

Introdução à escrita criativa¹

João de Mancelos

Três capítulos do livro

¹ Mancelos, João de. *Introdução à Escrita Criativa*. Lisboa: Colibri, 1.ª ed. 2009; 2.ª ed. 2010; 3.ª ed. 2011; 4.ª ed. 2013; 5.a ed. 2017. 142 pp. ISBN: 978-972-772-944-9.

Preparação para a escrita

“Tenta de novo. Erra mais uma vez. Erra melhor.”

— Samuel Beckett, *Worstward Ho*, 1984.

1. Ser escritor

Foi provavelmente na adolescência que o leitor se apercebeu da queda para a escrita ficcional. Com ajuda de um professor, familiar ou amigo, descobriu em si esse talento, e decidiu prosseguir o sonho de ser escritor. Através das composições escolares ou por iniciativa própria (redigindo um diário, rabiscando contos e poemas em cadernos ciosamente afastados de algum olhar indiscreto) desenvolveu essa vocação. Tal como o leitor, alguns aprendizes contaram com o retorno crítico e o auxílio de um docente amigo; outros confiaram no gosto e opiniões de um colega mais velho; muitos aprenderam através da leitura de obras de autores consagrados, figuras influentes, que procuraram imitar até encontrarem a sua voz literária.

A generalidade destes aprendizes desistiu, por preguiça, falta de disponibilidade ou de força anímica, abandonando as tentativas envergonhadas da adolescência. Dos que recusaram ceder ao apelo das musas, a maioria nunca percebeu a importância do conhecimento técnico, transmitido pelos manuais de Escrita Criativa. Outros confiaram demasiado na espontaneidade, e negligenciaram as longas horas de revisão de um texto, em busca da palavra perfeita. Já os aprendizes que porfiaram, apesar das dificuldades, das críticas ou do desinteresse de tantos outros, compreenderam uma verdade superior: não se pode desistir de ser quem somos, *escritores*.

Neste capítulo partilho consigo alguns aspectos incontornáveis ao labor literário. O meu objectivo é ajudá-lo a desenvolver a criatividade, através da descoberta pessoal, e da utilização de técnicas transmitidas, ao longo de séculos, por alguns dos melhores escritores. Não se trata de receitas, pois, na Escrita Criativa, *não há regras*: apenas dicas e conselhos, a experimentar sem receio.

2. Talento e técnica: os pilares do escritor

Frequentemente, os aprendizes questionam-se acerca das qualidades necessárias a um

bom escritor e se as possuem. Tal como noutras artes, existem pré-requisitos fundamentais para quem trilhar os caminhos da ficção. Antes de mais, é necessário *talento* para a escrita. Contrariamente ao que pensam alguns velhos do Restelo, as oficinas ou estágios de EC *não* pretendem substituir a vocação pela técnica, mas antes desenvolvê-la — orientando, corrigindo, explicando. Costumo afirmar que, sem técnica, o talento é tão inútil quanto uma lâmpada fundida. Todos os grandes autores o sabiam e, com *humildade*, procuraram ler as obras dos seus pares e até submeter-lhes trabalhos, pedindo conselho.

Sozinho, talvez o escritor consiga atingir um certo grau de maturidade, mas será um percurso desnecessariamente pontuado por erros, talvez fatais para a qualidade da obra. Alguns autores demasiado confiantes chegam ao cúmulo de recusar os conselhos dados por outros para, afirmam, não se deixarem influenciar. Como se fosse possível ou desejável escapar ao poder inspirador dos grandes vultos das letras, e entregar ao pó da estante *Os Lusíadas* (1572), *Dom Quixote* (1612), *Guerra e Paz* (1865-1869), os três volumes de *O Senhor dos Anéis* (1954-1955), ou *Cem Anos de Solidão* (1970). Um clássico da literatura *não* é inibidor, muito pelo contrário: trata-se de uma fonte de inspiração, um modelo e um desafio. De resto, saber mais, até para apostar em algo diferente, é saudável.

3. Esforço e disciplina

Contrariamente a alguns jovens que confiam apenas nas Musas e na inspiração caída das nuvens, a escrita exige trabalho, disciplina e persistência. A escrita não é o simples produto de uma epifania: se “os deuses dão o primeiro verso”, como afirmava Paul Valéry, ou a frase inicial de uma história, não é menos certo que cabe ao escritor prosseguir, com esforço, o texto. Menciono este aspecto numa entrevista que concedi a Ana Paula Tribuzi:

O trabalho do autor é um movimento constante, simultaneamente repetitivo e sempre diverso, como as marés. Umaz vezes, sereno; outras, mais fértil e alteroso, cíclico, influenciado pelos cambiantes e ambientes das estações do ano, e pelos ritmos da sua existência como ser biológico e cultural, no espaço e no tempo. (...) Como as ondas constroem, ao longo de milénios, a praia, e permanentemente a arranjam, alisam e aperfeiçoam, no seu fluir e refluxo, também se escreve e modifica os textos com perseverança e paixão. (Tribuzi, inédito)

Normalmente, um autor passa quase tantas horas a rever, a rasgar papéis e a depurar um trabalho literário, quantas despendeu a escrever o rascunho de um texto. Neste âmbito, Sol

Stein, romancista e professor de EC, reitera a importância do trabalho e da disciplina:

Os bailarinos exercitam a técnica. Os pianistas gastam as teclas brancas e pretas durante horas de prática diária. Os actores ensaiam e voltam a ensaiar. Os pintores observam uma natureza-morta de vários ângulos, em busca da melhor perspectiva; experimentam com cores e texturas; desenham um esboço, antes de fazerem a pintura a óleo. (...) Só alguns escritores, parece-me, esperam conseguir uma obra-prima sem praticar. (Stein 12)

4. Conhecer o avesso da alma

Sophia Andresen, nos textos que compõem “Arte Poética”, dispersos por *Geografia* (1967), *Dual* (1972) e *Ilhas* (1989), afirma que “fazer versos é estar atento”, e ainda que todo o “poeta é um escutador” (Andresen 166). Efectivamente, o aprendiz deve prestar atenção às realidades exteriores, isto é, do mundo e dos outros, e interiores, ou seja, de carácter psicológico. É necessária uma particular atenção ao real, percebendo o que é único numa pessoa, lugar ou instante, para o traduzir em poemas e histórias. Aprofundar esta qualidade implica *aprender a usar os cinco sentidos*, e não apenas o da visão, embora seja esse que predomine na maioria dos indivíduos.

No que toca à realidade interior, o aprendiz deve possuir um conhecimento profundo do ser humano, na sua ínfima complexidade e riqueza de emoções. Para tanto, observe como agem as pessoas nas mais diversas situações do quotidiano, e leia obras de Psicologia para aprofundar aspectos particulares. Por exemplo, para escrever *O Fardo do Amor* (1997), o autor britânico Ian McEwan consultou vários tratados acerca da síndrome de Clérambault, incluindo no seu romance um posfácio acerca dessa doença.

5. O papel da pesquisa e do trabalho de campo

A pesquisa constitui parte essencial do trabalho de qualquer autor, pois sendo a escrita um jogo de invenção, é necessário *mentir bem*. Suponha, por exemplo, que deseja escrever um romance passado numa zona rural no interior português. Viaje aos lugares onde decorre a acção da narrativa; entre numa tasca e, diante de um copo de vinho, troque dois dedos de conversa com os residentes; desloque-se à cidade mais próxima, e despenda algumas horas em arquivos e em bibliotecas; consulte o manancial de recursos disponibilizado pela Internet; trilhe os caminhos antigos das aldeias, a máquina fotográfica a tiracolo, captando imagens da paisagem

a descrever. Quando escrevi o conto “A Vidente”, incluído no meu livro *As Fadas Não Usam Batom* (2ª ed. em 2004), cheguei a ler uma tese acerca dos costumes e termos próprios de Vila do Conde, e acrescentei à história um brevíssimo glossário a explicar alguns regionalismos. O que aprendi foi-me útil para retratar com fidelidade essa zona piscatória, e tornar a narrativa mais credível.

Pesquisar não tem de ser uma actividade enfadonha, de rato de biblioteca, respirando o pó dos livros! É divertido, até pelas histórias e curiosidades que encontrará no decurso do trabalho — e também pelos imprevistos. Por exemplo, quando a romancista Marjorie Darke investigava para a obra *Ride the Iron Horse* (1973), estava longe de imaginar que participaria numa típica corrida de tractores a vapor (Birch 23).

6. Ser humilde é saber mais

Qualquer escritor deve cultivar a humildade, ou seja, acatar as críticas, ponderando, de forma isenta, se estas têm razão de ser. O passar do tempo encarrega-se de desenvolver esta característica: quando lemos a nossa produção mais antiga, por vezes sentimos algum embaraço, e recusamos identificar-nos com o indivíduo que escreveu textos tão imaturos, rebuscados no estilo, e desinteressantes no conteúdo. É bem possível que o mesmo suceda, daqui a alguns anos, em relação ao que escrevemos hoje. Portanto, seja modesto e olhe com algum distanciamento crítico para o fruto do seu trabalho. Só quem for receptivo às críticas alheias e ao próprio julgamento poderá progredir. Tal como defendia Hemingway, um dos bens mais preciosos que um artista pode possuir é um detector de lixo à prova de choque. E, como acrescenta Nigel Watts, um bom autor será um eterno estudante da escrita (Watts 12).

7. Material necessário para a escrita

Ao longo da sua actividade como escritor, irá necessitar de uma série de obras de referência, que consultará sempre que tiver dúvidas acerca do funcionamento da língua, e também de manuais técnicos acerca de Escrita Criativa, e de Mitologia, por exemplo. A breve lista que apresento contém algumas sugestões de livros que recomendo e utilizo regularmente:

- a) Dicionário de Português (*Dicionário da Academia das Ciências de Lisboa*);
- b) Dicionário de sinónimos;
- c) Dicionário de símbolos, como o de Juan Cirlot;
- d) Gramática actualizada (sugiro a *Nova Gramática do Português Contemporâneo*, de Celso Cunha e Lindley Sintra, por ser clara e completa);

e) Dicionário ou colectânea de mitologia (egípcia, grega, romana, celta, etc.).

A minha última sugestão pode surpreendê-lo. Qual a utilidade de consultar um compêndio de mitologia? Contar e ouvir histórias é intrínseco à natureza humana. Os nossos antepassados mais remotos reuniam-se, à noite, ao redor de fogueiras, e partilhavam narrativas orais. Provavelmente falariam de caçadas, de lutas entre homens e animais, ou de longas viagens, através de territórios despovoados, empreendidas pelos nómadas. Para tornarem estes episódios mais interessantes, nenhuma estratégia era inútil: mentir, exagerar, omitir partes embaraçosas, *mitificar* — tal como qualquer escritor actual continua a fazer.

Em todas as histórias havia cobardes e heróis, homens que defrontavam feras e saíam vencedores de confrontos sangrentos; mulheres que defendiam os filhos à custa da própria vida; jovens que se haviam perdido nas florestas frondosas e regressado com narrativas tão terríveis que tiravam o sono a crianças e a adultos; velhos que viam no céu luzes misteriosas, deixando rastros de fogo; anedotas acerca de caçadas, para fazer rir toda a tribo. Nestas reuniões, ainda comuns nalgumas sociedades em pequena escala, residem as sementes das lendas.

Grandes poetas (Homero, Virgílio, Camões, entre outros) criaram mitos e lendas tão interessantes que sobreviveram ao moer dos séculos, e são património cultural da humanidade. De facto, nenhuma civilização vive sem mitos, nem mesmo a nossa, voltada para o materialismo e para a tecnologia. Vénus reencarnou como supermodelo, símbolo da beleza; Hércules, epítome da força, é agora o super-homem ou um musculado herói da banda desenhada, do grande ecrã ou dos jogos de computador; Mercúrio tornou-se num corredor de Fórmula 1, o mais rápido de todos. E criamos, constantemente, novos mitos: Elvis Presley, James Dean, Marylin Monroe, Ayrton Sena, num *continuum* infinito (Jabouille 13-15).

Alguns escritores talentosos, como a afro-americana Toni Morrison, conseguem, com imaginação e humor, não apenas convocar para o tempo actual, mas também subverter lendas, mitos e figuras bíblicas. Por exemplo, no romance *Song of Solomon* (1977), uma das suas personagens mais memoráveis, uma negra sábia e carinhosa, chamava-se... Pilate (Pilatos), o nome do antigo procurador romano da Judeia, que condenou Jesus à morte pela cruz. O motivo para atribuir tal nome a uma personagem que, ainda para mais, suscita a empatia do leitor, é simples: nos séculos XIX e XX, os afro-americanos escolhiam ao acaso os nomes dos filhos, apontando com o dedo para uma página da *Bíblia* aberta.

Um exercício interessante, para efectuar no âmbito de uma oficina de EC ou em casa, consiste em adaptar à época de hoje uma história tradicional. E se a Cinderela, por exemplo, trabalhasse na caixa de um minimercado de bairro, e a madrasta fosse a patroa? Que aconteceria se o Lobo Mau se apaixonasse pela Menina do Capuchinho Vermelho? E se os três porquinhos decidissem transformar o lobo em hambúrgueres? Por que não criar uma história

envolvendo várias personagens do nosso imaginário infantil, colocando-os em diálogo e em competição? Experimente!

8. Como seduzir uma musa

Como acontece um poema, um conto, um romance? Que mudanças ocorrem no nosso corpo e mente? Qual o papel da inspiração neste complexo processo? Poderão o trabalho e a disciplina substituí-la, ou constituem um complemento essencial? Há muito que psicólogos, neurologistas e escritores coçam a cabeça, tentando perceber o aparente *milagre* da criação literária — uns para o conseguirem compreender, outros para o reproduzirem, quando necessitam de criar um texto ficcional.

Para os psicólogos, a mente divide-se em consciente e inconsciente. Comparando-a a um icebergue, verificaremos que apenas um décimo desta está acima da linha da água, pelo que uma imensa parte, o inconsciente, se encontra submersa (Timbal-Duclaux 55). Nesta região (a que acedemos, por exemplo, através dos sonhos) residem medos, fantasias e desejos, aproveitáveis para um texto literário (Eliade 359).

Uma teoria mais recente, apresentada por Robert Sperry, Prémio Nobel da Medicina em 1981, menciona a existência de um hemisfério direito emocional e um esquerdo racional, que, no momento de inspiração, *dialogam* (Timbal-Duclaux 55). No meu artigo “O Acto de Escrever”, afirmo:

Todo o acto de escrever é uma possessão. Durante escassos minutos, mais raras vezes ao longo de horas, a mente transforma-se. Os dois hemisférios comunicam através de um plasma que faz a ponte entre o racional e o emocional, entre os dois *eus* que existem em cada um de nós. Os psicólogos ainda não conseguem explicar este fenómeno, mas os especialistas em Escrita Criativa e os poetas há muito tempo que o descrevem através de imagens: é a possessão, a epifania, a visão.

Seja qual for a palavra, a ideia é a mesma: o escritor deixa de ser ele e passa a ser outro — sobressaltado ao descobrir uma ideia fascinante, oculta dentro de si. Esta inspiração é sempre intensa, perturba e exige ser transcrita para o papel tão rapidamente quanto possível. Há o receio de que esse momento mágico — que Paul Valéry, Sophia Andresen, Eugénio de Andrade e outros diziam ser uma oferta dos deuses — desapareça. E por vezes isso sucede, quando temos um sonho interessante, por exemplo, e não tomamos nota, em seguida.

É claro, a inspiração é apenas o início. Em seguida, há todo o trabalho de rever o texto, de o podar e enriquecer, às vezes ao

longo de meses — êxtase puro! Comparo este ofício ao das marés, alta e baixa, que ciclicamente vão aplainando a praia, num labor de construção e reconstrução, pacientemente. (Mancelos 7-8)

9. Escreva enquanto dorme

O inconsciente é um mundo tão confuso quanto espantoso. Nessa área hipotética do cérebro, habitam deuses e demónios, heróis e monstros, sentimentos e medos, memórias e desejos que nem a nós próprios segredamos. Por vezes, através dos sonhos, entreabre-se a porta para esse lugar mágico e vislumbramos um pouco da beleza e dos horrores que vivem dentro de nós.

Desde a Antiguidade que se acreditava que os sonhos eram enviados pelos deuses, mensagens importantes, avisos e premonições a ter em conta. Ao longo dos tempos, desenvolveu-se toda uma sabedoria, frequentemente falaciosa, ao redor da sua interpretação, até surgirem as primeiras obras com validade científica, entre as quais *The Interpretation of Dreams* (1899), do psicanalista Sigmund Freud (Birch 86).

Algum dia se deu conta do potencial literário de alguns sonhos? Homens e mulheres de letras têm por hábito registá-los por escrito, mal acordam, antes de esquecerem os fragmentos da aventura pelo inconsciente. O célebre autor colombiano Gabriel García Márquez preencheu um caderno com os sonhos que teve ao longo de dois anos, até reunir sessenta e quatro histórias. Embora tenha extraviado os apontamentos, conseguiu reconstituir alguns, que serviram de base ao livro *Doze Contos Peregrinos* (1992):

Lembrei-me de ter guardado o caderno na minha mesa de trabalho do México, naufrago a meio de uma tempestade de papéis, até 1978. Um dia, quando andava à procura de outra coisa qualquer, dei-me conta que o perdera de vista havia muito tempo. Não me importei. Mas quando me convenci de que na realidade o caderno não estava na minha mesa, sofri um ataque de pânico. Não deixei um canto da casa sem o esquadrihar a fundo. Afastámos os móveis, desmontámos a estante para nos certificarmos de que não caíra para trás dos livros, e sujeitámos o pessoal e os amigos a investigações imperdoáveis. Nem rasto. A única explicação possível — ou plausível? — era que numa das minhas tão frequentes operações de extermínio de papéis o caderno tivesse ido parar ao lixo.

Fui surpreendido pela minha própria reacção: os temas que esquecera durante quatro anos tornaram-se para mim uma questão de honra. Tentando recuperá-los a todo o custo, num trabalho tão duro como o da escrita, consegui reconstituir as

notas de trinta histórias. Como o próprio esforço de rememoração me serviu de purga, fui eliminando sem dó as que me pareceram inaproveitáveis, tendo sobrado dezoito. Desta feita, animava-me a determinação de escrever os contos sem pausas, mas em breve me dei conta que perdera o entusiasmo inicial. Contudo, ao contrário do que sempre aconselhara aos jovens escritores, não os deitei fora, mas voltei a arquivá-los. Para o que desse e viesse. (Márquez 14)

Outros escritores famosos reforçaram a importância destas fantasias noturnas e admitiram que algumas obras foram influenciadas por sonhos. É o caso de *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno* (1818), de Mary Shelley, ou *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Stevenson (Cusick/Newman 8). Já o romântico Samuel Taylor Coleridge foi menos afortunado que os seus pares. Ao despertar de um longo sono, induzido por dois grãos de ópio, sentiu uma irreprimível inspiração. Febrilmente, escreveu os primeiros cinquenta e quatro versos da composição “Kubla Khan”. Trata-se de um poema hipnótico, redigido em tom de lenda, evocando o paraíso perdido de Xanadu. No entanto, o êxtase de Coleridge foi fatalmente interrompido por um angariador de seguros que, durante uma hora, o massacrou com a oferta dos seus serviços. O poema, um dos mais célebres da literatura inglesa, ficaria, para sempre, incompleto (Ron 224).

Os sonhos constituem um excelente manancial de ideias para qualquer escritor, seja ele aprendiz ou profissional. Portanto, convém registá-los de imediato, sem preocupações estilísticas, pois pode, depois, rever os apontamentos que tirou. Coloque as seguintes questões:

- a) Algum dos sonhos é suficientemente interessante para ser transformado numa história?;
 - b) Como poderá torná-lo mais credível aos olhos do leitor?;
 - c) Que sucedeu após o ponto onde o sonho parou?;
 - d) Encontra algum símbolo no sonho?;
 - e) Em caso afirmativo, como os relaciona com as suas experiências de vida e memórias?
- (Birch 88).

Há muito que, na cómoda ao lado da minha cama, tenho um lápis e um bloco de papel. Muitas ideias me surgiram quando o corpo e a mente estavam prestes a abandonar-se ao sono, escapando à censura do consciente, e livres para um mundo de fantasia, onde o estranho pode ser mais belo do que a verdade.

10. Quando a inspiração falta ao encontro marcado

A obra *Clarissa* (1933), do escritor brasileiro Érico Veríssimo, foi um dos primeiros romances que me fez despertar para a leitura e, concomitantemente, para a escrita. Trata-se de um livro luminoso e evocativo da juventude — esse tempo perdido, ainda que passível de ser reencontrado através da memória. Redigido numa linguagem simples (as frases são curtas e o vocabulário não suscita o folhear do dicionário), excertos deste romance encontram-se, por vezes, em antologias e manuais escolares. As primeiras páginas da obra apresentam uma atmosfera de um lirismo primaveril, e mostram a inspiração a visitar Amaro:

Só agora Amaro acredita que a Primavera chegou: da sua janela vê Clarissa a brincar sob os pessegueiros floridos. As glicínias roxas espiam por cima do muro que separa o pátio da pensão do pátio da casa vizinha. O menino doente está na sua cadeira de rodas; o sol lhe ilumina o rosto pálido, atirando-lhe sobre os cabelos um polvilho de ouro. Um avião cruza o céu, roncando — asas coruscantes contra o azul nítido.

Amaro sente no rosto a carícia leve do vento. Infla as narinas e sorve o ar luminoso da manhã.

Não há dúvida: a primavera chegou. Os pessegueiros estão floridos, as glicínias se debruçam sobre o muro, o menino doente já mostra no rosto magro a sombra dum sorriso.

— Lindo! — exclama Amaro interiormente.

E se tentasse exprimir em música o momento milagroso? Quem sabe? Clarissa ainda corre sob as árvores. Grita, sacode a cabeleira negra, agita os braços, pára, olha, ri, torna a correr perseguindo agora uma borboleta amarela.

Longe, lampeja um pedaço do rio. Mais longe ainda, a sombra azulada dos morros. E, por cima de tudo, a porcelana pura do céu.

Amaro caminha para o piano. Seus dedos magros batem de leve nas teclas. Duas notas tímidas e desamparadas: mi, sol... mas a mão tomba desanimada (...).

Amaro torna à janela. Clarissa mergulha na sombra do arvoredo, toda cheia de crivos de sol. Ergue os braços, põe-se na ponta dos pés, entesa o busto, pondo em relevo mais forte os seios que mal apontam. Segura com ambas as mãos o galho de um pessegueiro, dobra os joelhos e deixa o corpo cair num abandono gracioso. Os ramos se agitam, as flores se desprendem e tombam como uma chuva de pequenas borboletas rosadas. Olhos cerrados, cabeça inclinada para trás, Clarissa solta uma risada.

Amaro franze a testa. Este momento é de beleza, mas vai fugir...

Muitos instantes luminosos como este já lhe passaram diante dos olhos. Quantas vezes ele estendera os braços, na vã tentativa de prender um raio de sol... (Veríssimo 5-6)

Todos os aprendizes, nalgum momento da escrita, experimentaram o desânimo de Amaro. Apesar do dia primaveril e da sensual presença de Clarissa, a musa ou ninfeta inspiradora, o compositor não consegue traduzir a beleza em mais do que duas notas desgarradas: o mi e o sol. Como capturar a momento mágico e transformá-lo em palavras?

Li numa revista que um autor português se questionava acerca da verdadeira natureza da inspiração: uma fada ou uma bruxa? Quando estamos inspirados, parece-nos uma fada, pois as ideias emergem em catadupa e escrevemos com fluência. No entanto, mais tarde, ao relermos o texto, este parece ter perdido impacto. Descobrimos falhas, repetições de palavras, inconsistências, parágrafos sem ritmo, descrições apressadas, etc. Tal experiência significa que a inspiração constitui a faísca que desencadeia a fogueira, e apenas isso. Posteriormente, é necessário alimentar a chama, através de um cuidadoso trabalho de reescrita.

A inspiração é, contudo, uma etapa *inicial* importante e encorajadora. Mas, que fazer, quando bloqueamos? Trata-se de uma sensação aflitiva e já experimentada, pelo menos nalgumas ocasiões, por todo e qualquer escritor. A folha ou a tela em branco do computador surgem como um deserto inultrapassável; as frases não fluem, como se tivesse secado a fonte de onde outrora jorraram páginas e páginas.

Julgo ser importante distinguir entre uma fase ocasional, que não dura mais de dois ou três dias, e um longo período de *secura*, abrangendo semanas ou meses. A primeira desaparece tão rapidamente quanto surgiu; já a segunda é preocupante, em particular, para quem vive da escrita ou necessita de cumprir um prazo, e pode mesmo exigir uma visita a um psiquiatra.

Para ultrapassar o bloqueio do escritor, é indispensável efectuar um auto-diagnóstico, e compreender as causas associadas a este fenómeno:

- a) O receio de escrever, antevendo um público feroz (Belloto 27);
- b) O medo de falhar, tornando-se alvo do ridículo;
- c) Desinteresse pelo projecto, sobretudo se não houver boas perspectivas de o livro ser publicado (Rozakis 304).

Como ultrapassar o temível bloqueio do escritor? Não o vou iludir: o tratamento pode ser longo, ora marcado pelo avanço, ora pelo recuo. Desconheço uma solução milagrosa que, da noite para o dia, faça jorrar a fonte da inspiração. No entanto, após diagnosticar a causa do problema, o aprendiz pode experimentar alguma destas dicas, e verificar se funcionam:

- a) Imagine que, em vez de redigir um conto, está a elaborar uma carta para um amigo, narrando o que se passou. Esta técnica resulta muito bem, pois, sem nos apercebermos disso, estamos a escrever a história para um público amigável e encorajador. Depois, reveja o texto com cuidado (Rozakis 308);

b) Conte a história a um amigo, oralmente, e atente na sua reação e sugestões. É possível que durante esta troca de ideias surja alguma ideia vital (Timbal-Duclaux 146);

c) Abandone a história, mas guarde a ideia. Como afirma Milan Kundera, “Mesmo um romance que se pensa estragado não é inútil para um escritor; pode servir de material para outro romance” (Timbal-Duclaux 147);

d) Escreva pior! Posteriormente, pode melhorar o trabalho através da revisão;

e) Elabore, em primeiro lugar, a parte mais fácil do texto (Rozakis 307);

f) Mude a rotina de escrita: beba uma chávena de café; dê um passeio revigorante, antes do trabalho; use uma velha máquina de escrever, em vez do computador (Timbal-Duclaux 147);

g) Escute música, de diversos géneros, enquanto escreve, como fazem, por exemplo, Françoise Sagan ou Stephenie Meyer. Deixe que as composições influenciem o ritmo e a melodia das palavras (Brandt 54);

h) Recorra a jogos de palavras: afinal, a escrita é uma actividade lúdica. Brinque com a sonoridade e ritmo das frases, faça *puzzles* com os termos (há alguns magnetos de frigorífico que permitem facilmente combiná-los), e surpreenda-se com os resultados!;

i) Use o método da auto-tortura: durante um dia, não saia, não trabalhe, não ligue a televisão, não passeie o caniche, até redigir aquilo que Hemingway descrevia, em *A Moveable Feast* (1964), como “uma verdadeira frase” (Hemingway 7);

j) Em vez de escrever um capítulo, enumere, por tópicos, os vários momentos do enredo, as características do local e da personagem. Esta tarefa proporcionar-lhe-á um esquema do trabalho, um mapa que o guiará, quando a inspiração lhe vier bater à porta, ou, idealmente, a arrombar!;

k) Tente criar uma *rotina* criativa, feita de pequenos hábitos, auto-disciplina e escolha de um ambiente de trabalho adequado.

Acima de tudo, é necessário namorar com a Musa, no dizer de Watts:

A musa não pode receber ordens, ser promovida ou despedida. Com a prática, será menos caprichosa: se estabelecer um determinado número de palavras a escrever ou um certo número de horas a passar na escrita, e os conseguir manter, vai achá-la menos indomável. Mas ela vai ser sempre a dona de si própria. Por vezes dançará, se lhe pedirem gentilmente, e lhe derem café e bolachas. Tente domá-la, mas respeite os seus amos, porque sem ela as palavras transformar-se-ão em serradura na sua boca. (Watts 32)

11. O caderno do escritor

Afirmava um escritor que a inspiração é semelhante a uma lebre: tão veloz que, se não a agarrarmos, já só vemos as orelhas a desaparecerem. Assim, convém tomar nota de tudo o que possa vir a ser útil, para a elaboração de uma narrativa ou poema. Estes elementos revelam-se preciosos, sobretudo em dias de chuva, quando a inspiração falta, e a folha de papel em branco nos assusta.

Para tanto, o aprendiz de escritor deve comprar um bom caderno (de linhas, liso ou quadriculado, como preferir). Convém ser resistente para que o possa transportar numa pasta ou mochila, e sobreviver ao manuseamento constante. Se desejar, plastifique a capa, decore-a com desenhos, escreva o seu nome e endereço, para o caso de o perder. Outras pessoas preferem um bloco de papel mais simples, e não se importam com nódoas de café ou creme bronzeador: afinal, o importante é guardar as ideias luminosas, para não se desvanecerem.

Que deverá incluir no caderno? Um pouco de tudo. Por exemplo, cole fotografias recortadas de jornais ou revistas, pois servem de base para a construção de um herói, vilão ou amigo. Estas imagens ajudam-no a visualizar os intervenientes no enredo e, por consequência, poderá, com maior exactidão, descrevê-las ao leitor (Mueller/Reynolds 10-11).

Inclua também citações de poemas e letras de música, romances e filmes de que gosta. Utilize-as como fonte de inspiração, ou refira-as na égide de um conto, por exemplo. Igualmente, conselhos proferidos por gente das letras, da política e da cultura, em geral, podem animá-lo. Guardo, num caderno, um postal com Winston Churchill, dizendo: “Sê merecedor da vitória!”. Quando o ânimo esmorece ou me deixo seduzir pela preguiça, olho para as célebres palavras do homem do charuto. Exercem em mim o mesmo efeito de um café bem forte: estimulam-me a prosseguir e a vencer as dificuldades.

Anote também observações, artigos de jornal curiosos, ou episódios que lhe sucederam a si ou a amigos. Quem sabe se, devidamente adaptados, não constituirão o germe de uma história? Ernest Hemingway registou uma ocorrência interessante: um velho pescador de Las Cabañas lançou um anzol a um enorme espadim, que o arrastou para o oceano. Ao longo de duas noites e dois dias, o marinheiro manteve-se no encalço do peixe, enquanto este puxava o bote, desesperado. No final, o pescador travou ainda uma luta épica contra os tubarões que mordiscavam a presa, e ameaçavam devorá-la. O homem viria a ser encontrado, exausto mas vivo, a sessenta milhas da costa! Dezoito anos mais tarde, este incrível episódio serviria de base à novela *O Velho e o Mar*, uma das obras de maior êxito de Hemingway, fulcral na obtenção do Prémio Nobel da Literatura (Mueller/Reynolds 8-9). Valeu a pena tomar nota!

Use também o caderno do escritor como uma espécie de diário, onde registará os

progressos, ano após ano, em busca de uma voz própria, apreciando os avanços, as hesitações e a forma como foi solucionando os problemas. Escritores como Jack Kerouac, pai da *Beat Generation*, e autor de *Pela Estrada Fora* (1957), recorreram, com êxito, a este método.

Por fim, num mundo dominado pela tecnologia informática, o caderno é, como afirma Nicole Jouve, uma fonte de prazer tátil e visual: relaxe enquanto cola fotografias, rabisca citações, faz esboços e diagramas de histórias, ou copia poemas. É o seu caderno, o seu espaço, único no mundo (Jouve 12-13).

12. Uma rotina criativa

Alguns alunos meus expressam alguma perplexidade, senão mesmo horror, quando afirmo que escrever é uma *rotina*. Associam este termo a um acto mecânico, extenuante e despido de emoção, como o trabalho, por exemplo, de um operário fabril que embala pastéis. Após degustar o choque que as minhas palavras produzem nos estudantes (agrada-me provocá-los, ocasionalmente) explico que, por *rotina*, pretendo dizer *um trabalho regular*. Ou seja, o escritor não pode depender apenas da inspiração, ou arrisca-se a escrever apenas um livro na vida. Para laborar tantas vezes quantas as possíveis, mesmo quando inventa desculpas para não o fazer, é essencial criar *hábitos de escrita*. Estes dependem, em larga medida, de um ambiente de trabalho adequado.

Assim, é importante saber em que local e a que horas a inspiração lhe surge com mais frequência, e o texto flui com naturalidade. Não existe uma resposta certa: cada ser humano é único, tem os seus hábitos e manias. Kurt Vonnegut, autor norte-americano de ficção científica, escrevia... nas paredes: “Uso os marcadores da minha filha para descrever cada personagem principal. Num canto da parede colo o início da história, e no outro, o fim; e, claro, no meio, o centro da trama”. Honoré Balzac não conseguia escrever sem estar sentado a uma secretária: “A minha escrivaniha conhece as minhas baixezas, todos os meus projectos, e já escutou todos os meus pensamentos” (Mueller/Reynolds 18).

As horas de expediente, por assim dizer, variam imenso: o dramaturgo e humorista norte-americano George Kaufman escrevia durante a noite, pois sofria de insónias (Mueller/Reynolds 17); Toni Morrison (Prémio Nobel da Literatura em 1993) escreve de madrugada, levantando-se, por vezes, às cinco da manhã, para tomar um café forte e ver nascer o sol (ninguém me aturaria, a essa hora); outros escritores, sobretudo aqueles que se afadigam num emprego quotidiano, apenas contam com as últimas horas do dia, em geral após o jantar e a lavagem da loiça. Nessa altura, como o cérebro se encontra fatigado, e o mecanismo de censura mental não funciona de forma tão activa, conseguem escrever desinibidamente.

Em face desta variedade de gostos e hábitos relativos às horas e aos locais propícios para a escrita, deixo-lhe duas sugestões. Primeiro: tanto o aprendiz como os amigos devem sentir que aquele espaço (uma parte da sala, um quarto, a cozinha, o sótão, uma cabine no quintal, uma casa na árvore) lhe está reservado. Convém ter ali o material de escrita (lápiz, bloco de notas, computador, dicionários, obras inspiradoras, etc.) à mão (Birch 19-21).

Segundo: as horas reservadas ao seu livro de poemas ou romance são *sagradas* e, a menos que morra um familiar, a casa se incendeie ou os extraterrestres invadam a cidade, ninguém deve interrompê-lo. Escrever, profissionalmente ou ao nível amador, exige *concentração*. Por certo, nenhuma pessoa se lembraria de lhe telefonar para o emprego, importunando-o com futilidades; de igual modo, informe educadamente os amigos e familiares que das nove às onze da noite, por exemplo, está a escrever e não tolera ser interrompido. Por que não afixar na porta do seu cantinho de escrita um letreiro dizendo “Por favor, não incomodar”? (Birch 22). O seu tempo é tão mais precioso quanto escasso: utilize-o sabiamente, e dê largas à imaginação.

13. Que género de obra escrever?

Possui as qualidades imprescindíveis a um bom escritor; dispõe do material necessário; encontrou um local confortável para se entregar às musas, sem ser incomodado; e, contudo, falta-lhe algo importante: determinar o género de obra que deseja escrever. Se deambular pelas prateleiras de uma livraria ou biblioteca, surpreender-se-á com a variedade de géneros e subgéneros, alguns bem conhecidos, outros menos divulgados, outros ainda fora de moda. É possível que encontre os livros organizados por temas:

- a) Aventura (*thriller*, guerra, sobrevivência);
- b) Ficção científica (apocalíptico, *cyberpunk*, especulativo, *space opera*);
- c) Fantasia (realismo mágico, muito popular entre os escritores latino-americanos, épico, história alternativa, etc.);
- d) Terror (paranormal, psicológico, gótico);
- e) Policial (mistério, crime, assassinios em série, casos de tribunal);
- f) Histórico (Idade Média, *Western*, Segunda Guerra Mundial);
- g) Romântico (relações humanas, superação de problemas existenciais, etc.);
- h) Comédia (humor, comédia romântica, etc.);
- i) Biografia (individual, saga familiar, etc.);
- j) Erótico e pornográfico (Marshall 4-7).

Perante esta diversidade, deixo-lhe um conselho: é mais fácil escrever uma obra do

gênero literário que mais lê, pois conhece as convenções deste, os principais autores, o estilo e o público-alvo. Encontra-se, assim, numa posição privilegiada para investir num livro diferente, trilhando novos caminhos (Stein 4). Não inventará a roda, já se sabe, mas é sempre possível inovar em relação a este ou àquele aspecto. Uma estratégia, frequentemente utilizada na área do cinema, consiste em cruzar géneros (por exemplo, a comédia romântica, ou o policial para adolescentes).

Embora o processo de emulação faça parte da aprendizagem de qualquer aprendiz, acredito que mais vale ser um razoável pioneiro do que um bom imitador. Nos próximos capítulos, debruçar-me-ei sobre uma série de técnicas, exemplos e exercícios que, espero, o ajudem na procura da sua voz, única e autêntica. Pois, como afirma James Stephen, poeta e contista irlandês, “a originalidade não reside em dizer o que ninguém antes afirmou, mas sim em dizer exactamente o que pensamos” (Granat 148).

A arte de elaborar parágrafos iniciais

“O início é o momento mais delicado.”

— Frank Herbert, *Dune*, 1965.

1. Um bom começo

Quando era adolescente, visitei uma feira do livro, em Aveiro, cidade onde resido. O meu pai, que sempre me incentivou à leitura, decidiu presentear-me com uma obra à escolha. Depois de hesitar longamente entre livros de banda desenhada e volumes sem ilustrações, optei por um romance do autor inglês Eric Ambler, intitulado *Correndo contra o Tempo* (1981). O que distinguia, à primeira vista, esse *thriller* de tantos outros não era o título, traduzido por uma frase feita, nem sequer a capa, bastante dinâmica, onde pontificava o desenho de um avião a despenhar-se. Escolhi aquele romance de acção simplesmente por causa das duas linhas iniciais, que me sobressaltaram: “O aviso chegou na segunda-feira; a bomba na quarta. A semana prometia ser movimentada” (Ambler 7). Soava prometedor e, de facto, o enredo de *Correndo contra o Tempo* não me decepcionou: página a página, desenrolava-se uma história empolgante de espões e terroristas, em várias partes do mundo, e apimentada com algumas cenas ousadas que atraem a atenção de qualquer leitor na idade das borbulhas.

Não tive oportunidade de ler outro romance de Ambler, apesar de a sua obra, dizem, ser comparável à de Somerset Maugham ou de Graham Greene. Contudo, anos depois, as primeiras linhas daquele romance ressoam na mente como o início perfeito para um *thriller*: as frases curtas sugerem um desenvolvimento acelerado da história; a referência ao aviso (anónimo) cria uma atmosfera de intriga e mistério; a bomba indicia perigo e antecipa uma acção literalmente *bombástica*. Já a segunda frase (“A semana prometia ser movimentada”) revela o tom irónico e humorístico do narrador, invulgar nos *thrillers*, usualmente escritos num registo dramático. Assim, a afirmação compeliu-me a prosseguir a leitura para descobrir que tribulações ocorreram na tal semana negra. Não é por acaso que diversos teóricos da Escrita Criativa chamam *hook* (“anzol”) às linhas iniciais de uma história, pois são precisamente estas que *prendem* o leitor.

Na actualidade, continuo a ler o primeiro parágrafo e, por vezes, as duas ou três páginas iniciais de um livro, antes de me decidir a comprá-lo. Não estou só nesse hábito, muito pelo

contrário. Na década de noventa, foi conduzido um inquérito informal junto dos frequentadores das livrarias de Manhattan, no coração de Nova Iorque. A sondagem revelava que muitas deles aproveitavam a hora de almoço para passarem uma vista de olhos quer pelas novidades editoriais, quer pelas obras mais antigas. Normalmente, liam apenas o título, a orelha do livro ou, quando muito, o primeiro parágrafo. Se este fosse convidativo e correspondesse às expectativas, o leitor adquiria a obra e dava a busca por terminada. Pelo contrário, quando a abertura não despertava a atenção (na ausência do tal *anzol*), o livro regressava à prateleira (Stein 15).

2. As funções do parágrafo inicial num conto e num ensaio

Este inquérito reitera o primeiro parágrafo como um elemento importante para cativar o interesse do leitor por uma obra, seja ela ficcional ou de carácter científico. Costumo dizer aos meus alunos de Escrita Criativa que as primeiras linhas constituem o cartão-de-visita de um texto. Num conto, por exemplo, permitem:

- a) Indicar o género em que a narrativa se insere;
- b) Revelar o tom do texto e o estilo do autor;
- c) Apresentar a personagem principal e, eventualmente, outras;
- d) Interessar o leitor pelo problema enfrentado pelo protagonista ou alguém próximo a este;
- e) Estabelecer o tempo e o lugar onde a acção se desenrola;
- f) Criar interesse e expectativa no leitor;
- g) Vislumbrar o conteúdo da história (Oliver 54).

Num ensaio (um tipo de texto onde a criatividade também é importante), as linhas iniciais revelam o assunto a focar pelo investigador, o enquadramento teórico e, nalguns casos, o grau de profundidade. Assim, o primeiro parágrafo ou *incipit* assume uma importância vital, como reconhece Louis Timbal-Duclaux, director da revista francesa *Écrire Aujourd'hui*: “quando não há nada que nos obriga a ler, é o *incipit* que nos leva a continuar ou a abandonar (...) que determina o *pacto de leitura* entre o autor e o leitor” (Timbal-Duclaux 57).

Este *pacto* é facilmente quebrado por toda uma série de circunstâncias intrínsecas ou exteriores à obra. Nos dias de hoje, é enorme a quantidade de títulos nacionais ou estrangeiros lançados no mercado ou descarregáveis, por vezes até gratuitamente, da internet. Para um leitor, tal sortido é um festim, pois representa a oportunidade de se deliciar com o trabalho de inúmeros autores de várias épocas, correntes e culturas. Para um aprendiz de escritor, ou para quem há pouco se estreou nas letras, essa diversidade corresponde a uma *concorrência*. Imagine

que um leitor distraído ou um crítico impaciente abre um livro recém-publicado e lê um primeiro parágrafo desinteressante, extenso ou mal redigido. A reacção será, provavelmente, abandonar o livro à sua sorte, e folhear a obra seguinte. Afinal, com tantos volumes disponíveis, para quê despende tempo com um que começa *mal*?

Nesta altura, talvez o leitor erga uma sobrancelha e me recorde que as primeiras impressões podem ser (e tantas vezes o são) enganadoras. Concordo e reconheço que há obras incontornáveis, mas com um início bocejante. Um exemplo é o romance histórico *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994), de Mário de Carvalho, que mereceu o Grande Prémio da Associação Portuguesa de Escritores. O parágrafo inicial do texto é demasiado extenso e labiríntico, obrigando-nos a uma segunda leitura para clarificar o significado. Contudo, mal voltamos a primeira página, deparamo-nos com uma narrativa límpida e sagaz, escorada por uma investigação rigorosa, e não conseguimos poisar o livro. No final do romance, apercebemo-nos de que teria sido uma pena se tivéssemos fechado a obra depois de ler um *incipit* tão pouco convidativo. Porém, foi precisamente esse o risco que Carvalho correu nas circunvalações da primeira página de *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde*.

Por isso mesmo, das duas dezenas de manuais de escrita criativa que habitam na minha estante, nenhum deixa de referir a importância do *incipit* e todos concorrem em conselhos mais ou menos parecidos sobre como principiar *bem* uma narrativa ou um ensaio. Jenny Newman, uma teórica inglesa da arte da escrita, autora de vários romances, realça a característica fundamental de um início eficaz: “Um parágrafo que agarre o leitor é um êxito. Qualquer outro será um fracasso” (Newman 54). A palavra-chave desta afirmação é *agarrar*, um termo que em Português significa, entre outras coisas, “atrair”. Neste contexto, um *incipit* funcional *atrai* a atenção do leitor, *prende-o* à obra, convida-o para uma dança de fantasia.

O que faz um bom princípio? Não há segredos, regras ou receitas para escrever uma narrativa susceptível de cativar logo no *incipit*. Existem, isso sim, *técnicas* que a Escrita Criativa como área disciplinar foi coligando ao longo de décadas, a partir da análise de uma grande variedade de obras, saídas da pena de escritores consagrados ou amadores. Estas técnicas são ora simples ora complexas, e a sua aplicabilidade requer disciplina, inspiração e talento.

Neste capítulo, o meu objectivo principal é exemplificar e comentar o uso das estratégias que podem fazer a diferença entre um bom e um mau começo. Desejo ainda levar o aprendiz de escritor a reflectir sobre a natureza destas técnicas para que, se tiver talento e perseverança, surpreenda os leitores, *subvertendo-as* com imaginação.

3. Tipos de parágrafos iniciais

Jimmy McGovern, um guionista televisivo e autor da série policial inglesa *Cracker*, quando lê uma história, pergunta: “Onde está a bomba?” (Singleton 112). Não espera necessariamente encontrar um engenho suspeito, a tiquetaquear, no primeiro parágrafo da narrativa, mas procura o elemento que desencadeia a acção. No romance *Correndo Contra o Tempo*, de Ambler, esse componente é o aviso anónimo, susceptível de causar formigueiros ao leitor.

No entanto, a abertura pode ser simplesmente a decisão de comprar flores para uma festa, como sucede no quarto romance de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* (1925): “Mrs Dalloway disse que ela mesma compraria as flores” (Woolf 5). Aparentemente, trata-se de um acto trivial sem grande impacto narrativo. No entanto, o primeiro parágrafo é constituído apenas por esta frase, destacando-a assim, até na própria mancha tipográfica. Paulatinamente, o leitor percebe que Clarissa Dalloway estava habituada a ter criados para a auxiliarem nas tarefas do quotidiano. Assim, a iniciativa de comprar flores representa um corte com a rotina, uma vontade de agir, um desejo de independência. Ao mesmo tempo, ao nível do enredo, funciona como pretexto para retirar Clarissa da segurança (ou opressão?) do lar, e fazê-la contactar com diversas personagens importantes para a sua caracterização. Uma simples frase suscitará uma história de reflexões acerca da relação da mulher com o seu corpo, a família e a sociedade.

Um enredo não carece de uma acção física; pode muito bem ser, à maneira de Anton Checkhov, um drama de natureza íntima. Como afirma a escritora norte-americana Joyce Carol Oates, determinados enredos são “totalmente interiores, aparentemente estáticos, uma progressão do pensamento da personagem” (Oates 7). No entanto, seja uma narrativa de acção ou um drama íntimo, todo e qualquer elemento motivador que retire o protagonista do conforto quotidiano e o chame para a aventura é, metaforicamente, uma *bomba*. Sem isso, não existe uma história, porque não se gera nem a tensão nem o conflito que desencadeiam a busca, interior ou física, da personagem.

Apresentar esse elemento no início de uma narrativa, por si só, não suscita o interesse do leitor; um corpo não está vivo até lhe serem insufladas alma e verosimilhança. No manual *Solutions for Writers: Practical Craft Techniques* (1995), uma das obras mais manuseadas pelos aprendizes de escritores, o autor, Sol Stein, argumenta que um *parágrafo inicial cativante* deve cumprir um ou mais dos seguintes objectivos:

- a) Suscitar a curiosidade do leitor acerca de uma personagem;
- b) Gerar um cenário interessante para a história (Stein 16);

A estes objectivos, eu acrescentaria dois:

- c) Chocar ou surpreender o leitor;
- d) Introduzir um elemento de mistério e intriga.

Vejamos alguns exemplos elucidativos, retirados de obras de autores nacionais e estrangeiros, para melhor compreendermos os vários tipos de início, as suas implicações e o género de história a que se adaptam.

4. Suscitar a curiosidade do leitor acerca de uma personagem

Um primeiro tipo, sugerido por Stein, consiste em suscitar o interesse do leitor acerca de uma personagem. Ocorre-me o exemplo da narrativa “Homero”, de Sophia de Mello Breyner Andresen, inserido na obra *Contos Exemplares* (1962):

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 barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma. (Andresen 147)

Sophia insufla vida numa personagem de papel e tinta, através do recurso a adjectivos (*louco* e *vagabundo*), a uma comparação inovadora entre o Búzio e o monumento manuelino, e a uma metáfora que é sugestiva e identifica o velho com o oceano (“A barba branca e ondulada era igual a uma onda de espuma”). Em escassas linhas (um parágrafo e o início do seguinte), a narradora imprime na mente do leitor a imagem de um vagabundo idoso e perturbado, uma presença intrigante sobretudo para uma rapariga atenta. A propósito deste homem, podemos perguntar-nos: quem é o Búzio? Por que enlouqueceu? O que o faz percorrer as praias? Qual a relação entre o Búzio e o título do conto (“Homero”)? E somos compelidos a prosseguir a leitura, para encontrar respostas (ou talvez mais questões). Em suma, a descrição da personagem funcionou como um início motivador para uma história *exemplar*, escrita num tom lírico, acerca de um vagabundo ao mesmo tempo comum e misterioso, pobre de haveres e sábio de palavras.

5. Gerar um cenário interessante para a história

Outra forma de começar uma narrativa consiste em gerar um cenário adequado ao enredo. Este tipo de início inspira-me algumas reservas. A estrutura e a extensão de um romance permitem que o autor despenda vários parágrafos em descrições mais ou menos pormenorizadas de espaços, épocas, personagens, animais e objectos, para suscitar na mente

do leitor uma imagem vívida destes. Nos séculos XVIII e XIX, esta técnica era frequente nos romances e novelas europeus. Tanto as irmãs Annie, Charlotte, e Emily Brontë, como Jane Austen, ou mesmo Thomas Hardy prolongavam-se por várias páginas, com descrições que oscilavam entre o muito enfadonho, o bocejante e o suportável. Talvez esteja a ser injusto, dado que alguns desses retratos conseguiam capturar o espírito da época e até imortalizá-la, com mestria. Recordo, por exemplo, a descrição feita por Charles Dickens da cidade industrial de Coketown, em *Hard Times* (1854), da precisa panorâmica de Paris, pela pena de Victor Hugo, em *O Corcunda de Notre Dame* (1831), ou da alma de Lisboa em vários romances de Eça de Queirós.

Naturalmente, a época em que esses autores viveram possibilitava, às classes mais altas, tempo livre suficiente para que pudessem entreter-se, à lareira, ao longo de vários serões, com descrições extensas deste ou daquele lugar. Como as pessoas viajavam menos, os romancistas *pintavam* com palavras cidades inteiras, traduzindo-as para o leitor com mestria. Na actualidade, o público é mais viajado e, graças à televisão, à imprensa fotográfica e à internet, já não carece de exposições minuciosas, sendo capaz de imaginar Paris ou Lisboa, a partir de meia dúzia de linhas.

Os longos retratos são de evitar sobretudo no conto, que é por definição uma narrativa breve, com uma unidade de efeito (isto é, coesa), pronta para ser lida de uma assentada, como afirmava o mestre das histórias de terror Edgar Allan Poe, numa das primeiras reflexões sobre a arte da escrita, *A Filosofia da Composição* (1850). O conto tem uma economia específica, onde só há espaço para o essencial, sem devaneios nem exposições que mergulham o enredo num oceano de irrelevâncias.

Assim, o autor não pode exceder-se ao descrever cenários ou personagens, sob pena de aborrecer o destinatário, de gerar uma desproporção entre as partes da história, e de subtrair ao leitor o direito e o prazer de imaginar. Por isso, prefiro as narrativas que começam com uma bomba e mergulham directamente no assunto, ou as que principiam *in medias res*, como sucede nalgumas histórias de Raymond Carver.

No entanto, há histórias onde o cenário desempenha um papel importante, por ser simbólico ou condicionar o estado de espírito da personagem. O conto “A Queda da Casa de Usher” (1839), de Poe, é um caso paradigmático:

Durante um dia carregado, sombrio e mudo do Outono desse ano, em que as nuvens pairavam no céu opressivamente baixas, atravessava sozinho, a cavalo, uma porção de campo estranhamente lúgubre; e acabei por me encontrar, ao caírem as sombras do final da tarde, à vista da melancólica Casa de Usher. Não sei como tal aconteceu, mas, mal pousei o olhar no edifício, apossou-se-me do espírito uma insuportável tristeza.

Digo insuportável porque tal sensação não era sequer mitigada por qualquer desses sentimentos meio agradáveis, porque poéticos, com que o espírito normalmente acolhe mesmo as mais sombrias imagens naturais da desolação ou do terror. Contemplei o cenário que tinha diante de mim — a casa solitária e as características simples da paisagem, as paredes fustigadas pelo vento, as janelas vazias que pareciam olhos, algumas junças luxuriantes e uns tantos troncos brancos de árvores definhadas — com uma extrema depressão de ânimo para a qual não encontro comparação mais adequada com alguma sensação terrena que não seja a que sobrevém ao sonho da orgia do ópio: a amarga queda na vida quotidiana; o medonho tombar do véu. Havia uma frieza glacial, um abatimento, um mal-estar uma irremediável escuridão de pensamentos que nenhum aguilhão da imaginação poderia deturpar, transformando-o em algo de sublime. Que seria — detive-me a pensar — que seria que tanto me desalentava na contemplação da Casa de Usher? (Poe 57-58)

Neste excerto do primeiro parágrafo, o narrador homodiegético descreve o edifício senhorial e arredores com um vocabulário criteriosamente escolhido para suscitar o medo e a inquietação no leitor. Apesar do excesso de advérbios e de adjetivos, tudo contribui para a unidade de efeito que Poe preconizava e que é, afinal, a capacidade de criar uma *atmosfera*.

6. Chocar ou surpreender o leitor

Que situações criam suspense? O teórico da escrita criativa e agente literário Evan Marshall sugere que o parágrafo inicial deve apresentar uma crise (ou, acrescento, um *conflito* ou *desafio*). Uma crise, para o ser verdadeiramente, tem de cumprir três requisitos:

- a) Ser adequada ao género literário da narrativa e ao destinatário da obra;
- b) Virar do avesso a vida do protagonista, tornando-se numa prioridade a resolver;
- c) Suscitar o interesse do leitor (Marshall16).

No contexto da última alínea, um parágrafo inicial que escandalize ou surpreenda tem impacto garantido e gera um irresistível desejo de prosseguir a leitura. O escritor checo Franz Kafka consegue-o no extenso conto “A Metamorfose” (1915), em menos de quinze palavras: “Uma manhã, ao acordar de sonhos inquietos, Gregor Samsa viu-se transformado num gigantesco insecto” (Kafka 19). A reacção a este evento pode variar de leitor para leitor: muitos horrorizar-se-ão; alguns experimentarão fascínio; outros, piedade pelo protagonista. Em comum, sentir-se-ão compelidos a prosseguirem a leitura depois de um início tão insólito quanto provocante.

7. Introduzir um elemento de mistério e intriga

Por vezes, uma história principia de uma forma mais subtil, mas também carregada de mistério. Na obra *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood Among Ghosts* (1976), uma mistura entre autobiografia e ficção, a escritora norte-americana Maxine Hong Kingston intriga o leitor com as palavras introdutórias: “Não podes revelar a ninguém — disse a minha mãe — o que te vou contar” (Kingston 3). Em apenas duas linhas, a atenção do leitor é suscitada pelo clima de confiança e secretismo. O que vai revelar a mãe à filha? Por que motivo não pode esta contar a ninguém? É, possivelmente, um segredo, talvez de família. Divulgá-lo equivalerá a quebrar um tabu? Até que ponto a destinatária preferirá *não* conhecer o conteúdo da mensagem? A mente do leitor, debate-se num redemoinho de hipóteses, que só a leitura acalmará.

Este tipo de parágrafo tem a vantagem e o risco inerentes ao imediatismo: por um lado, agarra com facilidade o leitor; por outro, exige um desenvolvimento à altura do interesse suscitado, sob pena de diluir o efeito de surpresa e de o desapontar, como uma promessa quebrada.

Um dos melhores exemplos que conheço é o parágrafo inicial do romance da escritora norte-americana Kathryn Harrison, *O Beijo* (1997): “Encontramo-nos em aeroportos. Encontramo-nos em cidades onde nunca tínhamos estado. Encontramo-nos onde não possamos ser reconhecidos por ninguém” (Harrison 11). As frases curtas e o paralelismo geram uma cadência hipnótica, em sintonia com o estilo geral da obra, feito de revelações e testemunhos íntimos sobre o amor proibido entre uma filha e um pai. O parágrafo aponta para espaços públicos e, por isso mesmo, anónimos, numa gradação cada vez mais abrangente: aeroportos, cidades desconhecidas, qualquer lugar onde ninguém identifique os amantes. A estes locais incaracterísticos, opõem-se a cumplicidade, a partilha apaixonada, mas também o sentimento de culpa. O clima de confiança entre a narradora e o leitor está definitivamente traçado no início de *O Beijo*, um romance que merece várias leituras.

8. Conclusões

O início de uma narrativa ficcional condiciona largamente o desejo de prosseguirmos ou abandonarmos a leitura. O escritor deve encontrar uma forma eficaz de captar a atenção, e de criar uma crise (tensão, conflito, desafio) que desencadeie a procura do protagonista. Nesta linha, o autor pode suscitar a curiosidade acerca de uma personagem relevante para o enredo; gerar um cenário curioso; criar uma atmosfera; chocar ou surpreender; introduzir um elemento

de mistério e intriga.

A aplicação de cada uma destas técnicas requer conhecimento, sensibilidade, arte e esforço. O conhecimento advirá da leitura crítica e atenta de obras literárias, de ensaios de escrita criativa e de teoria da literatura; a sensibilidade e arte, pré-requisitos essenciais a qualquer escritor, desenvolvem-se através de estratégias e exercícios, e aperfeiçoam-se com a experiência; o esforço, ligado à auto-disciplina, é a base do ofício ou actividade amadora de quem escreve.

Como em tudo, um *bom começo* resulta de uma definição clara de objectivos e de uma porfia segura. Para que as palavras “era uma vez”, transbordantes de possibilidades e de acasos, nos continuem a maravilhar, obra a obra.

9. Exercícios

Para treinar algumas das técnicas aprendidas neste capítulo, sugiro-lhe um exercício simples. Escreva o primeiro parágrafo para uma das seguintes situações, à sua escolha:

a) Uma história policial, a decorrer nos anos cinquenta, num bairro degradado de Nova Iorque, narrada na primeira pessoa, por um detective experiente. O tom é sarcástico e próximo à linguagem oral;

b) Uma noite de insónia, horas antes de um casamento, contada na segunda pessoa (cf. o capítulo “Ensine as personagens a falar”), pelo noivo ou noiva, em tom bem-humorado;

c) A biografia de um mafioso siciliano de setenta e cinco anos, contada na primeira pessoa, em tom melodramático. Utilize alguns termos em italiano, para conceder credibilidade à voz narrativa.

Dispõe de vinte a trinta minutos para elaborar um dos parágrafos. Vista a pele da personagem, e minta com imaginação!

O suspense: como enervar o leitor

“Até os covardes conseguem suportar a dureza.
Mas apenas os bravos aguentam o suspense.”
— Mignon McLaughlin, *The Neurotic's Notebook*, 1960.

1. Uma guerra de nervos

O que sucede no nosso corpo quando, ao lermos um livro, nos deparamos com uma situação de suspense? Segundo os cientistas, o *stress* súbito leva a medula a libertar uma hormona na corrente sanguínea; o ritmo cardíaco é estimulado; a taxa de metabolismo aumenta, bem como a concentração de glicose e adrenalina (Stein 105). Trocado por miúdos: a excitação leva-nos a voltar página após página, desejando saber se o príncipe salvou a jovem amada das chamas do dragão, ou se o Silva foi finalmente devolvido pelos extraterrestres à sua pacata vida de electricista suburbano.

Tal sensação, bem conhecida dos leitores, encontra-se tanto na base de inúmeros *thrillers* (livros de acção), para devorar nas salas de espera dos aeroportos, como nas obras de carácter mais reflexivo e erudito. Assim, o último romance de espionagem do autor norte-americano Daniel Silva, ou *Ulisses* (1922), do escritor irlandês James Joyce, partilham da mesma necessidade: evitar que o leitor boceje e abandone a obra ao pó das estantes. O *suspense* é, pois, um efeito essencial e que qualquer escritor competente deve saber criar.

O termo *suspense* provém de uma palavra latina, com o significado de *pendurar*. No contexto do acto de leitura, tal traduz-se em manter o leitor *agarrado* à obra, tal como um homem que luta desesperadamente para não tombar de um penhasco (Lodge 14). No âmbito de um texto literário, há inúmeras situações que nos *agarram*, das quais saliento:

- a) Um perigo iminente;
- b) Um medo ou, melhor ainda, uma fobia, tornado realidade;
- c) Um conflito íntimo, interpessoal, ou entre o ser humano e o ambiente;
- d) Uma escolha que é preciso efectuar com mil cautelas, pois terá consequências importantes;
- e) Uma surpresa (sobretudo se for desagradável);
- f) Um mistério.

Nas próximas páginas, explicarei cada uma destas técnicas, em pormenor e com recurso a exemplos significativos, retirados de obras ora do cânone universal, ora da autoria de escritores menos conhecidos.

2. Atenção: perigo iminente!

Um perigo iminente, ao qual é impossível fugir, constitui uma das formas mais eficazes de enervar o leitor (Stein 98). Um bom exemplo desta técnica encontra-se em vários passos do clássico romance gótico *Drácula* (1897), do escritor irlandês Bram Stoker. É notável que uma obra epistolar (composta por cartas, entradas de diário, artigos de jornal) consiga gerar tanta tensão. No seguinte excerto, o pobre Jonathan Harker, solicitador inglês, empreende uma viagem de pesadelo rumo ao castelo do conde, nos Cárpatos:

Em breve estávamos cercados de árvores, que em certos lugares formavam arcos sobre a estrada, e nós passávamos como por um túnel; e mais uma vez grandes rochas sombrias nos guardavam atrevidamente de cada lado. Apesar de estarmos abrigados, podíamos ouvir o vento, pois ele gemia e assobiava através das rochas e dos ramos das árvores entrelaçados, à medida que passávamos. Tornou-se cada vez mais frio, e uma neve fina como o pó começou a cair, de tal maneira que nós, e tudo à nossa volta, em breve, estávamos cobertos por uma manta branca. O vento forte continuava a trazer até nós o uivar dos cães, mas este tornava-se cada vez mais fraco à medida que prosseguíamos o nosso caminho. O latido dos lobos parecia cada vez mais próximo, como se eles nos estivessem a cercar. O meu medo aumentou terrivelmente, e os cavalos compartilhavam-no comigo. No entanto, o cocheiro não estava minimamente perturbado; continuava a olhar para a esquerda e para a direita, mas eu não conseguia distinguir nada na escuridão.

De repente, à nossa esquerda, vi uma débil chama azul a tremeluzir. O cocheiro viu-a no mesmo momento; imediatamente freou os cavalos e saltou para o chão, desaparecendo no escuro. (Stoker 20-21)

Neste excerto, várias características concorrem para criar suspense e uma atmosfera gótica. O pavor nocturno da travessia percorre não apenas o narrador de primeira pessoa, estarrecido, mas também os próprios cavalos. Para agravar a situação, ao vislumbrar uma misteriosa chama azul, o cocheiro salta e abandona o passageiro à sua sorte, ainda que só por momentos (que alívio!). Por fim, o uivo dos lobos aproxima-se, inexoravelmente, e leva a prever um ataque da alcateia a qualquer instante. Em escassas linhas, Bram Stoker consegue acelerar

a pulsação do leitor e mantê-lo agarrado ao livro, para saber o que sucederá.

Cabe aqui um breve apontamento pessoal: em 2005, a propósito de um congresso, visitei a linda cidade de Bucareste, e deixei-me seduzir pelos monumentos, testemunhos de uma história antiga. Apesar das difíceis condições de vida da maioria dos habitantes, respirava-se uma atmosfera de trabalho árduo e confiança no futuro. Só conheci a outra Roménia quando me desloquei num comboio — gasto, ferrugento, mas pontual —, para Timisoara. A viagem arrastou-se ao longo de várias horas, através de planícies, bosques e pequenas localidades. Ao entardecer, ao contemplar as montanhas distantes, não pude senão evocar o passo transcrito da obra que lera na adolescência. Já em Timisoara, descobri uma verdadeira indústria em torno da figura de Vlad Drácula, príncipe que viveu na Transilvânia, no século XV. Reinara através do terror, empalando dezenas de milhares de pessoas, e a fama da sua crueldade sobreviveu ao tempo. Encontrei desde recordações com o rosto do nobre até visitas guiadas ao castelo, passando, claro, por várias traduções do romance de Bram Stoker.

3. Medos e fobias

Um medo ou uma fobia tornada realidade constitui outra forma eficaz de manter o leitor interessado na obra. Um dos contos mais interessantes que conheço para exemplificar esta técnica é “Where Are You Going, Where Have You Been?”, da autora e docente de Escrita Criativa Joyce Carol Oates. Trata-se de um clássico da narrativa gótica, que permanece por traduzir em língua portuguesa, mas pode ser facilmente encontrado na Internet. A história foi inspirada por um artigo surgido na revista *Life*, acerca do assassino em série Charles Schmid, que levou Oates a imaginar uma hipotética jovem vítima (Cox 128).

Nesta narrativa, Connie, uma rapariga de quinze anos, encontra-se sozinha em casa, quando a visitam duas pessoas que apenas conhecia de vista: Ellie Oscar e Arnold Friend. O primeiro é um homem de cerca de quarenta anos, silencioso e sinistro. O segundo, pouco mais velho que Connie, tenta persuadi-la a dar uma volta no seu impressionante automóvel. A jovem recusa, naturalmente, desconfiada da oferta. Sem esmorecer, Arnold insiste, com uma delicadeza bem-humorada, mas que soa a falso. Quando nota que a sua estratégia não surte efeito, o rapaz recorre a ameaças veladas à família de Connie.

O terror instala-se tanto na rapariga como no leitor, à medida que Arnold apresenta os seus argumentos distorcidos, reveladores de uma personalidade doentia. Este excerto do diálogo, que traduzi, carregado de tensão e de perigo subliminar, constitui um dos pontos altos da história:

— Sim, sou o teu amante. Ainda não sabes o que isso é, mas em breve perceberás. Tenho a certeza. Afinal, sei tudo sobre ti. Mas olha, é fixe e não podias encontrar ninguém melhor do que eu, ou mais educado. Nunca falto à minha palavra. É assim: sou sempre simpático, de início, na primeira vez. Vou abraçar-te com tanta força que nem te passará pela cabeça fugir, ou fingir, porque sabes que não podes. E estarei dentro de ti, onde tudo é secreto, e vais ceder e amar-me.

— Cala-te! És doido! — disse Connie. Afastou-se da porta. Tapou os ouvidos como se tivesse escutado algo horrível, impróprio para a sua idade. — Não se diz essas coisas, és doido — murmurou. O coração parecia querer saltar-lhe do peito, e a latejo fê-la transpirar por todos os poros (...).

— Querida? — disse ele. — Estás a ouvir-me?

— Põe-te a milhas!

— Vá lá, não sejas má. Ouve...

— Vou chamar a polícia! (Oates 2167)

Ao longo da história, o leitor percebe que, se Connie aceitar o passeio de carro, é possível que termine violada, morta ou ambas. Paulatinamente, a autora eleva o enredo ao clímax, ao deixar o medo dominar e enfraquecer a rapariga. Poderá a conversa persuasiva e perversa de Arnold fazer cair Connie em tentação? O suspense e a incerteza prolongam-se até ao desfecho, imprevisto, do conto. Afinal, o papel de um autor não é resolver os problemas do protagonista ou da heroína, mas sim fazê-los sofrer o mais possível.

4. Conflito

Toda e qualquer narrativa gira, necessariamente, em torno de um ou mais conflitos. Estes ocorrem quando um desejo ou objectivo são contrariados por um determinado obstáculo (Frensham 97). Existem três tipos de confrontos, que podem, por vezes, combinar-se, resultando em situações mais complexas:

a) Interno: um indivíduo contra si: por exemplo, um dilema, um problema de consciência, um vício que urge vencer, um desafio que a personagem criou;

b) Interpessoal: um ou mais indivíduos contra uma pessoa ou grupo de pessoas antagónicas: por exemplo, dois clubes de futebol, durante uma partida; dois exércitos inimigos, em confronto no contexto da Segunda Guerra Mundial; duas famílias em disputa, os Capuletos e os Montéquios, no texto dramático *Romeu e Julieta* (c. 1595), de William Shakespeare; dois *cowboys*, em duelo, numa cidadezinha do deserto, ao pôr-do-sol; uma mulher que tenta fazer valer os seus direitos contra uma poderosa e corrupta organização, etc.

c) O indivíduo contra o meio: o sobrevivente de um acidente de avião nos Alpes, por

exemplo, tenta resistir à tempestade de neve e procurar ajuda (Frensham 97).

Um dos tipos de conflito mais interessantes é designado pelo termo inglês *crucible* — que eu traduziria, livremente, por *panela de pressão*. A palavra refere-se a um confronto entre personagens num espaço restrito: um quarto, um bote salva-vidas, uma cela de uma penitenciária, etc. (Stein 90). Por exemplo, dois indivíduos em más relações encontram-se, por mero acaso, no elevador de um arranha-céus, e devem efectuar uma viagem desde o rés-do-chão ao andar número cinquenta. Durante o percurso, experimentam um crescente sentimento de desconforto psicológico. Minutos mais tarde, quando as personagens entram em ebulição, desencadeia-se uma azeda troca de palavras, ou até um confronto físico.

Noutros casos, a panela de pressão não corresponde a um espaço físico restrito, mas sim a uma determinada situação que nenhuma das personagens pode abandonar de espírito leviano: dois funcionários incompatíveis têm de trabalhar juntos, no mesmo departamento; um casal em desavença está impedido, por razões económicas ou por causa dos filhos, de se separar, etc.

Utilizei esta estratégia no meu conto “Quinze Minutos no Armário”, parte integrante de *O que Sentes quando a Chuva Cai?* (2006). Trata-se da breve história de duas raparigas, Susana e Débora, amigas na adolescência, antagonistas na vida adulta, devido a uma cena de ciúmes. Quando eram mais novas, tinham um ritual: trocar segredos e confidências dentro do armário do quarto:

Este armário conhecia todos os nossos segredos, glórias e perdas. Era um refúgio do mundo, o equivalente urbano à casa na árvore. Ainda me recordo do ténue cheiro a naftalina, do odor a borracha dos ténis, do roçar dos vestidos e casacos, pendurados sobre as nossas cabeças. (Mancelos 64)

Quatro anos depois, encontram-se na festa de licenciatura do Francisco, o namorado de Susana. Nostálgicas e semi-embriagadas, entram no armário, onde, encorajada pela bebida e pelo ressentimento, Débora confronta a amiga com uma série de revelações perturbadoras. Tais testemunhos são suficientes para pôr em causa a presente relação com o Francisco, e para obrigar a ex-amiga a rever todo o passado recente. Escolhi, propositadamente o armário para local da história, por ser um espaço claustrofóbico, abafado e sem qualquer réstia de luz. Sentadas no chão, uma em frente à outra, as jovens são forçadas a confrontar-se.

5. Escolhas críticas

Outra forma eficaz de gerar suspense consiste em obrigar o protagonista, em

determinado ponto do enredo, a fazer uma escolha crítica. Desta pode resultar um desfecho feliz para a sua missão ou, pelo contrário, a desgraça e, no limite, a própria morte. Uma das melhores narrativas para ilustrar esta estratégia é o célebre conto “A Dama, ou o Tigre?” (1882), de Frank R. Stockton, um escritor norte-americano muito popular na sua época, o século XIX e inícios do XX.

Trata-se da história, contada em tom de lenda, de um monarca de imaginação exuberante, que resolvia os problemas do reino recorrendo sobretudo à fantasia. Este criou um sistema de justiça original, mas completamente arbitrário, para julgar os infractores do país. Quando um dos súbditos cometia um crime, era levado para uma enorme arena e, diante da multidão, devia abrir, ao acaso e sem qualquer pista ou ajuda, uma de duas portas. Atrás de uma, encontrava-se uma jovem, seleccionada dentre as mais belas do reino, e adequada à classe social do réu. Porém, oculto sob a outra, aguardava esfomeado, um tigre feroz, que não hesitaria em devorar o pobre prisioneiro, se este não fizesse a escolha certa:

A instituição era verdadeiramente popular. Quando o povo se reunia num dos grandes dias de julgamento, nunca se sabia se iria testemunhar uma morte sangrenta ou um festivo casamento. Esse elemento de incerteza emprestava à ocasião um interesse que de outro modo não poderia ser atingido. Assim, divertia-se a massa, e a parte pensante da comunidade não poderia acusar esse plano de iníquo; pois não tinha o acusado o julgamento nas suas próprias mãos? (Stockton 103)

“Esse elemento de incerteza”, que o passo extraído menciona, constitui, afinal, a essência deste género de suspense, onde tudo é deixado nas mãos da sorte ou do azar. A narrativa de Stockton desenrola-se com a apresentação do protagonista e da deuteragonista, respectivamente um jovem plebeu e a princesa por quem este, sem o conhecimento nem a autorização do monarca, caiu de amores. Num clima de intriga palaciana, o rei em breve foi informado da paixão secreta e, furioso pelo atrevimento do rapaz, tratou de o submeter ao teste da arena.

Neste ponto, o autor introduz uma reviravolta que dinamiza o suspense. Recorrendo ao dinheiro e à influência, a princesa consegue saber antecipadamente qual a porta que esconde a dama e, mais ainda, que se trata de uma rapariga da corte, pela qual sente ciúmes:

Uma ou outra vez, ela [a princesa] os tinha visto conversarem juntos; conversas que haviam durado apenas um momento; muita coisa porém pode ser dita num breve espaço de tempo; talvez que eles se houvessem ocupado de assuntos de pouca importância, mas como ela poderia sabê-lo? A jovem era

adorável, mas tinha ousado levantar os olhos para o amado de uma princesa; e, com toda a intensidade do sangue selvagem transmitido através de longas linhagens de ancestrais inteiramente bárbaros, ela odiava a mulher que corava e tremia atrás daquela porta silenciosa. (Stockton 105)

Ao entrar na arena, o jovem plebeu ergue os olhos para a princesa, procurando um indício sobre a porta que lhe traria a salvação; discretamente, esta faz um gesto rápido, apontando para a entrada da direita. É inevitável que o leitor se questione: será que a princesa deseja ver o amante vivo, mesmo que nos braços de uma cortesã rival? Ou preferirá ter o jovem no estômago do tigre, esperando por si, noutra reencarnação? O suspense mantém-se até à última linha da história — ou talvez mesmo depois desta.

6. Surpresa, surpresa!

A surpresa, um elemento fundamental em qualquer narrativa, constitui uma forma simples de manter o leitor agarrado ao texto, sobretudo em alturas desinteressantes do enredo. Os imprevistos agradáveis facilitam, sem dúvida, o trajecto do protagonista, na prossecução do seu objectivo. No entanto, podem confundir-se com a *coincidência*, um expediente comum na literatura fraca para salvar o herói em apuros. Refiro-me, por exemplo, à feliz chegada da cavalaria quando os ameríndios estão quase a tomar de assalto o forte e a massacrar os caras-pálidas; ou ao empresário que recebe a lotaria, justamente um dia antes de declarar falência.

Já as surpresas desagradáveis são mais importantes na história, precisamente por complicarem a vida ao protagonista, desafiando a sua inteligência e coragem, e sobressaltando o leitor (Watts 48). Neste sentido, tais eventos constituem uma forma eficaz para criar suspense ou tensão. A tempestade que surpreende um navegador no regresso a casa é um exemplo de uma surpresa plausível, porque comum, e nem sempre fácil de prever, mesmo na era tecnológica em que vivemos.

Para que o efeito de surpresa funcione, é necessário ter em conta vários aspectos, sem os quais esta estratégia pode produzir um impacto negativo na obra. É fundamental que a surpresa tenha sido preparada por um ou mais indícios, como sucede, por exemplo, na generalidade dos livros policiais. Assim, quando surgir, não parecerá implausível, isto é, *caída do céu*. Contudo, impõe-se alguma cautela no uso desta estratégia, pois se as pistas forem demasiado evidentes, o leitor antecipará facilmente a surpresa, e o efeito perde-se (Lodge 72). Longe de exclamar “Como não pensei nisto antes?”, quem lê soltará um bocejo e dará por mal gasto o seu tempo. Por outras palavras, exige-se um equilíbrio entre plausibilidade e espanto,

algo que só com talento e experiência se atinge (Watts 49).

A obra *Rebeca* (1938), da escritora britânica Daphne Du Maurier, constitui um exemplo da utilização da surpresa para cativar o interesse do leitor. Aquando do lançamento, o romance obteve um êxito comercial repentino, embora não tivesse grande impacto junto da crítica. Ainda assim, chamou à atenção do realizador Alfred Hitchcock, mestre do cinema de suspense, que adaptou o livro ao cinema, obtendo um Óscar, em 1940. Curiosamente, a obra foi usada pelo exército alemão, na Segunda Guerra Mundial, para transmitir mensagens em código: certos números corresponderiam à página, linha e posição nesta, permitindo ao receptor, deste modo, identificar as palavras.

O passo seguinte constitui um dos momentos mais conseguidos da obra, uma revelação feita por Maximilian de Winter (Maxim) à sua segunda esposa, que mudará o curso do enredo:

— É o esqueleto de Rebeca que está no chão da cabina — disse Maxim.

— Não! Não!...

— A mulher enterrada na cripta não é Rebeca. É o corpo de uma desconhecida, não reclamada, não pertencente a ninguém. Não houve naufrágio algum. Rebeca não se afogou. Matei-a! Assassinei-a a tiro, na cabana de praia. Levei depois o corpo para o barco, e saí com ele para o mar, e afundei-o, ali, onde foi encontrado hoje. É Rebeca quem está no chão da cabina. Poderás olhar-me bem nos olhos e dizer que ainda me tens amor? (Du Maurier 244)

O capítulo termina com este passo, sem revelar nem a reacção da interlocutora de Maxim, nem a resposta à pergunta que este colocou. Trata-se de um expediente para espicaçar a curiosidade do leitor, adiando a resolução dos problemas.

7. Mistério

O professor de Escrita Criativa Nigel Watts distingue, de uma forma muito simples, suspense e mistério:

a) O primeiro levanta questões cujas respostas se encontram no futuro. Por exemplo: será que o sobrevivente do naufrágio, agora a viver numa ilha, poderá algum dia ser descoberto e resgatado pela tripulação de um navio?;

b) O segundo coloca questões cuja resposta se encontra num passado deliberadamente encoberto, omissivo ou falseado (Watts 37).

O mistério desempenha um papel importante em inúmeras narrativas, sejam elas

contos, novelas ou romances — e também é essencial num texto dramático, guião televisivo ou de cinema. Consiste em suscitar a curiosidade do leitor, levando-o a colocar questões acerca do passado das personagens. Poucos romances me intrigaram tanto como *O Grande Gatsby* (1925), a obra-prima do escritor norte-americano Francis Scott Fitzgerald, um dos expoentes da chamada Era do Jazz. Tal como o título indica, o enredo gira em redor do enigmático Jay Gatsby, visto pelos olhos de outra personagem, o narrador, Nick Carraway. O romance levanta uma série de questões, que me levaram a devorá-lo numa só noite: quem é realmente Gatsby (um excêntrico, um espião, um herói de guerra, um barão do submundo)? Como conseguiu este homem obter a sua enorme fortuna pessoal, exibida na mansão onde proporciona incríveis festas, plenas de música e romance, à nata da sociedade nova-iorquina? No seguinte passo da obra, alguns convidados cochicham acerca do misterioso anfitrião:

— Houve alguém que me disse que se suspeitava que ele tinha morto um homem, em tempos.

Um calafrio atravessou-nos. Os três senhores Mumble curvaram-se para diante, avidamente à escuta:

— Parece-me que não é bem isso — questionou Lucille com cepticismo. — Tem mais a ver com o facto de ele ter sido espião da Alemanha durante a guerra.

Um dos homens acenou a cabeça em confirmação.

— Foi o que eu ouvi dizer a um indivíduo que o conhece perfeitamente, que foi criado juntamente com ele na Alemanha — assegurou-nos (...).

— Oh, não — disse a primeira rapariga —, isso é impossível porque durante a guerra serviu ele no exército americano. — E como a nossa credulidade voltasse a concentrar-se nela, inclinou-se ainda mais para a frente, plena de entusiasmo: — Experimentem olhar para ele quando ele não notar que estão a observá-lo. Seria capaz de apostar que já matou alguém.

Contraí os olhos e estremeceu. Lucille estremeceu. Voltámo-nos todos e olhámos em redor à procura de Gatsby. Testemunho da especulação romântica que ele inspirava era o facto de que, mesmo aqueles que pouco encontravam neste mundo que fosse digno de censura, murmuravam a seu respeito. (Fitzgerald 46-47)

Aparentemente, o mistério é fácil de conseguir: basta ocultar do leitor as causas do comportamento de uma personagem, revelando-as apenas no final da obra. No entanto, esta técnica exige cautelas, como nota Rust Hills, editor da *Esquire*, revista onde Hemingway, Fitzgerald ou Tom Wolf publicaram histórias. É necessário ser engenhoso, de modo a evitar, a todo o custo, que o leitor desvende o mistério antes do momento mais adequado à revelação. Tal como na surpresa, se tal acontecesse, o interesse pela obra esmoreceria, e a descoberta

saberia a pouco (Hills 38).

8. Gerar suspense num conto: a técnica dos degraus

Existe uma estratégia básica, frequente em inúmeras histórias tradicionais, para criar suspense. Imagine o enredo como uma escada: a dificuldade número um que o protagonista enfrenta corresponde, naturalmente, ao primeiro degrau. Regra geral, não é um obstáculo demasiado difícil de ultrapassar, servindo, sobretudo, para *aquecer* o enredo. Após vencer a primeira dificuldade, o herói ou a heroína tem de superar a seguinte, equivalente ao segundo degrau na subida da escada. É de um nível mais elevado que a primeira e, como tal, a personagem principal já sente as suas qualidades (valentia, astúcia, intuição, etc.) postas à prova. Resolvido este problema, o protagonista passa à terceira dificuldade, que deve ser a mais difícil de superar. Assim, é possível que este passo seja consideravelmente mais extenso do que os anteriores. Numa narrativa de acção, esse momento decisivo corresponde, por exemplo, à batalha final entre o herói e os oponentes. Se a situação for bem retratada, o leitor duvidará, até quase à última página, do resultado do conflito, permanecendo em suspense (Mueller/Reynolds 158).

Como se deduz, existe aqui um *crescendo*, desde o obstáculo mais fácil até ao mais árduo. Porém, atente no seguinte: ao criar demasiados obstáculos (*degraus*, na analogia que utilizo), pode dar a entender que talvez o protagonista não tenha o perfil necessário a um herói digno desse nome.

9. O suspense numa novela ou num romance

Sol Stein, um conceituado autor norte-americano e especialista em Escrita Criativa, sugere uma forma simples de gerar suspense numa narrativa longa, como uma novela ou um romance. A sua técnica consiste em elaborar um capítulo que termine numa *situação tensa*. Contrariando a expectativa do leitor, a secção seguinte da obra *não* prossegue ou resolve a dificuldade que o herói enfrenta. O novo capítulo começa, isso sim, com outra linha narrativa, centrando-se numa nova personagem ou num local diferente (Stein 100-103).

Um exemplo simples ajudará a compreender melhor esta estratégia. Imagine que, no primeiro capítulo de um *thriller*, um detective persegue, pelas ruas de uma metrópole, um assassino, responsável pela morte brutal de uma série de mulheres. Porém, quando está prestes a alcançá-lo, o seu automóvel despista-se e colide com uma série de contentores do lixo. O polícia bate violentamente com a cabeça no volante e fica inanimado, o sangue escorrendo da

fronte. O vilão perseguido pára, sai da sua viatura, saca da pistola e aproxima-se, com cautela, do carro do detective. Sabe que foi identificado e encontra-se disposto a acabar com o perseguidor. Termine o capítulo exactamente aí, deixando o leitor suspenso!

Na secção seguinte, em vez de prosseguir esta linha narrativa, comece outra. Por exemplo, em analepse, recorde um dos crimes do psicopata; ou descreva a vida amorosa do detective, uma área onde também é possível gerar tensão. O leitor permanecerá, assim, em suspense durante mais algumas dezenas de páginas, até que no terceiro ou quarto capítulo, é apresentado o desfecho para a situação criada no primeiro.

10. Quente e frio: o estilo do suspense

Por fim, impõe-se uma breve reflexão acerca do estilo a utilizar num passo de suspense. Não existem receitas, em Escrita Criativa; o que é bom é aquilo que, efectivamente, resulta num determinado texto e num certo género literário. Cabe, pois, ao aprendiz de escritor experimentar várias formas de narrar e descobrir qual o vocabulário, a extensão das frases e dos parágrafos mais adequados à situação que pretende gerar. Contudo, gostaria de deixar quatro dicas importantes para criar suspense num *thriller* ou noutra obra de acção:

a) Use frases breves, para acelerar a narrativa. Costumo assemelhá-las à respiração ofegante de um indivíduo em fuga de um malfeitor, ou cercado pelo inimigo;

b) O diálogo deve ser rápido e cortante, para deixar perceber a tensão e o nervosismo das personagens envolvidas no episódio. Se a situação implicar urgência — por exemplo, desarmar uma bomba antes que esta expluda —, melhor ainda;

c) Empregue verbos de acção, para transmitir a pressa do protagonista e dar a ideia de movimento: correr, saltar, agredir, disparar, etc.;

d) Evite cair na tentação de usar demasiadas exclamativas e reticências (na gíria, tal exagero chama-se *código Morse*) como, por vezes, fazem os leitores inexperientes.

Um dos melhores escritores de acção da actualidade, equiparável ao famoso John Le Carré, autor do romance *O Espião que Veio do Frio* (1963), é o luso-descendente Daniel Silva. Na obra *A Marca do Assassino* (1998), Silva emprega algumas das estratégias estilísticas que mencionei. Por exemplo, neste passo, Jean-Paul Delaroche, um assassino a soldo, entra em casa do protagonista, Michael Osbourne, disposto a matá-lo segundo o seu *modus operandi*: três tiros no rosto. A entrada furtiva de Delaroche e da companheira Astrid é descrita em frases curtas e secas, pontuadas por verbos de acção (agachar, atravessar, contornar, empurrar, entrar, etc.):

Delaroche e Astrid agacharam-se junto à porta do alpendre envidraçado. Delaroche enfiou uma faca no trinco básico e, passados alguns segundos, este cedeu. Atravessaram cuidadosamente a varanda, contornando a mobília de palhinha almofadada e mesas baixas, até chegarem a umas portas de correr, em vidro. Experimentou a fechadura. Estava trancada. Agachou-se e manejou a gazua no buraco da fechadura. O mecanismo estalou. Delaroche empurrou as portas para trás e entraram. (Silva 355)

Repare como as frases curtas — “Experimentou a fechadura. Estava trancada” — são alternadas com pormenores aparentemente sem outro objectivo que não seja ajudarem a visualizar a cena — “a mobília de palhinha almofadada e mesas baixas”. O uso destes detalhes descritivos é deliberado: atrasa a progressão da narrativa, ao passo que os períodos breves a aceleram. É uma espécie de quente e frio. Usando esta estratégia, o escritor cumpre a sua missão: gera suspense.

11. Exercício

Imagine que é um especialista em minas e armadilhas, e tem de desmontar uma bomba-relógio, dentro de cinco minutos. Para tanto, deve cortar um dos fios eléctricos da engenhoca. Mas qual? Se cometer um erro, o inevitável sucederá: a bomba explode, e o edifício ficará reduzido a pó. Em jogo, estão a sua vida, a do pessoal médico e a dos doentes de um hospital urbano. Descreva esta situação num breve parágrafo, transmitindo a aflição do narrador de primeira pessoa. Dispõe de quinze minutos para efectuar este exercício (não se queixe: o especialista em minas e armadilhas só tem um terço do seu tempo).

Bibliografia

1. Activa

- Ambler, Eric. *Correndo contra o Tempo*. Trad. Emanuel Lourenço Godinho. Lisboa: Gradiva, 1984.
- Anaya, Rudolfo. *Abençoa-me, Última*. Trad. Nuno Batalha. Pref. João de Mancelos. Lisboa: Vega, 2005.
- Andresen, Sophia. *Contos Exemplares*. Pref. António Ferreira Gomes. Porto: Figueirinhas, 1992.
— . *Obra Poética*, vol. III. Lisboa: Caminho, 1991.
- Boswell, James. *The Life of Samuel Johnson*. New York: Random House, 1992.
- Bradbury, Ray. *Crónicas Marcianas*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Caminho, 1985.
- Capote, Truman. *Boneca de Luxo*. Trad. Margarida Vale de Gato. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- Carvalho, Mário de. *Casos do Beco das Sardinheiras*. Lisboa: Caminho, 1991.
- Du Maurier, Daphne. *Rebeca*. Trad. Alda Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1971.
- Faria, Almeida. *A Paixão*. Lisboa: Caminho, 1986.
- Ferreira, Manuel. *Hora di Bai*. Lisboa: Plátano, 1980.
- Fitzgerald, F. Scott. *O Grande Gatsby*. Trad. Fernanda César. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1991.
- Halfon, Eduardo. *O Anjo Literário*. Trad. Sofia Rodrigues, e Virgílio Viseu. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, 2008.
- Harrison, Kathryn. *O Beijo*. Trad. Maria do Carmo Figueira. Lisboa: Bizâncio, 1997.
- Hemingway, Ernest. *The Essential Hemingway*. London: Arrow Books, 1993.
— . *A Moveable Feast*. London: Penguin, 2004.
- Jorge, Lúcia. *Notícia da Cidade Silvestre*. Lisboa: Dom Quixote, 1994.
- Joyce, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro. Rio de Janeiro: Alfaguara Brasil, 1989.
- Kafka, Franz. *A Metamorfose*. Trad. Gabriela Fragoso. Lisboa: Presença, 1996.
- Kingston, Maxine Hong. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts*. New York: Knopf, 1976.
- Kotzwinkle, William. *E.T.: O Extraterrestre*. Trad. Raquel Martins. Mem Martins: Europa-América, 1982.
- Mancelos, João de. *O que Sentes quando a Chuva Cai?* Lisboa: Nova Vega, 2006.
- Márquez, Gabriel García. *Doze Contos Peregrinos*. Trad. Maria Serras Pereira. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- McEwan, Ian. *Sábado*. Lisboa: Gradiva, 2005.

- McInerney, Jay. *As Mil Luzes de Nova Iorque*. Trad. José Luís Luna. Lisboa: Quetzal, 1987.
- Morrison, Toni. *Paraíso*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Schwarcz, 1998.
- . *Love*. Trad. Maria João Freire de Andrade. Lisboa: Dom Quixote, 2009.
- Nabokov, Vladimir. *Lolita*. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Teorema, 1985.
- Oates, Joyce Carol. "Where Are You Going, Where Have You Been". *Heath Anthology of American Literature*, vol. 2. General Ed. Paul Lauter. Lexington: Heath, 1994: 2160-2171.
- Poe, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*. Trad. J. Teixeira de Aguiar. Mem Martins: Europa-América, 1998.
- Prose, Francine. *Ler como um Escritor: Um guia para quem gosta de livros e para aqueles que desejam escrevê-los*. Trad. José Luís Luna. Cruz Quebrada: Casa das Letras, 2007.
- Ribeiro, Aquilino. *O Malhadinhas*. Lisboa: Bertrand, 1983.
- Roth, Philip. *Todo-o-Mundo*. Trad. Francisco Agarez. Lisboa: Dom Quixote, 2007.
- Roy, Arundhati. *O Deus das Pequenas Coisas*. Trad. Teresa Casal. Porto: Asa, 1998.
- Salinger, J. D. *Uma Agulha no Palheiro*. Trad. João Palma-Ferreira. Lisboa: Livros do Brasil, 1981.
- Silva, Daniel. *A Marca do Assassino*. Trad. Luís Santos. Lisboa: Bertrand, 2008.
- Stevens, Wallace. *Collected Poetry & Prose*. New York: The Library of America, 1997.
- Stockton, Frank R. "A Dama, ou o Tigre?". *Contos Norte-Americanos: Os Clássicos*. Coord. Vinicius de Moraes; pref. Morton Dauwen Zabel; trad. deste conto, Dyonelio Machado. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 101-106.
- Stoker, Bram. *Drácula*. Trad. Ana Maria Mendes Rodrigues. Mem Martins: Europa-América, 1994.
- Süskind, Patrick. *O Perfume: A História de um Assassino*. Trad. Maria Emília Serras Moura. Lisboa: Presença, 1998.
- Veríssimo, Érico. *Clarissa*. Lisboa: Livros do Brasil, 1979.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Grafton, 1989.

2. Passiva

- Belloto, Sonia. *Como Escrever um Livro... E Conseguir que um Editor o Publique*. Lisboa: Texto, 2005.
- Birch, Cathy. *Awaken the Writer Within: Release your Creativity and Find your True Writer's Voice*. Oxford: How to Books, 2002.
- Boehmer, Elleke. "Writing in the First Person". *The Creative Writing Coursebook: Forty Authors Share Advice and Exercises for Fiction and Poetry*. Ed. Julia Bell, and Paul Magrs. London: Macmillan, 2001. 154-158.

- Bloom, Harold. *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.
- Brande, Dorothea. *Becoming a Writer*. London: Macmillan, 1986.
- Chiarella, Tom. *Writing Dialogue*. Cincinnati: Story P, 1998.
- Combs, Warren E. *Empowering Students to Write and Rewrite: Standards-based Strategies for Middle and High School Teachers*. New York: Eye on Education, 2009.
- Cook, Jon. "A Brief History of Workshops". *The Creative Writing Coursebook: Forty Authors Share Advice and Exercises for Fiction and Poetry*. Ed. Julia Bells, and Paul Magrs. London: Macmillan, 2001. 296-303.
- Cox, Ailsa. *Writing Short Stories*. London: Routledge, 2005.
- Cusick, Edmund, and Jenny Newman. "The Writer's Journal". *The Writer's Workbook*. Ed. Edmund Cusick, Jenny Newman, and Aileen La Tourette. London: Arnold, 2004. 3-12.
- Dawson, Paul. "The Future of Creative Writing". *The Handbook of Creative Writing*. Ed. Steven Earnshaw. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. 78-90.
- Dowrick, Stephanie. *Creative Journal Writing: The Art and the Heart of Reflection*. Allen & Unwin, 2007.
- Eliade, Mircea. "Imagens e Símbolos". *Antropologia: Paisagens, Sábios e Selvagens*. Org. M. Helena Varela, e António Lucas. Porto: Porto Editora, 1982. 359-360.
- Frensham, Ray. *Screenwriting*. London: Hodder & Stoughton, 2003.
- Friel, James. "Writing a Novel". *The Writer's Workbook*. Ed. Edmund Cusick, Jenny Newman, and Aileen La Tourette. London: Arnold, 2004. 104-105.
- Granat, Helen. *Wisdom through the Ages: A Collection of Favorite Quotations*, vol. 2. Victoria: Trafford, 2003.
- Hills, Rust. *Writing in General and the Short Story in Particular: An Informal Textbook*. Boston: Mariner, 2000.
- Jabouille, Victor. *Iniciação à Ciência dos Mitos*. Lisboa: Inquérito, 1986.
- Jouve, Nicole Ward. "On Keeping a Diary". *The Creative Writing Coursebook: Forty Authors Share Advice and Exercises for Fiction and Poetry*. Ed. Julia Bell, and Paul Magrs. London: Macmillan, 2001. 12-15.
- Lodge, David. *The Art of Fiction: Illustrated from Classic and Modern Texts*. London: Penguin, 1992.
- Magrs, Paul. "Somebody Else's Shoes". *The Creative Writing Coursebook: Forty Authors Share Advice and Exercises for Fiction and Poetry*. Ed. Julia Bell, and Paul Magrs. London: Macmillan, 2001. 104-109.
- . "Real Life". *The Creative Writing Coursebook: Forty Authors Share Advice and Exercises for Fiction and Poetry*. Ed. Julia Bell, and Paul Magrs. London: Macmillan, 2001. 130-134.

- . “Point of View: Introduction”. *The Creative Writing Coursebook: Forty Authors Share Advice and Exercises for Fiction and Poetry*. Ed. Julia Bell, and Paul Magrs. London: Macmillan, 2001. 135-141.
- Mancelos, João de. “Um Pórtico para a Escrita Criativa”. *Pontes & Vírgulas: Revista Municipal de Cultura*. Ano 2, n. 5 (Primavera de 2007): 14-15.
- . “O Acto de Escrever”. *Rede 2020*, vol. 3, n. 4 (Jul.-Ago. 2007): 7-8.
- . “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”. *Forma Breve*, n. 6 (2008): 149-157.
- Marshall, Evan. *Novel Writing: Sixteen Steps to Success*. London: A&C Black, 2000.
- Mills, Paul. *Writing in Action*. London: Routledge, 2003.
- Morley, David. *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- Morton, Donald, and Mas’ud Zavarzadeh. “The Cultural Politics of the Fiction Workshop”. *Cultural Critique*, n. 11 (1988): 155-73.
- Mueller, Lavonne and Jerry D. Reynolds. *Creative Writing: Forms and Techniques*. Lincolnwood: National Textbook, 1995.
- Myszor, Frank. *The Modern Short Story*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.
- Newman, Jenny. “Short Story Writing”. *The Writer’s Workbook*. Ed. Jenny Newman, Edmund Cusick, and Aileen La Tourette. London: Arnold, 2004. 53-62.
- . “Eye Level”. *The Writer’s Workbook*. Ed. Jenny Newman, Edmund Cusick, and Aileen La Tourette. London: Arnold, 2004. 141-148.
- . “Redrafting and Editing”. *The Writer’s Workbook*. Ed. Jenny Newman, Edmund Cusick, and Aileen La Tourette. London: Arnold, 2004. 155-161.
- Oates, Joyce Carol (ed.). “Introduction”. *The Oxford Book of American Short Stories*. New York: Oxford UP, 1994. 3-16.
- . *A Fé de um Escritor: Vida, Técnica, Arte*. Trad. Maria João Lourenço. Lisboa: Casa das Letras, 2008.
- Oliver, Marina. *Write & Sell your Novel: The Beginner’s Guide to Writing for Publication*. Oxford: How to Books, 2004.
- Perabo, Susan, “The Things They Carry”. *The Creative Writing Coursebook: Forty Authors Share Advice and Exercises for Fiction and Poetry*. Ed. Julia Bell, and Paul Magrs. London: Macmillan, 2001. 101-104.
- Ramey, Lauri. “Creative Writing and Critical Theory”. *The Handbook of Creative Writing*. Ed. Steven Earnshaw. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. 42-53.

- Ron, Bailey. *Fronteiras do Desconhecido*. Lisboa: Selecções do Reader's Digest, 1992.
- Rozakis, Laurie E. *The Complete Idiot's Guide to Creative Writing*. New York: Alpha, 1997.
- Singleton, John. "The Short Story". *The Creative Writing Handbook: Techniques for New Writers*. Ed. John Singleton, and Mary Luckhurst. New York: Palgrave, 2000. 100-128.
- Stein, Sol. *Solutions for Writers: Practical Craft Techniques for Fiction and Non-fiction*. London: Souvenir P, 2003.
- Swander, Mary, Anna Leahy, and Mary Cantrell. "Theories of Creativity and Creative Writing Pedagogy". *The Handbook of Creative Writing*. Ed. Steven Earnshaw. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. 11-23.
- Timbal-Duclaux, Louis. *Eu Escrevo Contos e Novelas: Guia Técnico de Escrita Criativa*. Trad. Helena Moura. Lisboa: Editorial Pergaminho, 1997.
- Tribuzi, Ana Paula Dias. "Encontro com João de Mancelos". Inédito.
- Vanderslice, Stephanie. "The Creative Writing MFA". *The Handbook of Creative Writing*. Ed. Steven Earnshaw. Edinburgh: Edinburgh UP, 2007. 37-41.
- Watts, Nigel. *Como Escrever um Romance e Conseguir Publicá-lo*. Trad. José Bóia. S. Pedro do Estoril: Edições Atena, 2000.

Sinopse

Como desbloquear a inspiração? Como inventar heróis de papel e tinta? Como criar histórias de suspense, que deixam o leitor sem fôlego? Como descrever paisagens com realismo? Como viajar no tempo para escrever um romance histórico? Como criar diálogos naturais? Como agarrar o leitor da primeira à última página? *Introdução à Escrita Criativa*, de João de Mancelos, sugere técnicas simples e exercícios úteis para quem deseja aventurar-se a escrever um livro.