

OS CONTISTAS E A INTERMEDIACÃO ENTRE TEORIA E FICÇÃO.

Gilda Neves da Silva Bittencourt
UFRGS

Falar sobre formas narrativas literárias contemporâneas, quer se trate do romance, da novela, do conto ou da crônica, apenas para nos restringirmos às modalidades usualmente incluídas no gênero narrativo, é penetrar em terreno pantanoso e inseguro, pois nos falta aí uma base sólida e segura onde apoiar um trabalho analítico e interpretativo.

A variedade e profusão das formas discursivas pelas quais se manifesta a narrativa literária atual impossibilita divisões ou classificações genéricas, mostrando assim que as práticas taxionômicas em relação aos gêneros literários estão decididamente em desuso. Assim sendo, a noção de pertencimento a um determinado gênero, que guiou o pensamento crítico ao longo da história da literatura, desaparece de cena na atualidade diante de um novo quadro onde as formas se confundem, os gêneros se misturam e se contaminam. Nesse cenário, já não vigoram os parâmetros de avaliação consagrados pela tradição, nem as convenções que orientavam as apreciações críticas e a construção do cânone literário, pois o apagamento de traços que tradicionalmente identificavam as obras literárias numa determinada categoria genérica, obriga à busca de novos padrões e à reformulação dos critérios de valor.

Pode-se dizer, assim, que o estatuto dos gêneros literários, hoje em dia, se estabelece, não mais a partir da matéria textual, mas sim no ato interativo do texto concreto e o processo de leitura, ou seja, os gêneros devem ser identificados como tais pelo público leitor, que procede à leitura da obra com uma determinada competência, construída por sua bagagem de conhecimento literário, e orientado por um "horizonte de expectativas" para com o texto que tem diante de si.

Particularmente em relação ao gênero narrativo, as convenções que dão sustentação ao 'horizonte de expectativas' do leitor contemporâneo dizem respeito não só às manifestações concretizadas sob as formas de romances, novelas, contos, etc., mas a uma série de traços ou modalidades discursivas ligadas ao ato enunciativo de contar.

Por sua vez, o escritor que opte por escrever uma narrativa, também parte de um conjunto de convenções que irão nortear essa sua opção, ou seja, ele também possui o seu 'horizonte de expectativas', prevendo que seu leitor reconhecerá, naquela obra, os elementos que a aproximam da forma literária por ele escolhida. Essa consciência do escritor acerca das convenções identificadoras de gênero origina posturas distintas diante da criação literária, pois, ou ele utiliza esse conhecimento, intencionalmente ou não, para a construção de seu universo ficcional, evidenciando nesse fazer o acatamento, ou a rejeição, dessas convenções, ou então essa consciência aguça o seu olhar crítico de tal forma que a criação literária se torna também um objeto de reflexão crítica.

A linhagem de escritores críticos vem de longe, porém ela se firma de modo mais definitivo no século XIX com Baudelaire que não só se dedica ao exercício da crítica, mas também adota essa reflexão sobre o objeto literário como mais um tema a ser poetizado ou ficcionalizado. A partir daí configura-se uma verdadeira 'tradição' de escritores críticos, onde se incluem Poe, Pound, Valléry, Brecht, só para citar alguns, responsável por muitos achados e concepções teóricas acerca da literatura, que vieram contribuir para o alargamento e a atualização de conceitos e princípios que fundamentam a teoria e a crítica literárias da atualidade. Os escritores que fazem parte dessa tradição passam a atuar como verdadeiros intermediários que, sendo detentores de um conhecimento interno da obra literária, por sua condição de criadores de textos, têm melhores condições e maior competência para refletir ou posicionar-se criticamente sobre o objeto literário.

O fato de irmos nos dedicando, nos últimos anos, ao estudo do conto literário contemporâneo tem nos mostrado que esse gênero apresenta algumas peculiaridades no que tange ao tópico até aqui desenvolvido, pois muitos dos princípios que vieram constituir o que se chama hoje de 'teoria do conto' nasceram a partir de reflexões de contistas eminentes, a começar por Edgar Allan Poe. A tradição por ele iniciada teve continuidade ao longo do século XX, uma vez que escritores que se dedicam à escrita de narrativas curtas têm enriquecido substancialmente o pensamento teórico-crítico sobre o gênero, configurando assim um processo de intermediação que alia a prática ficcional e o pensamento teórico, seja internamente à própria ficção, seja externamente, em textos de crítica analítica.

Nosso objetivo neste trabalho é apresentar, numa perspectiva contrastiva, essa consciência metaficcional e os modos como isso se manifesta, em textos de alguns contistas latino-americanos, onde se incluem os argentinos Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Ricardo Piglia, o brasileiro Moacyr Scliar e o cubano Guillermo Cabrera Infante. Em razão das limitações aqui impostas, vamos nos restringir a uma seleção de textos desses autores onde essa postura teórico-crítica é evidente.

Borges é por demais conhecido por suas reflexões e seu trabalho em torno dos materiais da cultura e sua preocupação em inserir, em suas obras, citações, referências e alusões a textos das culturas oriental e ocidental; além disso, seu pensamento teórico-crítico mostra-se de forma diluída em prefácios ou comentários espalhados ao longo de seus inúmeros textos curtos. O texto escolhido aqui chama-se "El cuento y yo", incluído no livro organizado por Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares: *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento* (Caracas, 1997), que reúne ensaios de críticos e de contistas em torno do tema da teorização do conto.

Trata-se, na verdade, de um depoimento dado por Borges, numa conversa gravada e transcrita em jornais e revistas do Peru, do México e da Argentina. Para falar sobre seus contos, recorre a uma técnica, similar à de Edgar Allan Poe, de explicar a gênese de três contos, aparentemente distintos, mas que têm em comum, segundo Borges, o fato de terem "um objeto mágico intercalado no que se chama mundo real" (Op. cit., p. 445). Antes de falar propriamente de suas escolhas, Borges faz um breve comentário sobre o problema da separação dos gêneros literários que corrobora aquela concepção mais atualizada que referimos anteriormente, pois ele crê na existência de gêneros na medida em que existe uma expectativa por parte do leitor: "Se uma pessoa lê um conto, o lê de um modo distinto de quando busca um artigo numa enciclopédia ou quando lê um romance, ou quando lê um poema".(Op. cit., p 440) Assim, ao transferir para o ato da leitura a identificação do que é um conto, Borges se afina com o que tem sido pensado pelos teóricos mais contemporâneos acerca do assunto. Além disso, a própria concepção de conto que se depreende de suas declarações e de suas explicações sobre o que o levou à escrita dos contos "O Zahir", "O livro de areia" e "Tlön, Uqbar, Orbis Tertius", enfatiza o papel do leitor, já que o conto perfeito seria, para ele, aquele capaz de alcançar, através do mistério da inspiração e da virtude do trabalho literário, um caráter único, capaz de deixar, naquele que lê, uma marca inesquecível.¹

Julio Cortazar é, talvez, dentre os nomes aqui selecionados, aquele que desenvolve mais amplamente essa visada metaficcional, já que ela acontece na mesma proporção tanto no âmbito da crítica, como no da ficção. São particularmente conhecidos os ensaios e as "teses" que desenvolve em relação ao conto em textos de *Valise de Cronópio*², valendo-se de imagens e

¹ Esta síntese da concepção borgeana esta colocada na introdução que os autores da coletânea fazem ao texto de Borges. (Op. cit., p. 437)

² São Paulo: Perspectiva, 1974. São três os ensaios relacionados ao conto no livro: "Poe: poeta, escritor e crítico", "Alguns aspectos do conto" e "Do conto breve e seus arredores".

metáforas, que têm sido amplamente citadas, tanto pelos contistas, como pela crítica especializada, quando são aludidas as definições de conto.

Ao propor definições através de imagens, Cortazar consegue aglutinar aspectos ligados tanto à estrutura interna, quanto às repercussões e ressonâncias no leitor. Ao declarar, por exemplo, que o conto é como “um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”(Op. Cit., p. 151), sugere não só a brevidade, ou a instantaneidade, característica do gênero, mas também o impacto profundo e duradouro que pode causar no leitor. Ao comparar o conto à fotografia (em contraste com o romance que associa ao cinema), o autor argentino, além de reafirmar a idéia de ‘flash’ da realidade, enfatiza a necessidade de que o contista saiba escolher e contar acontecimentos que sejam significativos, “capazes de atuar no leitor como uma espécie de abertura (...) que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento literário contido (...) no conto”. (Op. Cit., p. 151-152). Desta forma, o caráter sintético do conto não pode ser dissociado de seu poder de sugestão sobre o leitor, já que muito do que ali é dito e mostrado só se completa no ato da leitura, por meio dos implícitos espalhados ao longo do texto. Ressalta também a participação ativa do leitor ao declarar que o conto atua como uma “ponte”, uma passagem entre a significação inicial, descoberta e proposta pelo autor, e o outro extremo do processo onde está o leitor, “juiz implacável”, o elo final do processo criador, em que se completa o ciclo. (Op. cit., p. 157)

Esta mesma perspectiva teórico-crítica aparece na sua ficção, com inserção freqüente de aspectos metaficcionais, como acontece nos contos “Diário para um cuento”, Botella al mar”, “Tango de vuelta” e “Las babas Del diablo”, apenas citando alguns. Este último é particularmente conhecido por ter inspirado o cineasta italiano “Antonioni no antológico filme “Blow up”; nele, antes de entrar na narração da história propriamente dita, o narrador discute sobre o modo de contá-la (se na primeira, na segunda, ou na terceira pessoa do plural), sobre o próprio ato de

contar um fato e da necessidade de ordenar os acontecimentos a serem narrados, ou seja, introduz, como parte do universo ficcional que está sendo criado, questões de ordem teórica comuns ao gênero narrativo, como a organização interna da obra, a focalização dos fatos narrados e o próprio papel do narrador. Além disso, torna-se especialmente relevante neste conto o fato do personagem central da história ser um fotógrafo que descobre uma trama sinistra de corrupção de menores ao revelar fotos tiradas amadoristicamente na ilha de Saint Louis, em Paris. Assim, o sentido do conto, desvelado ao final, se construiu através de fotos, arte que Cortazar associa ao processo de construção do conto, como vimos anteriormente, evidenciando com isso, a íntima relação que se estabelece, na sua obra, entre teoria e ficção.

Ricardo Piglia é um dos intelectuais mais atuantes da geração de escritores argentinos contemporâneos, cujas posições teórico-críticas e reflexões sobre a literatura em geral, e particularmente sobre a literatura Argentina, têm sido expressas em ensaios variados, como os que foram reunidos em dois livros: *Crítica y ficción* (1993) e *Formas breves* (1999). Sua faceta metaficcional já se manifestara em *Nome Falso* (1975), narrativa híbrida onde se mesclam ficção, ensaio e crítica literária, procedimento que usaria também em *Prisão Perpétua*, livro de contos publicado em 1988, em especial na narrativa “Notas sobre Macedônio em um diário”, que mistura biografia, diário, ensaio e crítica literária, em torno do escritor argentino Macedônio Fernandes, de quem Piglia se confessa profundo admirador.

Em seus ensaios críticos, Piglia expressa idéias variadas relacionadas à teoria e à crítica literárias, e sobre o papel do escritor que pensa a sua condição e seus compromissos como intelectual participativo, mas que também reflete sobre o seu fazer literário. Amante do gênero policial, tendo dirigido por algum tempo uma coleção de narrativas do gênero – a Série Negra – da Editora Tempo Contemporâneo, Piglia vê a crítica como uma variante do gênero policial, pois “o grande crítico é um aventureiro que se move entre os textos, buscando um segredo que às

vezes não existe”. (*Crítica y ficción*, p. 20) Particularmente em relação às suas concepções sobre o conto, é importante destacar a adesão do autor à prática da sugestão e do implícito na elaboração de suas narrativas, já que costuma construir seus relatos “a partir do não dito, de certo silêncio que deve estar no texto e sustentar a tensão da intriga”(Op. cit, p. 94)

Esta mesma idéia está expressa e mais desenvolvida em “Teses sobre o conto”, pequeno ensaio dividido em 11 fragmentos em que o autor apresenta a sua concepção sobre o gênero, que pode ser sintetizada da seguinte forma: o conto conta sempre duas histórias: uma visível e outra secreta, contadas de maneira diferente, embora trabalhando com os mesmos acontecimentos. Toda a estratégia da narrativa está colocada a serviço da história cifrada; portanto, a história secreta é a chave da forma do conto e suas variantes. (Cf, PIGLIA, R. *O Laboratório do escritor*. S.P.: Iluminuras, 1994, p. 37-41)

Em “Nuevas tesis sobre el cuento”, ensaio incluído em *Formas breves* (1999), Piglia aborda uma das questões que mais têm preocupado os contistas e a crítica do conto, e que desde as suas primeiras teorizações, com Edgar Allan Poe obteve uma grande relevância – o fechamento do conto. Essa novas teses estão inspiradas em Borges e retomam modos peculiares do mestre argentino concluir suas histórias. Os resquícios de oralidade que Borges mantém em seus contos possibilita a presença, normalmente implícita, de um interlocutor que escuta o que está sendo contado; este pode permanecer invisível por todo o tempo, manifestando-se apenas ao final, para o fechamento da história, trazendo assim um elemento de surpresa. Segundo Piglia, “no fundo, a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isto também é certo para aquele que escreve a história”. (Op. Cit., p. 119) Este fato inesperado ao final, na verdade, já estava na origem, cabendo ao autêntico narrador (o contista, no caso) a façanha de mantê-lo secreto, sem que ninguém se dê conta disso.

Se observarmos bem, Piglia, nas “Novas Teses”, desenvolve mais extensamente, e com exemplos específicos, as suas primeiras teses sobre o conto, enfatizando agora o seu fechamento, mas retomando a idéia do argumento simétrico construído secretamente, *pari passu* com a trama visível. Concluir adequadamente um conto seria, então para ele, “descobrir o ponto de cruzamento que permite entrar na outra trama”. (Op. Cit., p. 131)

Diferentemente da tradição argentina, representada pelos escritores-contistas até aqui focalizados, interessada em pensar a função do intelectual e do homem de letras, e em refletir sobre a construção da escritura literária, no Brasil, este tipo de preocupação, sobretudo por parte dos escritores, é menos perceptível. Especificamente em relação ao gênero ora focalizado, o conto, a participação de autores ficcionais é reduzida, uma vez que a grande parte dos posicionamentos teórico-críticos vem de críticos literários, intelectuais em geral, professores universitários, ou jornalistas. É raro, portanto, encontrar um contista brasileiro que discuta e reflita sobre o gênero que pratica, tanto no plano interno do texto literário, como exteriormente, em comentários ou ensaios. Normalmente, quando existe alguma manifestação dessa ordem, ela é resultante de entrevistas, ou depoimentos dados a jornalistas.

Por isso, a existência de uma conto metaficcional de Moacyr Scliar, chamado “Os contistas”, incluído no livro *A balada do falso messias* (Ática, 1976), constitui quase uma exceção e por isso merece ser destacada. Em primeiro lugar, o conto contraria o padrão de extensão seguido normalmente pelo autor que é o mini-conto (de duas a quatro páginas), uma vez que ocupa mais de 20 páginas. Em segundo lugar, trata-se de uma narrativa metaficcional, cujo tema central é a construção do próprio conto. O narrador, o contista Ramiro, elabora um discurso em vários planos, pois, ao mesmo tempo em que relata os acontecimentos de uma tarde de autógrafos, onde encontra colegas de ofício, e procura reencontrar a mulher que o impressionara no início da festa, vai tecendo considerações sobre os processos de criação literária, seus e de

seus colegas, e discorre sobre questões relacionadas ao conto como gênero literário. Assim é que são discutidos, pelo narrador, aspectos como: a ancestralidade do conto e sua ligação com a oralidade, a importância do enredo para a boa qualidade do conto, o problema da diluição e esfacelamento do enredo tradicional, e a gradativa importância atribuída ao instantâneo, ao relato de um flagrante da realidade, a ligação do conto com a atividade jornalística, o momento da criação visto como um ato solitário do autor, e a importância decisiva do leitor para a própria existência do conto. Desta forma, ao mesmo tempo em que conta uma determinada história, sob uma ótica particularmente irônica (seguindo o estilo usual de Scliar), o narrador emite suas opiniões e comentários, abordando pontos relevantes para pensar a concepção e a natureza do conto literário.

Diferentemente de Piglia que formula teses próprias para definir o que entende ser um conto verdadeiro, Scliar retoma conceitos consagrados pela tradição, mas, ao mesmo tempo, sugere, nos seus comentários e nas situações criadas ao longo do enredo, aspectos que podem ser considerados de muita pertinência na caracterização dos contos contemporâneos, como a instantaneidade (conto como flash da realidade) e o desaparecimento da "distância estética" entre o fato acontecido num passado - próximo ou distante - e o ato presente da narração, pois o seu conto se constrói à medida que vai sendo narrado.

O derradeiro texto aqui focalizado vem do cubano Guillermo Cabrera Infante, mas conhecido como romancista - *Três Tigres* (1967), *La Habana para Un Infante Defunto* (1979), *Mea Cuba* - , mas que também escreveu contos e ensaios, como este, publicado no Suplemento *Mais*, da Folha de São Paulo, em 30/12/2001, sob o título "Uma história do conto". Num texto bastante extenso para jornal, o escritor cubano apresenta um panorama histórico do gênero que considera o mais antigo e mais versátil, identificando as suas origens nas mais remotas narrativas conhecidas pela humanidade, como a *Odisséia*, que classifica como um poema feito de contos.

Acompanha a sua trajetória ao longo da Idade Média - com as *Mil e uma Noites* e as narrativas de Chaucer e Boccaccio -, passa pelo século XIX com a criação do gênero policial com Edgar A. Poe e a perfeição alcançada pelas obras de Maupassant e Tchekhov com suas repercussões no conto inglês e norte-americano do início do século XX, e destaca a influência exercida pelas narrativas de Kafka. Detém-se bastante nos autores norte-americanos das primeiras décadas do século XX e nas suas relações com o cinema (muitos tiveram os textos adaptados para a tela), e chama a atenção para contistas contemporâneos importantes como John O'Hara, Raymond Carver e Vladimir Nabokov, todos os três com publicações na revista "New Yorker", importante veículo das narrativas curtas norte-americanas.

Na última parte do artigo, aborda o conto de fala espanhola - na Espanha, em Cuba, na Argentina (onde encontram-se os contistas mais genuínos, segundo a sua ótica), no Uruguai, no México e no Brasil - onde ressalta o nome de Machado de Assis (para ele, o único romancista sul-americano do século XIX e um contista extraordinário), de Guimarães Rosa, de Murilo Rubião, João Ubaldo Ribeiro e Ruben Fonseca.

Pelo fato de priorizar o conto e os contistas considerados por ele como os mais autênticos, o autor deixa de lado autores que, embora tenham produzido narrativas curtas, consagraram-se como romancistas, incluindo nessa categoria: García Marques, Vargas Llosa e Carlos Fuentes, pois, no seu entender, os seus romances são muito superiores aos contos. O mesmo não se dá quando avalia a obra de Cortázar, cujos romances classifica como "enfadonhos exercícios de uma vanguarda que o tempo mandou para a retaguarda" (INFANTE, Guillermo Cabrera. Uma história do conto. São Paulo: *Mais*, Folha de São Paulo, 30/12/2001, p. 13), enquanto qualifica seus contos de extraordinários.

Como acontece usualmente nos grandes panoramas literários, o texto de Cabrera Infante está marcado pela subjetividade das escolhas e pelas concessões ao gosto pessoal, provocando,

por vezes, um entusiasmo maior por determinados assuntos ou autores apresentados, como se observa, por exemplo, quando fala de Horacio Quiroga e Jorge Luis Borges.

Embora não pretenda emitir conceitos específicos de natureza teórica, pois não é este o objetivo de seu texto, o tipo de abordagem e a natureza dos comentários de Cabrera indicam uma certa visão e, talvez, uma preferência dentro das várias modalidades de apresentação do conto. Ao declarar, como conclusão de seu ensaio, que "Talvez o conto requeira mais arte que verdade. Isto é, uma quantidade maior de ficção" (Op. cit., p. 13), o autor cubano prioriza a ênfase no imaginário, no puramente ficcional, em detrimento do retrato realista e da fidelidade ao real, como qualidade intrínseca e essencial para a existência do conto verdadeiro.

Através dos textos selecionados para este trabalho, procuramos mostrar diferentes facetas que o escritor, no caso, o contista, pode assumir no seu papel de mediador ou intermediário entre a teoria e a ficção. Ele pode, como no caso de Borges (seguindo a lição do mestre Edgar Allan Poe), explicar a gênese de alguns de seus contos em todos os seus passos, extraindo daí concepções que podem ser generalizadas para o conto em geral. Com Piglia e Cortázar, temos contistas que pensam o fazer literário e a construção dos seus objetos estéticos nos planos intra e extraficcional; no primeiro caso, porque introduzem a discussão teórica e a crítica literária no seio da própria ficção, mesclando discursos e vozes, rompendo com as convenções tradicionais e abrindo caminho para novas possibilidades de existência do gênero em tempos pós-modernos. No segundo caso, os escritores que se dedicam à reflexão crítica e à teorização literária levam a vantagem de serem detentores de um conhecimento interno da literatura, e do gênero a que se dedicam, propiciado pela prática ficcional, que os capacita a desenvolverem um olhar mais aguçado e perspicaz em relação ao objeto analisado, colocando-os em posição vantajosa em relação aos demais críticos, pois sua palavra inspira a segurança de quem fala com autoridade e conhecimento.

O viés metaficcional na literatura brasileira, no que tange aos contistas, é pouco significativo se pensado em relação aos escritores argentinos, por exemplo. No caso específico do texto de Scliar aqui focalizado, temos uma reflexão teórico-crítica intraficcional distinta do modo como vimos anteriormente em Cortázar e Piglia, pois, embora o narrador da história faça uma revisão de conceitos e convenções específicas do gênero, o tom irônico que domina a narrativa enfraquece a confiabilidade do que está sendo dito, comprometendo as convicções expressas pelo narrador - um contista - sobre o que pensa, de fato, sobre a natureza e o conceito de conto.

Por fim o artigo de Cabrera Infante, comparado com os demais, é de outra natureza, já que privilegia a evolução histórica e o panorama geográfico, sem intenção de teorizar ou refletir sobre o gênero em si. Sua fala é conduzida particularmente pelo gosto pessoal e pelo amor ao gênero, com a intenção de divulgá-lo e de realçar o poder encantatório que o conto costuma exercer sobre o leitor, qualidade esta que todos os demais autores aqui apresentados também apontaram. Esse olhar apurado, qualificado e seletivo que o escritor cubano lança sobre o gênero é também uma forma de exercitar a intermediação crítica entre as questões relativas ao conto e as suas variadas realizações ficcionais.