

Sobre os notoriamente superestimados poderes da voz na ficção ou: como falhar ao conversar com garotas bonitas

The Notoriously Overestimated Powers of 'Voice' in Fiction, or: How to Fail in Talking to Pretty Girls

D. W. WILSON*

University of Victoria – Canadá

Tradução e introdução de

BERNARDO BUENO**

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre – RS – Brasil

Resumo: Explorando o conceito de “voz na ficção”, o artigo de D.W. Wilson reflete sobre suas possíveis interpretações, focando principalmente na voz-enquanto-falada e na voz-enquanto-escrita. Além desses dois conceitos, mais abrangentes, há a voz do escritor, que lê o texto; a simulação da voz falada do escritor, presente no artigo escrito; a voz que escutamos na mente, ao ler um texto em silêncio; e a voz enquanto estilo ou identidade do texto, geradora da intimidade entre literatura e leitor. Acompanhando o ensaio, Bernardo Bueno oferece uma nota introdutória sobre o contexto histórico e pessoal do artigo, e também sobre o processo da tradução da voz, como complemento do artigo original de Wilson.

Palavras-chave: Voz, Ficção, Escrita criativa, Literatura canadense.

Abstract: Exploring the concept of “voice in fiction”, D.W. Wilson’s essay reflects on its possible interpretations, focusing primarily on voice-as-spoken and voice-as-written. Beyond these broad concepts, there is the writer’s voice, who is reading the text; the simulation of the writer’s spoken voice, manifested on the written essay; the voice we listen to in our minds, when we read a text; and the voice as style, as the text’s identity, generating intimacy between literature and reader. Complementing the essay, Bernardo Bueno offers an introductory note on the historical and personal context surrounding the essay, and notes on the process of translating “voice”.

Keywords: Voice, Fiction, Creative writing, Canadian literature.

* Escritor. Sua coletânea de contos *Once you break a knuckle* foi publicada pela Hamish Hamilton Canada em 2011, seguida do romance *Ballistics*. Ele é um cidadão canadense por nascimento e temperamento, mas recentemente completou o PhD em Escrita Criativa e Crítica na University of East Anglia, Reino Unido. Professor na University of Victoria, Canadá.

** Escritor, autor de *Minimundo* (Instituto Estadual do Livro do RS, 2006) e *Legendary Days* (digital, 2014). Professor da Faculdade de Letras da PUCRS, completou seu PhD em Escrita Criativa e Crítica na University of East Anglia, Reino Unido, e o Mestrado em Letras – Teoria da Literatura com ênfase em Escrita Criativa pela PUCRS.

[Notas do tradutor: uma introdução]

[Bernardo Bueno]

No artigo que segue esta introdução, D.W. Wilson reflete, misturando experiências pessoais com referências eruditas, sobre o conceito da voz na ficção. Não cabe a mim, aqui, me adiantar e discutir os conceitos apresentados por Wilson ao longo de seu texto, já que ele faz um excelente trabalho. O que eu ofereço aqui é uma breve coleção de notas sobre o processo de tradução do artigo e seu contexto.

Uma possibilidade não prevista por Wilson é a questão da tradução da voz: como simular a voz de outro escritor ou escritora, ao transpor sua voz escrita (que não deixa de ser, em um ensaio, a simulação de uma voz falada) para outro idioma? Essa reflexão pertence mais ao campo da Tradução do que da Escrita Criativa. Mesmo assim, algumas notas são, acredito, relevantes: em primeiro lugar, algumas das observações de Wilson perdem força quando traduzimos seu texto para o português. Em determinado momento, por exemplo, ele pergunta ao leitor se, ao ler o diálogo entre Wilson e Annabel, o leitor escutou a voz dela com sotaque inglês, e a voz dele com sotaque canadense. Considerando que a fala dos dois já foi traduzida para o português, essa

observação torna-se irrelevante, a não ser que evoquemos, em nossa mente, a sonoridade original do inglês britânico e do inglês canadense, algo que, para o ouvido não treinado, é difícil. Um equivalente seria comparar o português de Portugal com o português brasileiro; mas acredito que transpor essa equivalência para o texto traduzido desviaria demais a atenção do argumento original de Wilson.¹

Em segundo lugar, na qualidade de colega de curso de PhD (e amigo) de Wilson, sinto que é interessante oferecer ao leitor mais informações: Wilson corajosamente utiliza sua vida pessoal como pano de fundo para sua reflexão sobre voz na ficção. Sua amiga Annabel não apenas reconheceu-se no artigo, publicado originalmente na revista literária online *The White Review*, como escreveu uma réplica. Annabel, por sua vez, também utiliza sua vida pessoal como pano de fundo, mas, ao contrário de Wilson, utiliza nomes fictícios. Felizmente para Wilson, sua estratégia teve um final feliz. “A persistência vence a resistência”, diz ele. Algum tempo depois, Annabel, musa inspiradora do ensaio, disse sim a um pedido de casamento, e a bela cerimônia, numa capela medieval no interior da Inglaterra, devo dizer, me deixou sem voz.

¹ Lembro-me de dois exemplos não literários, e que revelam a minha condição de escritor-enquanto-pai: em Lilo & Stich, animação da Disney, o sotaque havaiano de alguns personagens foi dublado com sotaque gaúcho. Em outra animação, desta vez da Pixar, o professor de Flecha em *Os Incríveis* tinha sotaque português na dublagem (britânico no original). O efeito é muito mais de estranheza do que de autenticidade.

Sobre os notoriamente superestimados poderes da voz na ficção ou: como falhar ao conversar com garotas bonitas

[D.W. Wilson]

Numa tarde de terça-feira em julho, há não muito tempo, uma amiga minha fez uma pose imitando o autorretrato do pintor psicodélico italiano Pontormo. Nós estávamos almoçando no gramado em frente a uma biblioteca perto de Russel Square. Em seu autorretrato, um Pontormo de cavanhaque aponta um dedo suado para a quarta parede, seus lábios meio retraídos e sua perna mais próxima meio torta, a coisa toda transbordando sexo e transgressão.

Minha amiga (vamos chamá-la de Annabel) não estava usando apenas-uma-sunga, mas eu ainda assim senti um caroço na garganta como se tivesse engolido um coração batendo. Pensei em dizer o quanto ela estava bonita, mas eu pensei em muitas coisas: como diabos eu tinha vindo parar em Londres, a sete mil quilômetros de casa; como um trem permanece sobre os trilhos por pura fricção; como os vitorianos acharam que era uma boa ideia importar uma árvore com cheiro de sêmen.² Mas principalmente – pelo menos, naquela terça-feira de julho – eu pensei em maneiras de falar com Annabel. Sou um escritor de ficção por profissão, um modesto provedor de narrativa contagiante, diálogo reticente, e momentos de revelação emocional, mas assim como uma história nunca se traduz diretamente para o papel, ela também não se traduz diretamente do papel para a voz. Aceite isso de alguém que sabe.³

Mas aqueles buscando um conto de romance e corações em chamas devem procurar em outro lugar, porque este é um ensaio sobre voz, e não garotas. Ou melhor, esse é um ensaio sobre a pobre comparação entre voz e fala, e possivelmente sobre a falha na tradução entre os dois – embora, nos exemplos que se seguem, esse último aspecto não seja falha de ninguém a não ser eu mesmo.

Vou fazer uma declaração ousada e dizer que voz é um dos elementos estilísticos mais citados e menos entendidos ao qual os leitores respondem na ficção. Improvisando: *Sportswriter* de Ford, *Black swan green* de David Mitchell, o livro de Andre O'Hagan sobre um cachorro falante.⁴ Editores e agentes sublinham a importância de encontrar 'novas vozes' (a Granta dedica uma seção inteira com esse mesmo título, em toda edição online, a uma escritora ou escritor ainda desconhecido.) E em oficinas literárias os alunos ouvem que eles ainda não 'encontraram a sua voz', frase essa dita por instrutores que também ainda não encontraram a sua. Histórias têm a sua voz, e escritores tem a sua voz de trabalho, e escritores também *falam* (aparentemente bem mal, se eu posso servir de exemplo confiável). Enquanto isso, os Acadêmicos gesticulam suas teorias sobre o pós-modernismo e a desconstrução do Eu como um substituto de dizer qualquer coisa que seja.⁵

² *Pyrus Calleriana* – não é piada.

³ Ao longo do texto, eu vou me confundir descaradamente entre *fala* e *voz* e possivelmente *diálogo* também, para fazer esse ensaio feder um pouco menos a angústia e desespero.

⁴ Este livro seria *The life and opinions of Maf the dog and his friend Marilyn Monroe*.

⁵ Insira uma frustração mal disfarçada com a Academia aqui.

Voz não é fala. De fato, isso não faz sentido – a palavra escrita sendo inerentemente um meio silencioso.⁶ Nós podemos dizer que gostamos do *som* da voz de um escritor, mas isso é puramente metafórico, é condescendência, é uma simplificação crassa da mais alta ordem. Do que nós *realmente* gostamos é um análogo de *som* na voz de um escritor, alguma aproximação de como a voz-enquanto-escrita representa a voz-enquanto-falada. Pensamentos não fazem barulho.⁷ Os ritmos de uma frase mudam entre psíquicos e verbais. Minha palavra falada favorita é *herringboned*, mas minha palavra escrita favorita é *syzygy*. Escrever é um meio visual mas também um meio cerebral; falar é quase totalmente aural. É preciso ressaltar: o espaço entre voz-enquanto-escrita e voz-enquanto-falada não é nada menos que ontológico. O jeito como eu gosto do ‘som’ da voz de um escritor não compartilha de nenhum ponto em comum com como, por exemplo, eu gosto do *som* da voz de Annabel (este é o escritor de ficção em mim, aumentando a tensão).⁸ Isso significa que há mais o que se dizer da voz do que campo semântico, dicção, e ritmo (embora isso certamente seja uma parte dela), tanto quanto, obviamente, há mais na fala do que as palavras que se atropelam na minha boca *sans* pensamento – há gesto, entonação, *som*, gaguejo, trava e deslize.⁹

Então Annabel fez uma pose e eu senti como se alguém estivesse pressionando

o dedão naquele espaço onde o osso do peito encontra o pescoço. Me ensinaram a evitar julgamentos ao escrever ficção, então palavras como *maravilhosa*, *linda*, *deusa-da-minha-idolatria* acabam tendo o mesmo gosto que coturnos de trabalho.¹⁰ Mas deixe eu dizer isso: Annabel é o tipo de garota que atrai abelhas em busca de mel. Annabel é o tipo de garota sobre as quais garotos escrevem contos. Ela tem cabelos louros, meio ruivos (eu sou terrível nessas coisas), que encostam na sua jugular, e tem uma pinta em sua íris que eu não sei descrever a não ser como uma *pinta*. Ela é um pouco mais alta que eu, mas eu tento compensar usando um boné. Eu provavelmente a venceria numa queda de braço (eu me considero um *expert* em quedas de braço), mas ela tem bíceps que podem manusear o movimento de uma égua. Quando ela fala, eu sou atraído para o movimento de seu lábio superior em direção aos dentes – um movimento que já percebi em outros ingleses. Ela usa sapatos com pequenas etiquetas em formato de folhas de plátano, diz que eles são confiáveis.

Nós tínhamos editado as histórias um do outro durante o almoço. Ser um editor detalhista e concentrado é basicamente a minha única habilidade, e me deixe dizer o quanto é difícil transformar isso num mecanismo para incitar o romance. Ela elogiou a minha voz no texto e eu elogiei seu diálogo, e ela fez graça de mim por incluir um pastor alemão chamado Wolfhound, que eu subseqüentemente renomeei com seu nome, por vingança. Agora, entretanto, ela está na ponta dos pés e fazendo uma pose, e com essa pose, a hora de terminar

⁶ O cínico esperto vai dizer, ‘Ahá! Santo Agostinho ficou chocado ao ver Ambrósio lendo silenciosamente!’ Mas isso é se desviar do meu argumento: de que existe uma diferença de *natureza* entre palavras faladas e escritas.

⁷ Evidência para suportar essa afirmação: olhe para qualquer frase escrita em um alfabeto que você não conhece, e você não consegue nem começar a fazer o *som* das palavras.

⁸ Esse pode ser um bom momento para mencionar que ela é inglesa, e eu sou um caipira canadense de uma cidade pequena.

⁹ Freudianos [NT: ato falho].

¹⁰ Eu era um eletricista antigamente, então posso dizer isso com certo grau de autoridade.

nosso almoço entre as árvores de sêmen tinha acabado (ela tinha trabalho a fazer – é uma biógrafa). Até aquele ponto eu tinha conjurado toda minha habilidade para dar voz à minha atração por ela, mas durante todo almoço eu me encontrei com um nó na língua, com um bloqueio de escritor, com a mente congelada, e a percepção de que agora ela estava *indo embora* me causou um certo grau de estresse. Coisas que eu percebi, ao mesmo tempo: duas pessoas com as costas encostadas em uma estátua de um cavaleiro (os ingleses são loucos por essas coisas) que se pareciam demais para serem amantes, a não ser que estivessem juntos há décadas; a maneira como Annabel sorria para mim, seu vestido de verão esvoaçando na brisa; meu caderno, ao alcance do braço, onde eu tinha escrito um diálogo que rascunhava como a conversa poderia ter sido conduzida, as coisas que eu poderia dizer (eu gosto de ficar escutando você *falar*; o *feedback* de ninguém é tão bom quanto o seu; eu tenho uma baita queda por você; quer ir beber alguma coisa?).

Em parte, talvez, eu possa colocar a culpa da minha falha em falar (uma falha de malandragem – vastamente incomum no meu caso) no meu sentimento de deslocamento, na imersão em um país que soa tão diferente da pequena cidade da minha infância; eu posso colocar a culpa em estar cansado: há uma variação tão grande de dialetos aqui, e ninguém fala do mesmo jeito (pelo menos não para o meu ouvido não treinado) e tem todas essas nuances às quais eu sou cego, gestos e convenções que todo mundo leva tão a sério mas não gastam nem um minuto para explicar.¹¹

É quase como tentar ter uma conversa debaixo d'água. Isso, ou eu estou encantado por Annabel. Mas essa dificuldade com voz não se estende à ficção britânica; pegue um livro de qualquer autor inglês, como *Black swan green*, e exceto por momentos em que David Mitchell está usando o vernacular ou explicitamente evocando um padrão de fala ('Phelps dashed by, clutching his master's peanut Yorkie and a can of Tizer' – o que quer que isso queira dizer)¹², nós lemos o texto em algum padrão que se assemelha à nossa voz habitual. Resenhistas falam muito sobre a voz do narrador em *Black swan green*, mas se nós estamos todos 'ouvindo' uma voz diferente para essas mesmas palavras – sério, *como* – nós conseguimos todos gostar do mesmo texto?

– Escritores canadenses – Annabel me provocou, – são menos preocupados com 'quem eu sou?' e mais preocupados com 'onde estou?'¹³ Embora eu concorde com ela (ou, embora eu não consiga me defender dela facilmente),¹⁴ acho que os conceitos de *onde* e *quem* não podem ser facilmente diferenciados (o que significa *ser canadense?* Vir do Canadá? Identificar *ser com lugar?*), mas eu penso mesmo que *onde* exerce muito mais influência sobre *quem* do que *quem* sobre *onde*. Evidência para suportar essa declaração: tire um garotinho de sua cidade na costa oeste e plante ele numa sociedade onde as pessoas têm orgulho de pronunciar as palavras errado (*Wymondham* torna-se *wind-um*; *Costessey* torna-se *Cossy*; *Happisburgh* torna-se *haze-bruh*). Então,

¹¹ O jornalista britânico Sam Kiley me diz que eu tenho maneiras abismais à mesa, o que me choca, em parte porque eu me considero um canadense bem educado, e em parte porque estamos comendo pizza *com as mãos*.

¹² [N.T. Se nem Wilson entendeu, eu não vou me arriscar a fazer uma tradução.]

¹³ Ela está parafraseando o autor Alberto Manguel, de seu livro *Reading pictures*.

¹⁴ Ela é mais forte que parece.

assista. Coisas que irão acontecer: ele vai usar seu boné como se protegesse sua natureza canadense de qualquer ameaça; ele vai conseguir financiamento para fazer um PhD sobre ‘Voz na Ficção’ e frequentemente ser criticado por seu uso do vernáculo canadense.¹⁵ E ele vai *realmente* escrever um diálogo ficcional entre ele e uma garota pela qual ele tem uma queda e esperar que tudo dê certo.

Aqui está um exemplo do diálogo supracitado:

– Eu tenho conseguido trabalhar um monte, eu disse.

– Eu também.

Eu olhei para ela sobre meu ombro. Ela tinha virado para o lado, então a vi de perfil. Uma mecha de seu cabelo tinha se soltado no vento, então ela o passou para trás da orelha. Ela segurava a ponta de suas mangas com seus punhos, para manter suas mãos quentes – má circulação, eu acho.

– Em parte, é por causa de todos esses jogos de escrita que temos feito, eu disse. – e em parte é porque eu tenho uma baita queda por você.

Ela meditou sobre essa frase por um segundo, arrancou um pedaço de grama e partiu a folha em duas. Ela pareceu avaliá-las, como se procurasse por respostas, como se jogasse cartas de tarô. – Por que isso ajuda?

– Eu não sei. Talvez seja como um sifão.¹⁶

– Um sifão? Ela disse.

– Tipo, um sifão de inspiração vindo de você.

– Por quê?

– *Bem*, eu disse, e pressionei minhas mãos sobre o meu peito, soando tão grandioso quanto possível. – Por que você é tão bonita.

Ela revirou os olhos, mas foi o jeito bom de revirar os olhos.

Não vou me incomodar em transcrever o resto. É em parte embaraçoso e em parte obviamente fantasia.¹⁷ Eu vou, entretanto, chamar atenção para a voz – não porque eu acho que exista algo particularmente especial a seu respeito (realmente não há), mas porque há várias vozes que chamam a atenção. Os personagens nessa passagem têm vozes, e o narrador tem uma voz também, e eu – o escritor, aqui, o escrevedor – tenho minha própria voz e, lendo aquela passagem, o leitor tem sua própria voz habitual. Há outras vozes também, camadas delas: a personagem Annabel, as diferenças em como o leitor vai ‘ouvir’ a voz dela, e como eu, o escritor, vou ‘escutar’ a sua voz – você a ouviu com um sotaque britânico? E também tem o personagem masculino desesperado, cuja voz é como uma aproximação da minha verdadeira voz (e, é de explodir a cabeça, esse *ensaio todo também é uma aproximação da minha própria voz*). Alguém pode ficar tentado a – e depois perdoado por – ter a noção de que a voz falada e a voz escrita são mais próximas do que parecem. Elas também podem (especialmente se eles têm vinte e cinco anos, são canadenses, e procurando romance) ser tentadas pela noção de que o que se lê bem quando escrito deve soar bem quando dito em voz alta (digamos, num parque em frente a uma biblioteca em Londres), mas a *raison d’être* desse ensaio é dispersar quaisquer ilusões como essas.

¹⁵ Insira uma frustração mal disfarçada com a Academia aqui.

¹⁶ [N.T.: como referência, um sifão é um dispositivo usado para transportar água de um recipiente mais alto para outro mais baixo. Como aqueles canos para esvaziar piscinas montáveis.]

¹⁷ Olha a mente suja.

Annabel e eu deixamos o parque para que eu a acompanhasse até a biblioteca. Nós atravessamos as ruas e nossos quadris se chocaram. Eu não sabia o que pensar, mas eu raramente sei o que pensar. No caminho, ela me mostrou o que ela considerava a 'pior galeria de arte em Londres' e xingou uma cópia de um trabalho melhor de certo artista. – É como ler alguém tentando ser Raymond Carver, e fazendo isso mal, ela me disse, quando eu não entendi. – Olha a pele na testa, aquilo não parece pele, parece *papel*.^{18,19}

Mas eu dificilmente ouvia a essa altura. Logo nós iríamos um para cada lado e eu não a veria por semanas, já que, naquela época, eu não morava em Londres, e estava lá apenas para ver minha agente e para ver Annabel, e a ambigüidade daquilo a que eu não dei voz me levaria a loucura ('Antecipação', Frank Bascombe diz, no livro *The Sportswriter* de Richard Ford, 'é a doce dor de saber o que vem depois' – um requerimento para qualquer escritor de verdade).

– Tem outra coisa, eu disse, me desviando do script antes mesmo do tiro de largada – parte do motivo pelo qual eu tenho conseguido trabalhar tanto é que eu tenho uma baita queda por você.

Eu senti, mais do que vi, ela segurar a respiração, e um daqueles momentos horríveis que eu me lembro com mais avidez (embora seja impossível, é minha imaginação) é o cheiro dela – como ar limpo, ou o vago aroma de flores que são todas as flores ao mesmo tempo, e nenhuma flor. – Eu meio que suspeitava, Annabel disse, e

balançou a mão nervosamente em frente ao seu rosto – É só que... eu não sei.

– Deve ter sido óbvio o tempo todo, eu disse.

– Eu sou muito desligada. É fruto de ter ido a uma escola só para garotas. Cega pras coisas que eu não quero ouvir. Não que eu não queira ouvir isso. Fico feliz que você tenha me dito.

– Eu também, eu disse. – Não saiu bem como eu tinha planejado.

– Qual era o seu plano?

– Você iria retribuir e depois eu ia te beijar. Espero que isso não torne as coisas mais desconfortáveis.

As pessoas se empurravam a nossa volta. As ruas eram pequenas, pavimentadas, as calçadas mais estreitas ainda. Annabel balançou-se no lugar. Eu reajuste o peso de minha mochila. – É só que eu não estou procurando um relacionamento agora, ela disse. – Eu vivo nessa bolha, e tem outras pessoas dentro da bolha, e também tem o lance do Pontormo.

Aí um sem-teto apareceu do nosso lado, as roupas todas cinzentas e verdes e ele tinha um cavanhaque bem trabalhado. – Vocês têm algum trocado?, ele disse. Eu nunca vou perdoá-lo por isso.

– Só tenho meu cartão, cara.

– Obrigado de qualquer jeito, ele disse.

– Por que ele não perguntou pra mim? Annabel disse, depois que ele se foi.

– Porque eu pareço um turista idiota.

– É, ela disse.

– Nós caminhamos o resto do caminho, até os fundos da biblioteca. – Espero que eu não tenha sabotado seu trabalho hoje à tarde, eu disse.

– Provavelmente sabotou.

– Nesse caso a gente pode ir beber alguma coisa, então.

¹⁸ Aposto que você esqueceu de ler a fala dela com sotaque britânico.

¹⁹ A não ser que você, caro leitor, seja inglês. Nesse caso, aposto que você esqueceu de ler a minha fala com sotaque canadense.

– Mais tarde, ela disse, mas era só pra me agradar. – eu fico feliz que você tenha me dito, de qualquer jeito.

– Autopreservação. Eu teria enlouquecido.

Nós ficamos lá e era tão desconfortável que contra todo instinto no meu corpo eu só desejei que a tarde acabasse. Aí eu lembrei uma frase de um conto meu, uma história sobre um homem determinado e solitário, que Annabel tinha lido e gostado²⁰ ('se você perder a esperança,' Frank Brascombe diz, 'você sempre pode encontrá-la de novo.').

– Persistência vence a resistência, eu disse, citando a mim mesmo. – o que, eu espero, ilustra (ou, talvez, sabotar) a exata e bizarra natureza do que queremos dizer quando falamos sobre voz na ficção, já que o que eu tenho *aqui* é a minha verdadeira voz escrita citando a minha verdadeira voz falada citando minha voz ficcional escrita. E depois lhe dizendo exatamente isso tudo.

O problema, se é que eu posso fazer uma declaração ousada – é que, afinal, é como eu comecei esse ensaio – é que críticos e leitores referem-se à voz como uma coisa embutida, uma parte física da escrita, como se você pudesse abrir um livro, apontar e dizer – Aqui está a voz, eu

gosto do seu tamanho. Mas eu não estou convencido de que a voz é *alguma coisa*. Eu acho que é um *ato*, uma passagem da respiração, um movimento de som, uma certa transferência de sentido – uma característica especial da escrita que conecta o espaço solitário entre escritor e leitor, falante e ouvinte, amante e amado. Voz é a sensação de ser aliviado, de chegar perto, de confiar. Atrás apenas da face, é como nós identificamos as pessoas. Voz é a autenticidade encorpada, mas é ela mesma sem corpo; ela não existe se uma história não está sendo lida, se uma pessoa não está falando. Ela é transitória, comunicatória, interpessoal, *social*. Voz, eu acho, é o nome que damos à criação da intimidade em nossa arte.

Annabel parou na entrada da biblioteca, inclinou a cabeça para frente e para trás (*Vou aceitar*, eu aposto que ela estava pensando) e aí, passando os dedos pela parede da biblioteca, ela se inclinou para um abraço. – Persistência vence a resistência, ela disse para mim, e revirou os olhos, mas era o jeito certo de revirar os olhos.

Recebido: 09 de agosto de 2014.
Aceite: 10 de setembro de 2014.

²⁰ 'The Persistence,' *prairie fire*, v. 31, n. 1, Spring 2010. Autopropaganda sem-vergonha.