

colecção
135 primeiros
passos



Luzia de Maria
**O QUE É
CONTO**

CONTRA CAPA

Coleção primeiros passos

Uma enciclopédia crítica

Da incrível Sherazade e suas mil e uma noites às fantásticas histórias de Edgar Allan Poe, passando pelos mestres nacionais Machado de Assis e Clarice Lispector, o conto é um dos mais populares estilos literários.

Quem é que nunca se arriscou a escrever algum? E quem ainda não se confundiu ao tentar definir esse Gênero? Mário de Andrade tentou—"Conto será sempre aquilo que seu autor batizou de conto"-e, assim, aumentou um pouco mais a popularidade dessas pequenas histórias.

Áreas de interesse:

Literatura, Comunicação

Coleção primeiros

135 passos

Luzia de Maria

O QUE É

CONTO

Editora brasiliense

Copyright © by Luzia de Maria R. Reis

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistemas eletrônicos, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem autorização prévia da editora.

ISBN 85-11-01135-8

1ª edição, 1984

4ª edição, 1992

1ª reimpressão, 2004

Revisão: *Beatris C. Siqueira Abrão*

Capa e ilustrações: Waldemar Zaidler

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Maria, Luzia de
0 que é conto / Luzia de Maria. - - São Paulo : Brasiliense, 2004. - - (Coleção primeiros passos ; 135)
1ª reimpr. da 4. ed. de 1992. ISBN 85- 11-01135-8
1. Contos 2. Tradição Oral
Identidade Social 3 1.
Título. II. Série.
04.7654 CDD-808.3

índices para catálogo sistemático:

1. Contos : Literatura 808.3

editora brasiliense s.a.

Rua Airi, 22 - Tatuapé - CEP 03310-010 - São Paulo - SP

Fone/Fax: (0xx11) 6198-1488

E-mail: brasilienseedit@uol.com.br

www.editorabrasiliense.com.br

livraria brasiliense s.a.

Rua Emília Marengo, 216 - Tatuapé - CEP 03336-000 - São Paulo SP

Fone/Fax (0xx11) 6675-0188

ÍNDICE

"Quem conta um conto aumenta um ponto"	7
Ter o que contar. Ter o que contar?	34
Nas asas do conto, breve passeio pela paisagem literária brasileira	51
A crise da representatividade na arte do século XX e o conto.	76
Indicações para leitura.	97

Em memória de Lígia Morrone Averbuck.

E para

Faraday

Catarina Sant'Anna

Maria do Carmo Sepúlveda

Waldecy Tenório

gente de quem eu gosto.



<http://groups-beta.google.com/group/digitalsource>

"QUEM CONTA UM CONTO AUMENTA UM PONTO"

Das noites de Sherazade à fuga de Florença,
o "contar" como resistência à morte

Sob a magia do "contar", desafiando a imaginação ao sabor das aventuras, a vida sai vencedora em seu duelo com a morte. Sherazade, a das Mil e Uma Noites, conquista o coração do rei valendo-se da arte de contar estórias. Voltemos no tempo. O rei Shariar, desiludido com a traição de sua esposa, resolve, dali por diante, não dar a nenhuma mulher possibilidade de traí-lo. Desposa a cada noite uma virgem que, na manhã seguinte, é morta.

Mas, ao ser escolhida Sherazade, esta decide não se render sem lutar pela vida. E a forma de

8

luta escolhida é fascinar o rei com narrativas que desembocam umas nas outras, tal como cascas de cebola, sobrepostas, de modo que o rei, desejoso de ouvir a continuação da estória na noite seguinte, adia a execução da esposa. A estratégia se repete por mil e uma noites até que o rei descobre-se apaixonado por Sherazade e abandona para sempre o infausto propósito.

Assim estruturada, chega até nós uma coletânea de contos folclóricos do Antigo Oriente que data, provavelmente, de primórdios do século X.

O conto foi, em sua primitiva forma, uma narrativa oral, freqüentando as noites de lua em que antigos povos se reuniam e, para matar o tempo, narravam ingênuas estórias de bichos, lendas populares ou mitos arcaicos. Reminiscências deste tempo são as figuras, ainda próximas de nós, de Tio Remus, recriada em filme por Walt Disney, Pai João, dos serões coloniais, ou Dona Benta, registrada por Monteiro Lobato.

Caracterizando os três personagens, um elemento comum: o contar. Numa tentativa de verossimilhança, de fidelidade a um aspecto real, naturalmente, os primeiros registros, em língua escrita, dos contos populares, apresentam semelhante estrutura. Seja um rei como ouvinte, seja um grupo de pessoas, há, quase sempre, a presença de espectadores e daquele que conta a estória. Assim ocorre, também, na obra *Decameron*, do escritor italiano Giovanni Boccaccio, publicada

em 1353.

Negras nuvens sufocavam a beleza de Florença, assolada pela peste de 1348 — este o ambiente em que se desenrola a narrativa boccacciana. O cortejo fúnebre é o acontecimento social mais freqüente, tornado tão comum a ponto de vulgarizar-se e, àqueles a quem não abandonou um último anseio de vida, só resta mesmo a fuga. Abandonar Florença e buscar refúgio em outras paragens parece ser, segundo o relato de Boccaccio, o modo único de abraçar-se a um teimoso aceno da existência — direito, afinal, legitimamente humano.

Convencido disso, um grupo formado de sete jovens mulheres e três homens igualmente jovens, acompanhados de respectivos criados, deixa a cidade e se refugia numa belíssima propriedade não muito distante.

Buscando vida e, como vida, distração, jeito e ginga de quem quer levar o tempo "numa boa", os dez personagens do Decameron resolvem passar as tardes, confortavelmente reunidos no verde prado, tecendo narrativas oralmente. Assim, dez personagens ao longo de dez dias, cada um assumindo um relato, compõem as cem narrativas do Decameron, às quais não faltam o lado popular dos antigos contos folclóricos e o tempero constituído pela maliciosa ironia do estilo boccacciano.

E, aqui, um dado que merece registro: Lado a lado, as duas faces do conto, tal como podemos

10

vê-lo hoje. O conto como forma simples, expressão do maravilhoso, linguagem que fala de prodígios fantásticos, oralmente transmitido de gerações a gerações e o conto adquirindo uma formulação artística, literária, escorregando do domínio coletivo da linguagem para o universo do estilo individual de um certo escritor.

O conto em duas versões: a popular e a artística

Quando me pergunto "O que é conto?", duas imagens de narrativa podem,

imediatamente, disputar o espaço destinado à resposta: nas reminiscências de infância, o recorte de Chapeuzinho Vermelho e, por outro lado. Missa do Galo, de Machado de Assis, transformado em Caso Especial pela TV Globo há algum tempo, para ficar em dois títulos assim bem divulgados.

Citando estes dois exemplos, um dado pode ser observado: enquanto, para melhor precisar o segundo, eu lhe segui o nome de seu autor, o mesmo não se observa em relação à narrativa de Chapeuzinho Vermelho. Este fato nos aponta para o X da questão. Em língua portuguesa o termo "conto" serve para designar a forma popular, folclórica, criação coletiva da linguagem e daí a não-propriedade de um único criador, e, ao mesmo

11

tempo, a forma artística, atributo exclusivo de um estilo peculiar, individual.

O mesmo não ocorre em algumas outras línguas. O inglês utiliza a denominação "tale" para o conto folclórico, popular e "short-story" para narrativas com características eminentemente literárias. Em alemão emprega-se "novelle" e "erzählung" para as mesmas narrativas a que o inglês chama "short-story" e "märchen" para contos populares. Assim, em italiano encontramos também duas formas: "novelle" e "racconto".

Repensando o conto como modalidade narrativa, tenho presentes seus dois modos de formulação. Se o conto como forma literária, tal como o conhecemos hoje, é um prolongamento ou ramificação das antigas narrativas da tradição oral, o certo é que se revestiu de tantas e tais roupagens artísticas, que apresenta, hoje, feição própria bastante característica.

É certo que as primeiras coletâneas de estórias curtas apresentavam, indiferentemente, as duas espécies, não se preocupando em distinguir aquilo que pertencia ao domínio coletivo e aquilo que era criação do autor, como é o caso, já visto, do Decameron: não se pode negar a preocupação estilística das narrativas de Boccaccio, mas, por outro lado, é reconhecido que muitas das estórias ali apresentadas ele já teria "ouvido contar" e freqüentavam, anteriormente, originais indianos, árabes ou latinos.

12

O mesmo se pode dizer de várias outras coleções de estórias que, aparecidas posteriormente, tentaram se equilibrar nas pegadas de Boccaccio.

O conto popular cristalizava-se na tradição oral dos povos, atuando como veículo de transmissão de ensinamentos morais, valores éticos ou concepções de mundo, sendo fortalecido na memória de consecutivas gerações, a cada noite, a cada serão, espécie de legado passando de pais a filhos.

É difícil precisar a quantas funções deveria servir o conto na estrutura das sociedades primitivas. Através do contar se articula uma fundamentação religiosa, quando os mistérios divinos, transcendentais, os "feitos dos deuses" se misturam a simples episódios imaginativos. As noções do Bem e do Mal, o *estímulo* à formação de um senso de justiça natural e humano transparecem na maioria dos chamados contos maravilhosos ou contos de fadas, com que a infância de vários séculos foi alimentada. E, ao lado destas funções de ordem educativa, sobressai a sua atuação como válvula de escape, resposta do homem à sua necessidade básica de sonho e fantasia, evasão e retorno ao espaço idealizado de um paraíso perdido — mundo melhor que este moldado nas leis do "ganharás o teu pão com o suor do teu rosto".

Não é difícil, naturalmente, chegarmos a esta analogia: o clã familiar agrupado ao redor daquele que seria o dono da fala, senhor do discurso, repositório de lendas e estórias e possuidor de um certo

13

(Obs: imagem)

Se o conto, tal como o conhecemos hoje, é um prolongamento das antigas narrativas da tradição oral, é certo que apresenta feição própria bastante característica.

14

charme no narrar — quem não se lembra do personagem Pantaleão, de Chico Anísio, rodeado pelos parentes e vizinhos? — e, nas noites atuais, a "corrida" das pessoas para o encontro marcado com as novelas de televisão que propiciam a milhares de pessoas, das mais diversas idades, esta pequena incursãozinha no reino da fantasia.

Se a vitalidade do conto popular era sustentada pelo repassar das estórias, de geração a geração, em sua forma oral, constato que ele tem hoje seríssimos contrapontos

servindo de obstáculos a uma idêntica realização. Obstáculos que vão desde uma natural transformação do modo de vida das sociedades civilizadas, industrializadas, em que ao lazer é reservado tempo nenhum e o cansaço impede ou, pelo menos, dificulta a simples vontade de falar, quando ao final do dia se recolhe ao convívio da família, até o apático comodismo de deixar-se levar pelo apelo de quem, não só "conta" como "mostra", de quem alia ao auditivo o visual, em meio a jogos e requebros de luzes e cores: a televisão.

Neste sentido, o conto popular parece restringir-se apenas aos meios rurais, aos confins da civilização, lá onde não chegaram ainda o fascínio da eletricidade, o encanto da comunicação visual, espaço em que o aquecimento nas noites frias ainda se faz ao redor de uma fogueira e o embarque no sabor da imaginação é ainda uma aventura coletiva irradiando, paralela ao calor do fogo,

15

uma onda de calor humano acendendo fantasias. Ali o conto popular está vivo, reformulando-se a cada nova exposição.

Mas compete ao homem resguardar o passado em páginas de livro, simulacro de situações que já não voltam mais. Faz parte da cultura de um povo recompor a memória das épocas que se foram e, deste modo, podemos "saber" do conto popular testemunhando sua presença em antologias a que foi recolhido e, ainda, estudado, analisado; visto, assim, não sob o prisma do prazer, mas sob bisturis dissecadores que servem a análises minuciosas de cada uma de suas partes, em busca de compreensão maior.

Desde o final do século XVIII o conto popular mereceu a atenção daqueles que se propunham a estudar as manifestações folclóricas, manifestações espontâneas do povo, isentas do verniz da erudição. Contudo, o estudo que causou estrépito maior nos chamados círculos universitários é o trabalho de um russo, Wladimir Propp — complementado, posteriormente, por alguns outros especialistas no assunto — e que traz, na verdade, o selo de século XX.

Propp constatou que os personagens dos contos, variando em idade, sexo, características gerais, etc., realizam, em histórias distintas, ações idênticas ou equivalentes. Lembrando as velhas histórias ouvidas em minha infância ou que tive oportunidade de ler, encontro, nas luzes da memória.

argumento comprovatório. Quantas não foram as estórias em que havia a presença de um herói e uma interdição, uma proibição, uma certa lei que ele não poderia infringir? Chapeuzinho não devia passar pelo bosque ao ir à casa da vovó. Os cabritinhos não podiam abrir a porta, também por causa do lobo que rondava as redondezas. E quantas outras... e quantas diversas interdições: não olhar para trás, não falar com ninguém, não provar do fruto de tal ou qual árvore, etc..., etc..., etc..., vestimentas diferentes para uma mesma "função", conforme a terminologia proppiana.

Como este, vários outros elementos nos contos populares permanecem idênticos em narrativas diversas, ou seja, permanecem invariantes. Tal fato comprova uma estrutura comum a todos os contos folclóricos.

Esta fidelidade do conto popular a uma certa forma que lhe é característica e que medeia, de certo modo, o universo da realidade coletiva, aliada ao fato de que nele a linguagem é fluida e transparente — o que importa é a mensagem a ser transmitida e nada chama a atenção para a linguagem como manifestação artística em si mesma — são elementos que facilitam sua compreensão e análise.

Por outro lado, o conto como experiência literária, que começa a adquirir autonomia a partir do Romantismo, e do qual me ocuparei daqui por diante, é um gênero bastante controvertido. Exatamente

porque é criação de um único indivíduo, inscrevendo-se entre realizações artísticas, o conto, tal como o romance e a poesia modernos, é uma forma igualmente aberta a experimentalismos e inovações, ganhando sempre como arte e esgueirando-se, cada vez mais, de concepções fechadas, normativas e estanques.

No Brasil, por exemplo, com a abertura representada pela proposta literária do Modernismo, tantas são as discussões acerca do que é ou não é conto, que o escritor paulista Mário de Andrade (1893-1945) — que tanto bebeu no universo mitológico popular para a criação do seu Macunaíma — começa o primeiro conto do livro *Contos Novos* "lavando as mãos", como se poderia dizer: "Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem si o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade".

Recurso ilusionista à parte (afirmação do realismo do texto — "sei que é verdade"),

a irreverência de Mário traz à cena o que será nosso assunto no próximo item.

Conto é tudo o que o autor diz que é conto (?)

Ainda Mário de Andrade ocupando o cenário e, desta vez, não para ingenuamente dizer que

18

não sabe se o texto é ou não conto, mas, pelo contrário, para instituir de soberania o criador. Ora, afinal, quem melhor para dizer o que é conto se não quem o escreveu? Logo, afirmou ele em 1938 o que, provavelmente, seja a frase mais citada quando, entre nós, se questiona o assunto: "Em verdade, será sempre conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto".

Sendo Mário de Andrade militante ativo do movimento Modernista no Brasil, caracterizando-se tal movimento por valorizar, no nível dos códigos artísticos e, no caso de Mário, no nível dos códigos literários, inovações que atingem os vários estratos da linguagem, suspeito, nesta sua afirmação, a plena consciência de que uma forma artística deve estar acessível às aventuras experimentais das vanguardas.

Não estaria ele reivindicando para o conto liberdade equivalente à que o poeta Manuel Bandeira, pactuando dos mesmos ideais artísticos, propusera, em termos de poesia, naquele famoso poema denominado Poética? Ali, Bandeira, fazendo-se porta-voz da proposta literária dos modernistas, insurge-se contra a tradição vigente, contra as idéias pré-estabelecidas, principalmente contra a hierarquização das palavras (palavras nobres e vulgares), contra o cabresto da gramática normativa e a obediência às leis tradicionais de versificação. Veja, por exemplo, estes versos: "Abaixo os puristas / Todas as palavras sobretudo os barbarismos

19

universais / Todas as construções sobretudo as sintaxes de exceção / Todos os ritmos sobretudo os inumeráveis... "

Mário aliava, à prática de contos, uma rica e admirável formação cultural que lhe permitiria discutir teoricamente a questão do conto como forma narrativa. Se arremata em

uma frase o assunto, isto indicia um certo enfado contra posturas normativas predeterminadas que, seguidas ao pé da letra, transformam-se em verdadeiras camisas de força, impedindo qualquer fôlego inovador. E que "posturas" são estas, contra as quais Mário afina as pontas de lança de sua rebeldia?

Tentar compreendê-las é empreender uma viagem retrospectiva, uma volta ao passado e, como quase sempre quando se trata de literatura, tratar de remexer nos sólidos edifícios da fortaleza chamada Antiga Grécia, lá onde moram os germes de nossa cultura. Não que venham de lá tais "posturas" normativas, a coisa é um pouquinho mais complicada. Mas, com um quase nada de esforço e uma pitadinha de paciência, leitor, você perceberá onde tudo começa.

Deixemos de falar de conto um pouco e voltemos nossos olhos para a "tragédia", espécie de poema dramático cuja representação levava os antigos gregos a lotarem seus magníficos teatros. O filósofo Aristóteles, verificando cientificamente as regras artísticas dos grandes trágicos, a partir da prática estética dos gregos, descreve as partes

20

constituintes da tragédia numa obra que tem influenciado, ao longo dos séculos, pensadores, teóricos e críticos. Trata-se da sua *Arte Poética*.

Em 1498 apareceu em Veneza a primeira tradução desta obra e em 1503 a primeira edição do texto original. A partir deste momento sucedem-se as edições e os comentários, influenciando profundamente os pensadores do século XVII, os pensadores do classicismo, principalmente do classicismo francês. Só que com uma ressalva: críticos, teóricos e estetas, os que se propunham a refletir sobre a arte e a estética, nesta época, não compreenderam muito bem "o espírito da coisa".

Enquanto a Poética de Aristóteles, longe de constituir-se em "receituário" para os artistas, apenas tem como missão *descrever* os processos usados pelos criadores, a crítica de arte (e, por extensão, a crítica literária) deste período tornou-se, não descritiva, mas *normativa, prescritiva*. Os intelectuais, pensadores, teóricos e autores críticos do século XVII tomaram sobre os próprios ombros o encargo de ditar normas, publicar leis, acreditando ser possível "dar receitas", crendo que, a partir da observação, é possível a realização e que escrever, por exemplo, uma tragédia, é algo que se pode aprender.

Ao argumento da "autoridade" — pressupostos baseados na imitação dos antigos e com os quais os escritores não pareciam dispostos a romper —

21

os intelectuais do século XVII aliaram dois outros fortes princípios: a diretriz da "razão" e a do "gosto".

Assim, acentuaram a importância do julgamento consciente, racional e objetivo na composição artística, colocando-o a par com a necessidade da imaginação criadora.

Quanto ao "gosto" — indício da reação do leitor, no caso da literatura — parece ter sido, nos séculos XVII e XVIII e, por que não?, até mesmo às portas do século XX e quem sabe até hoje, um meio eficaz de reproduzir as diferenças sociais que desde sempre caracterizaram as sociedades humanas. (Basta lembrar que os poetas líricos elegíacos, os que cantavam liricamente a angústia e a tristeza na Antiga Grécia, já dividiam os homens em duas categorias: os aristocratas, belos, justos e virtuosos e a plebe, vil e feia.) Se não, vejamos: o gosto para o qual qualquer artista deveria atender seria o gosto educado, o gosto dos que possuem experiências e conhecimento, o gosto do homem familiarizado com a leitura dos clássicos. O leitor ideal, tido como padrão, é o homem informado, culto, correspondendo à idéia de que o gosto é também intelectual, produto de cuidadoso preparo. Isto exclui, como se vê, grande parte da população.

Bem, para alguma coisa nos serviu este passeio aparentemente estranho ao território de nosso assunto particular: parece claro que não é de hoje,

22

como se diz, que grupos se arvoram em detentores do "saber", da "razão", do "conhecimento" e, como tais, se põem a emitir julgamentos, a emitir normas e prescrever comportamentos que, segundo suas opiniões, deveriam corresponder ao desejado. Estes juízos acabam se cristalizando em cada época, constituindo aquilo que normalmente se chama a "tradição artística vigente" e é exatamente contra esta "verdade instituída" que as chamadas vanguardas se voltam, com o firme propósito de minar seus alicerces. É exatamente contra esta "postura estabelecida" que Mário de Andrade desfecha a ironia de seu ataque.

Claro que, tratando-se do conto como manifestação artística, o conto como gênero literário, como tudo o mais em arte, também passou por idêntico processo. E passando em revista alguns conceitos e definições de conto que vicejam nos manuais de Teoria Literária

e em publicações especializadas, desconfio que grande parte dos bons contos produzidos hoje fogem às ditas normas. A vida, em sua constante mutabilidade, carrega em seu movimento valores e convenções que se perdem na poeira do tempo. Eis porque grande parte das formulações teóricas acerca do conto, com base apenas na constatação do "já feito", logo, logo revelam-se conhecimento datado, ou seja, válido apenas para o momento em que foi emitido, mostrando-se hoje, completamente superado.

23

É característico mesmo da arte rejeitar laços que procuram encerrá-la em compartimentos estanques e, portanto, qualquer conhecimento que queira se estabelecer tendo-a como objeto de estudo deve estar a todo o tempo reformulando-se na busca contínua de apreender cada novo lance. Se o valor do artístico reside naquilo que traz de novo, de inaugural, tal como o fósforo que, riscado, perde a serventia, qualquer juízo acerca da arte, mesmo se descritivo, para se manter atualizável, tem que caracterizar-se por uma certa "abertura", ou seja, todo cuidado é pouco no sentido de evitar transformar-se em fórmula reducionista.

Em princípio, o conto se caracteriza por ser uma narrativa curta, um texto em prosa que dá o seu recado em reduzido número de páginas ou linhas. Mas não seria um simplicionismo defini-lo apenas pelo tamanho? Não é bem isto. Ocorre, porém, que a forma conto apresenta como sua maior qualidade o fator concisão. Concisão e brevidade. Assim o dado quantitativo é mera decorrência do aspecto qualitativo do texto. Curto porque denso.

É inegável, por exemplo, que um escritor, ao escrever um conto, parte da noção de limite, sabendo que, se não tem o fator tempo jogando no seu time, deverá brigar pela densidade. Se não conta com o livre esparramar-se no sentido horizontal, se busca construir com a linguagem quase que o efeito de um *flash*, conduz a narrativa de modo a que o princípio da economia opere a

24

máxima profundidade, alcançando a dimensão vertical.

Um conto parece ser, a partir de um fragmento da realidade, a partir de um episódio fugaz, a partir de um dado extraordinário mas muitas vezes despercebido do real, a partir

de um fato qualquer e, por que não?, a partir de fato nenhum, a construção de um sentido que produza no leitor algo como uma explosão, levando as comportas mentais a expandirem-se, projetando a sensibilidade e a inteligência a dimensões que ultrapassem infinitamente o espaço e o tempo da leitura. E este efeito tanto pode resultar da natureza insólita do que foi contado, tanto pode resultar da feição surpreendente do episódio, como pode resultar do modo como se contou, do aspecto absolutamente inédito que a genialidade do autor pode ter denunciado no "já visto".

Kandinsky, pintor russo naturalizado francês, atuante nas primeiras décadas deste século, de certa feita formulou um juízo acerca de arte que me ocorre no momento, quando quero lembrar que o conto, mesmo em sua feição literária, não apresentou sempre uma mesma face, facilmente reconhecível. Disse Kandinsky: "Toda a obra de arte é filha do seu tempo, ainda que muitas vezes seja a matriz de todas as nossas emoções. Cada época dum civilização cria uma arte que lhe é própria e que nunca mais veremos renascer".

Tempos houve em que um bom conto era a narração de um episódio com princípio, meio e

25

fim, passado naturalmente num mesmo espaço físico, dentro de um limite razoável de tempo e constituído de uma única ação, ou, em linguagem um pouco mais formalizada, uma narrativa que apresentasse unidade de espaço, unidade de tempo e unidade de ação. Mas não posso olhar o que se faz hoje, em matéria de contos, com óculos embaçados por teias de aranha do passado. Correria o risco de começar a cortar: "isto não é conto", "isto não é conto", "também isto não é conto", etc..., etc..., E claro que estaria incorrendo naquele mesmo "autoritarismo" lá do século XVII.

Há casos em que o conto apresenta tal brevidade, levando ao limite máximo a economia verbal, que esfumam-se por completo os limites que poderiam demarcar as fronteiras do conto e as da simples anedota, direta, esquemática, completamente carente de descrições de local, situação, personagem, etc. Uma rápida leitura do brevíssimo conto do dramaturgo e poeta alemão Bertolt Brecht, "O Menino Inerme", escrito nas primeiras décadas do século XX, demonstra tal fato:

"O senhor K., falando do péssimo hábito de deixar passar em silêncio as

injustiças, contou esta pequena história. Um transeunte quis saber de um rapazinho em lágrimas a razão de suas penas.

— Eu tinha nas mãos dois marcos para pagar uma entrada de cinema — disse o menino —, quando chegou um garoto mais forte do que eu e me arrancou um deles

26

das mãos.

E apontou um jovem, que ainda podia ser visto a uma certa distância.

— E você não pediu socorro? — perguntou o passante.

— Claro — respondeu o menino, soluçando ainda mais forte.

— E ninguém o ouviu? — indagou ainda o estranho, acariciando-o amavelmente.

— Não... — soluçou o garoto.

— Quer dizer que você não tem capacidade vocal, que o habilite a gritar com mais força? — interrogou o homem. — Nesse caso, passe já pra cá esse outro marco!

Tomando-o, meteu-o no bolso e continuou tranqüilamente o seu caminho."

Na concisão da narrativa, o propósito tão característico da dramaturgia, e da obra em geral, de Brecht: sacudir a consciência do leitor. Neste caso, despertá-lo para o grito diante das injustiças, porque a indolência e o silêncio serão sempre caminhos abertos para que novas arbitrariedades tomem forma.

Veja que, mesmo curta, a narrativa deu conta de construir um sentido, levando a percepção do leitor para além do espaço do dito, ou seja, para aquilo que "fala" mesmo no silêncio das entrelinhas.

E agora, leitor contemporâneo, cuidado também você para não olhar com olhos enviesados o conto que apresentaremos a seguir. Creio não haver

27

melhor exemplo de conto breve do que as curtíssimas estórias do francês Félix Fénéon, algumas apresentadas recentemente numa antologia do conto francês. Quase todas, como

a que segue, reduzem-se a um único parágrafo:

"Em Clichy, um mendigo de setenta anos, Verniot, morreu de fome. Dois mil francos estavam escondidos em seu colchão. Contudo, não devemos generalizar."

Dois fatos e uma advertência. Três frases. Mas a que paragens não conduzem nossa imaginação, não é verdade? Ora, está claro que, mesmo com um mínimo de palavras, pode um conto dar conta do recado.

Quanto à forma, há também curiosíssimos exemplares que eu poderia aqui alinhar, não fosse a exigência da série em me manter em determinado número de páginas. E há ainda muito o que dizer! Não resisto, porém, à tentação de imaginar o efeito que lhe causará este singular conto de um jovem contemporâneo nosso. Observe que, no ineditismo da forma, a "estória" mesma esconde-se por detrás do que foi dito, ou seja, a estória da personagem constrói-se em nossa imaginação a partir dos fragmentos que podemos recolher na leitura, como num quebra-cabeças, montando, não só uma imagem, mas um sentido. Vá ao texto e "divirta-se" (ou reflita — afinal, ironia não vale, não é?)

28

com o impacto produzido pelo texto do carioca Artur Oscar Lopes:

Notícias

Correio do Povo

27/09/73

Informações

Maria Joana Knijnick, solteira, procura pessoa do sexo oposto para fim de casamento. O interessado deve ser pessoa sensível, que goste de ouvir música, seja alegre, que goste de passear domingo de manhã, que goste de pescar, que goste de passear na relva úmida da manhã, que seja carinhoso, que sussurre aos meus ouvidos que me ama, que tenha bom humor, mas que também saiba chorar. Que saiba escutar o canto dos pássaros, que não se importe de dormir ao relento numa noite de lua, que saiba caminhar nas estrelas, que goste de tomar banho de chuva, que sonhe acordado e que goste muito do azul do céu. Prefere-se pessoa que saiba escutar os segredos de um

riacho e que não ligue aos marulhos do mar; que goste de bife com arroz e feijão, mas que prefira peru com maçã, dá-se preferência a pessoas de pés quentes, que gostem de andar de barco, que gostem de amar e que não puxem as cobertas de noite. Não se exige que seja rico, de boa aparência, que entenda Kafka ou saiba consertar eletrodomésticos mas exige-se principalmente que goste de oferecer flores de vez em quando.

End.: — Rua da Esperança, 43

29

Correio do Povo

02/10/73

Informações

Maria Joana Knijnick, solteira, procura pessoa do sexo oposto para fim de casamento. O interessado deverá ser pessoa sensível e que tenha o hábito de oferecer flores.

End.: - Rua da Esperança, 43

Correio do Povo

10/10/73

Informações

Maria Joana Knijnick procura pessoa que a ame e goste de oferecer flores de vez em quando.

End.:— Rua da Esperança, 43

Correio do Povo

20/10/73

Informações

Maria Joana Knijnick pede que qualquer pessoa goste dela e suplica que lhe mande flores.

Correio do Povo

14/11/73

Informações

A família da sempre lembrada Maria Joana Knijnick comunica o trágico

desaparecimento daquele ente querido e convida os amigos para o ato de sepultamento. Pede-se não enviar flores.

* * *

30

Surpreendente e trágico, não? Pois é. Arejemos um pouco este nosso "papo", deixando de lado estas narrativas que devolvem em cheio em nossos rostos a radical aspereza deste século em que vivemos e estejamos receptivos a um sorriso maroto, lendo um outro conto, também contemporâneo e que também se filia a um aspecto igualmente característico da arte moderna: o debruçar-se sobre si mesma. Trata-se do primeiro conto do livro *Contos Plausíveis*, de Carlos Drummond de Andrade.

Estes Contos

Há muita coisa a emendar em meus contos. Às vezes eles saem totalmente ao contrário daquilo que pretendiam contar. Costumam até ficar melhor, mas nem sempre.

Certos contos, os mais simples, parecem inverossímeis, e os inverossímeis, pois também escrevi alguns desta natureza, despertam o comentário: "Daí, quem sabe? Tudo pode acontecer".

Tenho a impressão de que tudo pode mesmo acontecer em matéria de contos, ou melhor, no interior deles. Houve um que se recusou a terminar, como se dissesse: "Fica tão bom assim ... Só você não percebe isto".

Duas historietas exigiram que as concluísse confessando minha incapacidade de contista. Como eu me

31

(Obs: imagem)

32

recusasse a atendê-las, retrucaram: "Não faz mal. Não é preciso confessar; todos sabem".

Só um de meus contos me acompanha por toda parte, ao jeito de gato fiel, sem que o faça para pedir alimento. É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém. Seu calor me agasalha. Já não me lembra o que diz, pois nunca o releio, mas sei que é raríssimo o texto que seja amigo do autor, e quanto a este, não duvido. Meu melhor amigo é um continho em branco, de enredo singelo, passado todo ele na antena esquerda de um gafanhoto.

* * *

Não é que Drummond parece me dar a dica quanto à sua reação ao chegar ao final deste capítulo? Parece-me estar ouvindo você, leitor, meio aturdido ainda, dizendo com seus botões: "Tenho a impressão de que tudo pode mesmo acontecer em matéria de contos, ou melhor, no interior deles". Primeiro, um conto que mais parece uma piada; em seguida, um conto de três frases; depois, um conto que "não conta a estória", apenas a sugere numa sucessão datada de notícias de jornal e, agora, o velho querido Drummond — veja, nosso poeta maior, tem, com seus 81 anos, uma obra riquíssima e se esconde simpaticamente aqui no Rio de Janeiro — a nos dizer que seu melhor amigo é "um continho em branco", num texto que faz zombeteiras reflexões sobre o conto.

33

E você, naturalmente, está a indagar, como bom português, oh! desculpe, como bom brasileiro, se o conto, que etimologicamente se aparenta com "contar", tem mesmo que "contar uma estória". Será? Para se escrever um conto é preciso apenas "esferográfica e papel" ou "máquina e papel", como argumentou galhofeiramente o contista Wander Piroli ou é preciso, também, "ter o que contar"? Viremos a folha. Passemos ao próximo item.

TER O QUE CONTAR.
TER O QUE CONTAR?

"Há anos, um cientista alemão, baseando-se na origem ilegítima de alguns dos maiores gênios da humanidade, como Da Vinci, Beethoven e Wagner, lançou uma nova teoria: — as grandes inteligências são sempre geradas num momento de paixão."

Segundo os organizadores da antologia *As Obras Primas do Conto Universal*, da Martins Editora, tal teoria também se aplica aos contos de Guy de Maupassant, narrativas tão densas de vida que parecem todas elas geradas em clima de paixão. Tendo pertencido à geração que enriqueceu, quantitativa e qualitativamente, a prosa francesa do século XIX, enquanto Balzac e depois, ao seu lado, Flaubert e Zola têm seus nomes muito mais fortemente ligados ao romance, é como o mestre do

35

conto que Maupassant se notabilizou.

Algumas décadas antes Edgar Allan Poe havia lançado, nos Estados Unidos, o que seria a semente dos modernos contos policiais. Estórias que caminham nas sendas prodigiosas do fantástico e do misterioso, utilizando argumentos capazes de gerar a lógica naquilo que, aparentemente, é do mais completo absurdo. Poe cria os seus textos tendo como base do suspense um imaginário que joga com categorias de irrealidade e sobrenatural, denunciando, de certo modo, uma espécie de parentesco com os antigos contos medievais de tipo satânico ou de magia negra.

Mas é no plano da realidade mais imediata, sem transpor as fronteiras da verossimilhança e da probabilidade, que Guy de Maupassant consegue se mover, armando a cuidadosa arquitetura de seus textos. Tendo escrito, ao lado de alguns poucos romances, cerca de trezentos contos, seu grande trunfo parece ficar por conta do seu "poderoso gênio inventivo".

Embora apresente um estilo tenso, de extrema economia e concisão, depurando o texto de tudo aquilo que o comprometa estilisticamente, cabe a ele, talvez mais que a qualquer outro de sua época, o título de grande inventor de estórias. Diante de uma página de Guy de Maupassant, o leitor é irresistivelmente enlaçado a partir das linhas iniciais e acompanha, magnetizado, o desenrolar dos acontecimentos, todos interligados pelo princípio da

causalidade. Constrói enredos projetando sempre para a frente o recurso de uma surpresa bem armada, que causará o espanto ou maravilhamento do leitor no desfecho da estória.

Assim, temos em Maupassant o legítimo representante da feição clássica do conto, o conto de quem "tem o que contar", ou seja, o conto cuja cadeia de acontecimentos constitui sua espinha dorsal, centro irradiador de todo poder de atração. Somerset Maugham, escritor inglês, referindo-se ao "estilo" de conto maupassantiano, compara-o ao de Tchekhov, assegurando que "é mais fácil escrever histórias como as de Tchekhov do que histórias como as de Maupassant. Inventar uma história que seja interessante por si mesma, independente do modo de contar, é uma coisa difícil; o poder de fazê-lo é um dom que poucos possuem. Tchekhov tinha muitos dons, mas não esse. Se tentarmos contar uma de suas histórias, verificaremos que não temos nada para contar".

Século XIX ainda. Em 1850 nascera Maupassant e, em vertiginoso ritmo de prazeres e loucuras, intensamente viveu seus breves 43 anos de vida. Produziu sua obra quando, na França, faziam-se fortes os ventos do Realismo-Naturalismo. Teve como mestre o grande Flaubert, autor de *Madame Bovary*. Na Rússia, a genialidade de Tolstói e Dostoiévski dominava a paisagem, acrescentando o ingrediente inovador da profundidade psicológica ao romance social que Balzac, na França de

princípios do século, tão bem soubera manejar. Sobre este painel, um nome novo desponta no horizonte: Anton Tchekhov.

Mais novo que Maupassant dez anos (nascera em 17 de janeiro de 1860), tendo tido, também como ele, uma vida curta, apenas 44 anos, busca igualmente atingir o realismo da vida através da objetividade literária, mas o faz por caminhos diferentes. Enquanto o contista francês elege em seus textos o ser humano detentor do fato curioso, interessante, quando não, extraordinário, Tchekhov se interessa pelo mais comum dos mortais, aquele cuja apatia monótona da vida é sua única e mesma estória.

Como, então, do mais comum dos homens, sofredor e solitário, daquele que não vive nenhum drama insólito, nem qualquer experiência fulgurante, "ter o que contar"? Pois é deste material aparentemente estéril e insosso que Tchekhov consegue extrair o que pode ser considerado o "modelo" do conto moderno.

Para ele "pensar que a literatura tem como finalidade descobrir as pérolas e mostrá-las livres de qualquer impureza equivale a rejeitar a literatura". Em sua opinião "esta só pode ser classificada de arte quando pinta a vida como ela é". Foi, como grandes outros escritores russos, um homem que teve sua atividade criadora comprometida com a gente pobre de sua terra, com a gente que arrasta a, inevitabilidade de um destino hostil à esperança

38

que usualmente habita um coração humano.

Mas para compreender a marca inovadora que Tchekhov imprimiu ao conto (e às peças teatrais) é preciso pensar o artista Tchekhov em relação ao seu meio e à sua época, digamos, em relação à moda que dominava o panorama artístico do final do século. Quando falo de "panorama artístico" estou me referindo a determinadas constantes que se manifestam, simultaneamente, em expressões artísticas das mais variadas naturezas — espaço em que literatura, música, pintura, escultura, etc. irmanam-se sob o signo *arte*.

Um sentimento de inconformismo com a arte realista produzida durante os últimos cinquenta anos funcionou como um estopim deflagrador da série de "ismos" (Impressionismo, Expressionismo, Decadentismo, Futurismo, Dadaísmo, etc... etc.. .) com que o século XX seria premiado. Tudo parece ter tido início com o quadro "Impressão, nascer do sol" (1874) do pintor francês Claude Monet, considerado a primeira manifestação do Impressionismo. E que relação pode ter isso com o contista russo que ora nos interessa?

O Impressionismo não chegou a ser uma ruptura com os ideais da arte realista. Também como os pintores realistas, pretenderam eles retratar a natureza tal como a viam. Mas se a distinção entre eles não se opera ao nível do objeto proposto, do fim a ser alcançado, diferenciam-se muito quanto aos meios empregados para atingi-lo.

39

Com o Impressionismo a conquista da natureza se tornou completa, podendo tudo o que se apresentava aos olhos do pintor converter-se em motivo de um quadro, cada objeto ascendendo em importância pelo simples fato de se constituir em registro casual de um instante fugaz, único, irrepetível. Assim, na pintura, tiveram destaques a luminosidade, o

apagar de contornos, a insinuação do vago e do impreciso, traduzindo uma visão do mundo cambiante, variável, sugestão de um fugidio vislumbre.

A veia lírica dos poetas, daí por diante, passa a ser freqüentemente assaltada por estímulos poéticos indefiníveis, sensações evanescentes e impalpáveis. E a estória que se conta deixa de ter como arcabouço a concretude das ações exteriores, reduzindo-se à superposição de situações psicológicas dos personagens, vagas descrições de tendências e estados de espírito.

Tchekhov, também ele tocado pela tendência impressionista dominante em toda a Europa de fins do século XIX, rende-se a uma filosofia de passividade que promove o abraço irresistível ao momento agora — inevitável certeza de que tudo na vida é fragmentário, casual e passageiro. Nasce daí o clima quase sempre sombrio dos seus textos. Se o ritmo da vida se altera de instante a instante, revelando ausência de objetivo e significado, é, então, absolutamente inquestionável o profundo isolamento dos homens, impotentes diante do

40

abismo que os separa e divide.

Esta filosofia gera conseqüências na organização formal de seus textos: se nada na vida é conduzido para um fim e um objetivo, os acontecimentos exteriores são irrelevantes e episódicos, logo, numa narrativa, a fidelidade à vida, para Tchekhov, não pode ser encontrada numa estrutura que dê aos acontecimentos lugar de destaque. Eis porque, buscando retratar realisticamente a vida, ele preferiu se exprimir numa forma excêntrica de composição, abandonando os efeitos, até ali, tão característicos do modo de se "contar uma estória".

Reduz a ação a um mínimo indispensável; registra os fatos da vida numa sucessão de quadros; coloca, em lugar dos tradicionais diálogos, monólogos paralelos que vão descortinando o mundo interior de cada personagem e joga por terra, de uma vez por todas, o esquema da construção dramática tradicional: desenvolvimento, clímax e desenlace.

Com Tchekhov, de maneira bastante ostensiva, o conto deixa de contar uma estória que se passa "do lado de fora" dos personagens, atraente concatenar de fatos ocorridos "com" eles e introduz indiscreta câmara fotográfica nos seus mundos interiores, retratando o marasmo de consciências entorpecidas pela podridão do tédio. Referindo-se à literatura

produzida por Tchekhov, outro escritor russo seu contemporâneo, Máximo Górkí, diria:

41

"Ninguém compreendeu tão lúcida e finamente como Anton Tchekhov a tragédia das trivialidades da vida; ninguém antes dele mostrou aos homens, com tão impiedosa verdade, o retrato terrível e vergonhoso de suas vidas, no turvo caos da existência cotidiana da burguesia".

Passemos os olhos, de relance, em dois contos que caracterizam estes dois modos de expressão: o de Maupassant, sustentado até o final pela surpresa reveladora que ilumina o progressivo suspense alimentado desde o início; o de Tchekhov, deixando em nós, leitores, o sem-sabor que nos obriga a que voltemos os olhos na direção em que o texto nos aponta, descortinando, por detrás das palavras, no espaço do não-dito, a crítica subliminar, o "sentido" revelado naquilo que as palavras ocultam.

De Guy de Maupassant, breve resumo do seu famoso "As Jóias": nos cinco primeiros parágrafos, o encontro do Sr. Lantin com a maravilhosa criatura que ele, por sorte, consegue desposar e a descrição altamente favorável da personagem feminina: "beleza modesta", "pudor angélico" e sua extrema habilidade em manejar as economias domésticas. Tudo isso e mais as atenções e delicadezas com que cobria o marido, faziam dele, seis anos depois de casados, um marido convictamente apaixonado.

Dois únicos aspectos negativos desgostavam um pouco o Sr. Lantin: sua paixão pelo teatro, ao qual

42

ele se via tantas vezes arrastado sem nenhuma vontade e o gosto pelas jóias falsas. Quanto ao teatro, apesar da relutância da mulher, ele consegue se safar: aconselha-a a fazer-se acompanhar por uma amiga, mas, em relação às jóias falsas, nada lhe distrai do prazer de possuí-las e de contemplá-las.

Neste clima de completa felicidade é que a morte vem surpreendê-los, deixando inconsolável o Sr. Lantin pela ausência da companheira amada. E, à sua dor, um novo motivo de sofrimento vem se aliar: seus vencimentos de funcionário do Ministério, que antes, em mãos da esposa, supriam exemplarmente as necessidades da casa, servida por finas iguarias e regada por vinhos da melhor qualidade — arte administrativa diante da

qual, agora, o Sr. Lantin permanecia boquiaberto — eram insuficientes para a despesa de sua única pessoa.

Diante da irremediável necessidade de conseguir algum dinheiro extra para atender às mais imediatas despesas e fazer frente a dívidas que se avolumavam, o Sr. Lantin, depois de grande dúvida, decide-se a vender as quinquilharias que a esposa trazia para casa quase a cada noite, tão obstinada era sua paixão pelo brilho das pedras.

Este o clímax da narrativa: na joalheria, o cuidadoso exame feito pelo comprador, a vergonha do Sr. Lantin ostentando sua miséria acreditando estar vendendo objeto tão sem valor e, aterradora surpresa — a enorme quantia que lhe é oferecida

43

pela jóia. Dúvidas quanto à perícia do comprador: seria tão perfeita a imitação que ele não reconheceria? Qual nada! De surpresa em surpresa, o Sr. Lantin vai constatando serem autênticas todas as jóias, tendo o joalheiro inclusive o registro de que tal ou tal teria sido ali comprada e mandada à residência da Senhora Lantin em tal ou tal data. Presentes, então? Horrível dúvida depressa se metamorfoseia em certeza.

Logo, logo, porém, o modesto funcionário começa a perceber "Como se é feliz quando se tem dinheiro!" e constata que esta valiosa herança de trezentos mil francos, que estranha e curiosamente lhe chegara às mãos, tem o dom de mudar a sua vida, permitindo-lhe demitir-se do emprego, "mandar ao diabo as aflições" e tecer projetos de novos dias. Argumentos, evidentemente, capazes de sufocar em seu íntimo quaisquer lembranças perturbadoras ou dúvidas malsãs.

Epílogo: nos dois últimos parágrafos, o desfecho da estória e o que restou do Sr. Lantin:

"Pela primeira vez na vida não se entediou no teatro, e passou a noite em companhia de mulheres.

Seis meses depois, tornou a casar-se. A segunda mulher era muito honesta, mas de um gênio difícil. Fê-lo sofrer muito."

Passemos os olhos, agora, no conto de Tchekhov, "No Mar da Criméia". Diante da impossibilidade

da transcrição completa, adianto ao leitor que, quanto aos dois contos, mas mais ainda quanto ao de Tchekhov, minha tentativa de "dar uma visão" dos mesmos é algo muito aquém de uma leitura completa das referidas narrativas e o ideal seria que o leitor procurasse lê-las ainda que numa antologia. Em relação ao conto de Maupassant, confirmando o que disse Somerset Maugham, é simples "recontarmos" a estória. Diante da narrativa de Tchekhov, vemos a total ineficiência de um possível resumo. Esta dificuldade mesma, faço questão de ressaltá-la porque é a confirmação do que disse até aqui a respeito desta modalidade de conto.

Mas vamos a ele, entremeando resumo, comentário e transcrições de trechos, numa vã tentativa de exemplificar esta exposição.

O espaço é uma espécie de enfermaria, localizada num porão de navio. Ali dois soldados e um marinheiro doentes retornam da guerra e experimentam o tédio de dias e dias que se alongam, preenchidos apenas pelo monótono barulho das máquinas, pelo quebrar das ondas e pelas próprias reflexões, lembranças e delírios. Nada acontece, nenhum relato curioso ou atraente, apenas o cansativo jogo de cartas e o calor sufocante. Nada os aproxima, senão a localização espacial — três macas uma ao lado da outra num cubículo sombrio, em péssimas condições higiênicas. Nenhum diálogo digno desse nome. Três seres voltados para dentro de si

mesmos.

O conto começa como se fora uma interrupção inesperada naquele ambiente já constituído, surpreendendo um comentário de Gusief dirigido a Pavel Ivanytch. As informações acerca do local, da situação de cada um, etc., vão sendo aos poucos fornecidas, à medida que o texto se constrói. Diz Gusief: "— Escuta, Pavel Ivanytch: um soldado me contou que o barco dele chocou-se, no Mar da China, com um peixe que era do tamanho de uma montanha. Será verdade?" Diante do silêncio do companheiro, espacialmente marcado na organização do texto por três parágrafos em que o narrador descreve o ambiente, Gusief volta ao ataque: "— O vento partiu as suas correntes e está a correr mar."

Reação de Pavel: "— Meu Deus! Que idiota que você é! Quando não se põe a dizer

que um barco se despedaçou de encontro a um peixe, diz que o vento partiu as correntes, como se fosse uma pessoa de carne e osso".

Semelhante diálogo, num conto tradicional, deveria ser "jogado fora", porque aparentemente nada acrescenta ao desenrolar dos acontecimentos. Aqui, porém, é um sinal de modernidade. Na figura de Pavel e na sua fala pode-se ver o intelectual que faz a crítica dos "estilos fantasiosos" das estórias e a recusa do autor quanto à utilização de figuras de linguagem ou antigas lendas ("vento partir as correntes") que falseiam a

46

realidade. Lembre-se que Tchekhov perseguia a recriação do real pela literatura.

Isto se confirma em outro momento do texto, quando Pavel conjecturando sobre sua chegada à Rússia, planeja procurar lá um seu amigo escritor e lhe dizer: "Vamos, amigo, deixa por um minuto os teus escabrosos temas relacionados com mulheres e com amor: deixa de cantar as belezas da natureza e procura divulgar as sujeiras dos seres de duas patas. Trago-te esplêndidos temas..."

Posições antagônicas que se defrontam. De um lado, o sonhador Gusief, acreditando que chegará à terra natal, ao reencontro com os seus; de outro, Pavel e sua consciente revolta contra a situação dos soldados que são postos em navios, sabendo-se que não resistirão à travessia — estratégia usada, segundo ele, para se verem livres dos mesmos, já que não mais são úteis à frente de guerra. O terceiro doente quase passa despercebido. Nenhuma fala sua. É também o primeiro a ser "cortado".

Sim, porque as mortes são relatadas com fria indiferença, assim como nomes que se riscam numa longa lista e que em nada alteram o ritmo dos acontecimentos. Se não, veja:

"De repente, algo de anormal acontece a um dos soldados que jogam. Ele confunde o naipe de copas com o de ouros, erra na conta e deixa cair as cartas.

47

Depois, olha em torno de si com um sorriso hediondamente alvar.

— Voltarei logo, camaradas ... Esperem ... eu ... eu ... — e estende-se no pavimento.

Os companheiros interrogam-no, estupefatos; ele não responde.

— Stepan! Sente-se mal? — pergunta-lhe o soldado do braço ferido. — Hein? Quer que chame o padre, sim?

— Stepan, beba água, beba, camarada, beba! — diz-lhe o marinheiro.

— Mas por que você lhe empurra a caneca à boca?

— exclama Gusief, irritado. — Não vê, então, seu idiota?...

— Como?...

— "Como? ..." — repete Gusief arremedando

— ele já não respira ... está morto. E ainda perguntas: "Como?" Que idiota, meu Deus!"

Nenhuma palavra mais. A parte três do texto começa em seguida, depois de um corte temporal, anunciando já bem adiantada a viagem. Pavel Ivanytch aparenta estar melhor e Gusief passa os dias mergulhado em sonhos, mesclando passado e futuro em permanente dei Trio. Num destes instantes, o silêncio é quebrado:

"— Que a terra lhe seja leve! — murmura o soldado do braço ferido. — Era um homem que deixava a gente nervoso.

48

— Quem? - pergunta Gusief esfregando os olhos.

— De quem é que estás falando ?

— Ora, de quem? De Pavel Ivanytch! Morreu. Levaram-no para cima."

Depois de assistir ao lançamento do corpo de Pavel no mar, Gusief desce para a enfermaria e mergulha de novo em sono e sonho. E sem nenhum suspense, na rotina daquilo que já é esperado, assim nos fala o texto de sua morte:

"Dorme, assim, dois dias seguidos. Ao cair da tarde do terceiro, os marinheiros vêm buscá-lo e levam-no para o convés.

Costuram-no num saco, no qual introduzem, também, para torná-lo mais pesado, dois enormes pedaços de ferro. Metido no saco Gusief parece uma cenoura: volumoso na cabeça e afinado nas pernas.

Ao pôr do sol colocam o cadáver sobre uma prancha que tem uma das

extremidades apoiada na balaustrada e a outra num caixão de madeira. Ao redor enfileiram-se os soldados e os marinheiros todos de gorro na mão."

E o texto ainda descreve a descida do corpo na profundidade do mar, fala do susto de um cardume de peixinhos e do espetáculo a que assistem quando um tubarão, sem pressa alguma, vai abrindo de alto a baixo a mortalha de Gusief.

Vistos os dois contos, podemos voltar á pergunta inicial e refletir, munidos, agora, de elementos:

49

"Ter o que contar", uma estória que valha por si mesma, narração do invulgar ou "ter o que contar" numa operação de extrair sentido na vida mesma, sem fantasias e falsos adornos? Um fato extraordinário, digno de ser relatado ou consciências ordinárias, comuns e impotentes, igualmente dignas de serem conhecidas, reconhecidas — motivos que, se não nos arrancam folgados sorrisos, fazem ecoar em nós um grito de indignação pela miséria de uma vida em que não se é dono do próprio destino?

Passageiros de uma travessia, como aqueles três doentes do navio de Tchekhov, somos todos nós — este um dos sentidos submersos do conto — e na estrutura do texto, na ausência mesma do fato extraordinário, revela-se a insignificância da vida cotidiana. A tragédia do homem flagrantemente se estampa na indiferença dos céus, depois de ostensivamente mostrada na indiferença de um homem por outro homem.

Tal como a vida individual se apaga e os refletores do mundo em nada se alteram, não há desfecho, não há surpresa, a narrativa se encerra em amarga ironia, mas desprezando qualquer efeito especial. É registro de uma fatia do real, apenas.

A vida no navio continua inalterável, o corpo de Gusief solitariamente é retalhado pelo tubarão e "enquanto isso, lá no alto, no céu, onde o sol pouco a pouco se oculta, as nuvens vão-se acumulando. Uma delas parece um arco-de-triunfo, outra

50

um leão; outra ainda uma tesoura. Através de uma das nuvens projeta-se até o centro da abóbada do céu um amplo raio verde. Ao lado dele surge, pouco a pouco, um colorido de lilás bem pálido. Sob este esplêndido céu, o oceano torna-se a princípio obscuro; logo, porém, passa, por sua vez, a tingir-se de cores, de cores tão suaves, alegres e belas que a

língua humana é incapaz de descrevê-las."

NAS ASAS DO CONTO,
BREVE PASSEIO PELA PAISAGEM
LITERÁRIA BRASILEIRA

Além de lembrar que será breve este passeio, o título escolhido para este capítulo sugere ainda o tipo de visão que o leitor terá: se será levado pelas "asas" do conto, trata-se de um vôo e de um vôo só se pode esperar uma imagem distanciada e de superfície. Claro que numa visão deste tipo os expoentes — as grandes metrópoles — os nomes que a tradição firmou, serão mais facilmente identificáveis. Mas, antes, um detalhe: em qualquer passeio, quando numa excursão não podemos "ver tudo", as escolhas são sempre arbitrárias e pessoais. Quantas vezes não deixamos de lado um grande monumento, consagrado pelo gosto geral e fixamos nossa atenção naquela imagem que, de cara, respondeu a anseios desde muito adormecidos

52

inexplicavelmente em nosso íntimo?

Antes do descobrimento do Brasil, os índios possuíam, naturalmente, seu arsenal de lendas e mitos, transmitidos de pais a filhos, do mesmo modo que o conto popular. Mas já deixei pra trás este tipo de conto e estou pensando agora apenas nas manifestações literárias propriamente ditas e, entre elas, na narrativa curta. Também não vale me lembrar dos contos que os portugueses possam ter trazido na algibeira — se é que naquelas épocas já existia o protótipo do autor vaidoso, aquele sempre com um texto no bolso, pronto a lê-lo para quem dele se aproxima.

Por aqui passaram os jesuítas e entre eles Anchieta que, seja com a finalidade de educar os índios, seja como pura forma de expressão espontânea de sensibilidade, imprimiu ao nascimento da Literatura Brasileira esta imagem poética: o uso de se escrever poemas nas areias da praia. Ao lado dos textos informativos sobre as belezas da nova terra — berço do ufanismo que até hoje impregna a alma do brasileiro (Brasil — "gigante (...) deitado eternamente em berço esplêndido", "Brasil — país do futuro", "Ninguém segura este país", etc...) — a poesia dominou o panorama das primeiras manifestações literárias em solo brasileiro.

É difícil precisar o momento em que surgiu entre nós o primeiro conto com características genuinamente literárias. Afinal, quando se trata

53

do surgimento ou decadência de uma manifestação artística, não é possível registrar dia exato como se faz em História quando se fala da morte do rei ou da queda do regime. Mas, durante as primeiras décadas do século XIX, mais precisamente a partir de 1830/40, aparecem com certa freqüência na imprensa cotidiana produções muito próximas do gênero. Isto significa dizer que o conto, em sua feição literária, teria surgido entre nós quando aqui se firmavam os ecos do *Romantismo*, movimento artístico que já varrera de ponta a ponta a velha Europa.

Não é de estranhar, portanto, que as características que definiram o tão badalado "mal do século" estejam presentes no livro de Álvares de Azevedo, *Noite na Taverna*, publicado em 1855 e que, pelos requisitos de sua composição, pode ser considerado a primeira expressão verdadeiramente literária do conto brasileiro.

Você, leitor atento, que ainda se lembra do que eu disse no início deste texto a respeito do *Decameron*, de Boccaccio, registre o fato curioso: também em sua infância no Brasil, com Álvares de Azevedo, o conto é apresentado naquela mesma estrutura. Um grupo de pessoas reunidas numa taverna narra, cada uma, estranhas histórias que trazem a marca de um romantismo exacerbado, em que o senso do mistério, a atmosfera macabra, a, imagística satânica e uma profunda descrença

54

na vida — componentes do indefinível e vago "mal do século" — contróem o cenário.

Este fato comprova que o conto, no século XIX, pelo menos quanto aos primeiros exemplares surgidos entre nós, ainda se filiava, de maneira bastante evidente, à sua forma oral. Mesmo em se tratando de narrativas escritas, registradas em linguagem com preocupações estilísticas, o conto guarda reminiscências do "contar" — transmissão *oral* de um episódio.

Já aqui posso fazer um parênteses neste discurso expositivo e convidar você para uma reflexão. Balance a letargia do comodismo, ponha a cuquinha para funcionar e coloque para você mesmo a seguinte questão: calcular a distância que existe entre um

conto que um personagem relata para companheiros numa taverna, falando de situações estranhas e fantásticas pelas quais ele teria passado e o conto do jovem carioca Artur Oscar Lopes, "Notícias", ou o de Drummond, vistos no Capítulo I item 3. Estes contos, os dois últimos, são contos de "contar" ou contos de "ler"? Experimente contar pra alguém a "estória" deles e veja se consegue. Mas — alto lá! — sem descrever-lhes a forma. Valeu a observação?

Voltando ao século XIX, um monumento desperta, atrai, exige, obriga minha atenção e não há vôo que sobre ele possa passar sem se deter, sem descer, sem fixar, sem se apaixonar: Machado de Assis. Garanto que você já ouviu falar nele! E

55

(Obs: imagem – Machado de Assis)

quem sabe até franziu o nariz, porque tem destas coisas. Tanto falam, tanto falam... e às vezes quem tanto fala é a turma do "devera cumprir", a geração que diz "no meu tempo..." ou coisas parecidas, que a gente jovem acaba entrando no jogo da geração passada. Do mesmo modo que os "coroas" não curtem o papo da "moçada", às vezes por pura prevenção, a "moçada" acaba agindo igual: resolve riscar do programa tudo que tenha a ver com a turma antiga. É nestas águas que rolam muitos enganos e muito tempo é perdido.

Machado de Assis é, na verdade, uma fatia do século XIX e elemento imprescindível na História da Cultura Brasileira. Além de ter escrito vários livros de contos — registro de invulgar reflexão — entre eles *Contos Fluminenses*, o primeiro a ser publicado, em 1869, *Papéis Avulsos*, *Histórias Sem Data*, *Relíquias de Casa Velha*, este último publicado já no início deste século (1906), escreveu também densos romances e, ainda, poesia, teatro, crônica e crítica.

Mas Machado é mais. Quando vemos hoje, nos textos contemporâneos, a arte voltando-se sobre si mesma e romances, contos e poemas tomarem como temas a sua própria realização — isto que chamamos metalinguagem, metapoema, poesia sobre poesia, etc... — e constatamos que este é um dos signos da modernidade, qual não é nossa surpresa ao verificarmos que Machado, sim, meu caro

57

leitor, o velho Machado, é um jovem autor moderno. Pois não é que, se a arte moderna parece chamar a atenção, dizendo "Isto é apenas um texto ou um quadro, etc...", tudo isto já está lá, em embrião, nas páginas dos seus romances e contos?

O pintor belga René Magritte, surrealista, reproduz em um de seus quadros uma maçã com uma legenda sobre ela: "Ceci n'est pas une pomme". (Isto não é uma maçã.) Com isto quer ele lembrar que se trata de uma pintura, por maior que possa ser a semelhança com o real, trata-se de um jogo de tintas e qualquer "realismo" não passa de ilusão. De modo menos flagrante Machado de Assis está sempre lembrando ao leitor, que ele traz para o texto e com quem dialoga, que tudo não passa de narrativa, com recursos e efeitos que muitas vezes ele não só aponta como ironiza.

A primeira página do conto "Miss Dollar", por exemplo, mostra a "consciência" do autor a respeito do "fazer poético", da construção do próprio texto. Ao invés de ocultar o "processo", ele o apresenta e discute, conjecturando, num modo bonachão e irônico, as possíveis suposições dos leitores quanto à personagem, fazendo exatamente o contrário do que ele afirma no primeiro parágrafo. Veja:

"Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o

58

autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes Miss Dollar.

Se o leitor é rapaz e dado ao gênio melancólico, imagina que Miss Dollar é uma inglesa pálida e delgada, escassa de carnes e de sangue, abrindo à flor do rosto dos grandes olhos azuis e sacudindo ao vento umas longas tranças louras. (...)

A figura é poética, mas não é a da heroína do romance.

Suponhamos que o leitor não é dado a estes devaneios e melancolias; nesse caso imagina uma Miss Dollar totalmente diferente da outra. Desta vez será uma robusta americana, vertendo sangue pelas faces, formas arredondadas, olhos vivos e ardentes, mulher feita, refeita e perfeita. (...)

Já não será do mesmo sentir o leitor que tiver passado a segunda mocidade e vir diante de si uma velhice sem recurso. Para esse, a Miss Dollar verdadeiramente digna de ser contada em algumas páginas, seria uma boa inglesa de cinqüenta anos, dotada com algumas mil libras esterlinas, e que, aportando ao Brasil em procura de assunto para escrever um romance, realizasse um romance verdadeiro, casando com o leitor aludido. (...)

Mais esperto, que os outros, açode um leitor dizendo que a heroína do romance não é nem foi inglesa, mas brasileira dos quatro costados, e que o nome de Miss Dollar quer dizer simplesmente que a rapariga é rica.

A descoberta seria excelente, se fosse exata; infelizmente

59

nem esta nem as outras são exatas. A Miss Dollar do romance não é a menina romântica, nem a mulher robusta, nem a velha literata, nem a brasileira rica. Falha desta vez a proverbial perspicácia dos leitores; Miss Dollar é... "

Ah! mas esta ingratidão com o grande mestre eu não faço. Então Machado arma toda esta estratégia arrastando o leitor para dentro do conto e eu, no meu texto e sem que o meu leitor vá ao Machado, vou lá dizer quem é Miss Dollar!!! Não, negativo, isto eu não faço. Nem que o editor exija. Quem quiser saber, que leia o conto (se ainda não leu). Sou, por acaso, contadora de estórias alheias? Já basta o pecado contra Maupassant e Tchekhov.

Mas espero que tenha sido válida como amostra do estilo tantas vezes brincahã dos contos de Machado, a transcrição destes trechos do princípio de um deles. E se o leitor se animar à exploração de seu universo, não ficará decepcionado. São estórias deliciosas que agradam ao gosto pelo suspense, agradam à curiosidade, agradam ao anseio de indagar o desconhecido, o fantástico, o surpreendente, mas, melhor que tudo isso, são contadas num tom entre filosófico e humorístico que agrada — impossível não reconhecer — à inteligência.

Machado de Assis ceticamente escrevera em *Outras Relíquias*, "Não há descanso eterno, nem ainda o das sepulturas. Um dia lá vem a mão do

arqueólogo a pesquisar os ossos e as idéias". Bem que tem razão o autor de Dom Casmurro. Ainda hoje suas idéias são vasculhadas, comprovando que o escritor está vivíssimo entre nós, embora o homem-Machado tenha morrido em 29 de setembro de 1908. Neste mesmo ano está sendo preparada em Portugal a edição em livro do primeiro romance de Lima Barreto, *Recordações do Escrivão / saias Caminha*, posta a venda no ano seguinte.

Do mesmo modo que Machado enriquecera com seus textos os folhetins dos tempos do Império, Lima Barreto se torna presença freqüente na imprensa dos princípios do século, retratando com desconcertante honestidade intelectual a vida suburbana carioca. De tal modo os seus textos revelam a patética condição de vida da gente miúda dos bairros pobres do Rio, de tal modo os seus textos fazem a crítica de nossa apatia, a denúncia de nossa omissão e macaqueação dos modelos estrangeiros, que são até hoje de uma atualidade admirável. E é por isso que a marca de sua passagem está impressa tão fortemente nos caminhos da Literatura Brasileira, encontrando identidades em contistas atuais, como um João Antônio, por exemplo, autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Leão de Chácara*, entre outros.

Os contos de Lima Barreto, reunidos no livro *Histórias e Sonhos*, em 1920, formam, ao lado de

61

seus romances, uma literatura de combate, revelando sempre a revolta do autor contra os grandes e sua expressiva simpatia pelos humildes. O seu estilo direto e sem rodeios, destes que se chamam subversivos, porque vão fundo nas mesquinhas e "dão nome aos bois", até hoje constitui uma espécie de desafio para qualquer escritor que se proponha fazer a sátira da situação social e política do Brasil. Lima Barreto já a fez. Neste sentido, diante dos seus textos, uma pergunta inevitavelmente nos ocorre, como diz João Antônio: "Mas que diabo, que bruzundanga, será possível que este País, em essência, não mudou um milímetro nos últimos cinquenta e quatro anos?"

Exatamente por colocar em questão a realidade sócio-cultural (Lima satiriza até mesmo os costumes literários da época), a sua prosa pode ser considerada pré-modernista, porque, de certa forma, anuncia os temas que estarão vivos e fortes na obra dos modernistas de 22. Lima Barreto era já a fermentação da rebeldia que explode na

Semana de Arte Moderna, realizada entre 11 e 18 de fevereiro do celebrado ano de 1922, em São Paulo.

Mas, se Lima Barreto significa uma abertura para o Modernismo, pelo vigor de sua crítica e pelo ângulo escolhido por ele para retratar a gente de sua terra, com Mário de Andrade estas conquistas de prosa serão acrescidas de inovações ao nível da linguagem, ao nível dos códigos literários.

62

Compreender Mário é rastrear, ainda que muito rapidamente, os caminhos calcados e abertos pelo "ponto de encontro" que significou a Semana e a posterior consolidação dos cânones modernistas.

Quem era que, nos meios artísticos e literários na "terra da Bruzundanga"? (— expressão de Lima Barreto numa sátira alegórica do Brasil do começo do século). De um lado o passado, o peso da tradição, a retórica de Rui Barbosa, o estilo pomposo de Coelho Neto, os versos parnasianos — firmemente travados à lição da métrica — do poeta Olavo Bilac e, de outro, espíritos jovens que servem de receptáculo à sensação geral produzida pelo cheiro do mofo, do bolor, do velho, do ultrapassado que impregnava o ar.

Para se constatar a decadência literária a que se havia chegado com o culto exagerado da palavra e o esmero da forma (em detrimento do conteúdo), apregoado pelos escritores parnasianos, é válido o depoimento de Raimundo Correia, no final do século: "A época atual é, com efeito, dura e penosa para a vida do espírito. Que vemos nós em torno? O patriotismo, a abnegação heróica e as mais nobres virtudes deixam de ser uma realidade, evaporando-se em frases ocas... O aspecto sob o qual todas as coisas são encaradas presentemente por uma literatura doentia e "fin du siècle", traduz com triste exatidão esse mal-estar que nos oprime e asfixia".

E, como sempre acontece, é nas veias jovens

63

que corre com mais intensidade o sangue que impulsiona a renovação. E as veias jovens se chamam, aí, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, que, entre outros, se agregavam em torno de uma nova expressão artística, isto se pensamos apenas em literatura. Porque, na verdade, a amplitude da Semana se

estendia a todas as artes.

É importante registrar, também, que esta gente jovem, que propõe uma revolução nas formas do universo artístico, aqui neste país tropical, não está atuando isolada do resto do mundo. O mesmo inconformismo que pairava nos horizontes das artes brasileiras "já fora" ou, pelo menos também "estava sendo" sentido em toda a Europa. Lembra-se de quando, em capítulo anterior, fiz referência ao Impressionismo?

No caso brasileiro, ao lado da proposta de uma maior consciência do país, da necessidade de uma expressão artística nacional — e neste sentido ele teria seus antecessores em um Lima Barreto ou Euclides da Cunha, por exemplo — ao lado da valorização do folclore e da literatura popular, o Movimento Modernista propõe a renovação das formas estéticas, a ruptura com a linguagem tradicional, a renovação dos meios de expressão.

Quanto à prosa do Modernismo, a prosa que, a partir dos anos 20, vai dominar nas letras nacionais, marcantes inovações podem ser enumeradas. Enquanto a prosa realista visava a uma reprodução

64

fiel do real pela arte, ou seja, a arte figurativa — espelho do real — com os modernos se instaura a autonomia da arte diante do real. Como objeto autônomo, ela se permite uma postura de verdadeiro jogo. Jogo proposto pelo autor e que, para uma completa percepção do objeto artístico, deverá ser aceito e assumido pelo receptor. Esta autonomia da arte em relação ao real abre caminhos insuspeitados no sentido de uma maior exploração do imaginário. E, de certo modo, tem como decorrência o aspecto de hermetismo, de "linguagem de iniciados" que permeia todas as manifestações artísticas peculiares ao século XX.

Quem de nós não ficou, em dado momento, perplexo diante de um quadro ou de um texto moderno? E, quando eu falo "perplexo", estou-me referindo àquela perplexidade nascida mesmo da não-compreensão, daquele inquietante momento em que pedimos socorro a reflexões mais profundas e detidas, ansiando por um "Fiat Lux" (Faça-se a luz) no deserto de nossa obscuridade. Esta tendência à incompreensão, a significações cifradas, atua como uma das regras do jogo, porque, ao mesmo tempo que a arte se torna guardião de um ou vários significados, propõe ao receptor esta espécie de desafio, "pedra no meio do caminho" a obrigar leitura atenta e não apenas "fluviente, flutuai", de superfície,

levada pela maré.

Duas grandes ciências influenciaram profundamente

63

o pensamento do homem moderno e, evidentemente, todas as suas manifestações artísticas e culturais: a Psicanálise e a Antropologia. A existência de Freud, que desde os primeiros anos do século vinha publicando seus textos de Psicanálise, tem fundamental importância em algumas vertentes da arte moderna. A descoberta do inconsciente atua de forma considerável nas narrativas que buscam trazer à tona, pelos meandros da ficção, o "ser", o mundo interior do homem, sua realidade mais íntima e profunda.

As conquistas da Antropologia, por outro lado, contribuem para uma visão menos radical do "outro", para uma avaliação não-pejorativa das culturas que são de natureza diversa daquela que vivemos. Justificam o interesse dos modernos, de Mário de Andrade, por exemplo, pela literatura popular, pelos mitos e credences do nosso folclore, pela linguagem coloquial, pelo conhecimento das regiões esquecidas deste imenso Brasil.

Os contos de Mário se caracterizam, primeiramente, por uma linguagem jovem, bastante pessoal, em que a tendência ao experimentalismo da forma o leva a empregar, na língua escrita, elementos gramaticais característicos da linguagem oral, dando ao texto a aparência de uma invenção às vezes puramente exterior, que não atinge a substância da mensagem. São recursos gramaticais novos, alguns até discutíveis, germinando em meio a um coloquialismo da melhor qualidade.

66

Se, com o adensar da exploração psicológica, com o aprofundamento daquela análise de estados interiores já anunciada nos textos machadianos, vemos o conto de Mário problematizar a relação autor/leitor — não se pode esperar de seus textos um desenvolvimento rígido e objetivo da ação, dos episódios — em contrapartida, a linguagem se depura de qualquer efeito retórico e assume aquela simplicidade e espontaneidade do dia a dia dos personagens.

Lembremos que, na década de 20, estava muito presente no espírito modernista a questão de se criar uma linguagem literária com feição própria nitidamente brasileira. Conseguir isso seria possível através da valorização do Português tal como é falado pelo

povo, aqui, e não como pregavam as gramáticas, presas, todas elas, a uma sintaxe lusíada, arraigada aos falares de Portugal e não nossos. Neste sentido, facilita minha observação a leitura de um pequeno trecho do poema "Evocação do Recife", em que Manuel Bandeira se recorda da infância em contato direto com a gente da terra e, opondo-a à cultura livresca, valoriza-a:

"A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros
Vinha da boca do povo na língua errada do povo
Língua certa do povo
Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil
Ao passo que nós

67

O que fazemos
É macaquear
A sintaxe lusíada."

Mário fez sua estréia, no conto, com o livro *Primeiro Andar* (1926), título que, por si só, já anuncia a obra que o autor previa e se propunha a edificar. E depois de ter experimentado outros gêneros, depois, inclusive, da extraordinária empresa do *Macunaíma* — espécie de rapsódia em que, a partir do folclore, busca recriar uma bem humorada imagem da realidade nacional — sua maturidade como contista se revela com a publicação de *Belazarte* (1934) e *Contos Novos* (1947).

Abrindo caminhos ao lado de Mário e sendo de certa forma influenciado por ele, um outro contista da década de 20 merece registro: Antônio Alcântara Machado. Filho de conceituada família paulista, não sofrerá na carne o estigma da discriminação, como Lima Barreto, e nem trazia como ele a marca da mestiçagem (Lima era mulato), mas, tal como ele, foi um simpatizante da gente humilde, dos personagens de subúrbios. E se Lima Barreto dá vida, na ficção, à arraia-miúda carioca, Alcântara Machado faz o mesmo em relação ao proletariado nascente nas imediações da Paulicéia.

Com os seus textos, um novo personagem nasce para a Literatura Brasileira: o ítalo-brasileiro. Mas

não se trata, no caso, do imigrante italiano que "se deu bem" com os novos ares aqui dos trópicos, o imigrante endinheirado da Avenida Paulista e sim aquele que, não encontrando luz do sol sob o resplendor dos altos edifícios das zonas ricas de São Paulo, foi buscar um pedacinho de chão nos arrabaldes distantes, lá onde se misturam, no drama cotidiano, os filhos da pequena burguesia e os filhos dos operários.

Quanto à temática e ao tratamento dos personagens, seus contos se aproximam da linha social que trilhara Lima Barreto, mas, em relação ao aspecto estilístico, à forma de expressão, é de Mário de Andrade que Alcântara se aproxima. O fato é explicável até mesmo em virtude da identidade de espaço e de tempo que os ligava. Respiravam os mesmos ares. E se um fora participante ativo da Semana de Arte Moderna, o outro, jornalista, era participante diário da vida sócio-cultural da cidade. Assim, caracterizam a sua narrativa recursos tipicamente modernistas.

Seu primeiro livro, *Braz, Bexiga e Barra-Funda*, de 1927, apresenta contos nitidamente marcados pelo desejo de uma linguagem quase telegráfica, em que a instantaneidade ou simultaneidade das cenas compõe um estilo sintético, que dá bem uma imagem da crescente rapidez do mundo industrializado — exatinho como queriam os adeptos do primeiro momento do Modernismo.

Com os livros seguintes. *Laranja da China* (1928)

e *Mana Maria e Vários Contos*, publicado um ano depois de sua morte (1936), vemos a sua prosa encaminhando-se no sentido daquela "maturidade literária" que os jovens de 22 vão alcançar em suas obras posteriores. Mas Alcântara Machado, sem ter sido uma promessa malograda — sua obra é uma considerável contribuição à Literatura Brasileira — foi uma promessa inconclusa: aos trinta e quatro anos uma peritonite lhe rouba a vida.

Na década de 40 dois grandes nomes marcam registro no espaço da ficção brasileira, 1944 é o ano de publicação do primeiro livro de Clarice Lispector, *Perto do Coração Selvagem*, (romance) e em 1946 surge *Sagarana*, (contos) de Guimarães Rosa. Apesar de ter estreado com um romance, Clarice revelou-se, posteriormente, grande contista. Estes foram tempos de grande fertilidade nas terras da ficção brasileira.

Como estamos tratando de conto — lembre-se (e que eu não me esqueça!) de que

estamos em suas asas — e como nosso espaço vai-se reduzindo, grandes nomes do romance, mas que também fizeram suas incursõezinhas na área do conto, não serão aqui abordados. Afinal, é preciso deixar alguém para que você, leitor, possa também se dar o gosto da descoberta, como não?

E quando você se apetrechar de curiosidades e indagações, abandonar mapas e bússolas e partir "sem lenço sem documento" numa aventura do imaginário pelo país da ficção, guarde esta dica:

70

se te atrai imaginar um texto que revitalize todos os recursos da expressão, que faça poesia escrevendo prosa, que reinvente a língua e inaugure a poética a partir de um extraordinário domínio do idioma e de um profundo conhecimento da gente que habita Brasil interioranos e esquecidos, não tenha dúvida, é de Guimarães Rosa que você precisa.

Para que você vá se acostumando com a linguagem, delicie-se com este pequeno trecho de um texto do Guima (que é como lhe chamavam os amigos), em que um bêbado, "ziguezagueando", retorna a casa:

"E, vindo, noé, pombinho assim, montado-na-ema, nem a calçada nem a rua olhosa lhe ofereciam latitude suficiente. Com o que, casual, por ele perpassou um padre conhecido, que retirou do breviário os óculos, para a ele dizer: — Bêbado, outra vez. .. — em pito de pastor a ovelha. — É? Eu também... — o Chico respondeu, com báquicos, o melhor soluço e sorriso.

E, como a vida é também alguma repetição, dali a pouco de novo o apostrofaram: — Bêbado, outra vez? E: — Não senhor... — o Chico retrucou — ... ainda é a mesma.

E, mais três passos, pernibambo, tapava o caminho a uma senhora, de paupérrimas feições, que em ira o mirou, com trinta espetos. — Feia! — o Chico disse; fora-se-lhe a galanteria. — E você, seu bêbado!? — megerizou a cuja. E, aí, o Chico: — Ah, mas... Eu? ... Eu, amanhã estou bom..."

Ah! eu sabia! Quer o título dos livros dele, não é? Ia-me esquecendo. Lá vão. De contos: *Sagarana*, *Primeiras Estórias*, *Tutaméia: Terceiras Estórias* (a que pertence o Prefácio "Nós, os Temulentos", de que extrai' o trecho citado) e *Estas Estórias*, edição póstuma.

Mas se você, leitor, não quer saber de textos que "contam uma estória" bonitinho, como se você a estivesse ouvindo, mas, se pelo contrário, você é desses que se apaixonam pela volúpia da palavra e que esperam de um texto a recriação do real, a recriação do mundo, na própria aventura do discurso; se você busca um texto que devesse mistérios nos submundos da consciência, que investigue o "ser" sob o espetáculo concreto da realidade aparente, disponha-se à doce aprendizagem de amar Clarice.

E quando, de conto em conto, você deparar com Clarice "bulindo no fundo mais fundo", lá onde ser e não-ser se confundem, lá onde habita a palavra que busca, no silêncio, dizer o indizível, pequenos trechos, como estes, ficarão retidos, quem sabe?, no seu espaço das paixões (literárias, claro!).

"Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa mais última que se pode dar de si."

"Meu enleio vem de que um tapete é feito de tantos fios que não posso me resignar a seguir um fio só; meu

72

enredamento vem de que uma história é feita de muitas histórias."

"Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas."

"A minha ínfima parte divina é maior que a minha culpa humana."

"Precisar é sempre o momento supremo. Assim como a mais arriscada alegria entre um homem e uma mulher vem quando a grandeza de precisar é tanta que se sente em agonia e espanto: sem ti eu não poderia viver. A revelação do amor é uma revelação de carência — bem aventurados os pobres de espírito porque deles é o dilacerante reino da vida."

De Clarice Lispector, contos: *Felicidade Clandestina*, *Laços de Família*, *A Imitação da Rosa*, *A Legião Estrangeira*. (Agora, ao pé do ouvido, que isto não estava no programa:

os romances também são fascinantes!)

Nosso tempo de vôo vai-se esgotando, meu olhar abraça a paisagem, contando o número de páginas e me assusto. É que me falta falar ainda nos contemporâneos, nos novos, nos novíssimos. E põe gente nisso! Há que se arquitetar uma estratégia redutora. Afinal, exigente leitor, não queira encontrar aqui uma exploração completa do cultivo de contos nas regiões da ficção brasileira. Lembre-se de que me propus a um passeio, portanto não me cobre além.

73

Nas últimas décadas a produção de contos, sem dúvida alguma, está entre os produtos brasileiros que tiveram maior taxa de crescimento. Parece mesmo que o aspecto de imediatismo proporcionado pelo gênero — o "tempo" de um conto, quanto à escritura ou quanto à leitura, é evidentemente menor que o de um romance — aliado a uma maior facilidade de divulgação, está diretamente ligado a uma imperiosa ânsia de dizer, urgência de denunciar — decorrência da própria situação político-social do Brasil.

A prática literária, hoje mais do que nunca, revela-se excelente exercício de reflexão sobre a situação do Homem no mundo, sobre a situação do intelectual-escritor na sociedade, sobre a situação do operário frente ao sistema capitalista, sobre a situação do Brasil no plano mundial, ou, como dizem os versos do também contista Carlos Drummond de Andrade, reflexão sobre "o tempo presente, os homens presentes, a vida presente".

Comprova, por exemplo, esta preocupação com o social, com as relações entre os homens no mundo contemporâneo, a extensa lista que poderia aqui alinhar, de escritores, contistas, para os quais o desamparo do homem sem nome na sociedade moderna é a razão maior de cada página escrita.

O modo violento de narrar, escolhido por Rubem Fonseca; a elaboração crítica da tragédia doméstica, em Dalton Trevisan; a exploração dos

71

submundos, presente em João Antônio; a configuração alegórica de um universo despoetizado, nos textos de Victor Giudice e Moacyr Scliar; o inventário crítico da sociedade de consumo, em Roberto Drummond; a descrição do baixo mundo noturno feita por Ignácio de Loyola Brandão; a marginalização dos personagens de Edilberto Coutinho

ou a documentação do mundo proletário filtrada na atmosfera dos bares de subúrbio pelos contos de Jefferson Ribeiro de Andrade; o patético drama da sobrevivência nas zonas rurais de periferia rompendo das páginas de Deonísio da Silva ou de Domingos Pellegrini Jr. — para só ficar em alguns — representam, todos eles, expressões distintas e diversas de uma mesma denúncia social.

Alargando o nível da inquietação para o plano do existir, nos deparamos com os textos de Hélio Pólvora, Sérgio Sant'Anna, Adonias Filho, com a profundidade filosófica captada sob a questão da incomunicabilidade pelos textos de Luís Vilela, com o realismo fantástico de José J. Veiga e Murilo Rubião ou, ainda, Breno Accioly, com seu modo peculiaríssimo de devassar o mistério nas fronteiras da razão e da insanidade.

Muita gente, não? Mas não falei ainda de uma outra vertente igualmente rica da contística brasileira. Não falei daqueles que, como Osman Lins, arquitetam a narrativa quase como decorrência do próprio tecido criado com a experimentação da linguagem, espécie de aventura ao

75

sabor das palavras, a escritura como desvendamento do mistério num plano existencial. É mais ou menos por aí que correm as experiências de um Autran Dourado ou Nélida Pinon, juntando a esse aspecto a dimensão mítica de seus textos; ou as experiências de Samuel Rawet, Josué Montello e Lygia Fagundes Telles agudizando, todas elas, a exploração das sutilezas psicológicas e, ainda, Salim Miguel e Caio Fernando Abreu, preocupados ambos com a criação de uma atmosfera, de um clima, diante do qual avulta a dimensão da pequenez humana.

Claro que ficou gente de fora. E gente boa! Acontece que sempre, de qualquer modo, ficaria. Pois, diante da extraordinária fertilidade do conto nos dias atuais, só mesmo reagindo como o Luís Gonzaga Vieira, também ele contista, autor de *Aprendiz de Feiticeiro*: "Afinal, o Brasil tem atualmente 110 milhões de escritores!" Só que a frase foi dita há alguns anos e hoje, certamente, o número é um pouquinho maior.

A CRISE DA REPRESENTATIVIDADE NA ARTE DO SÉCULO XX E O CONTO

Da curiosidade em saber "o quê"

à curiosidade em saber "como"

"... o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direta e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem..."

Nesta passagem de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, (cap. LXXI), Machado de Assis, referindo-se ao seu próprio estilo, coloca explicitamente a questão da representação literária. O texto que

77

reproduz fielmente uma realidade exterior a ele, um referente externo, o que, com presteza e fluência *conta uma estória*, constitui a "narração direta e nutrida", amada pelo leitor, de que fala Machado de Assis. E, aqui, um dado importante quando se pensa em literatura-século XX: a figura do leitor, o papel a ser desempenhado por ele.

Machado de Assis, num procedimento autenticamente moderno, semelhante a alguns momentos dos filmes de Godard, dirige-se numa clara segunda pessoa ao leitor. E diretamente lhe critica a postura de correr atrás da representação dos fatos, de buscar avidamente o desenrolar da estória, sem atentar para o verdadeiro elemento literário: o estilo. Sem atentar para o fato de que, em arte, qualquer representação do real estará sempre mediatizada pela "visão" e "expressão" do artista. Exatamente por isso, Machado escarnece deste leitor e zomba de sua obtusidade: "... o maior defeito deste livro és tu, leitor". Registrando, assim, a inconveniência deste tipo de leitor para o seu texto. Machado — um autor que em vários aspectos revela-se moderno — registra a absoluta inconveniência deste tipo de receptor para a arte que o século XX vai produzir.

Se a relação da arte com o real sempre constituiu preocupação de artistas e criadores, nos últimos cem anos esta relação aparece no âmago das questões de que têm se ocupado artistas plásticos, cineastas, poetas e escritores em geral.

78

Enquanto a arte realista do século XIX, o romance mimético — reprodução cuidada e verossímil do real — ou a pintura figurativa do passado, servindo para registrar a imagem de uma pessoa notável, por exemplo, mantêm uma certa cumplicidade entre autor e receptor, entre o artista e seu público — espécie de acordo mútuo sobre interesses e valores comuns — a arte da modernidade denuncia a quebra desta relação. A segunda metade do século XIX é já o palco sobre o qual se desenham as linhas configuradoras desta nova ordem das coisas.

Lembre-se que, pano de fundo das modificações artísticas, estão as modificações histórico-sociais que engendram os modos de vida em cada época. A arte é, sempre, a expressão de um ser sensível ante o real com que se defronta. E, no século XIX, vão-se consubstanciar, realmente, mudanças que os tempos de modo gradativo vinham germinando. A Revolução Industrial e o conseqüente declínio do artesanato, a ascensão da classe burguesa — a presença dos novos-ricos, sem qualquer lastro de cultura e tradição —, a produção em série de bens vulgares e pretensiosos freqüentemente nomeados como "Arte" — tudo isso havia deteriorado o gosto do público, marcando profunda dissociação entre o artista e o receptor de sua arte.

Se para o promissor homem de negócios o artista não passa, na maioria das vezes, de um impostor

79

que exige preços absurdos por um trabalho sobre o qual recai o questionamento da "utilidade", mudando-se a ótica, para o artista, tornou-se agradável passatempo, quando não agressiva revolta, "chocar o burguês", agredi-lo com a estranheza, obrigando-o à perplexidade diante de uma arte que tende para a abstração e promove a subversão radical das convenções do realismo. O artista moderno divorcia-se dos valores da burguesia, sem abraçar outra classe.

Na pintura vamos encontrar, no movimento expressionista de princípios do século XX, por exemplo, a deliberada recusa àquela "fidelidade à natureza" e à "beleza ideal", assumindo inteiramente que os nossos sentimentos deformam a nossa visão das coisas e produzindo uma arte que se negava a expressar apenas o lado agradável da vida. Do ponto de vista da recepção, a arte expressionista parece ter desagradado, não tanto por furtar-se à representação fiel a que o público se acostumara, mas justamente por distanciar-se da beleza, devolvendo ao público a imagem do feio-horrível, como se

pretendesse obrigá-lo a mirar-se e reconhecer-se nela. Quem não se lembra, por exemplo, do famoso Guernica, de Picasso, retratando os horrores da guerra?

Outra grande tendência da pintura contemporânea — o cubismo — não se propunha a abolir a representação, mas a reformá-la, a partir da redução da figura aos seus elementos geométricos

80

básicos. Fragmentando a imagem e reorganizando-a em ângulos e linhas na superfície da tela, a pintura cubista procura sugerir a visão simultânea da mesma imagem. De qualquer forma, da transformação da realidade até a completa desvinculação da arte com o real exterior, é apenas mais um passo.

Abstracionismo é o nome que recebeu esta nova tendência da pintura moderna: representar, não formas e imagens da realidade, mas *criar* formas, geométricas ou não — simples manchas de cores — correspondentes a exigências da pura sensibilidade e do mundo psíquico. Assim, livre de qualquer representação figurativa, a pintura abdica da condição de expressar qualquer conteúdo descritivo. Tal como se cor puxasse cor e forma puxasse forma, num processo muito semelhante ao que encontramos na poesia da modernidade, onde está presente o processo "palavra puxa palavra".

E aqui, leitor avesso à arte, que já se encontrava resmungando à procura de uma explicação para o fato de eu estar falando de pintura num livro que indaga sobre conto, eis o fio da meada. Focalizei três tendências contemporâneas da pintura — arte visual — tentando mostrar como, nas várias manifestações artísticas do século XX, o experimentalismo formal, a preocupação com os procedimentos formais, está sempre acima e à frente da preocupação com a temática. Mesmo quando a arte faz a denúncia do social, esta denúncia — a

81

(obs: página 81-imagem- “ o conto moderno: arte entre as artes”)

82

merecer o nome de arte — é revelada através dos processos formais utilizados pelo artista e não apenas por apontar, conteudisticamente, na temática, o objeto de sua

denúncia. Vale, ainda, como exemplo, o *Guernica*, de Picasso.

Veja, estamos no terreno da arte em geral. Se pensamos em literatura, é igualmente válido o que acabei de afirmar e se nos detemos sobre a questão do gênero conto, particularmente, é óbvio que nada se altera. Voltemos ao título deste item e recordemos que ele nos fala de uma passagem, quanto à relação texto/leitor, em que este último é levado da curiosidade em saber "o que" à curiosidade em saber "como". E este é um dado realmente importante. Toda a narrativa do século XX exige uma nova postura do leitor: exige que ele saia da prazerosa atitude de quem espera a fruição fácil de uma estorinha "água-com-açúcar", descruze os braços e participe atentamente do jogo.

As tendências que estão presentes na pintura moderna possuem correspondentes na narrativa, guardadas evidentemente as diferenças das duas modalidades de arte. A crueza da linguagem, que nos deixa um tanto desorientados em muitos contos atuais, tem seu parâmetro no expressionismo e sua predileção pelo dramático. A fragmentação do discurso, a diversidade de pontos-de-vista dentro de um mesmo texto, a superposição de cenas — imitativa também da realidade fílmica — são elementos que se aparentam de muito perto

83

com o cubismo das artes plásticas.

Por outro lado, o livre exercício da linguagem, a completa autonomia do texto, do discurso, em relação à representação de um conteúdo externo, a volta da arte sobre si mesma, a meta linguagem, a metapoesia, o meta-romance, o metaconto — o conto que fala do conto, tal como o de Drummond, visto páginas atrás — são tendências presentes na literatura do século XX e que correspondem àquela autonomia buscada pela pintura abstrata.

Evidente que para uma literatura consciente de seus procedimentos formais, uma literatura que não se quer ilusionista, não se quer reprodução fiel da realidade, mas parece gritar a cada momento para o leitor — Isto é um texto! Trata-se de uma arte! — uma literatura, então, antiilusionista, que não esconde e ainda joga com o seu caráter de "criações", há que se desejar um leitor atento a estas particularidades. Um leitor que não tenha "pressa de envelhecer" e não vá sedento ao pote, em busca de um "o quê" revelador da seqüência dos acontecimentos, mas um leitor que olhe em todas as direções, abraçando desde a visão do todo até o exame das partículas mínimas que atuam no

"como" se realiza o texto. Enfim, um leitor atento não para "o quê" o texto conta, mas atento a "como" o texto conta. E é por isto que Machado de Assis, adivinhando esta nova relação a ser proposta pela arte moderna, já lança

84

sobre o leitor seu descontentamento.

**Na demarcação dos gêneros,
limites que se atenuam**

Procurei mostrar, no decorrer deste nosso "papo", que uma maneira simples e provavelmente rendosa de se compreender o conto literário moderno é olhá-lo como arte, inserido no contexto das artes em geral. Porque o certo é que, por detrás das peculiaridades que marcam cada estilo individual (características de cada artista), por detrás, ainda, das características específicas da modalidade narrativa chamada conto (o que a distingue, por exemplo, de um poema) estão presentes tendências que cobrem todo o vasto campo das artes, estão presentes tendências geradas pelas mais profundas relações configuradoras de uma época, de um tempo, de uma civilização.

O nosso é um tempo de divisas, de separações, de descontinuidade, de rapidez, de fragmentarismo. Estamos no reino da racionalidade capitalista que, em nome da eficiência e do lucro, instaura a pressa e fragmenta o processo de trabalho, roubando a cada trabalhador o controle de sua própria atividade, tirando de cada um o gosto de apreciar sua própria criação. Porque não há criação. Perde-se

85

o prazer do trabalho. Onde, por exemplo, em pleno sistema industrial, em que um trabalhador apenas manipula "certa máquina", produtora de "certa peça" que associada a centenas de outras chegará a compor um todo, onde, nesta realidade, o prazer de um artesão mirando, realizado, o fruto de sua criação?

A arte moderna registra e devolve este estado de coisas em termos de procedimentos formais, não representando figurativamente, fotograficamente, ilusoriamente esta realidade, mas permitindo-se uma integração no seu próprio tempo, explorando radicalmente os fundamentos dessa realidade, não só para desmascará-los,

torná-los visíveis, mas também procurando despertar e estimular a inteligência crítica do receptor.

Assim é que a arte ilusionista do passado, que transmitia a impressão de uma ordem espaço-temporal contínua e coerente, parece, aos artistas modernos, um engodo, uma imagem falsa, se utilizada em relação ao mundo atual. E para dar conta de um modo de vida em que as relações entre homens são cortadas por implacáveis relógios-de-ponto e ruidosos apitos de fábrica, só uma arte que tem na descontinuidade seu elemento primordial. (Lembre-se do que falei anteriormente a respeito do conto moderno, de Tchekhov.)

Descontinuidade; quebra da seqüência previsível; utilização de todas as linguagens (inclusive diálogo entre o texto e a tipografia ou entre o texto e as

86

ilustrações, alterando-se até mesmo a forma convencional do livro); incorporação, num mesmo texto, de fragmentos diversos, de vários autores, estilos e épocas, etc., realizando o que se chama "intertextualidade"; simultaneidade de cenas, imitando procedimentos do cinema moderno; introdução, na prosa, de técnicas da construção de poemas; inclusão, na composição do texto, de posicionamentos autocríticos, ou seja, textos que refletem e questionam seu próprio processo de construção. Estes são alguns dos procedimentos formais que encontramos presentes na narrativa moderna, logo, também no conto moderno.

Neste ponto, jovem leitor, você que abriu este livro em busca de uma resposta exata, certinha, conclusiva e cabal, você que já assimilou a linguagem do computador — que vai-se tornando moda entre nós — e exige deste livro uma resposta "sim" ou "não", uma resposta que elimine o obscuro e cambiável limite da dúvida e que lhe dê certezas para gritar, mui senhor da situação, — "Isto não é conto, é crônica." ou "Isto é conto, não é poema." ou "Isto é conto, não é romance." ou "Isto não é conto, é ensaio." — está convidado a ruminar estes dados anteriores e, provavelmente, vai chegar sozinho a uma conclusão.

Garanto que, no ponto em que estamos, você já percebeu que as artes dialogam entre si, já percebeu que pinturas, textos, peças teatrais, filmes modernos estão falando linguagens comuns. E,

por experiência própria, você já deve ter sentido que, quando se falam linguagens afins, a troca é inevitável. Você pode observar que um texto pode se articular incorporando técnicas específicas de outros gêneros (prosa utilizando técnicas de poema), etc. e isso, é claro, põe por terra a antiga e clássica pureza dos gêneros.

Se o experimentalismo nas artes plásticas, com a utilização de técnicas mistas, colagens, etc..., quebra os muros entre pintura, escultura, arquitetura, se entre prosa e poema a distinção vai-se tornando cada dia mais tênue, colocando em uso expressões como aparecimento de romances tão críticos e tão auto-reflexivos que já não podem ser chamados de romances — naquela acepção do século XIX — e aproximam-se do ensaio-crítico-criativo, pairando naquela região em que ficção e não-ficção dialogam, como exigir do conto a contenção dentro dos limites que se convencionaram como peculiares a esta modalidade narrativa?

Como produzir uma arte rebelde a convenções — e a arte moderna essencialmente rebelde a todas as convenções sociais — e obedecer, feito bom menino, a essa história de distinção entre gêneros — pura convenção?

Diante disso, há duas saídas: ou nos aferramos a uma postura tradicional e exigimos dos textos (e dos contistas) que se comportem, que "entrem no esquema", ou seja, que se limitem a ocupar os espaços disponíveis e demarcados das formas (ô) e

marginalizamos os teimosos, os inconvenientes e, quando isso não for possível, disfarçamos nossos fracassos ou caminhamos de par com a arte utilizando, quando necessário, os seus olhos para enxergarmos criticamente o que se passa a nossa volta e, alargando assim nossa visão, nos tornamos acessíveis ao prazer do texto, deixando para segundo plano sua classificação — questão puramente didática.

Se a primeira postura, bem costuradinha, pode angariar, de alguns, para nós, o rótulo de "gente séria", a segunda tem a vantagem de nos aparelhar com o necessário "jogo de cintura" para bem conviver com as jovens vanguardas e, na verdade, se as preocupações convencionais são menores, sobra-nos "cuca fresca" para melhor apreciar o novo na arte. Porque arte é o "inaugural" (como afirma sempre minha amiga Marlene). Há que se ter olhos e disposição para enxergá-lo.

Assim, escolha você mesmo, leitor. Qual é a sua?

**Diante de "caminhos que se bifurcam",
o "contar" como sujeição à morte**

"Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas opta por uma e elimina as outras."

89

Neste fragmento de um conto de Jorge Luís Borges, está presente uma das questões que tem, por assim dizer, roubado noites de sono de grande parte dos escritores modernos. É que tornou-se uma das preocupações dos artistas contemporâneos a perseguição de uma arte que dê conta do real em suas múltiplas facetas. No caso da ficção — mais propriamente do conto — encontramos esta preocupação, implicitamente, no modo de narrar escolhido por Borges, por exemplo, e, explicitamente, focalizada na própria temática, em vários de seus contos e em textos de vários outros autores.

Vimos, anteriormente, que o conto escrito nos dias atuais é bem diferente do modelo de conto clássico. Mas na verdade o conto do tipo maupassantiano não é fórmula completamente superada. Encontramos, ainda hoje, contos que contam uma estória, pura e simplesmente, uma estória única e fechada em si mesma, com princípio, meio e fim, guardando para os últimos parágrafos um "fecho de ouro" que arremate ali a significação do texto, sem que o autor se preocupe muito com as questões propostas pelas artes em geral e sem nenhuma pretensão a ser reserva de significados outros. Não é esta, entretanto, a tendência mais ostensiva da narrativa contemporânea.

Assistimos, no século XX, a uma passagem de um modelo de ficção acabada, "fechada", articulando-se sobre um sentido único, para um

90

modelo de ficção dotado de uma certa "abertura", ou seja, um texto em que cada frase, cada figura, cada imagem ou símbolo se abrem a uma pluralidade de significados. Um texto em que a ambigüidade, a multissignificação, contando com a "interpretação", o "modo de ver" do receptor, considerando a contínua reversibilidade dos valores, busca,

neste encontro da "criação" com a "leitura", do autor com o leitor, uma expressão mais possível abrangente, que dê conta da singularidade do real.

Mallarmé, poeta francês do final do século (1842-1898), cuja obra influenciou o desenvolvimento da literatura moderna, passou a vida trabalhando num projeto de livro que fosse a Obra por excelência, colossal a ponto de corresponder ao próprio mundo. Nele o autor propõe, inclusive, a superação do objeto livro, como o concebemos em sua forma física. Suas páginas não deveriam obedecer a uma certa ordem e sim propor e facilitar agrupamentos em ordens diversas, possibilitando um número incrível de combinações. Dessa forma pretendia o poeta dar ao leitora imagem de um mundo em permanente movimento, numa obra dinâmica que se renovava continuamente.

Mas isto, jovem leitor, foi no final do século passado, lá pelos dias em que Machado de Assis, deixando de lado a linearidade da estória interrompe o discurso e bate um papo irônico e

91

bonachão com o leitor. E de lá para cá muita água rolou. Na era da informática, a sofisticação ou o experimentalismo podem contar, agora, com um novo e eficiente aliado: o computador. Claro que muita gente vai olhar ou está olhando de banda e deve haver até mesmo os que pensam que ele vai desbancar o livro. Mesmo mito de quando surgiu a televisão, em relação a outros veículos informativos.

É certo que ele se presta espetacularmente no sentido de estimular o aspecto lúdico da literatura, mas não há dúvida de que, do ponto de vista da combinatória, ele pode atuar com grande vantagem, ganhando longe de uma simples permutação de páginas, como pretendeu Mallarmé. E quem sabe, daqui a algum tempo, — já que falei antes acerca do clã reunido em volta do "contador de estórias" e das pessoas, hoje, correndo para a televisão no horário das novelas —, não teremos no vídeotexto mais um ponto de encontro das pessoas, reunidas pela sedução da palavra?

Nisso acredita o escritor paulista Renato Pompeu, que lançou no finalzinho de 82, em S. Paulo, o multiconto. Trata-se, segundo ele, de um complemento do vídeotexto, produzido pela SEI — Serviços Eletrônicos de Informação, que fornece na tela do televisor, acoplado ao computador da Telesp, informações sobre o tempo, programas de cinema, etc. Numa primeira experiência, num

conto nitidamente marcado pela preocupação de se tornar produto facilmente comercializável, "Otávio e Marília", o leitor-espectador, ao dispor de um teclado onde concretiza suas escolhas, vai dando o tom da narrativa, que se articula de várias maneiras, em 32 opções que desembocam em cinco finais diferentes para a mesma estória. Ou para diferentes estórias que partiram todas de uma mesma situação. (Se você mora em S. Paulo, em qualquer computador de um banco, que esteja acoplado ao da Telesp, você poderá conhecer este multiconto. Informe-se.)

De qualquer forma, no estágio atual do multiconto, embora a "armação" de uma certa linha da estória dependa da participação, da escolha do receptor, e neste sentido há uma certa abertura, esta abertura é limitada pelo número das opções e, enquanto o multiconto não trabalhar sobre os *recursos* e possibilidades da expressão em si mesma — aquilo que dissemos antes sobre cada frase, cada imagem, cada símbolo estarem prenes de significação — enquanto isso não ocorrer, do ponto de vista da recriação do real, o multiconto estará aquém da abertura proposta por contistas contemporâneos, munidos apenas de página branca e caracteres tipográficos ... e, fundamental, de insuspeitada dose de criatividade.

Mesmo porque, embora o multiconto exija uma participação até física do leitor (escolhe e aperta uma tecla) o tipo de participação que um conto

ou poema modernos exigem é de outra natureza. É uma participação que envolve o próprio universo cultural do leitor, suas vivências, sua visão de mundo, seus valores, etc. Tudo isso que vai fazer com que um texto tenha diferentes leituras, não só de leitor para leitor, mas também de época para época.

Mas não resta a menor dúvida de que, vencidos os problemas de ordem econômica, a própria questão da comercialização, etc.. ., poderemos ver um dia, no vídeoconto, uma bem sucedida forma de aproximação, pelo labiríntico do real. Porque a ficção, a narrativa, o conto, hoje, — marcados na sua base pelo alto grau de consciência do escritor sobre a própria criação —, parecem oscilar entre estes dois pólos dialéticos: optando por uma "maneira de dizer", realizando uma escolha ao nível do contar, o escritor está "matando" as outras formas possíveis, cometendo um "assassinato" em relação ao real. Se, por outro

lado, persegue uma expressão que abarque todas as formas do dizer, um contar que dê conta das virtualidades infinitas do real, um texto absolutamente "plural", este seria incompreensível e isto significa o silêncio ou, metaforicamente, a morte. Morte da linguagem no seio da incomunicação.

Parece complicado, não é, leitor? Mas é uma questão sobre a qual estão fundados muitos textos contemporâneos. Deste silêncio, por

94

exemplo, nos fala Clarice Lispector, no final de sua extraordinária aventura chamada *A Paixão Segundo G. H.*: "É exatamente através do malogro da voz que se vai pela primeira vez ouvir a própria mudez e a dos outros e a das coisas, e aceitá-la como a possível linguagem". E, mais adiante: "O indizível só me poderá ser dado através do fracasso de minha linguagem".

Ou, para ficarmos nos limites estritos do conto, é só lembrarmos o complexo conto de Borges, do qual saiu o fragmento que abre este item, "O Jardim de Caminhos que se Bifurcam", do livro *Ficções*. Ali, sobre uma estrutura que, aparentemente, faz dele um conto policial, temos um bom exemplo de texto voltado sobre sua própria construção. Ts'ui Pen, personagem do conto, escrevera um romance (também chamado "um labirinto infinito") considerado pelo seu decifrador como "quase inextricável" e "caótico", "acervo indeciso de apontamentos contraditórios", na opinião dos demais. Todo o conto é marcado por elementos de uma narrativa policial, mas por detrás dos "assassinatos" neste nível, um outro nível pode ser vislumbrado.

Na medida em que o texto labiríntico, caótico, de Ts'ui Pen (já morto), o texto que cada vez que se defronta com "diversas alternativas" "opta — simultaneamente — por todas" foi considerado completamente incompreensível; na medida em que só um homem foi capaz de decifrá-lo, resgatá-lo

95

ao silêncio; e na medida em que este homem, na estória, foi morto, podemos ler, em tudo isso, uma belíssima metáfora. Borges recria o labirinto de que fala o texto. E faz uma criativa reflexão sobre esta enorme aspiração da arte que a leva a queimar-se todo o tempo na busca do "indizível", de Clarice, do "Livro-mundo", de Mallarmé, do "labirinto"

dele próprio, Borges. E temos, representado no seu conto, o silêncio, a "mudez" de que fala Clarice. Morrendo aquele que decifrava o texto labiríntico, o texto permanece no silêncio.

Assim, já que abri este texto mostrando Sherazade salvando a pele pela estratégia do contar, numa brincadeira, mas não gratuita, guardei para o fecho esse texto que mostra o "contar" — ambiciosamente querendo abraçar todas as sutilezas e bifurcações do real — como sujeição ao silêncio, à completa abstração, à morte.

De qualquer modo, paciente leitor que me acompanhou neste percurso, qualquer que seja a forma escolhida, seja optando por um único caminho — e assassinando as margens do possível —, seja fazendo uso do computador e dando um pouquinho de trabalho braçal ao leitor, seja edificando, como o personagem de Borges (ou o próprio Borges) "um jardim de caminhos que se bifurcam", o certo é que o Homem procura sempre (e, ao que tudo indica, continuará procurando) dar expressão à necessidade íntima de contar ou

96

de contar-se.

Mudam-se as maneiras do contar, alteram-se as funções do contar, inventam-se novas formas do contar, mas persiste, irrevogável, o fascínio de CONTAR.

E tudo isso é, ou não é, CONTO?

* * *

INDICAÇÕES PARA LEITURA

Se você, curioso leitor, está mesmo a fim de conhecer conto, o melhor mesmo é ir direto à fonte, ir direto aos contistas. Dos brasileiros, durante o texto, você já teve indicação de vários. Mas, neste particular, nada de ser "bairrista". Como deixar de fora um Edgar Allan Poe, um Dostoiévsky, um Tchekhov, um Júlio Cortázar, um Jorge Luís Borges, um Pirandello, um Miguel Torga, por exemplo?

Mas se você está curioso a respeito do conto, como forma narrativa, e quer conhecer o que outras pessoas pensam acerca do conto, aconselho-o a procurar inicialmente os próprios contistas. Vários fazem considerações sobre o assunto e com conhecimento de causa. De Júlio Cortázar você pode ler "Alguns Aspectos do Conto" e "Do Conto Breve e seus Arredores" ambos em *Valise de Cronópio*, da Editora Perspectiva; de Guimarães Rosa procure ler os 4 prefácios de *Tutaméia*; de Luís Gonzaga

98

Vieira, escritor e jornalista mineiro, há um texto interessante sobre o conto contemporâneo, "A Situação do Conto", publicado na série *Encontros com a Civilização Brasileira*, nº 20, 1979.

Estudos especificamente sobre contos e contistas há o de R. Magalhães Júnior, *A Arte do Conto*, Edições Bloch, 1972; o nº 18 da revista *Letras de Hoje*, da PUC/RGS, de dezembro de 1974, organizada por Gilberto Mendonça Teles, que escreveu um texto introdutório "Para uma Teoria do Conto"; o livro de Maria Consuelo Cunha Campos, *Sobre o Conto Brasileiro*, ed. Gradus, 1977; e, publicação mais recente, cobrindo até a contística mais atual, o livro de Antônio Hohlfeldt, *Conto Brasileiro Contemporâneo*, da Mercado Aberto, 1981.

Caso o leitor se interesse em conhecer o estudo de Wladimir Propp sobre o conto popular, leia *Morphologie du Conte*, Ed. du Seuil. (Há também uma edição espanhola).

Mas se você, leitor, está em busca de subsídios para uma reflexão mais profunda acerca da narrativa moderna, acerca da arte moderna — que, é óbvio, vai lhe servir para ajudar a compreender o conto atual — leia *Sur la*

Théorie de la Prose, de Victor Chklovski ou uma coletânea de textos teóricos russos, reunidos pela Editora Globo num volume intitulado *Teoria da Literatura — Formalistas Russos*; *O Prazer do Texto*, de Roland Barthes; *Obra Aberta*, de Umberto Eco; dois livros muito interessantes sobre a lírica moderna, *O Arco e a Lira*, do poeta mexicano Octavio Paz, publicado pela Nova Fronteira e *Estrutura da Lírica Moderna*, do alemão Hugo Friedrich, pela Duas Cidades.

99

Ainda, para uma visão da arte em geral, é muito proveitosa a leitura de *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, de Jan Mukarovsky, edição portuguesa da Editorial Estampa. E, para uma melhor compreensão acerca da questão da representatividade, *Mímesis e Modernidade*, de Luiz Costa Lima, pela Graal e, por último, um livro gostosíssimo de se ler, onde Robert Stam, aproximando Literatura e Cinema, focaliza, com muita propriedade e lucidez, a questão do ilusionismo/antiilusionismo em arte. Chama-se *O Espetáculo Interrompido*, da Paz e Terra.

* * *

Registro aqui meu agradecimento ao escritor Renato Pompeu que gentilmente me passou informações e textos sobre multiconto.

Minha dívida fraterna para com a amiga Cândida, paciente leitora e interlocutora durante a realização deste texto.

Meu reconhecimento a Gracielle e Samille, minhas filhas, pela compreensão com que me vêm roubar, em nosso convívio, horas de "Liberdade" para debruçar-me, presente/ausente, sobre irresistíveis "papéis pintados com tinta".

Caro leitor:

As opiniões expressas neste livro são as do autor, podem não ser as suas. Caso você ache que vale a pena escrever um outro livro sobre o mesmo tema, nós estamos dispostos a estudar sua publicação com o mesmo título

como "segunda visão".

Sobre a autora

Nasci em Natividade, interior do Estado do Rio, numa fazenda chamada Esperança, talvez esse nome explique meu incorrigível otimismo. Mas há mais de 30 anos moro em Niterói, RJ - uma feli(z)cidade. Minha paixão pelos livros começou por volta dos 9 anos, quando li uma coleção de 12 volumes, contendo poesia e teatro para crianças, as Histórias da Carochinha, das Mil e uma noites e os mais fantásticos contos populares. Dessas primeiras leituras, ficou a decisão de ser escritora.

Cursei Letras (UFF), mestrado em Literatura (UFF) e doutorado em Letras (USP), tornando-me professora universitária. Atualmente vivo o sonho de poder me dedicar exclusivamente a escrever. Por esta editora tenho também *Machado de Assis - As artimanhas do humano. Por outras editoras, "Minha caixa de sonhar - Histórias de viagens para jovens de qualquer idade, vols. I e II", "Leitura e Colheita - Livros, leitura e formação de leitores", "Drummond - Um olhar amoroso", "León de Almodáçar no reino das descobertas fantásticas" e "Te cuida! - Beleza, inteligência e saúde estão na mira",* entre outros. Com um grupo de amigas, em 1989 criei e dirigi o jornal-revista PRAvaLER e, assessorando Darcy Ribeiro, a revista INFORMAÇÃO PEDAGÓGICA, ambos para falar de livros, leitura e formação de leitores. Aliás, para tratar dessas questões tenho realizado palestras por todo o país.

Esta obra foi digitalizada pelo grupo Digital Source para proporcionar, de maneira totalmente gratuita, o benefício de sua leitura àqueles que não podem comprá-la ou àqueles que necessitam de meios eletrônicos para ler. Dessa forma, a venda deste e-book ou até mesmo a sua troca por qualquer contraprestação é totalmente condenável em qualquer circunstância. A generosidade e a humildade é a marca da distribuição, portanto distribua este livro livremente.

Após sua leitura considere seriamente a possibilidade de adquirir o original, pois assim você estará incentivando o autor e a publicação de novas obras.

Se gostou do trabalho e quer encontrar outros títulos nos visite em http://groups.google.com/group/expresso_literario/, o Expresso Literário é nosso grupo de compartilhamento de ebooks.

Será um prazer recebê-los.



As novidades surgem aqui.
Venha nos conhecer
http://groups.google.com/group/expresso_literario