

série **P**rincípios 2

Nádia Battella Gotlib

Teoria do conto

série Princípios

Nádia Battella Gotlib

Livre-docente em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo

Teoria do conto

© Nádia Battella Gotlib

Diretor editorial adjunto: Fernando Paixão

Coordenadora editorial : Gabriela Dias

Editor adjunto: Carlos S. Mendes Rosa

Editora assistente: Tatiana Corrêa Pimenta

Revisão: Ivany Picasso Batista (coord.)

Estagiária: Bianca Santana

ARTE

Edição: Antonio Paulos

Assistente: Claudemir Camargo

Capa e projeto gráfico: Homem de Mello & Troia Design

Editoração eletrônica: Moacir K. Matsusaki

EDIÇÃO ORIGINAL

Direção: Samira Youssef Campedelli e Benjamin Abdala Junior

Preparação de texto: Lenice Bueno da Silva

Arte e projeto gráfico/miolo: Antônio do Amaral Rocha

2006

1ª edição

1ª impressão

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Yangraf Gráfica e Editora Ltda.

Todos os direitos reservados pela Editora Ática, 2006
Av. Otaviano Alves de Lima, 4400— São Paulo, SP — CEP 02909-900
Tel.: (11)3990-2100 — Fax: (11)3990-1784
Internet: www.atica.com.br — www.aticaeducacional.com.br

Sumário

1 A história da estória

O fio da estória

“Este inábil problema de estética literária”

“Essa alquimia secreta”

2 O conto: uma narrativa

Três acepções da palavra conto

O conto: relato de um acontecimento? falso ou verdadeiro?

O conto literário

A questão da terminologia

O conto maravilhoso

Uma forma simples (André Jolies)

As funções, transformações e origens (Vladimir Propp)

Do conto maravilhoso à narrativa em geral

Do conto maravilhoso ao moderno: apenas uma mudança de técnica?

3 O conto: um gênero?

A unidade de efeito (Poe)

Um conto de Poe

Com e contra Poe

A unidade de efeito e a contenção em Tchekhov

De Maupassant a Tchekhov: o conto e o enredo

O momento especial

Que momento é esse?

A epifania (James Joyce)

Um conto de Clarice Lispector

Um flash dos novos tempos

O conto: a voz de um solitário?

A simetria na construção (Brander Matthews)

O perigo do estereótipo

A questão da brevidade

Dos males, o menor

O conto excepcional (Julio Cortázar)

O conto, o romance, a fotografia, o cinema

O significativo, a intensidade e a tensão

Uma bolha de sabão

O conto, o poema, o jazz

Um conto de Cortázar

A criatividade nas definições do conto

Alguns truques para se escrever... contos (Horacio Quiroga)

4 O conto: uns casos

Machado de Assis: afinal, qual é o enredo?

5 Cada conto, um caso

6 Bibliografia comentada

7 Vocabulário crítico

1 A história da estória

O fio da estória

Mil e uma páginas têm sido escritas para se tentar contar a *história da teoria do conto*: afinal, o que é o conto? Qual a sua situação enquanto narrativa, ao lado da *novela* e do *romance*, seus parentes mais extensos? E mais: até que ponto este caráter de extensão é válido para determinar sua *especificidade*?

Estas questões instigam outras, mas parece que a estória é bem mais antiga que a necessidade de sua explicação.

Aliás, sob o signo da convivência, a estória sempre reuniu pessoas que contam e que ouvem: em sociedades primitivas, sacerdotes e seus discípulos, para transmissão dos mitos e ritos da tribo; nos nossos tempos, em volta da mesa, à hora das refeições, pessoas trazem notícias, trocam idéias e... contam casos. Ou perto do fogão de lenha, ou simplesmente perto do fogo. Não foi perto “desse foguinho meu” que a personagem de Guimarães Rosa, em “Meu tio o Iauaretê” (*Estas estórias*), contou a sua estória — a do caboclo que acaba vivendo isolado entre onças, e que de matador de onça virou onça, o jaguar-etê, o totem da sua antiga tribo indígena? A personagem, à beira do fogo e movida a cachaça, percorre, pela estória, ao contrário, a história do seu próprio povo, tentando reconquistar, assim, e inutilmente, o seu *espaço cultural* perdido.

Estórias há de conquistas e de perdas. Estórias que seguem para frente. Ou para frente, retornando. Variam de assuntos e nos modos de contar. Desde quando?

Embora o início do *contar estória* seja impossível de se localizar e permaneça como hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos *modos* de se contarem estórias. Para alguns, os contos egípcios — *Os contos dos mágicos* — são os mais antigos: devem ter aparecido por volta de 4 000 anos antes de Cristo. Enumerar as fases da evolução do conto seria

percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da estória de Caim e Abel, da *Bíblia*, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias estórias que existem na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a *Pantchatantra* (VI aC), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII dC) e inglesa (XVI dc); e as *Mil e uma noites* circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda a Europa (século XVIII).

Como não nos determos um pouco aqui, nesta coletânea de mil e um contos, que vêm resistindo ao tempo? Pois estas mil e uma estórias desenhavam, no seu modo de organização, o próprio curso da história da estória, nestas estórias que se seguiam, noite após noite, contadas por Sheherazade, que, assim, ia distraíndo o rei que a condenara à morte. O plano do rei Shariar era este: desposar uma virgem por noite, que morreria no dia seguinte, para que nenhuma pudesse repetir o ato de traição de sua antiga esposa. Quando Sheherazade conta estórias ao rei, aguça-lhe a curiosidade. Ele quer continuar a ouvir a estória, na noite seguinte. O *conto*, enquanto *vida*, acaba também *encantando* o rei. E Sheherazade, contando estórias, vai adiando a morte e prolongando a vida.

No século XIV dá-se outra transição. Se o conto transmitido oralmente ganhara o registro escrito, agora vai afirmando a sua categoria estética. Os contos eróticos de Boccaccio, no seu *Decameron* (1350), são traduzidos para tantas outras línguas e rompem com o moralismo didático: o contador procura elaboração artística sem perder, contudo, o tom da narrativa oral. E conserva o recurso das *estórias de moldura*: são todas unidas pelo fato de serem contadas por alguém a alguém. E os *Canterbury tales* (1386), de Chaucer, são contados numa estalagem por viajantes em peregrinação.

Posteriormente, o século XVI mostra o *Héptameron* (1558), de Marguerite e Navarre. E no século XVII surgem as *Novelas ejemplares* (1613), de Cervantes. No fim do século surgem os registros de contos por Charles Perrault: *Histoires ou contes du temps passé*, com o subtítulo de “Contes de ma mère Loye”, conhecidos como *Contos da mãe Gansa*. Se o século XVIII exhibe um La Fontaine, exímio no contar fábulas, no século XIX o conto se desenvolve estimulado pelo apego à cultura medieval, pela

pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que permite a publicação dos contos nas inúmeras revistas e jornais. Este é o momento de criação do conto moderno quando, ao lado de um Grimm que registra contos e inicia o seu estudo comparado, um Edgar Allan Poe se afirma enquanto contista e teórico do conto.

Portanto, enquanto a força do contar histórias se faz, permanecendo, necessária e vigorosa, através dos séculos, paralelamente uma outra história se monta: a que tenta explicitar a *história destas histórias*, problematizando a questão deste modo de narrar — um modo de narrar caracterizado, em princípio, pela própria natureza desta narrativa: a de simplesmente *contar histórias*.

“Este inábil problema de estética literária”

Tais mil e uma páginas referentes ao problema da teoria do conto poderiam se resumir em algumas *direções* teóricas marcantes: há os que *aditem* uma teoria. E há os que *não aditem* uma teoria específica. Isto quer dizer que uns pensam que a teoria do conto filia-se a uma teoria geral da narrativa. E nisto têm razão. Como pensar o conto desvinculado de um conjunto maior de *modos de narrar* ou representar a realidade?

Mas aí surgem diferenciações: embora sujeito às determinações gerais da narrativa, ele teria característica específica de *gênero*, tal como existem características específicas de romance? de teatro? de cinema? de novela de TV? Quais os limites da especificidade do conto enquanto *um tipo determinado de narrativa*? E mais ainda: o que faz com que os contos continuem sendo contos, apesar das mudanças que, naturalmente, foram experimentando, no curso da história? Em que aspectos permaneceriam eles fiéis às suas origens?

Esta duplicidade de pontos de vista dos estudiosos acarretou, por exemplo, a divisão em tópicos de um dos livros já antológicos de ensaios sobre o conto — *What is the short story?*, de E. Current-García e W. R. Patrick. Seus organizadores selecionaram textos gerais da bibliografia teórica sobre o conto, divididos entre os que propõem “definições e a procura da forma” e os que manifestam “revolta contra regras e definições prescritivas”.

Além de “regras” (e de “contra-regras”), aparece um terceiro tópico, em função das múltiplas tendências do conto: “novas direções: liberdade e forma”.

Esta mesma distância notamos entre outros autores, contistas e teóricos, O uruguaio Horacio Quiroga estabelece um “Decálogo do perfeito contista”: ainda que com muita ironia, apresenta normas de como se escrever um bom conto e, conseqüentemente, postula o que um bom conto deve ter. Já para Mário de Andrade, em “Contos e contistas”, “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. É a resposta que encontra para esta “pergunta angustiada: o que é o conto?”, e que gera, segundo ele, “este inábil problema de estética literária”^[1].

De fato, torna-se angustiada problema e inábil tentativa responder a uma questão dessa natureza. Principalmente quando se considera, como Mário de Andrade, que bons contistas, como Maupassant e Machado de Assis, encontraram a “forma do conto”. Mas o que encontraram, segundo ainda Mário de Andrade, “foi a forma do conto indefinível, insondável, irreduzível a receitas”.

“Essa alquimia secreta”

Vários atentam para a dificuldade de se escreverem contos. Machado de Assis, por exemplo, manifesta-se em 1873 ^[2]: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade”. E continua:

“e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor”.

Vários atentam para a dificuldade também de se explicar o conto. Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, refere-se a “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”. Porque se, de um lado, “é preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto”, isto torna-se difícil “na medida em que as idéias tendem para o abstracto, para a desvitalização do conteúdo”.

Tratar da *teoria* do conto é aceitar uma luta em que a força da teoria pode aniquilar a própria vida do conto. Que vale a pena tentar, lembrando-nos de

Cortázar:

“se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes “.

2 O conto: uma narrativa

Três acepções da palavra conto

Para Julio Casares há três acepções da palavra *conto*, que Julio Cortázar utiliza no seu estudo sobre Poe: 1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las.

Todas apresentam um ponto comum: são modos de se *Contar* alguma coisa e, enquanto tal, são todas *narrativas*. Pois “*toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação*”, afirma Claude Brémont, ao examinar a “lógica dos possíveis narrativos”.

De fato, toda narrativa apresenta: 1. uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. de interesse humano: pois é material de interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós: “e é em relação com um projeto humano que os acontecimentos tomam significação e se organizam em uma série temporal estruturada”; 3. e tudo “na unidade de uma mesma ação”.

No entanto, há vários modos de se construir esta “unidade de uma mesma ação”, neste “projeto humano” com uma “sucessão de acontecimentos”.

O conto: relato de um acontecimento? falso ou verdadeiro?

O *contar* (do latim *computare*) uma estória, em princípio, oralmente, evolui para o registrar as estórias, por escrito. Mas o *contar* não é simplesmente um *relatar* acontecimentos ou ações. Pois *relatar* implica que *o acontecido seja trazido outra vez*, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago). Por vezes é trazido outra vez por alguém que ou foi testemunha ou teve notícia do acontecido.

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta

altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm *intenção* de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar *qual* realidade nossa? a nossa cotidiana, do dia-a-dia? ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade *contada* literariamente, justamente por isto, por usar recursos *literários* segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? no seria já produto de um autor que as elabora enquanto tal? Há, pois, diferença entre um simples relato, que pode ser um documento, e a literatura. Tal como o tamanho, *literatura não é documento*. É literatura. Tal qual o conto, pois. O conto literário.

O conto literário

A história do conto, nas suas linhas mais gerais, pode se esboçar a partir deste critério de invenção, que foi se desenvolvendo. Antes, a criação do conto e sua transmissão oral. Depois, seu registro escrito. E posteriormente, a criação por escrito de contos, quando o narrador assumiu esta função: de contador-criador-escritor de contos, afirmando, então, o seu caráter *literário*.

A voz do contador, seja oral ou seja escrita, sempre pode interferir no seu discurso. Há todo um repertório no *modo de contar* e nos *detalhes* do modo como se conta— entonação de voz, gestos, olhares, ou mesmo algumas palavras e sugestões —, que é passível de ser elaborado pelo contador, neste trabalho de conquistar e manter a atenção do seu auditório.

Estes recursos *criativos* também podem ser utilizados na passagem do conto oral para o escrito, ou seja, no registro dos contos orais: qualquer mudança que ocorra, por pequena que seja, interfere no conjunto da narrativa. Mas esta voz que fala ou escreve só se afirma enquanto *contista* quando existe um resultado de ordem estética, ou seja: quando consegue construir um conto que ressalte os seus próprios valores enquanto conto, nesta que já é, a esta altura, a *arte do conto*, do conto literário. Por isso, nem todo *contador de estórias* é um *contista*.

Estes embriões do que pode ser uma arte só se consolidam mesmo numa obra estética quando a voz do *contador* ou *registrador* se transforma na voz de um *narrador*:

o narrador é uma criação da pessoa; escritor, é já “ficção de uma voz”, na feliz expressão de Raúl Castagnino, que, aparecendo ou mais ou menos, de todo modo dirige a elaboração desta narrativa que é o *conto*.

Estes modos variados de narrar por vezes se agrupam, de acordo com alguns pontos característicos, que delimitam um *gênero*. Se apresentam algumas tantas características, podem pertencer a este ou àquele gênero: podem ser, por exemplo, romances, poemas ou dramas. Convém considerar que esta “classificação” também tem sua história. Há fases em que ela se acentuou: a dos períodos clássicos, por exemplo (a Antigüidade greco-latina, a Renascença) em que há para cada *gênero* um *público* e um repertório de *procedimentos* ou *normas* a ser usado nas obras de arte. E há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria idéia de *gênero* e de *normas*: é o que acontece progressivamente do Romantismo até o Modernismo.

O *limite* dos gêneros torna-se um problema. Lembre-se ainda que houve um tempo em que vários modos de hoje comungavam num mesmo gênero, sem especificações. Isto gera algumas confusões, que se refletem na terminologia.

A questão da terminologia

Veja-se o exemplo do inglês. *Novel*, usada do século XVI ao XVIII, como prosa narrativa de ficção com personagens ou ações representando a vida diária, diferenciava-se do *romance*, forma mais longa e mais tradicional.

No século XIX, com o declínio do *romance* antigo, de reminiscências medievais, a *novel* preencheu o espaço disponível, perdeu as associações originais, deixou de ser breve, virou *romance*. Hoje, *novel*, em inglês, é *romance*. E só no século XIX surge um termo específico para a estória curta, a *short-story*. Há ainda a *long short story*, para a novela. E o *tale*, para o conto e o conto popular.

Para alguns, a *novela* vem do italiano *novella*, ou seja, pequenas estórias. Em Bocaccio, a *novella* era breve, no mais de dez páginas, se opondo ao *romance* medieval, forma mais longa e difusa, que desenvolvia uma intriga amorosa completa. E Bocaccio chama seus textos indistintamente de “histórias, relatos, parábolas, fábulas”. Este Conjunto de formas menores por vezes é chamado *épica menor*, para diferenciá-las das grandes epopéias, como *Os Lusíadas*, de Camões.

Modernamente, sabe-se que *fábula* é a estória com personagens animais, vegetais ou minerais, tem objetivo instrutivo e é muito breve. E se a *parábola* tem homens como personagens, e se tem sentido realista e moralista, tal como a fábula, o sentido não é aparente e os detalhes de personagens podem ser simbólicos. O *conto* conserva características destas duas formas: a economia do estilo e a situação e a proposição temática resumidas.

O termo *novel* passa para o espanhol. Cervantes escreve suas *Novelas Ejemplares*, em 1621, e estas experimentam, já, um processo de extensão. E Lope de Vega escreve então *novelas* que são, segundo ele, anteriormente chamadas *cuentos*: “éstos se sabían de memoria, y nunca que me acuerde, los vi escritos”. Atualmente, *romance* é *novela*. *Novela* é *novela corta*. E *conto* é *cuento*.

Atente-se, ainda, para a distinção entre *nouvelle* e *conte*, no francês, usados indistintamente por La Fontaine, em 1664. E houve naturalmente uma distinção: *conte* é mais concentrado, com episódio principal, forma remanescente da tradição oral, e freqüentemente com elementos de fantasia. Seria o *conto popular*. A *nouvelie* seria a forma mais complexa, com mais cenas, apresentando série de incidentes para análise e desenvolvimento da personagem ou motivo. Mas a confusão continuaria: Maupassant chama suas *nouvelles* de *contes*. Hoje, são os termos franceses que mais se aproximam do que temos em português: usam-se *roman*, *nouvelle* e *conte* para os nossos, respectivamente, *romance*, *novela* e *conto*.

Na Alemanha, a *nouvelle* tem desenvolvimento linear, com um ponto de interesse chocante. Mas ela se torna mais extensa e surge então a necessidade de um termo para designar a narrativa realmente curta: a *kurz*

Geschichte. E ainda têm *Märchen* para o conto popular. E *Roman* para romance.

É nos Estados Unidos que o termo *short story* se afirma e, desde 1880, designa não somente uma *estória curta*, mas um *gênero independente*, com características próprias. No entanto, a confusão terminológica predominava. O contista Washington Irving usava os termos *tale* e *sketch*, enquanto *tale* seria usado por Poe, Hawthorne e Melville, de forma distinta ao uso de *short story*, considerada por alguns como forma de fundo mais realista. Estes termos ganham fisionomia mais definida, O termo *sketch* passa a se referir à narrativa descritiva, estática, representando um estado: como é ou está alguém ou alguma coisa, com personagens não envolvidas em cadeia de eventos; são *retratos* ou *quadros* ou *caracteres soltos*. O termo *yarn* aplica-se a anedotas: um único episódio fragmentário, que pode ter acontecido com alguém, contado em linguagem coloquial. E *tale* seria uma anedota aumentada, seja ela ficção ou não. Ou o conto popular.

As formas híbridas, incentivadas no século XIX, podem conservar mais ou menos o caráter épico do conto.

O *Conto em verso* continua ligado à *epos*, pois traz, segundo Raúl Castagnino, “um universo verbal que imita ações e pessoas, que organiza um argumento, que relaciona componentes”. Pode ser re-contado, indefinidamente, legitimando sua condição narrativa e preservando algumas das consideradas *chaves* do conto, como se verá adiante (o impulso único, a tensão unitária, o efeito preciso e inesperado). Já o *poema em prosa* afasta-se da *épica* e aproxima-se da *lírica*: mesmo que ele conte uma estória, impossível re-contá-la sem que se perca sua força centrada no *poético*, por meio, entre outros recursos, das imagens e das suas múltiplas sugestões. No entanto, o que faz o conto — seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror — é o *modo* pelo qual a estória é contada. E que torna cada elemento seu importante no papel que desempenha neste *modo de Conto ser*. Como bem formulou o contista Horacio Quiroga, ao alertar para alguns “truques” do contista: “Em literatura a ordem dos fatores altera profundamente o produto”.

O conto maravilhoso

Uma forma simples (André Jolies)

O conto, segundo a terceira acepção de Julio Casares, entendido como fábula que se conta às crianças para diverti-las”, liga-se mais estreitamente ao conceito de *estória* e do *contar estórias*, e refere-se, sobretudo, ao *conto maravilhoso*, com personagens não determinadas historicamente. E narra como “as coisas deveriam acontecer”, satisfazendo assim uma expectativa do leitor e contrariando o universo real, em que nem sempre as coisas acontecem da forma que gostaríamos.

Este é o sentido que lhe atribui André Jolles, para quem o *conto*, ao lado da *legenda*, *saga*, *mito*, *adivinha*, *ditado*, *caso*, *memorável* e *chiste*, é uma “forma simples”, isto é, uma forma que permanece através dos tempos, recontada por vários, sem perder sua “forma” e opondo-se, pois, à “forma artística”, elaborada por um autor, única, portanto, e impossível de ser recontada sem que perca sua peculiaridade.

Este conto, segundo Jolles, não pode ser concebido sem o elemento “maravilhoso” que lhe é imprescindível. As personagens, lugares e tempos são indeterminados historicamente: não têm precisão histórica. Lembre-se do “Era uma vez. . .” que costuma iniciar contos deste tipo. E o conto obedece a uma “moral ingênua”, que se opõe ao trágico real. Não existe a “ética da ação”, mas a “ética do acontecimento”: as personagens não fazem o que devem fazer. Os acontecimentos é que acontecem como deveriam acontecer. Este conto é transmitido, oralmente ou por escrito, através dos séculos. Porque pode ser recontado com “as próprias palavras”, sem que o seu “fundo” desapareça. Pelo contrário, qualquer um que conte o conto, manterá a sua forma, que é a do conto e não a sua, que é uma “forma simples”. Daí o conto ter como características justamente esta possibilidade de ser fluido, móvel, de ser entendido por todos, de se renovar nas suas transmissões, sem se desmanchar: caracterizam-no, pois, a *mobilidade*, a *generalidade*, a *pluralidade*.

Novela é que é, para Jolles, a “forma artística”, que poderia corresponder ao nosso atual *conto literário*. Porque a *novela* leva a marca do *eu* criador, é produto de uma personalidade em ação criadora, que tenta representar uma parcela peculiar da realidade, segundo seu ponto de vista único, compondo

um universo fechado e coeso, sólido. Daí ela caracterizar-se por esta *solidez, peculiaridade e unicidade*. E, ainda, por ser alimentada por um “acontecimento impressionante”, tônica que persiste desde as suas origens mais remotas, na forma da *novela toscana* praticada por Bocaccio no seu *Decameron*, “a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a impressão de que esse incidente é mais importante do que as personagens que o vivem”.

Neste caso, a *novela*, segundo Jolles, estaria próxima do chamado *conto de acontecimento*.

Esta novela toscana adotou também o procedimento da *narrativa de moldura*, que já existia anteriormente e que vai persistir em muitas coletâneas de contos (ou novelas?): estas narrativas acham-se ligadas por um *quadro* que assinala, entre outras coisas, *onde, quando e por quem* são contadas.

Pois estas *novelas* (toscanas e de moldura) foram sofrendo modificações nos séculos XVI e XVII, ou seja, houve progressiva separação entre elas e os *contos*, pelo abafamento da *novela* e afloramento dos *contos*, os maravilhosos, que são registrados por Charles Perrault, em 1697, nos seus *Contos da mãe Gansa*: estes não são mais uma narrativa-moldura, mas deixam transparecer um dos seus recursos: Perrault os apresenta como sendo contados por seu filho, que os ouviu contar por uma velha ama. Os contos maravilhosos são registrados também e especialmente por Grimm, em 1812, na sua coletânea *Kinder-und Hausmärchen* (Contos para crianças e famílias), obra fundamental para a verificação destas “formas simples” do conto. Pois, de acordo com Jolles, “Jacob Grimm percebeu no conto um ‘fundo’ que pode manter-se perfeitamente idêntico a si mesmo, até quando é narrado por outras palavras”.

O *conto simples*, ou maravilhoso, e o *conto artístico* – que era chamado, a princípio, *novela toscana* e *de moldura* — são, pois, duas realidades narrativas diferentes.

Um é sempre um, apesar das variações que nunca atingem o fundamento da sua forma. É bastante significativo este seu poder de resistência, vencendo

as variações possíveis, sem perder sua estrutura fundamental. Outro é sempre outro, a cada narrativa, que nunca se repete e que é peculiar a seu único autor.

As funções, transformações e origens (Vladimir Propp)

As funções

A permanência das *formas simples* do conto maravilhoso para a qual Grimm alertou (1812) e que André Jolles desenvolveu (1929) foi minuciosamente examinada por Vladimir Propp, em *A morfologia do conto* (1928), segundo os moldes do formalismo russo: estudou as *formas* para determinar as *constantes* e *variantes* dos contos, comparando suas *estruturas e sistemas*.

Para Propp era preciso, antes de qualquer coisa, *descrever* os contos. Como estabelecer teses sobre a *origem* dos contos e determinar *tipos* de contos antes de se saber *o que é* o conto?

Por não saber qual a estrutura destes contos maravilhosos é que Propp rejeitou classificações, como a que divide os contos em: histórias fantásticas, histórias tomadas da vida cotidiana e histórias de animais (de U. F. Miller). Ou a que tenta dividi-los por assuntos — contos de animais, contos propriamente ditos, contos jocosos — (de Antti Aarne), sem especificar na verdade o que é *assunto* e o que é *variação* de um assunto, e a possibilitar o enquadramento de um conto em mais de um tipo destes três.

A uniformidade específica do conto não se explica, pois, segundo Propp, por *temas* (A. Aarne), por *motivos* (Veselovski), por *assuntos* (Volkov), ainda que eles se repitam, mas por *unidades estruturais* em torno das quais estes elementos se agrupam.

Para estabelecer o que é o conto — entenda-se aqui o *conto maravilhoso* — Propp determina então uma “morfologia do conto”. Isto é: faz uma *descrição* do conto segundo as *partes* que o constituem e segundo as *relações* destas partes entre si e destas partes com o conjunto do conto.

Partindo da análise da ação das personagens, constata que há *ações constantes*, que ele chama de *funções*; função seria, então, “a ação de uma personagem, definida do ponto de vista do seu significado no desenrolar da intriga” (p. 60). Estas funções ou ações constantes são independentes das personagens que as praticam e dos modos pelos quais são praticadas. Isto é, as mesmas ações são praticadas por personagens diferentes e de maneiras diferentes.

Examinando os contos russos, Propp encontrou cerca de *150 elementos* que compõem o conto e *31 funções* constantes, cuja sucessão, no conto, é sempre idêntica. O conto maravilhoso seria, então, o que apresenta estas funções em determinada ordem de seqüência, que não se altera. É possível que um conto não apresente todas as funções. Mas é impossível que a ordem das funções que aparecem no conto seja modificada. Estes processos ou passagens de uma função a outra são os *movimentos* do conto. Analisar o conto implica determinar também estes seus movimentos. Basta nos lembrarmos de qualquer conto maravilhoso, ouvido na infância ou depois dela, para reconhecermos, de imediato, certas funções que Propp enumera, num total de 31. Em “O Chapeuzinho Vermelho”, por exemplo, há a função da *ausência* de um dos membros da família (o Chapeuzinho), que é a primeira função determinada por Propp. E há também uma *ordem* que lhe é dada (pela mãe); o *engano* da vítima (pelo lobo, que irá devorá-la); a *salvação* do herói (pelo caçador); a *punição* do antagonista (morte do lobo).

Assim como encontra 31 funções, Propp encontra também *sete personagens*, cada uma com sua “esfera de ação”, que são: o antagonista ou agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e seu pai, o mandatário, o herói e o falso herói.

A esta altura, Propp pode afirmar o que é o conto maravilhoso:

“Podemos chamar conto maravilhoso, do ponto de vista morfológico, a qualquer desenrolar de ação que parte de uma maldade ou de uma falta (...), e que passa por funções intermediárias para ir acabar em casamento (...) ou em outras funções utilizadas como desfecho” (p. 144).

Mas se tais funções viessem *contadas* em mil páginas, ainda continuariam sendo um *conto* maravilhoso? Propp não se preocupa com o problema da

extensão. Está apenas interessado em determinar as *ações* e *personagens constantes* nos contos maravilhosos que examina.

As transformações

Se “a vida real não pode destruir a estrutura geral do Conto”, ela *modifica* ou *transforma* o conto: é o que Propp examina no seu trabalho intitulado “As transformações dos contos fantásticos”. Pois se existe uma *forma fundamental* do conto, que está ligada, aliás, às suas origens religiosas, existem também, segundo Propp, as *formas derivadas*, que dependem da realidade em que o conto aparece das determinações de ordem cultural.

E para se chegar a alguma conclusão sobre o conto maravilhoso, em nível internacional, torna-se preciso, também, examinar estas formas fundamentais e derivadas do conto de um povo. Depois, as de outro. E confrontá-las. Para se poder responder à questão: de que teor seriam estas transformações?

Propp conclui que há *vinte casos de transformações* de elementos do conto fantástico, que se fazem ou por *alteração* da forma fundamental, reduzindo, deformando, Invertendo, intensificando ou enfraquecendo as ações das personagens; ou por tipos de *substituições* e *assimilações*.

Restaria ainda uma outra questão: como distinguir entre o que é da *fonte* no conto maravilhoso e o que é *aquisição* posterior? Se esta diferença é a base para reconhecer as transformações do conto, ela será examinada mais detidamente por Propp em *Las raices historicas del cuento*.

As origens

A pesquisa de Propp é coerente com seu programa. Se já desenvolvera o estudo da estrutura dos contos e o das mudanças dos contos, agora irá desenvolver o estudo das origens, em *Las raices historicas del cuento* (1946): os elementos do conto serão agora estudados em função de suas *fontes*.

E Propp reconhece duas fases na evolução do conto. Uma primeira, sua pré-história, em que o conto e o relato sagrado — conto/mito/rito — se confundiam. Entende *mito* no sentido de “relato sobre a divindade ou seres divinos em cuja realidade o povo crê” (p. 30). E *rito*, tal como *costume* e segundo Engels, ou seja, como “atos ou ações cuja finalidade é operar sobre a natureza e submetê-la”.

Nessa *fase religiosa*, os mais velhos *contavam* aos jovens suas origens, para informá-los dos sentidos dos atos a que estavam submetidos: para justificar as proibições que lhes eram feitas, por exemplo. O *relato* fazia parte do ritual religioso, do qual constituía uma parte imprescindível. E havia proibição de narrar *alguma coisa*, por que o *narrar* estava imbuído de funções mágicas, que não eram permitidas a todos. Nem estes podiam narrar tudo. Portanto, segundo Propp:

“o relato faz parte do cerimonial, do rito, está vinculado a ele e à pessoa que passa a possuir o amuleto; é uma espécie de amuleto verbal, um meio para operar magicamente o mundo” (p. 528).

Narrar e viver mais uma vez se acham estreitamente ligados, mas não como nas *Mil e uma noites*. Porque aqui *narrar* implica *morrer*. Em algumas tribos, o *relatar* implicava sacrificar uma parte da vida do narrador, apressando-lhe o final. Portanto, se não quisesse morrer, não contava. E se não se importasse mais com a morte, contava. Diz um habitante de uma tribo, estudada por Dorsey (citado por Propp): “Sei que meus dias estão contados (. . .) Não há razão nenhuma para que não conte tudo que eu sei” (p. 529).

E Propp conclui que a maior parte dos motivos dos contos refere-se a dois ciclos ritualísticos: o da *iniciação* e o das *representações da morte*, os quais, por vezes, se confundem e se intercambiam mutuamente.

Uma segunda fase de que fala Propp é a da *história* mesma do conto, quando ele se libera da religião e passa a ter vida própria. O relato *sagrado* torna-se *profano*. Os narradores, antes sacerdotes ou pessoas mais velhas, passam a ser pessoas quaisquer. Os relatos perdem seu significado

religioso. E os contos são contados “como se contam os contos”. Nesta nova vida,

“livre dos convencionalismos religiosos, evade-se na livre atmosfera da criação artística que recebe seu impulso de fatores sociais que já são outros diferentes e começa a viver uma vida exuberante” (p. 531).

Quando, precisamente, se dá esta passagem é que é impossível determinar.

A investigação do folclore, desenvolvida por Propp, seguindo a linha do materialismo marxista, busca explicação dos fatos no exame da realidade histórica do passado: a origem religiosa dos contos. Investiga a conexão do folclore com a economia da vida material: esta é que gera determinados mitos, ritos e contos. O rito desaparece, segundo Propp, quando desaparece a caça como único e fundamental recurso de subsistência. E atribui à sociedade, com ou sem castas, o destino da arte folclórica/ popular. Assim, o conto maravilhoso consta, segundo ele, de elementos que remontam a fenômenos e representações existentes na sociedade anterior às castas. E o conto, depois, passa a ser patrimônio das classes dominantes, como na Idade Média, quando foi manipulado de cima para baixo.

Este princípio é o que lhe permite também considerar (aliás, logo no início do seu livro) dois tempos no conto folclórico da Rússia: antes e depois da Revolução. Antes, o folclore era criação de classes *oprimidas*; depois, é criação verdadeiramente *popular*.

Mas não haveria uma semelhança entre contos de diversos povos porque existiria uma semelhante disposição da psique humana, através dos tempos? Esta seria uma outra explicação, na linha antropológico-psicanalítica. A questão, neste caso, estaria no exame da narrativa enquanto elaboração de um sujeito.

Para Propp, o rito referente à morte admitia a viagem dos mortos e a transmigração das almas. Ora, como consequência, haveria a perda — do corpo, da terra, da vida. Esta *perda*, gravada na memória coletiva, não geraria o *desejo* em relação ao perdido? É para o que alerta Adriano D. Rodrigues, no Prefácio à edição portuguesa, em que reconhece uma semelhança entre os princípios que regem as modificações do conto

descobertas por Propp (“redução” e “amplificação”, por exemplo) e os processos da *economia onírica* examinados por Freud, o qual vai reconhecer os sonhos como forma de recriar a realidade (“condensação” e “deslocamento”, por exemplo). O crítico alerta, assim, para toda uma “economia do desejo” relativa ao narrador no seu ato de fala, que “a *Morfologia do conto* deixa intacta”.

Não é esta a preocupação de Propp, que procura e encontra as *fontes* do conto no exame da realidade histórica do passado religioso, não na psicologia dos religiosos.

De toda forma, fica a questão levantada pelo prefaciador: “Como passar então das funções das personagens e das suas qualificações para o narrador?” E ainda: afinal, o que *motivou* os contos a serem como são, mesmo na sua manifestação primeira, sob a forma de mitos e ritos?

Do conto maravilhoso à narrativa em geral

A descoberta por V. Propp de *ações constantes* e das *sete personagens* do conto maravilhoso estimulou outros estudos na área da lingüística, da antropologia, da etnografia, do folclore e da semiótica. É o caso do antropólogo Claude Lévi-Strauss, que nos anos 50 desenvolve um estudo da estrutura do pensamento mítico ¹³¹. Examina como, a partir, inclusive, de variantes do mito de Édipo, ocorre no mito a superação de oposições profundas ou conflitos que seriam de outra forma irreconciliáveis.

Nos anos 60 os estudos de A. J. Greimas e Claude Brémont, entre outros teóricos, transferem os princípios de Propp, reexaminados e com modificações, para a análise da narrativa em geral.

Greimas, examinando a distribuição dos papéis ou da atuação das personagens, a partir da relação sintática sujeito/objeto (usa funções do conto segundo Propp e as do teatro segundo Souriau) ¹⁴¹, determina três tipos de “categorias atuacionais” ou três tipos de relações das personagens em função de uma ação: sujeito vs. objeto, destinador vs. destinatário, adjuvante vs. oponente. Acasalando algumas das funções de Propp, reduz as 31 funções a *vinte*. Agrupa as funções também por oposição, como por exemplo: interrogação vs. resposta. E acaba por reduzir as funções a duas: a

ruptura da ordem e a alienação; e a restituição da ordem. Não é nada difícil reconhecer estes dois momentos numa narrativa. Nos romances românticos, poderiam ser representados por: 1. obstáculos à união do par amoroso; 2. o final feliz, mediante a união dos dois.

Claude Brémond traça também, e a partir de Propp, regras gerais para o desenvolvimento de toda a narrativa. Determina a seqüência elementar, num grupo de três funções: uma que abre a possibilidade do processo, uma que realiza tal possibilidade e uma que conclui o processo, com sucesso ou fracasso. No romance romântico teríamos estes três tempos bem delimitados. E também em vários contos, como em alguns de Clarice Lispector, em que há um momento de *ordem*, um momento de *desordem interior* e um momento de retorno à *ordem* primeira, com alguns ganhos e perdas – como veremos no próximo capítulo.

Também V. Chklovski, em “A construção da novela e do romance”, vai examinar várias *tramas*, ou seja, modos pelos quais os elementos da novela e romance se organizam. Examina a *trama* em função de uma *novela--padrão*, em que ocorre sempre, por exemplo, não uma só ação, mas reação ou falta de coincidência para que o enredo se desencadeie. Amor feliz não faz novela ou romance, a não ser em oposição às novelas tradicionais, em que o amor é insatisfeito e há que vencer obstáculos para se conquistar a felicidade.

O autor descreve vários tipos de *trama*, em *combinações* diferentes dos seus elementos: ligados entre si (em cadeia) por projeções e oposições (em plataformas). Dada a variedade das possibilidades, chega a conclusões gerais, sem conseguir uma definição do que seria esta *novela* (ou conto) e *romance*, tal qual Propp conseguiu para o conto maravilhoso.

Isto teria acontecido porque os contos modernos afastam-se de certas ações *constantes* ou fundamentais, desdobrando-se em tantas outras ações miúdas, de nossa realidade cotidiana? Afinal, que princípio é este que rege esta *variedade* de contos que não favorece mais uma classificação segundo determinados padrões? Seria por causa da própria multiplicidade de experiências que rege estes “tempos modernos”?

Já Boris Eikhenbaum, ao analisar o conto do norte-americano O. Henry, estabelece uma definição entre novela (ou conto) e romance. Pois observa que estas duas formas nada têm a ver uma com a outra. Têm *origens* diferentes. O romance vem da história e do relato de viagens. A novela, do conto (maravilhoso?) e da anedota.

O estudo da lógica dos contos russos, que propiciou o estudo da lógica da narrativa, evolui ainda para o estudo da lógica de outras formas de outros tantos objetos visuais: nele se empreende a leitura de uma praça ou de uma cidade, mediante análise dos elementos que as compõem nas suas relações e como representação cultural de uma situação histórica, O repertório das *ações constantes* detectadas nos contos maravilhosos por V. Propp desencadeou, pois, tal como observa Adriano Rodrigues, um estudo cada vez mais amplo da “lógica das formas culturais”, de modo a desenvolver uma “semiótica do mundo”.

Do conto maravilhoso ao moderno: apenas uma mudança de técnica?

O que caracteriza o conto é o seu movimento enquanto uma narrativa através dos tempos. O que houve na sua “história” foi uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura: o conto permanece, pois, com a mesma estrutura do conto antigo; o que muda é a sua técnica. Esta é a proposta, discutível, de A. L. Bader (1945), que se baseia na evolução do *modo tradicional* para o *modo moderno* de narrar. Segundo o modo tradicional, a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final. Segundo o modo moderno de narrar, a narrativa desmonta este esquema e fragmenta-se numa estrutura invertebrada.

De fato, a arte *clássica* (do período greco-latino) e a de seus imitadores (da Renascença, no século XVI; ou do Classicismo no século XVII) tinham *eixos fixos* que determinavam os valores da arte, como os do equilíbrio e harmonia, que eram reunidos em princípios ou normas estéticas a serem *aprendidas e imitadas* por outros. Uma delas era esta: a de se obedecer à ordem de início, meio e fim na estória, ou a regra das unidades: uma só ação, num só tempo de um dia e num só espaço.

Algumas destas regras já apareceram na *Poética* de Aristóteles.

Com a complexidade dos novos tempos, e devido em grande parte à Revolução Industrial que vai progressivamente se firmando desde o século XVIII, o caráter de *Unidade* da *vida* e, conseqüentemente, da *obra*, vai se perdendo. Acentua-se o caráter da *fragmentação* dos valores, das pessoas, das obras. E nas obras literárias, das palavras, que se apresentam sem conexão lógica, soltas, como átomos (segundo as propostas do Futurismo, a partir sobretudo de 1909). Esta realidade, desvinculada de um antes ou um depois (início e fim), solta neste espaço, desdobra-se em tantas configurações quantas são as experiências de cada um, em cada momento destes.

Antes, havia um modo de narrar que considerava o mundo como um *todo* e conseguia representá-lo. Depois, Perde-se este ponto de vista fixo; e passa-se a duvidar do Poder de representação da palavra: cada um representa parcialmente uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele^[5].

O que era verdade para todos passa ou tende a ser verdade para um só. Neste sentido, evolui-se do *enredo* que dispõe um acontecimento em ordem linear, para um Outro, diluído nos *feelings*, sensações, percepções, revelações ou sugestões íntimas. . . Pelo próprio caráter deste *enredo*, sem ação principal, os mil e um estados interiores vão se desdobrando em outros.

A questão não é, pois, *ser ou não ser* a favor do enredo (ou *plot*, em língua inglesa). É admitir que há contos em que a *ação* é *mais* ou *menos* importante, por injunção da própria história da estória. Sherwood Anderson afirmava que “o *plot* envenena todo conto”. Já Bader apóia este ponto de vista, mas não para condenar o *plot*, e sim “o mau uso do *plot*, o enredo com sentimentalização excessiva, que torna a narrativa artificial”.

O teórico, contista e professor de literatura Sean O’Faolain reconhece mudança na *natureza* do incidente, do argumento, do enredo: passa-se a uma aventura da mente, ao *suspense* emocional ou intelectual, ao *suspense*

mais estranho, ao clímax a partir de elementos interiores da personagem, ao desmascaramento do herói não mais pelo vilão e sim pelo autor ou pelo próprio herói.

E o contista argentino Jorge Luis Borges, citado por Raúl Castagnino, afirma que o seu trabalho, nos seus contos, reside mais propriamente na *combinação* de argumentos que na criação deles:

“em minha contística tenho apenas três ou quatro argumentos. O que ocorre é que mudo ou combino de modo diferente alguns componentes: ou o lugar ou o tempo ou as pessoas ou as estratégias narrativas, O núcleo argumental poderia ser sempre o mesmo”.

3 O conto: um gênero?

A unidade de efeito (Poe)

A teoria de Poe sobre o conto recai no princípio de uma relação: entre a *extensão* do conto e a reação que ele consegue provocar no leitor ou o *efeito* que a leitura lhe causa.

O que Poe expõe no prefácio à reedição da obra *Twice-told tales*, de Hawthorne, em texto intitulado “Review of *Twice-told tales*”, de 1842. Aí o contista norte-americano parte do pressuposto de que “em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da maior importância”. A Composição literária causa, pois, um efeito, um estado de “excitação” ou de “exaltação da alma”. E como “todas as excitações intensas”, elas “são necessariamente transitórias”. Logo, é preciso *dosar* a obra, de forma a permitir sustentar esta excitação durante um determinado tempo. Se o texto for longo demais ou breve demais, esta excitação ou efeito ficará diluído.

Torna-se imprescindível, então, a leitura *de uma só assentada*, para se conseguir esta unidade de efeito. No caso do poema rimado, não deve

“exceder em extensão o que pode ser lido com atenção em uma hora. Somente dentro deste limite o mais alto nível de verdadeira poesia pode

existir”.

É natural que entre estas formas, poema rimado/ conto/ romance, haja uma hierarquia, em função deste critério: qual o que mais favorece a leitura de uma só vez ou, como popularmente se diz, de um só fôlego? A resposta de Poe é que “podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, devido à própria natureza da prosa, muito mais longamente que podemos persistir, para atingir bons resultados, na leitura atenta de um poema. Este último, se realmente estiver preenchendo as expectativas do sentimento poético, induz a uma exaltação da alma que não pode ser sustentada por muito tempo”.

E explica:

“Todas as excitações intensas são necessariamente transitórias. Desta forma, um poema longo é um paradoxo. E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem ser conseguidos”.

O poema não deve, pois, ser longo demais e nem breve demais. Poe situa-se, equilibradamente, no meio: “um poema breve demais pode produzir uma impressão vívida, mas nunca intensa e duradoura”. Sem uma certa continuidade de esforço, “sem uma certa duração ou repetição de propósitos a alma nunca é profundamente atingida”. Por isso tudo, “brevidade extrema degenerará em epigramatismo; mas o pecado da extensão extrema é ainda mais imperdoável”.

Estas mesmas propostas de *leitura e teoria* do poema Poe aplica à leitura do conto em prosa, definindo a sua medida de extensão — ou tempo de leitura: “referimo-nos à prosa narrativa curta, que requer de meia hora a uma ou duas horas de leitura atenta”.

Da mesma forma que o poema rimado é superior ao conto no que respeita às suas potencialidades de conquistar o *efeito único*, o conto difere do romance, pois este,

“como não pode ser lido de uma assentada, destitui-se, obviamente, da imensa força derivada da totalidade. Interesses externos intervindo durante as pausas da leitura, modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor

grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura será, ela própria, suficiente para destruir a verdadeira unidade”.

Não é o que acontece na leitura do conto:

“no conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção”.

Aliás, Julio Cortázar, no seu estudo sobre Poe, ressalta esta *intenção de domínio* sobre o leitor e suas relações com o orgulho, o egotismo, a inadaptação ao mundo, a “anormalidade” a “neurose declarada” do contista e teórica Poe, que, naturalmente, interfere na construção das suas personagens e situações.

O fato é que a elaboração do conto, segundo Poe, é produto também de um extremo domínio do autor sobre os seus materiais narrativos. O conto, como toda obra literária, é produto de um trabalho consciente, que se faz por etapas, em função desta *intenção*: a conquista do *efeito único*, ou impressão total. Tudo provém de minucioso cálculo. Assim, tendo o contista

“concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular a ser elaborado, ele então inventa tais incidentes e combina tais acontecimentos de forma a melhor ajudá-lo a estabelecer este efeito preconcebido. Se sua primeira frase não tende à concretização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo. Em toda a composição não deve haver nenhuma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não esteja a serviço deste desígnio preestabelecido”.

Estas considerações atentam já, sistematicamente, para uma característica básica na construção do conto: a *economia dos meios narrativos*. Trata-se de conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido.

Tanto são importantes estas observações sobre a teoria do conto, que serão mais tarde retomadas por Poe em “The philosophy of composition” (1846). Ele continua aí a defender a *totalidade de efeito* ou a *unidade de impressão* que se consegue ao ler o texto de uma só vez, sem interrupções, na dependência direta, pois, da sua *duração*, que interfere na excitação ou elevação, ou na intensidade do efeito poético.

Para tanto, ao iniciar o processo do escrever histórias, é o efeito que o autor deve levar em conta: qual o efeito que pretende causar no leitor? A primeira pergunta que se faz é:

“Dentre os inúmeros efeitos ou impressões a que o coração, o intelecto ou (mais geralmente) a alma é suscetível, qual deles, neste momento, escolherei?”.

O que pretende o autor? aterrorizar? encantar? enganar? Já havendo selecionado um efeito, que deve ser tanto original quanto vívido, passa a considerar a melhor forma de elaborar tal efeito, seja através do incidente ou do tom: “se por incidentes comuns e um tom peculiar, ou o contrário, ou por peculiaridade tanto de incidentes quanto de tom”. E em seguida busca combinações adequadas de acontecimentos ou de tom, visando a “construção do efeito”. Poe ilustra este percurso com a sua própria experiência na construção do poema “The Raven”, determinando as etapas de execução de um projeto: a extensão ideal de mais ou menos cem versos, o tom de tristeza, os recursos necessários para se atingir este tom: uso do refrão, tema da morte, espaço do quarto, símbolo do corvo, ambiente soturno, personagem sofrendo a ausência da amada morta, o desfecho com pergunta final: ainda veria a sua amada no outro mundo?

Se o poema — ou qualquer outra obra — for grande, haverá naturalmente uma divisão de leitura. No entanto, para cada período serão mantidas as mesmas exigências, com o objetivo de *fisgar* o leitor: manter a *tensão* sem afrouxá-la, para não dar ensejo a interrupções. Daí a conclusão lógica a que chega Poe: um poema longo nada mais é que “uma sucessão de (poemas) breves”, isto é, de efeitos poéticos breves que se sucedem. “Há um claro limite, quanto à extensão, para todos os trabalhos de arte literária — o limite de uma única assentada” — e continua: “embora em alguns casos de prosa, como no de *Robinson Crusóé*, que não exige unidade, este limite seja

ultrapassado com vantagens”. Neste caso, o *desfecho* (*dénouement*) torna-se também um elemento importante, no sentido de colaborar para o efeito que se deseja:

“todo enredo, digno desse nome, deve ser elaborado para o desfecho, antes de se tentar qualquer coisa com a caneta. É somente com o desfecho constantemente em vista que podemos conferir a um enredo seu indispensável ar”

de conseqüência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, principalmente, em todos os pontos, o tom tendam ao desenvolvimento da intenção.

Um conto de Poe

Estaria Poe se referindo ao tipo de conto de que era mestre, ao conto de terror? Suas considerações parecem ser de ordem geral, para todo conto. Convém salientar, no entanto, que no conto de terror e no conto policial o *efeito singular* tem uma especial importância, pois surge dos recursos de expectativa crescente por parte do leitor ou da técnica do *suspense* perante um enigma, que é alimentado no desenvolvimento do conto até o seu desfecho final. Por isto, Julio Cortázar bem resumiu o conceito de conto em Poe: “Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse”.

Aliás, Julio Cortázar vai mais além. Talvez por se basear não só na teoria, mas também na leitura dos contos de Poe, o contista e crítico argentino identifica o *acontecimento* como sendo o grande instrumento de causar interesse no leitor de Poe: “No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso” (p. 124). Para Julio Cortázar, Poe

“compreendeu que a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (. .) deve ser radical- mente suprimido” (p. 122).

Isto é:

“cada palavra deve confluir para o acontecimento, para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (...) ou

pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas” (p. 122).

Para Poe, tais propostas de *construção* da obra em função de um *efeito* predeterminado, seja no poema, seja no conto, primam pela racionalidade. Existe sempre a idéia de um *projeto*, ou *propósito* ou *intenção*, que posteriormente passa a ser executado, mediante trabalho racional. Segundo ele, “com a precisão e rígida lógica de um problema matemático”.

Veja-se o exemplo de um dos seus mais famosos contos, que é considerado, aliás, o iniciador do conto policial: “Os crimes da rua Morgue”, publicado em dezembro de 1841. Nele, a admiração pela *análise* manifesta-se na sua preleção sobre os *jogos*, que vai ocupar uma primeira parte do conto. E encontra-se ilustrada pelo próprio enredo do conto: Como o detetive Dupin — antecedente do futuro Sherlock Holmes, do inglês Conan Doyle — observa e analisa as peças e, assim, monta a sua versão dos crimes ocorridos na rua Morgue. E acerta a jogada, descobrindo o criminoso.

O narrador do conto é o companheiro do detetive amador Dupin, com quem ele vive, em Paris, na mais absoluta reclusão e, segundo o narrador, “abandonando-me ao sabor de suas extravagantes originalidades” (p. 68). Dupin é um analista, tal como Poe o é. De fato, há uma clara admiração pelo analista. E Poe — pela via do seu narrador, talvez — “exulta o analista com essa atividade espiritual, cuja função é destrinçar enredos” (p. 65). E desta forma que o enredo se desenvolve: da notícia do crime lida no jornal à observação direta do local, com o desvendamento do criminoso. E, mediante a técnica do *suspense*, retarda a resolução da ação e, assim, causa “perturbação lógica”, que é “consumida com angústia e prazer”, segundo Roland Barthes, em “Introdução à análise estrutural da narrativa”. O *suspense* alimenta, pois, a curiosidade do narrador e a nossa, na medida em que o detetive conta, aos poucos, o que já sabe.

Ele sabe. Ele sabe quem estrangulou as duas mulheres:

a filha, que, depois de violentamente estrangulada, foi empurrada na chaminé de cabeça para baixo; e a mãe, que foi encontrada no pátio da casa, com o pescoço tão cortado que, ao levantarem o corpo, a cabeça se separou.

Ele sabe, e o narrador e nós, não. Aos poucos é que ele vai desvendando o crime, sob o nosso olhar espantado...

Com um detalhe ainda de maior espanto: o segredo está em chegar facilmente à dissolução do mistério, coisa de que a polícia não é capaz: “mas é por esses desvios do plano comum que a razão tateia seu caminho, se é que existe, na procura da verdade”, afirma Dupin, que poderia ser também o próprio contista Poe.

Com e contra Poe

Mas foi também Cortázar que alertou para o fato de que os contos e poemas de Poe não são feitos por sua *neurose*, mas por seu dom artístico. Há em Poe um “caso clínico” e um “caso artístico”, assim como nos seus textos há a execução de um desígnio preestabelecido e também “uma outra ordem, mais profunda e incompreensível”. Existiria então algo, além do cálculo engenhoso, que seria o próprio engenho artístico.

Complementando e contrariando Poe, considere-se, pois, que nem toda obra é só deliberada ou se faz só por um processo mecânico, de execução consciente de um plano pré-estipulado. Nem a de Poe, segundo Cortázar.

Também Boris Eikhenbaum, ao estudar os contos de O. Henry, atenta para princípios já determinados por E. A. Poe, na sua teoria e na sua prática. Examinando as diferenças entre novela (e conto) e romance, constata que existe entre eles “uma diferença de princípio, determinada pela extensão da obra”. E, ao especificar as diferenças, recai na questão do *efeito* e da *unidade*:

“Tudo, na novela, assim como na anedota, tende para a conclusão. Ela deve arremessar-se com impetuosidade, tal como um projétil jogado de um avião, para atingir com todas as suas forças o objetivo visado”.

E define o conto:

“Short story é um termo que subentende sempre uma estória e que deve responder a duas condições: dimensões reduzidas e destaque dado à conclusão. Essas condições criam uma forma que, em seus limites e em seus procedimentos, é inteiramente diferente daquela do romance”.

A novela ou conto termina num clímax, enquanto que, no romance, o clímax “deve encontrar-se em algum lugar antes do final”, e termina por epílogo ou falsa conclusão.

E a análise que faz da produção norte-americana de contos leva-o a conclusões semelhantes, reconhecendo nela três características: 1. a unidade de construção; 2. o efeito principal no meio da narração; 3. o forte acento final.

Também O. Henry, como Stevenson, como Poe, tinha o conto na cabeça, antes de escrevê-lo. O *plano* ou *design* surge como característica do conto, para Boris Eikhenbaum. Tal como para Poe. Tal como para Jorge Luis Borges, que, em entrevista a um canal de TV em São Paulo (agosto de 1984), distinguia a poesia lírica, que deixa fluir a intimidade, do conto, que é construção.

É por isto que Sean O’Faolain constata no conto moderno, além da sua *curteza*, da sua *compreensão dramática* e do seu caráter *peçoal*, uma *rigidez de construção*:

“Esta mobilidade para o detalhe combinado com a rigidez da direção geral é um dos grandes prazeres técnicos do conto moderno”.

Considere-se ainda que o conto evolui e se multiplica em diferentes possibilidades de construção. Todos os contos provocam um *efeito único* no leitor? Não haveria os que provocam nele diferentes efeitos, efeitos que podem, inclusive, ir sofrendo mudanças no decorrer da leitura, desde o extremo cômico ao extremo sentimental, por exemplo? Seriam estes *maus contos*? Seriam estes *contos*? Estas oscilações mostram que a questão da *totalidade de efeito* é mais complicada do que parece à primeira vista. Vale, aí, a observação do contista William Saroyan, ao considerar que, se a medida do conto é a da leitura de uma só assentada, há uns que podem se sentar por mais tempo que os outros...

Outros teóricos se opõem à teoria de Poe porque atentam para a dificuldade da estipulação de uma teoria sobre o conto, dada a sua fluidez: o conto pode ser “quase tudo”, já afirmava nos anos 40 H. E. Bates, como já afirmara três

anos antes o nosso Mário de Andrade.

Estes teóricos recorrem à antiguidade do gênero, que absolutamente não é gênero novo, produto do século XIX. Suas origens são antigas e remontam, segundo alguns, às *baladas* da pré-história, depois inseridas nas épicas, passando por coletâneas como as do *Decameron*, de Bocaccio.

Outros avançam, na consideração deste *efeito* de que trata Poe. Que efeito seria este? Seria a apreensão de uma *tensão unitária*, para além do tamanho e da extensão? Neste caso, enquanto no romance há várias, com relaxamentos intermediários, no poema é possível haver uma só. De todo modo, para a leitura de cada conto, a questão permanece: quais as condições que, no conto lido, propiciam tal tensão?

Fala-se, além da *tensão*, em *condensação*, *concentração* ou *compactação*: é o que nos propõe Tchekhov, junto a outros quesitos do conto, na sua farta e conscienciosa correspondência.

A unidade de efeito e a contenção em Tchekhov

É certo que Tchekhov, contista célebre e também dramaturgo e médico, não desenvolve sistematicamente uma teoria do conto, tal como Poe. Mas na sua intensa correspondência mostra-se um paciente e dedicado leitor, que não mede esforços no sentido de expor suas críticas aos escritores que o consultavam. Esta militância crítica, sobre obras dos outros e sobre suas próprias obras, permite avaliar os conceitos do *escrever bem*, em que *defeitos* e *qualidades* no contar histórias aparecem expostos com delicada firmeza e simpático entusiasmo. O conjunto das cartas transforma-se, assim, num valioso *repertório* das dificuldades e conquistas do processo do narrar. Esclarece questões referentes à prática do *escrever* e do *ler* histórias — e, especialmente, contos. Em alguns pontos, coincide com o pensamento de Poe. A questão da *brevidade* permanece como elemento caracterizador do conto: “Brevidade, na imprensa menor, é a maior das virtudes” (p. 107). E, tal como Poe, afirma que mais vale dizer *de menos* que *demais*: “Mas em contos é melhor não dizer o suficiente que dizer demais, porque, porque — não sei por quê! . . .” (p. 106). Nisto estão de acordo.

Em consequência desta brevidade, Tchekhov também considera necessário ao conto causar o *efeito* ou o que chama de *impressão total* no leitor, que “deve sempre ser mantido em *suspense*”. Esta característica — e Poe já

afirmara — não é necessária em textos mais longos, como o romance: “trabalhos longos e detalhados têm seus objetivos peculiares próprios, que requerem uma execução mais cuidadosa, para além da impressão total” (p. 106). Mas não é só da *brevidade* e da *impressão total* que surge a boa estória ou conto. Tchekhov exige nela “brevidade, e algo que seja *novo*” (p. 7). E também *força*, *clareza* e *compactação*. Assim, o texto deve ser *claro* — o leitor deve entender, de imediato, o que o autor quer dizer. Deve ser *forte* — e ter a capacidade de marcar o leitor, prendendo-lhe a atenção, não deixando que entre uma ação e outra se afrouxe este laço de ligação. O excesso de detalhes desorienta o leitor, lançando-o em múltiplas direções. E deve ser *compacto* — deve haver condensação dos elementos. Tudo isto, com objetividade: “Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito” (p. 92), afirma em carta à escritora L. A. Avílova.

Se *novidade*, *força*, *clareza* podem ser exigências para toda narrativa, não é este o caso da *compactação*. Porque é “a compactação que torna vivas as coisas curtas” (p. 82). Ou contos. Naturalmente que, para conseguir compactar os elementos do conto, ou apresentá-los com concisão, o autor tem de controlar a tendência aos excessos e ao supérfluo. O autor tem de se conter. E é justamente esta falta de contenção, especialmente nas descrições da natureza, retratos de mulheres e cenas de amor, que Tchekhov observa nos contos de Máximo Górkí, ao lado, também, de tantas qualidades. “O Sr. é como o espectador num teatro que manifesta seu entusiasmo de maneira tão desenfreada que impede a si e os outros de ouvirem”. Falta-lhe a contenção e também a *graciosidade*. “Graciosidade é quando alguém, numa determinada ação, utiliza o mínimo de movimentos. Mas nos gestos que o senhor faz, sente-se o excesso” ^[9].

Daí a série de conselhos, espalhados por suas cartas, recomendando evitar personagens, episódios, detalhes e explicações em demasia. E àqueles que criavam muitas personagens aconselhava: diminuir o seu número, ou então escrever romances. Em outras passagens, Tchekhov reforça suas propostas de *realismo*. Aconselha escritores a descreverem quadros de modo a que o leitor, ao fechar os olhos, possa recompô-los na mente. E a não pintar quadros que nunca viu, porque a mentira é ainda mais inoportuna na estória que numa conversa. Entre o *longo* e o *breve*, entre a extensão do discurso e sua retenção em narrativa curta, Tchekhov vai se afirmando na curta: “é

mais entediante e mais difícil escrever um trabalho longo que um curto”. E, por falta de prática em escrever trabalhos longos, teme sempre cair aí no excesso de detalhes:

“como resultado, consegue-se não um quadro em que todos os detalhes acham-se fundidos num todo, como estrelas nos céus, mas um mero sumário, um seco inventário de impressões”.

Entre o perigo da narrativa *curta demais* e o perigo da narrativa *longa demais*, o olho crítico de Tchekhov às vezes vacila, pressionado, de um lado, pelo rigor dos seus critérios de avaliação: era preciso escrever bem; e, de outro, pelas necessidades de sobrevivência: era preciso escrever para ganhar dinheiro. Com isto, Tchekhov já confirmava um dos grandes estímulos responsáveis pela produção do conto — a expansão jornalística do século XIX que, curiosamente, funcionou, em alguns casos, como amortecedor do seu nível de qualidade. Nos idos de 80, do século XIX, já havia a *prensa da imprensa*: era preciso escrever e muito e depressa. Assim é que Tchekhov explica a A. S. Suvórin as limitações na caracterização do herói de uma de suas histórias: ou entregava a história em 25 dias ou ficava sem o dinheiro. . . (p. 11). Porque se o dinheiro não o ajuda nas decisões fundamentais sobre “o que vou fazer e como vou agir”, quando tem dinheiro reconhece (p. 13) que se torna “extremamente descuidado e preguiçoso”.

Esta autocrítica mistura-se a um espírito caprichoso, que aconselha a escrever pouco para escrever bem. Ao seu irmão, Al. Tchekhov, aconselha não escrever mais do que dois contos por semana e polir as histórias... (p. 70). E a L. A. Avílova aconselha trabalho lento e cuidadoso: que gaste um ano todo escrevendo uma história e mais meio ano debastando-a, para então publicá-la . . (p. 98).

A intenção de Tchekhov-escritor *realista* é repetidamente anunciada por ele mesmo: representar a verdade, que é “a absoluta liberdade do homem, liberdade da opressão, dos preconceitos, ignorância, paixões, etc.” E para *denunciar* uma situação condenável.

Meu objetivo é matar dois pássaros com uma só pedra: pintar a vida nos seus aspectos verdadeiros e mostrar quão longe está da vida ideal” (p. 15).

Nesta perspectiva, aconselhou sempre o contato mais próximo e intenso dos escritores com a realidade. Compreende-se que tenha aconselhado Máximo Górkki (p. 89) a ir para São Petersburgo ou Moscou e viver entre os escritores para sentir o ambiente literário e poder estudar o seu público leitor.

De Maupassant a Tchekhov: o conto e o enredo

Na história do conto, Tchekhov não se afirma só enquanto um crítico e teórico, cujos pontos de vista coincidem tanto com os de Poe. Tchekhov-contista avança no sentido de libertar o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento. E, neste aspecto, afasta-se do conto de *acontecimento extraordinário*, tal como o conto de Poe. E afasta-se também do conto de *simples acontecimento*, tal como o conjunto dos contos de Maupassant. Porque os contos de Maupassant trazem o acontecimento que flui, naturalmente, sem nada de excepcional. E a qualidade dos seus contos reside exatamente nisto: sua imensa produção, de cerca de trezentos contos, traz uma fácil *fluência natural do acontecimento*, com precisão e descontraída firmeza, produto de uma intensa elaboração, seguindo os conselhos do seu *mestre* Flaubert.

E o caso do seu conto “Dois amigos” (*Mar de histórias*, v. 4), por exemplo. São dois amigos que costumavam se encontrar nas pescarias de domingo, perto de Paris. Um dia encontram-se na cidade e relembram estes momentos felizes no campo, que se tornaram impossíveis, por causa da guerra. E resolvem pescar outra vez, aproximando-se, para isso, do campo inimigo. Enquanto estão calmamente desfrutando o prazer da pesca, são presos como espiões e fuzilados. Ora, o encanto do conto está no modo aparentemente fácil de conduzir a intriga, com início, meio e fim. Os episódios fluem e são eles que fazem o conto: a conversa em Paris, as pescarias de antes, a pescaria fatídica — de modo a realçar a ingenuidade dócil destes dois amigos e a violência da guerra, que, aliás, o próprio Maupassant sentiu bem de perto, como soldado, antes de se tornar um homem rico com os Contos que escrevia. Já Tchekhov escreve contos freqüentemente e, pelo menos na aparência, sem grandes ações, rompendo,

assim, com uma antiga tradição. E abre as “brechas” para toda uma linha de conto moderno, em que às vezes nada *parece* acontecer.

Esta narrativa que se *enreda* na ruptura com o compromisso dos *grandes* acontecimentos verifica-se também no seu teatro. Tchekhov registra os acontecimentos da vida numa sucessão de quadros, como se fosse um mosaico, abandonando a construção tradicional, que previa uma ação, com desenvolvimento, clímax e desenlace.

Também no conto, a tal unidade tradicional, calcada na obediência ao início, meio e fim, é prejudicada. Alguns contos seus não crescem em direção a um clímax. Ao contrário, mantêm um *tom menor*, às vezes por igual no decorrer de toda a narrativa. Ou então realizam uma curva descendente, conforme afirmação do próprio Tchekhov, em carta a Suvórin, referindo-se à peça *A gaivota*: “Bem, terminei a peça. Eu a comecei *forte* e acabei *pianissimo* — contrariamente a todas as regras da arte dramática” (p. 146).

Curiosamente, o autor atribui, por vezes, este arrefecimento da narrativa à premência do dinheiro. A revista mensal *Siéviernii Viéstnik* não era rica, e ele era um dos seus colaboradores mais caros. Por isso é que, segundo ele,

“o começo de minhas estórias é sempre muito promissor, é como se eu estivesse começando um romance, o meio é confuso e o fim, como num breve quadro, rápido como fogos de artifício” (p. 11).

Mas é pelo seu *meio* que o conto de Tchekhov torna-se mais original:

“estando acostumado a estórias curtas que consistem somente num começo e fim, eu afrouxo e começo a ‘ruminar’ quando passo a escrever o meio” (p. 8).

Ora, é justamente pelo meio que os seus contos inovam. Ou é aí que ocorre a subversão do centro de interesse tradicional rígido, como já ocorrera em outros pontos, com outros escritores russos, conforme observa Boris Schnaiderman, no seu artigo “Por falar em conto”.

Lembre-se da angústia do cocheiro Iona Potapov, que se mantém do início ao final do conto “Angústia” (*Mar de histórias*, v. 5). Nada acontece no conto, a não ser este estado que domina a personagem: o pai que tenta contar aos seus fregueses a notícia da morte do filho, e inutilmente, enquanto faz a corrida no trenó, levando-os aos seus destinos. Porque ninguém o ouve. E ele conta a notícia ao seu cavalo.

O conto faz-se por estas tentativas que se sucedem e que não chegam a constituir um fio de grandes ações. Nem mesmo a última delas se sobressai demais às outras. Mas são fatalmente, todas e cada uma, manifestações fortes e comoventes da desgraça e da solidão humana. Não há mesmo ninguém a quem confiar a sua dor. Não há mesmo ninguém a quem contar a sua estória.

Neste conto, em que pouca coisa parece estar acontecendo desvenda-se todo um destino humano. Vale, neste caso, a observação que fez Otto Maria Carpeaux para outro conto de Tchekhov, intitulado justamente “O acontecimento”. Afirma Carpeaux:

“Parece conto sem enredo. Pois em ‘O acontecimento’ não aconteceu nada digno de nota. Mas quem lê com atenção maior esse conto, perceberá que o acontecimento é o maior e o mais trágico da existência”.

Estas estórias deixam questões pulsando no ar, com alto teor de comoção. Talvez por isto Virginia Woolf, que procura as razões desta força da literatura russa^[2], a encontre no modo pelo qual ela transforma a “alma” torturada em principal personagem, numa mistura surpreendente de beleza e vilania, de mesquinharia e dignidade.

O conto realiza-se justo nesta sua capacidade de *abertura* para uma realidade que está para além dele, para além da simples estória que conta. É o que afirma Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”:

“o bom contista é aquele cuja escolha possibilita essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana” (p. 155).

O momento especial

Que momento é esse?

Assim como para Poe o conto depende de um *efeito único* ou *impressão total* que causa no leitor, para outros, é o próprio conto que representa um *momento especial* em que algo acontece. No entanto, surgem dúvidas com relação ao que venha a ser esse *momento especial*. Tratar-se-ia, aqui, do momento da leitura, tal como era para Poe? Ou do momento ou tempo em que acontece algo para a personagem, no nível do enunciado? Ou, ainda, do momento ou tempo experimentado pelo narrador, estabelecendo, portanto, relação com o tempo do seu discurso de narrador, ou com a enunciação? Para alguns, é necessário que *algo* aconteça no conto — nele precisa haver *ação*. Nesta linha, o conto é o que traduz uma mudança, de caráter moral, de atitudes ou de destino das personagens, e que provoca uma realização do leitor, através destas mudanças: é a teoria de Theodore A. Stroud. Para outros, deve acontecer algo num tempo passado, que é, desta forma, dominado pelo narrador — é o que pensa Mário A. Lancelotti.

Mas, para outros, o que o conto mostra é justamente a ausência de mudança e de crise. E se a crise existe, por vezes é notada pelo leitor, não pela personagem. Às vezes não existe mesmo crise nenhuma. Neste caso, as personagens não mudam. E no conto nada acontece, isto é, o que acontece é este nada acontecer. A monotonia do relato e a mesmice do cotidiano substituem, então, o que seria a dinâmica do processo de evolução de uma mudança.

O importante, pois, é que haja algo *especial* na representação desta parte da vida que faz o conto, isto é, que haja um *acidente* que interesse e que ele “seja ou pareça-nos realmente um ‘caso’ considerado pela novidade, pelo repente, pelo engraçado ou pelo trágico” — afirma José Oiticica (citado por Herman Lima, em *Variações sobre o conto*).

Intimamente ligado ao *momento* de realidade que o conto representa, há o problema do *tipo de tempo* que nele é representado. Trata-se de acontecimento com simetria e lógica na sua sucessão de início/meio/fim? Segundo Aristóteles, sim. Mas parece que o grande mérito de Tchekhov foi *quebrar* esta linha de seqüência, valorizando o *meio*.

Havendo ou não evolução de atitudes de personagens ou mudança de seu comportamento, o que este modo de abordar o conto propõe é considerar o

conto como um modo narrativo propício a *flagrar* um determinado instante que mais o especifique. Neste caso, não haveria o *acompanhar* por muito tempo esta evolução, o que redundaria em formas mais desenvolvidas, como a novela e o romance. Haveria o simples, arguto e rápido *instantâneo* da realidade, captando-a na sua especificidade. Mas isto não seria típico também do poema? E da crônica? E do *sketch*? E ainda: se o conto tem por base este instante de *crise* ou *conflito* da personagem, não tenderia a se basear na *tensão dramática*, tal como no teatro? É o que propõem alguns teóricos, como E. Bowen. Semelhanças entre a construção do conto e do teatro existem em vários aspectos como: começar do fim para o começo; tender para um final conclusivo forte; tudo girar em torno de um ponto — o *conflito dramático*.

E, mesmo assim, haveria muitas variações ou muitos momentos diferentes entre si. Afinal, que momento é esse?

A epifania (James Joyce)

Um dos *momentos especiais* é concebido como o que se chama de *epifania*. Epifania, tal como a concebeu James Joyce, é identificada como uma espécie ou grau de apreensão do objeto que poderia ser identificada com o objetivo do conto, enquanto uma forma de representação da realidade. Para Joyce, segundo um dos capítulos do seu *Stephen Hero*, epifania é “uma manifestação espiritual súbita”, em que um objeto se desvenda ao sujeito. Trata-se, em última instância, do *modo* de se ajustar um *foco* ao objeto, pelo sujeito. Seria um último estágio desta tentativa de *ajuste*, que se faz primeiro por tentativas depois, com sucesso.

É o que a personagem narradora explica ao seu companheiro ao divisar o relógio de “Ballast Office”:

“Imagine meus olhares sobre esse relógio como experiências de um olho espiritual tentando fixar a própria mirada através de um preciso foco de luz. No momento em que o foco é ajustado, o objeto é epifanizado. Ora, é nesta epifania que reside para mim a terceira qualidade, a qualidade suprema do belo”^[8].

A *epifania* seria um dos quesitos de *beleza*. O primeiro deles seria o da *integridade*, quando se percebe a coisa enquanto obra integral. Este primeiro quesito permite reconhecer a coisa como sendo uma, e não outra. O segundo, o da *simetria*, permite considerar o objeto como um, em si mesmo, nas suas partes e no seu todo, na relação consigo mesmo e com outros objetos. E pelo terceiro, a *epifania*, a coisa torna-se ela mesma:

“Constatamos primeiro que o objeto é uma coisa íntegra; em seguida, que apresenta uma estrutura compósita e organizada, que é efetivamente uma coisa; enfim, quando as relações entre as partes estão bem estabelecidas, os pormenores estão conformes à intenção particular, constatamos que esse objeto é o que é. Sua alma, sua quiddidade, de súbito se desprende, diante de nós, do revestimento da aparência. A alma do objeto, sela ele o mais comum, cuja estrutura é assim demarcada, assume um brilho especial a nossos olhos. O objeto realiza a sua epifania”.

Estas considerações não fazem parte estritamente do conceito do que se denomina *conto*. Podem fazer parte de uma teoria geral da narrativa, ou mesmo de uma teoria geral do conhecimento. No entanto, em contos cujo núcleo é justamente esta percepção reveladora de uma dada realidade, a teoria torna-se fundamental para a sua leitura. É o caso dos contos de Clarice Lispector, por exemplo. Aliás, não só dos seus contos mas de toda a sua narrativa, conforme foi lida por Olga de Sá.

Um conto de Clarice Lispector

Como é que ocorre esta epifania, num dos contos de Clarice Lispector, o conto “Amor”^[9] ?

A *estória* é aparentemente simples. Ana, uma dona-de-casa, espera visitas para o jantar e vai às compras. Quando está já de volta no bonde, vislumbra um cego mascarando chicle, o que provoca subitamente toda uma mudança em seu comportamento. Inicia-se, neste momento, uma situação de desorientação, de desligamento da realidade, que vai atingir o seu clímax no Jardim Botânico, onde Ana renasce, experimentando outro tipo de percepção das coisas. Plantas, animais e qualquer detalhe passam a estar prenhes de significado. E ela contempla, extasiada, este *outro mundo*, que se resume num paradoxo: sente tanto a vida, que esta lhe vem como a morte, a dor como amor, o sofrimento, como felicidade, o Inferno, como o

Paraíso: “O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno”. E: “Era fascinante, e ela sentia nojo”.

Convém notar que a experiência especial de Ana é gradativa, e leva consigo o leitor, que também caminha, na leitura, sem saber para onde vai, levado que vai por um impulso estranho, mergulhado que está neste aprofundar-se da experiência de Ana. Mas se por um lado o *miolo* do conto consiste nesta experiência de caráter místico (enquanto revelação), gnóstico (enquanto conhecimento) ou filosófico (enquanto crise existencial), e até estético (enquanto percepção recriadora do mundo), o fato é que tal experiência, de índole moderna (enquanto consagração de um *momento especial* de vida interior), se insere numa estrutura rigorosamente *clássica* na sua estrutura linear, em três tempos: 1. o início (Ana vai às compras e aparece envolvida na rotina doméstica); 2. o desenvolvimento (Ana mergulha na *experiência de crise* desde quando vê o cego até fugir correndo do Jardim Botânico); 3. o final (Ana volta para a rotina doméstica).

Este conto demonstra, então, que nem sempre o conto *moderno* foge totalmente dos princípios anteriores, ou que nem sempre há apenas adoção de novos procedimentos. Por vezes, a *qualidade* reside mesmo nesta *forma de combinar* recursos da tradição com os que vão surgindo nos novos tempos, ou seja, aliar a um modo tradicional de narrar, com começo, meio e fim (tal como observava Aristóteles na sua *Poética*), uma experiência de índole moderna, que representa um *estado de crise* e que, entre tantos outros possíveis sentidos, pode significar o da situação da mulher. Mulher “abafada” por uma vida familiar, em que não cabe a expansão de suas potencialidades mais individuais e mais profundas, e em que acaba perdendo sua identidade, a qual vislumbra, temporariamente e na sua plenitude, no Jardim Botânico; para depois voltar, com a *riqueza* desta experiência anterior, à absorvedora rotina da vida doméstica.

Portanto, a *epifania*, embora característica de uma linha de literatura moderna, não explica os contos de Clarice Lispector enquanto gênero específico. A questão não é somente constatar a epifania, mas o conjunto de recursos narrativos que se combinam, de forma a definir o *modo* de construir o conto. Seus contos surgem, pois, da combinação de vários

recursos narrativos: os' da tradição e os dos tempos modernos. Combinação esta que é, ela sim, responsável pela sua especificidade.

Um flash dos novos tempos

É justamente por esta capacidade de *corte* no fluxo da vida que o conto ganha eficácia, segundo alguns teóricos, na medida em que, breve, flagra o momento presente, captando-o na sua momentaneidade, sem antes nem depois. É o caso, entre outros, da escritora Nadine Gordimer, para quem o conto representa o real como que através de *flashes* de luz, intermitentes como o piscar de vaga-lumes.

Assim concebido, o conto seria um modo moderno de narrar, caracterizado por seu teor fragmentário, de ruptura com o princípio da continuidade lógica, tentando consagrar este instante temporário.

As reservas a esta concepção são mais ou menos semelhantes às que já foram levantadas sobre o conceito de conto como representação de um momento epifânico ou de crise existencial: ela pode explicar um conto, ou uma narrativa. Mas não o conto enquanto *gênero*.

No entanto, a escritora propõe uma questão de interesse, quando indaga das razões que levam o conto a sobreviver: quais as implicações sócio-políticas desta sobrevivência? Se o romance, conforme a crítica marxista de G. Lukács, pressupõe privacidade para a sua curtição pela classe burguesa e marca o apogeu da cultura individualista, que papel social caberia à leitura do conto?

Segundo ela, o conto

“é uma arte solitária na comunicação, e é, pois, outro sinal, tal como o romance, de uma solidão e isolamento crescentes do individuo numa sociedade competitiva. Você só pode ter a experiência de leitura de um conto mediante condições mínimas de privacidade que são as da vida da classe média”.

No entanto, a autora reconhece uma mudança.

“Mas naturalmente o conto, por razão de sua ‘completude’, totalmente contida no breve tempo que você dispensa a ele, depende menos que o romance das condições clássicas de vida da classe média, e talvez corresponda à ruptura daquela vida que já está acontecendo. Neste caso, embora o conto possa sobreviver ao romance, pode tornar-se obsoleto, quando o período de desintegração for substituído por novas formas sociais e por formas de arte que as representam”.

Neste caso, o apogeu do romance, seguido da preponderância do conto, tende a ser seguido por outras formas narrativas. Haveria uma tendência à predominância de formas cada vez mais breves? Esta proposta estimula discussão sobre a relação entre o conto e outras formas breves de comunicação, veiculadas pela TV, por exemplo. Qual será o destino do *conto* na era da *informática*?

O conto: a voz de um solitário?

Em 1936 Elizabeth Bowen alertava para a proximidade entre a arte do conto e a do teatro, e para o fato de a arte do conto estar crescendo paralelamente à do cinema, quando observava produções dos últimos trinta anos. E lamentava o destino do conto: foi durante muito tempo o “romance condensado”, que precisava de um assunto complexo (tal como o romance) e dependia do modo como a condensação era levada a efeito. Faltava, pois, ao conto o que o caracteriza — a “simplicidade heróica”, e certas características que Bowen salientava na seleção que fez de contos para o volume *The faber book*: a completude, a espontaneidade, a capacidade de situar o homem na sua solidão, na consciência de ocupar um lugar sozinho na realidade. E também a solidão do homem, a sua voz solitária, a base das considerações de Frank O’Connor, na obra *The lonely voice*. O conto, segundo o autor, visa satisfazer o leitor solitário, individual, crítico, porque nele não há heróis com os quais este possa se identificar, tal como acontece no romance, em que esta solidão é de certa forma amenizada ou desaparece, na medida em que compartilha as ações do herói e se identifica com ele. No conto, mundo solitário de seres solitários, são todos herdeiros de “O Capote”, de Gogol, afirmava Turguenev. Porque Gogol criara o *little man*, a personagem situada entre o *heróico* e o *satírico*, que caracteriza a “população submersa ou marginal” e que tenta o escape ou a fuga desta situação. Ainda segundo O’Connor, no conto não há também a totalidade de

uma experiência, com desenvolvimento cronológico, como no romance, mas a *seleção* de pontos, que acabam definindo o seu sucesso ou o seu fiasco.

As personagens do conto têm um mundo autônomo: não é a brevidade que as caracteriza, O que as caracteriza é o fato de os problemas serem delas, e não nossos.

“O que Turguenev e Tchekhov nos dão não é tanto a brevidade do conto comparada com a expansão do romance, quanto a pureza de uma forma de arte motivada mais por suas próprias necessidades que por nossa conveniência” (p. 28).

Frank O'Connor situa, pois, o conto, num mundo moderno: o conto é gênero novo; e tal como o romance, é arte privada e destinada ao leitor solitário.

As ressalvas que se pode fazer a O'Connor são as que podem ser feitas a outros autores. Refere-se apenas ao *conto moderno*, cuja temática da solidão surge como consequência de uma sociedade burocratizada e capitalista, que *deseja* o objeto. E considera impossível haver identificação de vozes — entre a voz do leitor e a da personagem. Entretanto, a identificação pode existir ainda que e pelo próprio fio da semelhança de situações: a da solidão. Já nos anos 40, Eudora Welty salientava a variedade de recursos que atuam no conto, cuja ênfase podia recair no enredo, na personagem, na forma simbólica, e que possibilitava a forma impressionista dos contos de Virginia Woolf ou a organização musical nos contos de Faulkner. Mas ressaltava, sobretudo, o conto de atmosfera e de mistério: “A primeira coisa que realmente observamos numa estória é uma atmosfera de mistério”.

Contra o rigor formal, os defensores do *conto de atmosfera* valorizam o caráter pessoal dos contos, que refletem a liberdade individual do autor e a sua carga de personalidade, contra o conto *mercenário*, e, outras vezes, contra o conto *fragmentário*, que acaba não contando nada.

Considerando o conto mais próximo ora da poesia lírica, ora do teatro, ora do cinema, ressaltam sua proximidade do sono (*dream verbalized*, segundo Joyce Carol Oates) e do mistério. No entanto, nenhum destes critérios tem condição de sustentar uma definição do conto, quer seja o conto de atmosfera, quer seja a voz solitária do homem moderno. Mas não é conto só por isso. Na verdade, tais critérios atentam para o *assunto* do conto: o mistério, a solidão. E não é só de assunto que se faz um conto.

A simetria na construção (Brander Matthews)

Os que seguem Poe reafirmam o caráter da *unidade de efeito* no conto e a sua importância como *gênero novo*, produto do século XIX, nos termos em que foi praticado e teorizado por Edgar Allan Poe. Tal é a linha seguida por Brander Matthews, num ensaio de 1901, em que faz questão de escrever *short-story*, com hífen, para distingui-la de uma estória meramente curta: a *short story*. Isto porque, segundo o autor, que segue à risca as propostas de Poe, existe uma diferença entre conto e romance que não é só de *extensão*, mas de *natureza*: o conto tem uma *unidade de impressão*, que o romance obrigatoriamente não tem. E por que tal unidade ocorre? Por causa da *singularidade* dos elementos que compõem a narrativa do conto: o conto é o que tem unidade de tempo, de lugar e de ação. O conto é o que lida com *um só* elemento: personagem, acontecimento, emoção e situação. E o autor sustenta com tal rigor esta teoria, que marcou época na história da teoria do conto.

Além destas considerações sobre a necessidade de *unidade* de elementos, compondo a “teoria de um só”, B. Matthews faz outras observações sobre o conto, que atestam sua posição dogmática rigorosa. Segundo ele, o conto não precisa do tema do amor, tal como precisa o romance — e ele se refere ao contemporâneo romance americano. No conto, o que conta é: concisão e compressão. E originalidade, ingenuidade. E finalmente: no conto sempre *algo* acontece. O assunto é de extrema importância, mais do que no *sketch* ou *quadro*.

Neste início do século, a teoria do conto desponta, pois, com radical dogmatismo. Mas será que todo conto teria um só episódio? Muitos já lembraram que há contos que, embora obedientes ao princípio da *brevidade* e da *contenção*, têm mais de um episódio. E o caso do conto de

Maupassant, “Odyssée d’une filie”. Aliás, o mesmo autor, anônimo, que faz esta objeção a B. Matthews, faz mais esta: não é porque um conto provoca a *unidade de impressão* que será mais simples ou mais complexo. Uma coisa (a unidade de efeito) nada tem a ver com a outra (a maior ou menor complexidade da obra). Mas esta já é uma outra questão.

A conceituação de Brander Matthews encontra repercussão em outras posteriores. Como na de 1909, também baseada no princípio da *singularidade* dos elementos que compõem o conto.

“O conto é uma narrativa breve; desenrolando um só incidente predominante e uma só personagem principal, contém um assunto cujos detalhes são tão comprimidos e o conjunto do tratamento tão organizado, que produzem uma só impressão”, afirma J. Berg Esenwein, num dos manuais que proliferaram nas primeiras décadas do século, nos Estados Unidos. Este princípio seria reafirmado por Carl Grabo, em 1913: o conto produz um só efeito. E desde estes primeiros anos do século XX, estes herdeiros de Poe, mais ou menos radicais, passariam a influenciar outros tantos estudiosos do assunto.

O perigo do estereótipo

A linha *normativa* gera uma série de manuais que prescrevem *como escrever contos*. E a revista popular propicia uma comercialização gradativa do gênero. Tais fatos são tidos como responsáveis pela degradação técnica e pela formação de *estereótipos* de contos que, na era industrializada do capitalismo americano, passam a ser arte padronizada, impessoal, uniformizada, de produção veloz e barata.

Tais preocupações provocam, por sua vez, um movimento de diferenciação entre o conto *comercial* e o conto *literário*. Daí talvez tenha surgido o preconceito contra o conto: seria ele apenas um *romance condensado* ou, em sentido contrário, um *embrião de romance*? De qualquer maneira, este modo de conduzir o problema considera o conto uma *forma secundária* em relação ao romance: como *preparação* do romance ou como *ocupação*, em horas de descanso...

A necessidade de revalorização do gênero é uma conseqüência inevitável. As próprias publicações americanas encampam um movimento de reação:

tentam inclusive reivindicar a necessidade de estudos específicos sobre o conto e um estudo das causas de ser o conto uma “arte depreciada”.

Esta perspectiva surge do repúdio à artificialidade e à sofisticação que dominaram a produção do conto nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos, quando o conto se sujeitou a *fórmulas* que Henry S. Canby, em 1915, descreve ironicamente como: um diálogo no início; um desenvolvimento até o clímax; um final inesperado; e uma sentença final, de sentimento ou epigramática. Isto, com a obsessão por *duas regras básicas*: 1. eliminar tudo que não contribuísse diretamente para a caracterização da personagem e ação; 2. detectar apenas os pontos altos, sem detalhes inúteis.

O exagero das regras, que sacrificara o conto em benefício de fórmulas, proclama a necessidade de libertação das regras. Destas primeiras décadas datam as críticas severas aos manuais que ditavam *como escrever contos* e críticas às exigências do *plot* (enredo). Alguns textos, reunidos em *What is the short story?*, de E. Current-García e W. R. Patrick, mostram essa preocupação antidogmática. Sherwood Anderson escreve: “Form, not plot”, em 1924. E Ring Lardner acaba aconselhando, ironicamente, “como não escrever contos”. William Saroyan rejeita definições: “O que é, se nada é, uma estória?” E mais: “uma coisa é o que ela é, principalmente uma coisa criada”. E Katherine Anne Porter, ironiza a exigência do editor ao rejeitar contos para publicação mediante a alegação de que: “No plot, my dear, no story” (“Se não há enredo, meu querido, não há estória”).

O acentuado caráter *empresarial* da produção do conto, examinado como mercadoria nas suas relações de oferta e procura, acha-se patente nos estudos dos participantes do simpósio internacional sobre o conto, cujos trabalhos foram publicados nas quatro partes da *Kenyon Review*. Ao lado de textos de informação sobre a situação do conto nos diversos países, grande parte dos trabalhos dirige suas atenções para o caráter comercial do conto e as relações entre editor/escritor. Contra este estado do conto é que surge a louvação do conto russo. Neste sentido é que H. S. Canby, em 1915, exaltava a superioridade do conto russo, que segue o *ritmo da vida*, livre do lema americano com que os editores prensavam os escritores: “Your stories must move, move, move!” (“Suas estórias precisam caminhar, caminhar,

caminhar!”). E exigindo dos escritores remissão exagerada de cada palavra à solução e efeito do enredo. E gerando, ainda, outras sujeições nesta cadeia consumista: do escritor ao editor; do editor ao público. Herman Lima, por exemplo, que vinha publicando artigos sobre o conto desde os anos 40, na *Revista Brasileira*, publica em 1952 um livro sobre o conto — *Variações sobre o conto* — que marcou a história dos estudos do conto no Brasil. Seleciono, dentre as tantas definições de conto que Herman Lima apresenta, a de Araripe Júnior, de 1894, em artigo escrito para *A Semana*, de Valentim de Magalhães, em que o autor é categórico quanto à diferença entre conto e romance.

“O conto é sintético e monocrônico; o romance, analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance, como a atualidade dramática e representativa. No primeiro, os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear; no segundo, apresentam-se no tempo e no espaço, reagem uns sobre os outros, constituindo trama mais ou menos complicada. A forma do conto é a narrativa; a do romance, a figurativa”.

Não seria esta definição, assim tão rígida, uma consequência da época em que foi escrita? Talvez. Mas lembre-se que também nesta época Machado de Assis não só escrevia seus contos, como também escrevia *sobre* eles, nas suas “Advertências” às coletâneas. E não era tão rigoroso assim...

Esta é uma das muitas citações que faz o crítico brasileiro H. Lima, com o objetivo de mostrar a disparidade de pontos de vista com relação a uma definição do conto. E que nos serve de alerta: é preciso desconfiar das definições autoritárias, que, como toda proposta dogmática, tendem a ser desmentidas pela própria variedade dos objetos que tentam tão rigorosamente definir.

A questão da brevidade

O conto é uma forma *breve*. Esta afirmação, que aparece toda vez em que se tenta definir o conto, nos leva a um conhecido ditado:

“No conto não deve *sobrar* nada, assim como no romance não deve *faltar* nada.”

Para Alceu Amoroso Lima, numa conferência que fez sobre o conto na Academia Brasileira de Letras, em 1956, o conto é: uma obra de ficção; uma obra de ficção em prosa; uma obra curta de ficção em prosa. E completa:

“O tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podemos mesmo dizer que o elemento quantitativo é o mais objetivo dos seus caracteres. O romance é uma narrativa longa. A novela é uma narrativa média. O conto é uma narrativa curta. O critério pode ser muito empírico, mas é muito verdadeiro. É o único realmente positivo”.

E parece que é mesmo, porque quando se propõe a caracterizá-lo quanto ao aspecto *qualitativo*, o problema torna-se mais complicado. Eis um exemplo: “Enquanto no romance o *tempo* domina o espaço, no conto a primazia pertence ao *espaço* sobre o tempo”.

No entanto, mesmo em Poe, a questão não era propriamente e tão simplesmente a do *tamanho*. E também para Norman Friedman, em “What makes a short story short?” (1958), a brevidade, considerada como fator diferencial, baseia-se apenas nos *sintomas* e não nas *causas*. A questão não é “ser ou não ser breve”. A questão é: “provocar ou não maior impacto no leitor”.

Neste caso, o conto pode ter até uma forma mais desenvolvida de ação, isto é, um *enredo* formado de dois ou mais episódios. Se assim for, suas ações, no entanto, são independentes, enquanto que no romance dependem intrinsecamente do que vem antes e depois. O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um *modo* diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é *inerentemente curta*, ou porque o autor escolheu *omitir algumas de suas partes*. A base diferencial do conto é, pois, a *contração*: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação *longa* ser *curta* no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso.

Daí a conclusão a que chega Norman Friedman:

“um conto é curto porque, mesmo tendo uma ação longa a mostrar, sua ação é melhor mostrada numa forma contraída ou numa escala de proporção contraída” (p. 134).

Para tanto, mobiliza alguns recursos narrativos favoráveis a este intento de seleção, mediante *omissão, expansão, contração e pontos de vista*.

O que não se pode afirmar é que uma estória é curta porque tem *um certo número de palavras* ou porque tem *mais unidade* ou porque enfoca *mais o clímax que o desenvolvimento* da ação.

O que podemos considerar, afirma Norman Friedman, é *como e por que* tais recursos acontecem e os modos vários de responder a estas questões, de acordo com as *possíveis combinações* de tais elementos narrativos. Ou seja: de como aparecem tais combinações em cada conto.

Dos males, o menor

Sobre a *brevidade*, lembro ainda Machado de Assis, que, na “Advertência” às suas *Várias histórias*⁽¹⁰⁾, afirma que juntou estes contos em função do tamanho: as trezentas páginas do livro. Nesta mesma advertência, acrescenta uma declaração de intenções “aos que acharem excessivos tantos contos”: “É um modo de passar o tempo”. E uma desculpa de *aparente* modéstia: “não pretendem sobreviver como os do filósofo” (referindo-se a Diderot, que cita na epígrafe). Pois “não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Merimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros da América”.

Desconfio, sempre, de Machado de Assis. E da sua modéstia. Mas concordo com ele quando reconhece que: “O tamanho não é o que faz mal a este gênero de histórias; é naturalmente a sua qualidade”. E também quando reconhece, “em alguns casos”, a grande vantagem de os contos serem mais curtos. . . que os romances: “mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos”.

O conto excepcional (Julio Cortázar)

O conto *excepcional*, para Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, não é o conto que traz o *extraordinário anormal*, como os contos de Poe;

nem o conto que traz o *extraordinário fantástico*, como os contos do próprio Cortázar. O conto *excepcional* é o conto muito bom. Excepcional é a marca de qualidade literária que torna alguns contos inesquecíveis para quem os lê.

De fato, para que o conto *fisque* o leitor é preciso que tenha algo mais, aquela “alquimia secreta” de que nos fala Cortázar. Ou então:

“O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória e na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência” (p. 154).

Vimos várias destas condições, ao percorrermos as teorias do conto. Mas Cortázar parece dar o fecho necessário, ao considerá-las em conjunto, como “um sistema de relações”, em que cada elemento tem sua função específica, insubstituível.

O conto, o romance, a fotografia, o cinema

A comparação que Julio Cortázar estabelece entre romance/cinema e conto/fotografia facilita a compreensão das suas diferenças, ao mesmo tempo que realça os critérios de valor para um julgamento do que seria um *bom conto*. Ou seja, realça “os elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte” (p. 149).

Na comparação, o *romance* está para o *conto* assim como o *cinema* está para a *fotografia*. Ou então: há elementos de semelhança entre o romance e o cinema, e entre a fotografia e o conto. Isto,

“na medida em que um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (p. 151).

No entanto, para alguns fotógrafos, a arte da fotografia se apresenta como um aparente paradoxo, que Cortázar considera também próprio do conto:

“o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla”.

Já o romance e o cinema agem por *acumulação*:

“a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese e que dêem o ‘clímax’ da obra”.

Na *fotografia* e no *conto*, em vez da acumulação o que importa é *a seleção do significativo*: surge a

“necessidade de escolher e limitar uma imagem ou acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (p. 151-2).

O que Cortázar ouve de um escritor argentino, apreciador de boxe, arremata esta distinção que desenvolve entre romance e conto:

“Nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (p. 152).

O significativo, a intensidade e a tensão

Embora vários elementos concorram para a criação de um conto, parece que o destino de sucesso ou fiasco depende menos destes elementos que do *modo* como são tratados pelo contista. Ou seja: o que decide se um conto é bom ou ruim é o procedimento do autor, e não propriamente este ou aquele elemento isolado.

Tais elementos são elaborados de forma a permitir que o conto se torne *significativo*: segundo Cortázar,

“Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (p. 153).

Para que isto ocorra, o

“tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa ‘abertura’ “ (p. 152).

Além da capacidade de captar o mais significativo, há outros quesitos que favorecem a conquista do interesse do leitor ou do “seqüestro momentâneo do leitor”, segundo Cortázar, este discípulo de Poe, que de certa forma está a reiterar a lição do *mestre*. Pois o que é a intensidade senão a eliminação do supérfluo, de que já tratava Poe? Pois intensidade, para Cortázar, é

“a eliminação de todas as idéias e/ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (p. 157).

Nos contos de intensidade, como em “O tonel de Amontillado”, de Poe, “os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram” (p. 157). Diferente desta intensidade é a tensão, que “é uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta”, tal como em “A lição de mestre”, de Henry James. Nestes contos de tensão,

“sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha” (p. 158).

Uma bolha de sabão

Sim, “uma bolha de sabão que se desprende do autor, do seu pito de gesso”. Esta é a imagem que Cortázar cria para representar a autarquia do conto ou sua capacidade de existir ou de respirar por si, independentemente já do seu

autor. É a figura que representa também a forma *fechada e tensa* do conto, como o fora para Poe. Tal como o modelador de argila, o contista trabalha esta forma de dentro para fora, até sua tensão maior, na *forma esférica*: a forma do conto é a da esfera, construída sob tensão máxima, e em cujo interior o autor deve mergulhar, antes de soltá-la. Cortázar endossa, em “Do conto breve e seus arredores”, o 10º mandamento do decálogo do perfeito contista, do uruguaio Horacio Quiroga, pois concorda que, para se escrever um conto, é necessário o autor pressupor um pequeno ambiente, fechado, esférico, do qual ele mesmo poderia ter sido uma das personagens. Uma bolha de sabão, que atrai atenções e prende os interesses justamente pela sua força de tensão, na luta para preservar esta sua esfericidade. Que, se não se mantiver suficientemente forte, pode se desvanecer, com um leve sopro.

O conto, o poema, o jazz

O *excepcional*, chave de compreensão do conto em Cortázar, também caracteriza a poesia. Conto e poesia têm a mesma origem, enquanto arte que “nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime ‘normal’ da consciência” (p. 234), afirma Cortázar no mesmo ensaio.

No entanto, o conto não tem intenções. E a poesia, tal como é entendida a partir de Baudelaire, a poesia tem. A poesia tem “uma espécie de magia de segundo grau, tentativa de posse ontológica e não já física, como na magia propriamente dita” e o conto não, o conto “não tem intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma ‘mensagem” (p. 234.). Embora, para Cortázar, o conto se aproxime mais da poesia que da prosa. Pois a eficácia e o sentido do conto

“dependem destes valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável” (p. 235).

Esta última observação nos remete também, e de forma irreparável, para os contos do próprio Cortázar, que se desenvolvem em vertiginosa busca do inalcançável, pelas formas espiraladas em ritmo de jazz, que por vezes compõem a própria estrutura dos seus contos ⁽¹¹⁾.

Um conto de Cortázar

Sente-se em toda a teoria do conto de Julio Cortázar a presença de um E. A. Poe, que Cortázar admirava, que Cortázar traduziu e estudou. Voltamos, neste final de percurso pela teoria do conto, ao nosso ponto de partida. De Poe a Poe.

Basta nos lembrarmos de um dos famosos contos de Julio Cortázar, “Casa tomada” ⁽¹²⁾. Tal como ele próprio anunciava, o sentido primeiro do conto se amplia em outros tantos possíveis, dependendo da *tomada* que dele se faça. Pois dois irmãos viviam numa casa ou no *interior* de uma casa, que tem a marca do passado histórico (foi de bisavós, de avós e dos pais). Vivem aí juntos: “Irene e eu”. Ela, tecendo. Ele, lendo. As relações com o *exterior* atendem à utilidade imediata desta ocupação *interior*. Ele sai para comprar lã, para ela; livros, para ele.

Numa segunda etapa, ocorre minuciosa descrição da casa, de todos os seus cômodos. E, de repente, começam, inexplicavelmente — e daí o seu caráter fantástico —, começam os ruídos. As personagens fecham as partes da casa *tomadas* pelos ruídos e vão recuando para outras, que vão sendo também progressivamente *tomadas*. Até que a casa fica totalmente tomada. E os dois, com o que tinham no corpo, encontram-se na rua.

O conto, sóbrio na sua economia de detalhes, fissa apenas o *mais significativo*. Isto poderia ser demonstrado pela análise de cada elemento do conto. Menciono um, como exemplo. Quando *ele* sai para comprar livros, acrescenta: “Desde 1939 não chegava nada de bom à Argentina”. Este dado sugere a situação de país visado — ou tomado — pela repressão. E não seria a casa “tomada” o espaço gradativamente invadido, sem saber como, nem por quê, por um poder político absurdo, despótico, mais forte que o das duas *pessoas* ali unidas por um afeto e por ocupações vitais: o tecer e o ler? O conto trabalha esta *intensidade* e também uma *tensão*: a casa ser tomada aos poucos e inesperadamente por ruídos. Esta é a base da construção do *fantástico*: pois não se sabe que ruídos são estes. Basta uma constatação: a de que eles acontecem. E têm a força de eliminar pessoas. . . da casa? do país?

A criatividade nas definições do conto

Quanto já se exerceu o poder criador na tentativa de se definir este *gênero* criativo que é o conto!

Alguns conservam, sobriamente, a condição de *tempo de leitura* como critério: para Wells, o conto pode ser qualquer peça de ficção passível de ser lida em meia hora.

Outros recorrem à condição do *maior impacto*. Então o conto é comparado a uma corrida de cavalos: o que define é a *largada* e a *chegada*. . . Nesta mesma linha de *pungência* do conto, fica o argentino Ricardo Güiraldes: ele gostaria que seus contos fossem breves, concisos, porque — e sua imagem é a de *luta*, que é também a de *escrita*: “o que mais me agrada na mão é o punho”. E seu secretário, Roberto Arlt, refere-se aos livros de contos, os “livros que trazem a violência de um *cross*” — ou soco cruzado nas mandíbulas. Já vimos a imagem da luta de boxe adotada por Julio Cortázar: a de que o romance ganharia por contagem de pontos e o conto, por nocaute.

Outros ressaltam sua *flagrância* do presente, por ser o conto uma *ficção livre*, mais apta a representar a vida moderna na sua multiplicidade de situações, impressões e incidentes. Por isso, para William Carlos Williams, o romance seria um quadro, e o conto, uma pincelada. Forma virtuosa, o conto “é um vôo da imaginação completo: para cima e para baixo”. Não falta a recorrência à topologia. Para Boris Eikhenbaum, o romance é comparado

“a um longo passeio através de lugares diferentes que supõe um retorno tranqüilo; a novela, à escalada de uma colina, tendo por finalidade oferecer-nos a vista que se descobre dessa altura”.

E o mesmo autor, quando se refere especialmente ao conto ou novela de enigma, recorre à imagem do cálculo matemático:

“A novela [ou conto] lembra o problema que consiste em colocar uma equação a uma incógnita; o romance é um problema de regras diversas que se resolve através de um sistema de equações com muitas incógnitas, sendo as construções intermediárias mais importantes que a resposta final. A

novela é um enigma; o romance corresponde à charada ou ao jogo de palavras”.

Nem falta o elemento erótico. Como no depoimento da escritora Mrs. Janeway, ao declarar sua preferência pelo romance, em relação ao conto:

“Sou como o marido vitoriano que falava da profunda paz da cama dupla no casamento, depois do ‘hurly burly’ da ‘chaise longue’; o romance é como aquela maravilhosa cama dupla, e eu não consigo voltar atrás para a chaise longue.

Alguns truques para se escrever... contos (Horacio Quiroga)

Nem falta também, no rol das definições criativas, um “manual do perfeito contista”, criado pela ironia do célebre contista uruguaio Horacio Quiroga.

Raúl Castagnino, como tantos outros, também apresentou o seu repertório: o conto deve ter ação concentrada, única tensão narrativa, suficiente dose de sugestão, linguagem adequada, aprofundamento do espaço literário, tudo de modo a que ele permaneça na mente do leitor e o deixe “trepidante” (p. 93). E Herman Lima, em *Variações sobre o conto*, valendo-se de alguns teóricos, reconhece no conto clássico — de início, meio e fim — a síntese, o acidente, o drama de uma situação, a tensão poética e a clareza. Mas Horacio Quiroga ironiza os repertórios. Tão irônico na crítica! E tão trágico na vida (com suicídios na família, inclusive o seu próprio) e nos contos (*Cuentos de amor, de locura y de muerte*, de 1947, por exemplo). E parodia, assim, os repertórios feitos a sério, dando-nos “receitas de procedimentos ao alcance de todos . . ., procedimentos mais usuais e seguros” . . . que facilitarão a “confecção caseira, rápida e sem falhas” do que “veio a se considerar o mais difícil dos gêneros literários”...

E nos passa algumas *dicas* sobre o conto. Por exemplo: como começar? Pelo fim. Porque no conto, tal como no soneto, é preciso saber aonde se vai, e o mais difícil é achar a frase final. Mais uma vez as *intenções* de Poe a regular a economia dos meios narrativos. Começar, também, com as “velhas fórmulas abandonadas, do tipo ‘Era uma formosa noite de primavera...’ e “’Era uma vez. . .’”, que são ainda as mais eficientes se... o que vem depois é bom. “Porque se nada prometem e nada sugerem,

justamente por isso despertam a malícia, como se estivessem a encobrir uma mulher maravilhosa...”

Começar também pelo “lugar comum”, se usado de má fé, fora de lugar. Exemplo: usar “pálido como a morte” não para a noiva morta, mas para a noiva viva...

Esta arte íntima do conto, que ele compara a uma mulher bonita, tem seus “truques”: “deve valer-se de ligeiras formosuras, pequenos encantos muito visíveis, que o artista deve espalhar aqui e ali por sua história”.

Como o uso da tal da *cor local*: se quer escrever um conto regionalista e não conhece o lugar onde se passará a estória, ponha um *poncho* nas personagens e solte-as em espanhol mal-falado e... terá um conto de *folclore nacional*.

A audácia do contista é sempre sua condição necessária:

“o artista que não se atreve a perturbar com giros ininteligíveis o seu leitor, deve mudar de ofício”.

E Quiroga ainda constata que há “escritores para homens”, que geralmente usam mal o idioma. E “escritores para damas”, sobre os quais diz não estar bem informado, pois devem eles ter o “dom da sensibilidade particularíssima”, que escapa à maioria dos escritores...

Algumas destas propostas, sistematicamente reunidas num “decálogo”, num “manual” ou numa série de “truques”, chegam a compor uma síntese, quando Quiroga, ao comentar a crise do conto nacional, endossa as três qualidades de contistas apresentadas por Tolstoi: *sentir com intensidade, atrair a atenção e comunicar com energia os sentimentos*. Porque um conto diluído é como um perfume rarefeito: “não se percebe mais a intensidade essencial que constituía(m) sua virtude e seu encanto”.

É também Quiroga que, nesse mesmo artigo, resume a distinção conto/novela:

“Se não é de todo exata a definição de síntese para a obra do contista, e de análise para a do novelista, nada melhor pode achar-se”.

E é também Quiroga que, ao se referir à retórica do conto, por uma definição tão simples do conto literário, liga-o ao seu passado e aos seus ancestrais.

“O conto literário consta dos mesmos elementos que o conto oral e é, como este, o relato de uma história bastante interessante e suficientemente breve para que absorva toda a nossa atenção.”

Justamente por isto o conto permanece. “E o homem contará sempre, por ser o conto a forma natural, normal e insubstituível de contar.”

4 O conto: uns casos

Machado de Assis: afinal, qual é o enredo?

“Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta”⁽¹³⁾. Assim se inicia um dos famosos contos de Machado de Assis, “A Missa do Galo”, um dos cerca de trezentos contos que ele escreveu. Na verdade, nem ele, nem nós conseguimos ir até o final das conjeturas, para chegarmos a uma conclusão sobre o que realmente aconteceu naquela noite, entre o sr. Nogueira e d. Conceição, na sala, enquanto o sr. Nogueira esperava a hora da Missa do Galo. Porque os contos de Machado traduzem perspicazes compreensões da natureza humana, desde as mais sádicas às mais benévolas, porém nunca ingênuas. Aparecem motivadas por um interesse próprio, mais ou menos sórdido, mais ou menos desculpável. Mas é sempre um comportamento duvidoso, que nunca é totalmente desvendado nos seus recônditos segredos e intenções...

O modo pelo qual o contista Machado representa a realidade traz consigo a sutileza em relação ao não-dito, que abre para as ambigüidades, em que vários sentidos dialogam entre si. Portanto, nos seus contos, paralela-mente ao que *acontece*, há sempre o que *parece estar acontecendo*. E disto nunca chegamos a ter certeza. Afinal, o que acontece mesmo? qual é a estória? e como acontece? ou qual é o enredo? Isto tudo é montado a partir dos gestos, olhares, cochichos e entrelinhas. Transforma--se numa *questão* para o leitor, que às vezes irá atormentá-lo pelo resto da sua vida.

A leitura dos seus contos caminha neste auscultar outra e sempre outra significação sugerida pela ironia fina e implacável. Como a que constrói a atmosfera da espera, na sala da casa do Rio de Janeiro, enquanto o sr. Nogueira aguarda a hora da Missa do Galo. Ele e ela, ali. Afinal, ele tinha ficado no Rio ou na corte até o Natal para ver “a Missa do Galo na Corte”. Teria sido só para isso?

Pelo menos é o que parece, desde a primeira parte do conto: uma apresentação das personagens, das razões de ali se encontrarem, usando,

para isto, o *flashback* — a volta a um passado — para explicitar este presente. As *causas* vão surgindo naturalmente, mas também *como se não o fossem*, isto é, vão surgindo como se pudessem ser motivos razoáveis para o *enlevo* amoroso que se desenvolve no decorrer da espera da missa. D. Conceição é a esposa conformada com o marido, que “trazia amores com uma senhora, separada do marido, e dormia fora de casa uma vez por semana”. E o sr. Nogueira, enquanto espera (a hora da missa, naturalmente), lê romances do A. Dumas, *Os Três Mosqueteiros*, até ficar “ébrio de Dumas”, a tal ponto que quando d. Conceição entra na sala, “tinha um ar de visão romântica, não disbaratada com o meu livro de aventuras”.

Nesta segunda parte do conto, em que o *par* se encontra, a conversa gira em torno de romances, e depois sobre mulheres. . . vulgares e santas. E d. Conceição era boa. O sr. Nogueira — narrador — faz questão de repetir com certa impaciência, como se para se certificar, ele mesmo, do que diz. “Já disse que ela era boa, muito boa.”

E há os gestos de d. Conceição, os olhares, sempre fixos nele, a inquietação, os braços, os dentes brancos, o nariz, a proximidade, os cochichos, as mudanças de lugar para mais perto dele, o devaneio, a sonolência. . . E, sobretudo, o diálogo. Não propriamente o que se diz. Este parece ser mais o pretexto para encobrir, disfarçar ou dissimular o que acontece por detrás, ou além disto: o diálogo de tensões...

No final da espera, aumenta-se a expectativa: “queria e não queria acabar a conversação”, afirma o sr. Nogueira. E ainda: “Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me.

Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, lindíssima”. Na terceira parte, após o *clímax* da tensão, as coisas voltam aos seus lugares. E quais são eles? Ele, para a missa. Ela, fica em casa. E mais tarde: ele, viaja e volta ao Rio. Ela, fica viúva e se casa de novo: “Ouvi dizer que casara com o escrevente juramentado do marido”.

Entre o nível das *boas intenções*, aliás, reiteradas, e o das outras, as segundas intenções, sugeridas, há um intervalo em que reside o *sentido* do

conto. Pois este intervalo tende a ser desfeito, a cada detalhe. Mas, ao contrário, a cada detalhe ele mais se amplia e se desdobra. Sabemos e não sabemos dos limites entre estas intenções. Permanece a dúvida, em vibração, na periclitância. “A perspectiva de Machado é a da contradição que se despista, o terrorista que se finge de diplomata”, afirma Alfredo Bosi ⁽¹⁴⁾.

Machado tem este dom de fisgar o leitor pela *intriga* bem arquitetada, *intrigando-o* com questões não-resolvidas. Porque nenhum deles, ele ou ela, cede ao impulso instintivo da atração mútua. Ele quer conhecer a *corte*. Ela tem o marido, este, depois outro. Este sentido de *armadilha* do conto aparece também em textos de Machado sobre o conto. Na “Advertência” ao volume *Papéis avulsos*, ele afirma reunir ali apenas papéis avulsos. “Mas a verdade é essa, sem ser bem essa”, diz ele. E completa: os contos têm certo parentesco entre eles.

Veja-se outro exemplo nesta mesma “Advertência”. Sobre os contos, afirma ele, “não sei que diga que não seja inútil”. Mas acaba sempre dizendo coisas: cita, por exemplo, Diderot, para quem, ao escrever um conto, “o espírito fica alegre, o tempo escoar-se e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso”. Realmente, ele não quer dizer e diz. E mais: realmente, é isso, dito por Diderot, que acontece quando se lê um conto. Mas será que é só isso que Machado quer dizer? Não estaria ele pensando que a realidade *castiga* esta fuga ilusória do real? Tal qual surpreendeu a personagem de “A cartomante”? E que, nesse caso, todo conto tende a ser um “conto do vigário”? Realmente, a verdade é essa. Sem ser bem essa.

E este é também o segredo do conto, que promove o seqüestro do leitor, prendendo-o num efeito que lhe permite a visão em conjunto da obra, desde que todos os elementos do conto são incorporados, tendo em vista a construção deste *efeito* (Poe); neste seqüestro temporário, existe toda uma torça de tensão, num sistema de relações entre elementos do conto e em que cada detalhe é significativo (Cortázar). O conto centra-se num conflito dramático, em que cada gesto e olhar são até mesmo teatralmente utilizados Pelo narrador (E. Bowen). Não lhe falta a construção simétrica, de um episódio, num espaço determinado (B. Mathews). Trata-se de um *acidente* da vida (José Oiticica), cercado, neste caso, de um ligeiro *antes* e *depois*

(José Oiticica). De tal forma que esta *ação* parece ter sido mesmo criada para um conto, adaptando-se a este gênero e não a outro, por seu caráter de *contração* (N. Friedman). Este é um lado da questão teórica referente às características específicas do gênero conto. Eis um caso.

Mas neste *momento especial* de ações e reações mútuas entre o par amoroso, permanece uma zona velada, porque as personagens irão explodem — ou não deixam explodir até o final — a sua intimidade. E este já é outro lado da questão, que diz respeito à especificidade dos contos de Machado de Assis. Já é outro caso.

A leitura do conto transita entre estes dois percursos. Tal qual a situação das personagens de Machado, que ficam entre os dois lados. Pairam entre lá e cá. E tal qual Machado se situa na história do conto: entre a tradição do conto de acontecimento e o moderno conto de acontecimentos interiores, que são mesmo indevassáveis na sua totalidade.

O que é *plano* do autor, do narrador, da personagem? O que é *disfarce*? Ficam estas indagações. Não dá mesmo para se perceberem os limites. Ou será que dá?

5 Cada conto, um caso

Porque cada conto traz um compromisso selado com sua origem: a da estória. E com o modo de se contar a estória: é uma forma breve. E com o modo pelo qual se constrói este seu jeito de ser, economizando meios narrativos, mediante contração de impulsos, condensação de recursos, tensão das fibras do narrar. Porque são assim construídos, tendem a causar uma *unidade de efeito*, a flagrar *momentos especiais* da vida, favorecendo a *simetria* no Uso do repertório dos seus materiais de composição.

Além disso, são modos peculiares de uma época da história. E modos peculiares de um autor, que, deste e não de outro modo, organiza a sua estória, como organiza outras, de outros modos, de outros gêneros. Como são também modos peculiares de uma face ou de uma fase da produção deste contista, num tempo determinado, num determinado país. Como são. A seqüência dos elos que motivam a ocorrência de um conto tende, também, ao desdobramento, em mil e uma contingências.

Não há como não nos lembrarmos aqui de Jorge Luis Borges⁽¹⁵⁾, que *escreve/lê* as traduções de *Mil e uma noites* do capitão Burton, do doutor Mardrus, de Enno Littmann, que, por sua vez, *leram* outras versões, árabes, que, por sua vez, foram registradas a partir de outros e milenares contadores.

Se as noites em que se contavam os contos se desdobraram em mil e uma, tentando, assim, adiar a morte, parece que as tentativas de se buscar um elemento comum aos contos para além do *simples contar estórias*, que o liga a sua tradição antiga, tendem também a se desdobrar, tal qual sua antiga tradição, em quase tantas quantos são os contos que se contam. O que faz também, de cada conto, um caso... teórico.

6 Bibliografia comentada

Bibliografias

1. DEMERS, Jeanne; GAUVIN, Lise & CAMBSON, Micheune. Quand le conte se constitue en objet(s). *Bibliographie analytique et critique. Littérature. Les Contes. Oral/Écrit. Théorie/Pratique. Univ. de Montréal.* 45: 79-113, fev. 1963.

Bibliografia comentada de quase duzentos títulos, selecionados dentre os cerca de 2 000 examinados.

2. GOMES, Celuta Moreira. *O conto brasileiro e sua crítica. Bibliografia. (1941-1974).* Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1977. 2 v.

Excelente levantamento bibliográfico num total de 5 253 referências.

Antologias

1. Bosi, Alfredo, org. *O Conto brasileiro contemporâneo.* São Paulo, Cultrix, 1975. Com texto introdutório: “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”, p. 7-22. A antologia evidencia a multiplicidade de direções do conto brasileiro contemporâneo ou pós-modernista, o que aparece criticamente anunciado no texto introdutório.

2. FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda & RÓNAI, Paulo, orgs. *Mar de histórias; antologia do conto mundial.* Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978 em diante. 6 v. Com Prefácio dos autores: v. 1, p. 11-23. Antologia que reúne contos desde os mais antigos até os mais recentes, agrupados cronologicamente e segundo as civilizações de onde provêm, formando um substancial e atraente painel da história do conto na literatura mundial.

3. PANORAMA DO CONTO BRASILEIRO. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1959-1960. 11 v.

Os contos agrupam-se segundo as *regiões* do Brasil de onde provêm (Norte, Rio de Janeiro, Minas, São Paulo), segundo os *tipos* de contos (trágico, fantástico, feminino, da vida burocrática) e segundo sua *história* (os precursores do conto, os contos românticos).

Textos sobre o conto

1. ANDRADE, Mário de. Contos e contistas (13/09/ /1938). In: —. *O empalhador de passarinho.* 3. ed. São Paulo, Martins; Brasília-INL, 1972. p. 5-8. O artigo, escrito a propósito de uma pesquisa da *Revista Acadêmica*

que procurava determinar os dez melhores contos brasileiros, discute a questão do *gênero*.

2. BATES, H. E. *The modern short story. A critical survey* (1941). London, Thomas Nelson and Sons Ltd., 1941.

Após considerações gerais e introdutórias sobre o conto, Bates detém-se no exame de contistas modernos mais significativos.

3. BRÉMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: VÁRIOS. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, Vozes, 1972. p. 109-35.

O autor reduz as *funções* de Propp e aplica-as à narrativa em geral. Outros textos desta coletânea, embora não se refiram especificamente aos contos, fornecem elementos úteis para a sua análise.

4. CARPEAUX, Otto Maria. O acontecimento. In: —. *Vinte e cinco anos de literatura*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969. p. 174-9.

Neste artigo, escrito por ocasião da publicação dos *Contos de Tchekhov* com tradução e notas do prof. Bons Schnaiderman, O. M. Carpeaux ressalta a importância do *acontecimento* nos contos de Tchekhov, negando-lhes a denominação de *contos sem enredo* ou *atmosféricos*.

5. CASTAGNINO, Raúl H. “*Cuento-artefacto*” y *artificios del cuento*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1977. Bom material de informação sobre a história do conto, sobre a elaboração artística do conto e sobre os “artifícios” adequados à sua construção.

6. CHKLOVSKI, Y. A construção da novela e do romance. In: Vários. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1971. p. 205-26.

Analisa a *trama* da novela (e conto) e romance, determinando seus vários modos de combinação.

7. CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo, Perspectiva, 1974. Contém três excelentes textos sobre o conto, a saber: “Alguns aspectos do conto” (p. 147-66).

Nesta conferência feita aos cubanos em 1963, trata de questões referentes aos seus próprios contos e aos contos em geral, tentando acompanhar o *processo* da criação, discutindo a *peculiaridade* dos contos e questionando o caráter *revolucionário* dos escritores. “Do conto breve seus arredores” (p. 227-37).

Partindo de uma afirmação de Quiroga, discute a esfericidade do conto, suas relações com a poesia e prosa, além de considerações sobre o conto fantástico.

“Poe: o poeta, o narrador e o crítico” (p. 103-46). De interesse também para o estudo do conto, este texto examina de forma conscienciosa e entusiasmada a obra de Poe. Acompanhou a tradução da obra de Poe para o espanhol, feita por Cortázar.

8. CURRENT-GARCIA, Eugene & PATRICK, Walton R., eds. *What is the short story?* (1961). Glenview -Illinois Brighton-England; Scott, Foresman and Company, 1974.

Ensaio sobre o conto, reunindo os que propõem definições (Poe, Tchekhov, II. James, 13. Matthews, entre outros), os que são contra regras e definições (texto anônimo sobre B. Matthews, trechos de H. S. Canby, Sherwood Anderson, Ring Lardner, William Saroyan) e os que tratam das novas direções do conto moderno (Katherine Anne Porter, Frank O'Connor, Joyce Carol Oates, entre outros). Contém antologia de contos.

9. ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Curso de conto. Rio de Janeiro, 1958.

Contém textos de várias conferências, pronunciadas num curso de contos na Academia Brasileira de Letras, em 1956.. Entre outros: BARROSO, Gustavo. O conto popular. p. 89-108; LIMA, Alceu Amoroso. A evolução do conto no Brasil. p. 11-38; LIMA SoBRINHO, Barbosa. O conto urbano no Brasil. p. 61-87.

10. EICKENBAUM, Boris. O. Henry and the theory of the short story. In: MATEJKA, Ladislav & POMORSKA, Krystyna, eds. *Readings in Russian formalist and structuralist views*. Ann Arbor, Slavic Publications & University of Michigan, 1978. p. 227-70. (O cap. II, do mesmo autor, tem tradução em português: “Sobre a teoria da prosa”. In: VÁRIOS. *Teoria da Literatura; formalistas russos*. Op. cit., p. 157-68.) Análise do contista norte-americano O. Henry, com conclusões sobre o conto americano em geral e sobre as especificidades da novela (conto) e romance.

11. JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.

Examina o conto enquanto uma *forma simples*, ao lado de outras formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, chiste, e diferenciando-os da *forma artística*.

12. KENYON REVIEW INTERNATIONAL SYMPOSIUM OF THE SHORT STORY. Part 1, Issue 4, 1968, p. 443-90. Part II, 31, Issue 1, 1969, p. 58-94. Part III, 31, Issue 4, 1969, p. 450-502. Part IV, Issue 1, '1970, p. 78-108.

Estudiosos de diversos países discutem problemas referentes a definições de gênero, relações escritor/editor, panoramas de situação do conto nos seus respectivos países de origem.

13. LANCE LOTTI, Mano A. *De Poe a Kafka; Para una teoría dei cuento (1965)*. 2. ed., Buenos Aires, Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968 (Colección Ensayos). Concisa e inteligente abordagem do conto, que discute a questão da *temporalidade*, a partir da qual desenvolve a leitura de Poe e de Kafka.

14. LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro, MEC-Serviço de Documentação, 1952. Obra elucidativa que comenta definições de conto de vários autores, determina tipos de contos, trata da evolução do conto em geral, detendo-se na evolução do conto brasileiro.

Ver também do mesmo autor: *O conto*. Liv. Progresso/Univ. da Bahia, 1958. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio, org. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro, Sul Americana, 1971, v. 6. p. 39-56.

15. MAGALHÃES JÚNIOR, R. *A arte do conto; sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro, Bloch, 1972.

Trata-se, sobretudo, de uma apresentação de vários *gêneros* de contos, tais como o conto em verso, o moral, o epistolar, o policial, o satírico.

16. MAY, Charles E., ed. *Short story theories (1969)*. 2. ed. Ohio Univ. Press, 1976.

Ensaio sobre o conto, de 24 escritores e críticos, desde Poe (1842), até o próprio Charles May (1976), passando, entre outros, por: BADER, A. L. The structure of modern short story. p. 107-15. BOWEN, Elizabeth. The faber book of modern short stories. P. 116-30. FRIEDMAN, Norman. What makes a short story short? p. 131-46. GULLASON, Thomas A. The short story: An underrated art. p. 13-31. MATTHEWS, Brander. The philosophy of short-story. p. 52-8. Além destes, textos também de James Cooper Lawrence, Theodore A. Stroud, Nadine Gordimer, Eudora Welty, Elizabeth Janeway, e de outros mais.

17. MLÉTINSKI, E. *Estudio estructural y tipológico dei cuento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso, ed., 1972. Exame consciencioso da repercussão da obra de Propp, por meio das traduções em outras línguas e das críticas e influências que suscitou.

18. O'CONNOR, Frank. *The lonely voice; a study of the (1963)*. London, Macmillan & Co. Ltd., 1963

Trata de vários tópicos referentes ao conto, defendendo basicamente o conto moderno como produto de uma *voz solitária*.

19. O'FAOLAIN, Sean. *The short story* (1948). 3. ed. Bristol, Mercier Press, 1972.

Obra inteligente do contista e professor de Literatura, que trata da questão técnica do conto e faz leituras de A. Daudet, Maupassant e Tchekhov.

20. OLMIL, Alba & PIÉROLA, Raúl A. *El cuento y sus claves*. Buenos Aires, Editorial Nova (1967). Definição do conto, sua relação com outras formas *próximas*, evolução do conto, desde suas primeiras manifestações até o moderno conto argentino.

21. POE, Edgar Allan. Review of *Twice told tales* (1842). In: **MAY**, Charles E., ed. *Short story theories*. Op. cit. p. 45-52.

Texto fundamental para o estudo do conto, em que Poe desenvolve uma teoria baseada no princípio da *unidade de efeito*.

— The philosophy of composition (1946). In:

BODE, Carl; **HOWARD**, Leon & **WRIGHT**, Louis B., eds. *American literature* (1966). 4. ed. New York, Washington Square Press, 1973, v. **II**:

“The first part of the XIXth century”. p. 86-98. (Há tradução para o português: “Filosofia da composição”. In:

POE, E. A. *Ficção completa, poesia & ensaios*. Org., trad. e notas por Oscar Mendes, em colab. com Milton Amado. Rio de Janeiro, Aguilar, 1981. p. 9 11-20.)

Reitera sua teoria da *unidade de efeito* e os modos adequados de se conseguir tal unidade explicitando o seu processo consciente de composição.

— The writing — Nathaniel Hawthorne (1847).

In: **CURRENT-GARCÍA**, Eugene e **PATRICK**, Walton R.

What is the short story? Op. cit. p. 11-5 (Há tradução para o português: “Os contos de Hawthorne”).

In: **VAN NOSTRAND**, Albert d.- org. *Antologia de crítica literária*. Rio de Janeiro, Lido, 1968, p. 45-53.)

Neste trabalho, Poe discute a originalidade, peculiaridade e popularidade do contista norte-americano Hawthorne.

22. PROPP, Viadimir. *Morfologia do conto*. Trad. de Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa, Editorial Vega, 1978. (Esta edição inclui também: “As transformações dos contos fantásticos”, p. 201-32 e “Euguéni Mélétski, o estudo estrutural e tipológico do conto”, p. 233-86.)

A partir da descrição de contos populares russos, Propp determina sua estrutura, formada por funções constantes e chega, assim, a uma definição do conto maravilhoso.

—. “As transformações dos contos fantásticos”. In: VÁRIOS. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Op. cit. Examina as mudanças ou transformações das formas fundamentais dos contos maravilhosos.

—. *Las raices historicas dei cuento* (1946). Caracas-Madrid, ed. Fundamentos, (1972).

Já havendo determinado a morfologia do conto e suas transformações, examina agora mais demoradamente suas origens ou suas fontes.

23. QUIROGA, Horacio. *Sobre literatura; Obras inéditas y desconocidas*. Montevideu, Arca, 1970, v. 7.

Este volume traz vários textos de Quiroga sobre o conto:

“El manual dei perfecto cuentista”, p. 60-5;

“Los trucs dei perfecto cuentista”, p. 65-9;

“Decálogo dei perfecto cuentista”, p. 86-8;

“La crisis dei cuento nacional”, p. 92-6;

“La retórica dei cuento”, p. 114-7;

“El cuento norteamericano”, p. 126-8.

Além destes, em que o contista uruguaio discute sempre com muita ironia problemas de teoria, história e situação do conto, há também: “Sobre *El Ombú*, de Hudson” (p. 122-6), que trata da questão da tradução de contos; e “Cadáveres frescos” (p. 130-4), sobre a construção de dois contos seus.

24. REID, Ian. *The short story*. London, Methuen & Co. Ltd., 1977.

Obra sucinta e objetiva, que trata da definição e da história do conto, das formas afins, das suas qualidades essenciais enquanto gênero.

25. SCFINAIDERMAN, Bons. Por falar em conto. *O Estado de S. Paulo*. Suplemento de 7/11/1971. Discute, entre outros tópicos, como os contos russos de Tchekhov e de outros autores afastam-se dos padrões, num alerta às múltiplas possibilidades de realização que o gênero oferece.

26. TCHEKHOV, Anton. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*. Seleção e edição de Louis S. Friedland. New York, Dover Publications mc., 1966.

Farta correspondência com vários escritores e amigos, em que discorre sobre o Conto, o teatro e a literatura em geral, formando um painel de questões teóricas, ainda que de forma não sistemática.

7 Vocabulário crítico

Ação: atos praticados por um sujeito, ou atitudes e caracteres que, em conjunto, compõem o enredo; este *agir, fazer* ou *acontecer* se desenvolve em processo, organizando-se numa seqüência, que compõe a *linha de ação*; se a ação é forte e predominante entre outros elementos de construção do conto, este é chamado *conto de ação*.

Acidente (ou incidente): acontecimento casual; episódio; uma parte da vida que adquire realce no conto e em torno do qual o conto se desenvolve.

Anekdota: relato curto, com final surpreendente e de caráter humorístico ou engraçado.

Argumento: resumo ou síntese da ação ou do que acontece; fábula.

Clímax: momento decisivo do enredo, em que se atinge o ponto máximo da tensão (conflito) e que traz ou anuncia o desfecho ou resolução do conflito.

Conflito: relação mais ou menos tensa de luta entre personagens ou entre personagens e outra força, como a social, por exemplo; uma *instabilidade* entre estas forças, sob a forma de um desequilíbrio, que pode estar, por exemplo, numa situação de incorrespondência amorosa ou num ato de injustiça social; o conflito pode ir aumentando até o seu ponto máximo, o *clímax*; resolve-se — ou se desfaz — no *desenlace*, e a este último segue-se uma parte final da narrativa, o *epílogo*.

Desfecho: desenlace; *dénouement* (fr.); resolução do conflito. Pode ser seguido de *epílogo*.

Enredo: como a estória é contada; encadeamento dos episódios conforme eles aparecem organizados na narrativa; intriga, trama; *plot* (ingl.), *sujet* (fr.).

Epifania: revelação súbita do que é um objeto, após haver apreendido o objeto na relação entre suas partes e na relação com outros objetos (Joyce).

Epílogo: parte final da narrativa, o que se narra depois do desfecho ou resolução do conflito.

Estória: o que se conta numa narrativa e que pode ser recontado, recompondo-se os fatos numa seqüência cronológica, sem a preocupação de obedecer à ordem que tais acontecimentos ocupam na narrativa; fábula.

Fábula: o que é contado; estória; “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra” (B. Tomachevski); e também: estória curta, cujos personagens são animais, vegetais ou minerais, e que tem objetivo moral.

Mito: enredo ou trama (Aristóteles); e também: narrativa simbólica na qual se instaura o equilíbrio de valores espirituais ou sociais em que cada um possa se situar e que fornece uma interpretação da existência (Bernard Dupriez).

Plano: disposição das partes de uma obra; projeto, desígnio (*design*), intenção.

Regra das três unidades: princípio que consiste em manter numa peça uma só ação, um só lugar e um tempo (um dia).

Simetria: regularidade no plano ou estrutura de uma obra, causada, por exemplo, pelo uso de um só elemento: um só episódio, espaço, ou outro elemento de construção da narrativa.

Sketch (ingl.): texto em prosa curto, de caráter descritivo, que representa como é ou está alguém ou alguma coisa; esboço, retrato, caracteres soltos e independentes; quadro ou peça dramática de caráter estático.

Suspense: técnica narrativa que consiste em “suspender” a ação, adiando o desfecho e, assim, instigando a tensão, ou o medo (contos de terror) ou a curiosidade do leitor.

Tensão: intensidade de força entre elementos de uma narrativa, que alimenta o conflito entre elementos, ou seja, que promove a situação de instabilidade numa narrativa, até a resolução do conflito ou o desfecho.

Trama: enredo, intriga; “o modo pelo qual as coisas que acontecem se organizam na narrativa” (B. Tomachevski).

Unidade: organização das partes de um objeto num todo único, de forma a possibilitar a sua visão de conjunto; *unidade de efeito*: o efeito que causa no leitor um texto, se lido de uma só vez, sem interrupções, de modo a lhe permitir uma impressão total ou do conjunto da obra (Poe).

Yarn (ingl.): anedota, um único episódio que pode ter acontecido com alguém, contado em linguagem coloquial estória ou acontecimento breve, de caráter fantástico, do gênero “acredite se quiser”.

^[1] Lembre-se ainda que o conto “Vestida de preto”, de Mário de Andrade, começa assim: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei si o que eu vou contar é conto ou não, sei que é verdade” (*Contos novos*. 7. ed., São Paulo, Martins, 1976. p. 7).

^[2] MACHADO DE Assis. Instinto de nacionalidade. In: —. *Obra completa*. 3 ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1973, v. 3. p. 806.

^[3] LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural* (1958). Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1967.

^[4] GREIMAS, A. J. *Semântica estrutural*. (1966). Trad. de Haquira Osakabe e Isidoro Blikstein. São Paulo, Cultrix, 1973.

^[5] Ver ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto e contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973. p. 75-97.

^[6] As citações de cartas de Tchekhov a Máximo Górkki vêm com tradução de Sophia Angelides [*Carta e literatura* (a correspondência Tchekhov e Górkki). Tese mimeografada apresentada à FFLCH -USP] E devo à gentileza de Ana Lúcia Gazolla a revisão de algumas das traduções do inglês citadas neste trabalho.

^[7] WOOLF, Virginia. The Russian point of view. *The Common Reader*. (1925). New York/London, Harcourt Brace Jovanovich, 1953. p. 177-87.

^[8] Uso a tradução feita por Olga de Sá em *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis, Vozes; Lorena, FATEA, 1979. p. 135-6.

^[9] LISPECTOR, Clarice. Amor. In: . *Laços de família*. (1960). 3. ed., Rio de Janeiro, Ed. do Autor, 1965. p. 15-25.

^[10] MACHADO DE Assis. *Obra completa*. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974. v. 2. p. 476.

^[11] Ver esta relação desenvolvida em: ARRIGUCCI JR., Davi. *O escorpião encalacrado*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

^[12] CORTÁZAR, Julio. Casa tomada. In: . *Bestiário* (1951). Trad. de Remy Filho. 2. ed. Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1971. p. 11-8.

^[13] MACHADO *n* Assis. Missa do Galo. In: —. *Obra (o,npIc'Ia*. 3. ed. Rio de Janeiro, Aguilar, 1974, v. 2. p. 605-li.

^[14] Bosi, Alfredo. A máscara e a fenda. In: —; GARBUGLIO, José Carlos; CURVELLO, Mário & FACIOLI, Valentim. *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1982. p. 437-57.

^[15] BORGES, Jorge Luis. Los traductores de las 1001 noches. In: *Historia de la eternidad (1953)*. Buenos Aires, Alianza editorial, 1971. p. 105-38.

Table of Contents

1 A história da estória

O fio da estória

“Este inábil problema de estética literária”

“Essa alquimia secreta”

2 O conto: uma narrativa

Três acepções da palavra conto

O conto: relato de um acontecimento? falso ou verdadeiro?

O conto literário

A questão da terminologia

O conto maravilhoso

Uma forma simples (André Jolies)

As funções, transformações e origens (Vladimir Propp)

Do conto maravilhoso à narrativa em geral

Do conto maravilhoso ao moderno: apenas uma mudança de técnica?

3 O conto: um gênero?

A unidade de efeito (Poe)

Um conto de Poe

Com e contra Poe

A unidade de efeito e a contenção em Tchekhov

De Maupassant a Tchekhov: o conto e o enredo

O momento especial

Que momento é esse?

A epifania (James Joyce)

Um conto de Clarice Lispector

Um flash dos novos tempos

O conto: a voz de um solitário?

A simetria na construção (Brander Matthews)

O perigo do estereótipo

A questão da brevidade

Dos males, o menor

O conto excepcional (Julio Cortázar)

O conto, o romance, a fotografia, o cinema

O significativo, a intensidade e a tensão

Uma bolha de sabão

O conto, o poema, o jazz

Um conto de Cortázar

A criatividade nas definições do conto

Alguns truques para se escrever... contos (Horacio Quiroga)

4 O conto: uns casos

Machado de Assis: afinal, qual é o enredo?

5 Cada conto, um caso

6 Bibliografia comentada

7 Vocabulário crítico