

A CONSTRUÇÃO DA TRAMA EM *O CHEIRO TRISTE DAS BERGAMOTAS*: UMA REFLEXÃO AUTORAL

Guilherme Azambuja Castro¹

RESUMO: A concepção de trama das histórias de ficção, com sua estrutura que compreende necessariamente introdução, desenvolvimento e desfecho, foi desenvolvida por Aristóteles, na Grécia, há mais de dois mil e trezentos anos. Entendemos que este é um conceito ainda vigente. Seu estudo, portanto, pode ser útil ao escritor iniciante. Pretendemos, aqui, refletir sobre algumas técnicas de construção do enredo, tendo como ilustração o processo de escrita de três contos integrantes do livro *O cheiro triste das bergamotas*.

Palavras-chaves: Conto, trama, escrita criativa.

THE CONSTRUCTION OF THE PLOT IN *O CHEIRO TRISTE DAS BERGAMOTAS*: AN AUTHORIAL REFLECTION

ABSTRACT: The conception of plot of fictional stories, with a structure comprising necessarily introduction, development and conclusion, was developed by Aristotle in Greece, more than two thousand and three hundred years ago. We understand that this is a concept still in force. Therefore, its study may be useful to the novice writer. Here we intend to reflect about some techniques of construction of the plot, having as illustration the process of writing of three short stories included in the book *O Cheiro Triste das Bergamotas*.

Keywords: Short story, plot, creative writing.

Em *A Arte Poética*, Aristóteles diz que, em uma fábula (parte integrante da epopeia), há sempre uma unidade de ação, e que a unidade de ação compreende sempre três fases: introdução, desenvolvimento e desfecho (ARISTÓTELES, 2010). Entendemos que essa fórmula até hoje é seguida pela grande maioria dos ficcionistas na elaboração de suas obras. Daí a importância, pensamos, numa reflexão sobre a arte de compor as partes de uma história.

Nos manuais de escrita criativa, deparamo-nos com uma pluralidade de orientações técnicas que ensinam como estruturar um texto de ficção, sejam contos ou romances. Todas são válidas e merecem estudo. Entretanto, para qualificar nossa reflexão, buscaremos apoio teórico em um ensaio apenas. Trata-se o ensaio denominado *Trama: una cuestión de enfoque*, escrito

¹ Mestre em Letras, área de concentração Escrita Criativa. Desde 2015, é doutorando também em Letras, Escrita Criativa, pela PUCRS.

por David Harris Ebenbach e publicado numa coleção da escola de escrita criativa de Nova York, a *Gotham Writers' Workshop*. Não há outra razão para justificar a escolha desse trabalho senão a de que se trata de um estudo eficiente – e, sobretudo, didático – sobre as técnicas possíveis para a construção da trama num relato de ficção.

A seguir iniciaremos a reflexão sobre o processo de construção da trama no processo de criação dos contos *Luz no avarandado*, *Um céu cor-de-rosa* e *Porto Alegre sob o ralo*, que integram o livro *O cheiro triste das bergamotas*², que é o nosso foco. Porém, salientamos que, embora se trate de um processo singular de escrita, o trazemos como ilustração, apenas, e por isso tentaremos abordar o tema de uma maneira geral e o mais abrangente possível.

Introdução.

A introdução de um conto – como a de qualquer relato – é o ponto preciso, escolhido pelo autor, dentro de uma linha de tempo sempre maior. É a partir desse ponto que o narrador vai receber a permissão do autor em começar a falar. O que está antes desse ponto, em princípio, não importa – ao menos diretamente – à narrativa. Neste ponto, o narrador precisa dizer que algo novo ocorreu, e que atinja, portanto, por sua novidade e relevância, o interesse do leitor.

Neste sentido, diz David Harris Ebenbach que “A história não deveria começar quando tudo está tranquilo, quando não ocorre nada, quando tudo é parecido a como sempre foi” (EBENBACH, 2012)³. A história inicia quando o narrador sente a urgência em narrar, e isso se dá a partir de uma alteração do fluxo normal da vida – uma alteração de ânimo, por exemplo – então ele sente vontade e diz a primeira palavra.

Mas todo personagem, embora soe um tanto estranho, tem para o autor uma vida anterior ao ponto em que o narrador o introduz; às vezes até uma vida posterior. Essas “vidas” foram pensadas pelo autor; mas apenas “pensadas”. A função das “vidas” que ficam de fora e apenas habitam o mundo dos rascunhos, portanto, podemos dizer que se resume a ajudar o autor no processo de compreensão do personagem.

Relendo os rascunhos do conto *Luz no avarandado*, vemos que a história começava com um pequeno sumário onde o narrador explicava, de início, o porquê de a menina ter ido

² Apresentamos esse livro, em 2014, como parte da dissertação de Mestrado em Letras, área de atuação Escrita Criativa, pela PUCRS, e será publicado pela editora CEPE, de Pernambuco, com previsão para abril de 2016, sob o título *O amor que não sentimos e outros contos*.

³ As citações do ensaio de Ebenbach, neste artigo, são traduções nossas da versão em espanhol do livro.

visitar os tios no balneário, bem como a relação conflituosa entre os tios e os pais da menina. Entretanto, tempos depois, o trecho foi cortado. Dizia assim:

Há oito anos que, no verão, as coisas funcionavam assim, os pais ficavam na cidade enquanto os tios veraneavam na cabana da Barra. Oito anos, portanto Bianca tinha seis. Foi uma espécie de separação; pela idade, não compreendeu, e é bem provável que ainda não compreenda. Somente agora, com o esfriamento das tensões, a conclusão do processo, o pai abria-se a certas possibilidades: Bianca passar uns dias na cabana era uma delas. Ainda assim, pouquíssimos dias.

Pensamos que essa intromissão enfraquecia a autonomia do conto e, conseqüentemente, a autoridade do narrador. O sumário nada mais era que o *autor*, de fora, no afã de conceder ao leitor informações chaves, falando como seria a história a seguir: uma espécie de desconfiança sobre a capacidade de o narrador manipular seus próprios atos de *falar e não falar* quando necessário.

Todas essas informações – a idade, a visão da família, a imaturidade da menina – quisemos que estivessem, entretanto, mais adiante no texto, mostradas através das ações e da representação dos pensamentos da personagem. O sumário inicial, aqui, pode ilustrar o que Cortázar quis dizer quando falou, em *O conto e seus arredores*, da mão do autor, de fora para dentro, moldando a história como a um vaso de argila.

No conto *Um céu cor-de-rosa*, há outro exemplo de introdução:

Porque, ora bolas, tinha que ser obrigatório, com fiscalização do Estado e tudo.
– Hum... – eu disse.
– Obrigatório.

Uma introdução, portanto, *in media res*. O uso do “porque” junto e sem acento significa que havia uma pergunta anterior, um “por quê?”. E o conto inicia, então, omitindo-a. Inicia com a resposta sobre a felicidade.

Este conto teve um sem número de introduções até chegar à definitiva. Pensávamos constantemente em uma propaganda antiga do cigarro *Free*, e queríamos construir um diálogo baseado nela.

Mas os diálogos, por algum motivo, não surgiam. Faltava um motivo verdadeiro para prosseguir a trama a partir somente de uma conversa sobre uma propaganda, o que era a nossa intenção inicial.

Começava desta forma:

Nádia fechou o celular na mão e perguntou se eu lembrava de uma propaganda, dava em noventa e poucos... Do Free. Eu estava sentado no balanço e disse que sim, uma vaga lembrança. Dentro de casa, na cozinha, a turma jogava baralho ao redor da mesa. Nós dois não. Escutávamos música, Nádia tinha botado um cedê no aparelho da sala antes de sair para fumar no alpendre.

– Daí a mulher dizia: “amor, tesão, sei lá!”

– “Primeiro a gente enlouquece!” – Isso! A mulher abria um sorriso...

E eu disse:

– Como se fosse a pessoa mais feliz do mundo.

E ela prosseguiu:

– ... e no fim, dizia: “depois a gente vê no que vai dar”.

Nádia estava de pé, escorada na parede, olhava a lua e fumava.

– Na época, era guria e pensei “cara, eu também vou enlouquecer!”. E enlouqueci, sabe por quê?

– Por quê?

– Porque eu, sim, queria ser a pessoa mais feliz do mundo, como tu diz.

Tragou. Depois soltou a fumaça, que subiu e se enredou na lâmpada.

– E foi?

Nádia olhava o celular muito firme na mão.

– Fui – ela disse –, de verdade que fui.

– Com o Sérgio?

– O próprio.

– E não é mais?

Não respondeu. Ao invés, disse:

– Ah, quer saber, quando se é uma fedelha porra-louca – apontava o dedão para si, – entra-se muito fácil na dos carinhas, porque tu tá a fim, sei lá, de conhecer alguém... Bom, tava muito a fim de conhecer alguém na época.

A pergunta que fizemos, em dado momento, foi esta: Quando a angústia de Nádia começa? Respondê-la era crucial para saber onde começava a real urgência em narrar, ou seja, a partir de que momento o conto ele mesmo queria começar.

Procedemos, então, com mudanças experimentais. Alteramos o texto até que os seguintes atos do processo foram decisivos e o conto se mostrou possível: um, eliminar a presença dos outros personagens, os que estavam dentro da casa, entre eles a namorada do narrador, e deixá-los livres, Rafael e Nádia, conversando sobre a felicidade (era disso que a propaganda falava, afinal); e dois, começar o conto já colocando a questão de Nádia: ser feliz é obrigatório. Ficou assim: “Porque, ora bolas, tinha que ser obrigatório, com fiscalização do Estado e tudo”. Mas obrigatório o quê? – aqui está a elipse. Desvendada, entretanto, nas próximas linhas, e nossa intenção era mesmo esta, que o leitor precisasse andar no texto para saber. Passo seguinte foi tratar do conflito, pois, chegando a este efeito, o que poderia haver antes da fala que escolhemos como inicial deixou definitivamente de nos preocupar.

Desenvolvimento

No desenvolvimento, o narrador introduz o conflito. Sem conflito, não há desenvolvimento. Entendemos por conflito a contraposição de duas ou mais forças, e o embate dessas forças é o que faz com que os personagens ajam, interajam, pensem, tomem decisões, desejem.

O conflito pode estar fora do personagem (uma fechadura que emperra, por exemplo, uma ditadura militar, um plano econômico, uma viagem inesperada, etc.), ou dentro dele (uma dúvida sobre que atitude tomar diante de um impasse amoroso ou existencial; um medo escondido; uma culpa, etc.).

O conflito interno instaura no texto uma pergunta sobre a existência humana (o universal), que será desenvolvida a partir do modo de representação do personagem (o individual). Para tanto, o personagem precisa ter um objetivo, um desejo, e o conflito será um empecilho que aterrissará no meio do seu caminho, atrapalhando tudo. O conflito diz respeito a uma busca do sujeito (pode ser uma busca inconsciente) pela realização de um desejo. Rafa, o narrador de *Um céu cor-de-rosa*, está diante de uma mulher que a todo tempo parece convidá-lo a cometer adultério. Ele luta contra isso (ao menos, aparentemente). Talvez tenha já percebido isso quando Nádia dá início ao relato, brincando com o imaginário “feliçômetro”:

– E quê que acontecia se tu não cumprisse a lei? – eu disse.
 – Medidas drásticas. Se no feliçômetro desse que tu andava tristonho... Drásticas. Dá cá esse braço, deixa medir, sou a fiscal – os óculos deslizaram sobre o nariz enquanto fingia portar um feliçômetro.

Na verdade, o que Nádia quer, através de uma angústia disfarçada de humor, é dizer a Rafael que ela não está feliz. Dizer que não está feliz, para ele, também significa dizer: “me faça feliz”:

– Posso medir a tua? – eu disse.
 – Já medi.
 – E?
 – Sigilo profissional.
 – Tá me sacaneando, hein.
 – Medi. E estou medicada, inclusive, saí do hotel medicada.
 Rimos. Depois olhei sério para ela:
 – Problemas com o Sérgio?
 Nádia olhava o cigarro entre os dedos, a fumaça subia e se enroscava na lâmpada.

Em seguida, Nádia muda de assunto perguntando se pode trocar o CD. A troca do CD é essencial para a apresentação do conflito, pois é aqui que surge o primeiro sinal de que o

narrador e Nádia não apenas se conhecem de épocas antigas, mas que também costumavam ser mais próximos do que dois amigos.

A troca de ambiente também é simbólica. O ambiente anterior – da tevê ligada – pertencia apenas ao narrador e a sua namorada. Agora, Nádia o transforma a seu favor, o transforma em *seu* ambiente, onde atuará mais à vontade sobre as forças contrárias do narrador, desde que desligue a tevê de Priscila e coloque o *seu* disco do Caetano.

Foi até a sala, desligou a tevê, em seguida começou a tocar alguma coisa lá dentro. Ela chegou dizendo:

– Adoro, tu ouviu o último dele?

– Uh, faz tempo que não ouço Caetano.

Sentou. Despejou as cinzas.

– Mas ouvia... antigamente.

Conhecer o gosto um do outro significa a intimidade que existiu entre eles, e que agora ela quer resgatar. Nádia não diz: “Mas ouvia, antigamente”. Ela diz: “Mas ouvia... antigamente”. Essa pausa (grafada com reticências, maior que a de uma vírgula), além de marcar um silêncio, traz em si uma carga de informação. Quando alguém na vida real faz esse tipo de comentário, usando ritmos e tons de voz semelhantes aos de Nádia, não apenas constata que a pessoa costumava ouvir outras músicas no passado; diz mais que isso. Diz que essa pessoa não é mais aquela com a qual costumava ter intimidade: é agora outra pessoa. O que simboliza uma mudança na relação, uma perda mais relevante para um do que para o outro. Esta foi uma síntese do conflito interno, vejamos o externo.

Em *Um céu cor-de-rosa* o conflito externo é a ausência de Sérgio, marido de Nádia. Eles – Rafa e Nádia – não estão a sós porque querem, ou porque marcaram um encontro às escondidas. Não: Sérgio está atrasado. O fato de a namorada do narrador não estar presente é externo, mas secundário. É uma ausência, portanto, que não tem a mesma importância para o desenvolvimento se comparada à ausência de Sérgio. Mas, no fim das contas, são essas duas ausências que fazem com que Nádia fale e encontre na aparente fidelidade do narrador uma barreira. Diante dessas ausências, vêm à tona fatos que de alguma forma resgatam a antiga intimidade dos dois. São as duas ausências que determinam o tom da conversa e que permitem o extravasamento dramático de Nádia.

Nesse trecho, Nádia quase avança o sinal:

- Acho que tu tem um segredo engaiolado aí, Rafa, que nem passarinho louco pra sair voando.
 - E cheio de sal na cauda.
- Tirou o cigarro da boca, seus lábios se contraíram e sopraram o sal imaginário.
- Pronto, agora conta.
 - Tem nada de segredo.
 - Vamos lá, eu ajudo. Acho que tem a ver comigo.
 - Nádía...
 - Qual o problema? Ah, que desperdício, um passarinho louco pra voar.

O conto prossegue, e o desenvolvimento então chega ao clímax, momento em que o conflito já exerceu todas as suas forças sobre os personagens. Como uma corda espichada, a trama está em seu grau máximo de elasticidade. Um limite quase físico. Não há mais fôlego que permita ao conto prosseguir, e o resultado disso são as consequências. As consequências aparecem na fase do *desfecho*.

Em *Um céu cor-de-rosa* o clímax inicia no momento em que o narrador cessa a atividade a que estava destinado (fazer o jantar) e vai ao encontro de Nádía. Aqui fazemos um parêntese para trazer o conto *Porto Alegre sob o ralo* como segundo exemplo para ilustrar a construção do desenvolvimento.

Nesse breve conto o conflito se dá quase inteiramente dentro do narrador. O narrador é um sujeito inominado que lamenta um amor recentemente perdido. “Anoiteceu aqui dentro. Ficou escuro”, ele diz, referindo-se não ao ambiente, como se pode entender numa leitura rápida, mas a si mesmo. Ficou escuro dentro dele: seu espírito passou de um estado (que não conhecemos) para outro (que iremos conhecer). Esse novo estado de espírito causa-lhe dor e vontade de falar. Em seguida, o narrador diz que está absolutamente sozinho, e, portanto, a única lista que tem para fazer é esta: “ligar, ligar, ligar”. O conto inteiro se trata do narrador tentando apanhar o telefone e ligar para a amada. Esta fricção entre um “ser capaz” e um “não ser capaz” de fazer algo decisivo e desejado (ligar para a amada) faz com o que a narrativa caminhe adiante.

A fala é urgente porque o narrador foi abandonado (conflito externo), mas, sobretudo, porque se sente abandonado (conflito interno). Por isso, sente dor e empreende um esforço, um desejo de reverter os efeitos emocionais do abandono. O querer constantemente telefonar representa esse desejo: a conduta de repetidas vezes demonstrar vontade de superar a queda através da comunicação. Uma comunicação, claro, frustrada, pois sua voz dirige-se à mulher ausente, a única pessoa que poderia agir e salvá-lo.

O desenvolvimento do conto é fragmentado. Dá-se por uma sequência de itens numerados como um diário onde cada item representasse um dia, um obstáculo vencido, uma nova dor seguida de um novo alívio. Cada item representa um instante em que a dor do personagem revelou-se mais forte, um pico de vida que se eleva em função dessa dor (porque é ela que o faz falar). Como se o narrador estivesse em repouso contínuo, o corpo enfraquecido, e então, de repente, vem-lhe um desejo de se manifestar, num ímpeto de força, e ele adquire a voz que vai sobreviver apenas o tempo de soltar o que estava preso à garganta. Depois volta a se calar. Sucumbe à fraqueza. Volta ao estado anterior, em que se vê anoitecido. Fechamos os parênteses e passamos, então, ao desfecho.

Desfecho.

As consequências do conflito são reveladas ao final da história. Mas nem sempre são ditas pelo narrador, explicitamente, muitas vezes são apenas sugeridas. Porém, ainda assim, devem ressoar na mente do leitor quando este terminar a leitura. Aquela corda espichada que é o desenvolvimento do conflito, ao fim, não pode ter outra alternativa senão afrouxar-se, voltando ao seu *status quo*, ou arrebentar de vez.

Em alguns contos, ela afrouxa; noutros, arrebenta.

Depois de ouvir de Nádia que ela, apertando o olho do astigmatismo, conseguia ver o céu transformar-se de azul para cor-de-rosa, o narrador larga imediatamente o que está fazendo – a comida – e vai ao seu encontro. Sai da cozinha e vai até o gramado, onde ela está. E a elasticidade da corda acompanha o caminhar do personagem: vai indo, com ele, em direção ao seu limite físico. O leitor já sabe que Nádia fez o que pode, e que o narrador, por sua vez, resistiu o que pode, e agora?

Deixei o molho em fogo baixo e fiz a volta pelo alpendre.

La caminhando na grama enquanto ela dizia: por quê, Rafa, a gente precisa casar, ter filhos, planejar tanto, poxa? Era faculdade, apartamento caríssimo, um dos planos era até os cinquenta conhecer meio planeta e olha que já estamos chegando lá, hein, quer dizer, nos cinquenta, e pra onde fomos? Eu e o Sérgio, tu me entende? Quer saber?

Ela nem piscava.

Disse: fomos pra Miami um bilhão de vezes, Rafa! Nossa! A gente até mudar de cidade muda e aí, hein, o quê que acontece? E aí, Rafa, se um dia cai um meteorito logo em cima da gente?

Peguei uma folha do limoeiro. Amassei, cheirei. Disse a ela que não sabia, um meteorito? Lembrei que caiu um na Rússia esse ano, deu na televisão, mas era só. Ninguém tinha morrido, não tinha sido uma grande notícia: cinco segundos no Jornal Nacional.

– Eu respondo – ela disse.
Cheguei mais perto.

Quando caísse o tal meteorito (porque ele ia cair, sim, ele ia), sabe quem ia se safar numa boa?, ela disse não mais apertando o olho do astigmatismo, as mãos estavam enfiadas nos bolsos, e o céu que ela via agora, pensei, não era mais cor-de-rosa, havia um meteorito riscando todo ele de cinza.

– Eu respondo – ela disse.

Neste conto, a corda arrebenta: o final não passa de um som no vazio, o estertor da corda que estoura de repente. É um final por ressonância. A pergunta “e agora?” fica suspensa. O narrador não diz: “aconteceu isto”.

Rafa está a um palmo da Nádia, cujo ânimo encontra-se aguçado pelo desejo de naquele momento ter o narrador para si, e também pelo sentimento de abandono que lhe causa o marido. Sabemos que o narrador percebeu que ela está nesse estado de espírito e quis se aproximar. O texto mostra uma ação incompleta do desejo. O que acontece ao fim, a consequência, é o som da corda na mente do leitor.

Já no conto *Porto Alegre sob o ralo*, ela afrouxa. O conto, para mostrar que está chegando ao fim, muda de velocidade, e aqui servem estas palavras de Ricardo Piglia sobre o desfecho:

O final implica, mais do que um corte, uma mudança de velocidade. Existem tempos variáveis, momentos lentíssimos, acelerações. Nesses movimentos da temporalidade se joga o remate de uma história. Uma continuidade deve ser alterada: algo trava a repetição. (PIGLIA, 2004)

No desfecho de *Porto Alegre sob o ralo*, o narrador trava-se, não consegue mais falar. A voz perdeu o fôlego. Os dois últimos fragmentos são, portanto, como o final de um processo de definhamento corporal: o texto é o corpo do narrador, a voz do narrador, quem reconhece ter sido derrotado e entrega seu corpo ao outro. Quando a mulher que o teria abandonado apanha as chaves na portaria (onde, aliás, ele mesmo confessa ter deixado), entra no apartamento e encontra-o atrás da água do chuveiro, fraco e doente, ele já é um sujeito derrotado, mudo. Ela, a mulher amada, agora está bem ali à sua frente. Então, não é mais a sua ausência que aflige o narrador. Agora é a sua presença física. Uma presença que provoca a última desaceleração o

corpo. “Teus olhos acompanham os andares”, ele diz no penúltimo item, falando já à mulher. E no outro item, o derradeiro, ele narra o desfecho lógico, “Tuas mãos atravessam a água”.

Ou seja, é apanhado. É tocado. A fantasia se revela, aponta a si mesma dizendo: sou fantasia. Portanto, já é realidade. O conto termina como uma morte que começamos a esperar quando o narrador compara a água a um corpo mil vezes assassinado, o dele. Quem assassina é uma ausência, minutos, horas de ausência após outras horas de ausência. Mas essa morte não é uma morte real, é uma morte simbólica, a morte de uma voz, a morte do sujeito enquanto narrador.

*

Todo processo de escrita compreende não só a elaboração do narrador e sua voz, ou a construção dos personagens em toda a sua complexidade humana, por exemplo; a composição das partes da história, pensamos, exerce um papel tão fundamental no pensar e elaborar o texto pelo autor quanto ao dos demais elementos narrativos. Isto porque as partes de uma história não estão, em absoluto, desatreladas da própria existência dos sujeitos que a vivem e propulsionam.

Analisando o processo de escrita de três contos, percebemos que a trama, apesar de compreender a técnica de garantir o interesse do leitor na história pela ordenação das cenas ou eventos no tempo, é também tributária à construção interna do personagem. Na medida em que se mostra como decorrência lógica dos atos dos personagens, a trama adquire maior ou menor eficácia conforme a habilidade do autor em trabalhar os desejos e conflitos, internos e externos, desses personagens. Assim, o ato de pensar a trama de uma história – ou seja, suas três partes: introdução, desenvolvimento e desfecho – pode se confundir com o ato mesmo de pensar a profundidade dos personagens, e, é claro, a forma de melhor comunicá-la ao leitor.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo. Martin Claret, 2010.

EBENBACH, David Harris. *Trama: una cuestión de enfoque*. In: *Escribir Ficción. Guía práctica de la famosa escuela de escritores de Nueva York*. Trad. Jessica J. Lockhart. Barcelona, ES, Alba Editorial, 2012.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em: 05 de fevereiro de 2016.
Aceito em: 10 de maio de 2016.