínfima complexidade e, talvez, um caminho para o amar ainda mais.

Bibliografia

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1991). *Obra Poética*, vol. III. Lisboa: Caminho.
- (1992). *Contos Exemplares*. Prefácio de António Ferreira Gomes. 25^a ed. Porto: Figueirinhas.
- HEMINGWAY, Ernest (1981). *Paris é uma Festa*. Trad. de Virgínia Mota. Lisboa: Livros do Brasil.
- LODGE, David (1992). *The Art of Fiction*. London: Penguin Books.
- MARSHALL, Evan (2000). *Novel Writing*. London: A&C Black.
- MARTINS, Marta (1995). *Ler Sophia: Os Valores, os Modelos e as Estratégias Discursivas nos Contos de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Porto: Porto Editora.
- OLIVER, Marina (2004). *Write & Sell your Novel: The Beginner's Guide to Writing for Publication*. 3rd ed. Oxford, UK: How to Books.
- POE, Edgar Allan (1992). *O Corvo e Outros Poemas*. Trad. de Fernando Pessoa. Lisboa: Ulmeiro.

ROCHA, Clara Crabbé (1980). *Os «Contos Exemplares» de Sophia de Mello Breyner*. 2ª edição, revista e aumentada. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica / Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra.

SENA, Jorge de (1972). *Líricas Portuguesas*, vol. 1. 2ª ed. Lisboa: Portugália.

STEIN, Sol (2003). *Solutions for Writers: Practical Craft Techniques for Fiction and Non-fiction*. 4th ed. London: Souvenir Press.

WATTS, Nigel (1996). *Writing a novel and getting published*. London: Hodder & Stoughton.

Resumo: Os *Contos Exemplares* (1962), de Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), podem ser usados numa oficina de Escrita Criativa para ilustrar um aspecto central da narrativa: a construção de personagens. Neste estudo, analiso as técnicas utilizadas pela autora; menciono os conselhos que esta registou em «Arte Poética»; recorro a opiniões de especialistas reputados em Escrita Criativa, e à minha interpretação pessoal.

Abstract: The short story collection *Contos Exemplares* (1962), by Sophia de Mello Breyner Andresen (1919-2004), can be used in a Creative Writing workshop to illustrate one fundamental aspect of any narrative: the building of characters. In this paper, I analyze the techniques used by Sophia; I mention several pieces of advice she passed on to her readers in «Arte Poética»; I resort to the opinion of reputed specialists in the area of Creative Writing, and to my personal interpretation.