

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**FORMAS DO CONTO:**

**Estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e  
portuguesa**

NEWTON DE CASTRO PONTES

Orientadora: Prof. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2013

Newton de Castro Pontes

**Formas do Conto:**

**Estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e portuguesa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco como requisito final para obtenção do título de Doutor em Teoria da Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Ermelinda Maria Araújo Ferreira

Recife

2013

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria Valéria Baltar de Abreu Vasconcelos, CRB4-439

P814f Pontes, Newton de Castro  
Formas do conto: estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e portuguesa / Newton de Castro Pontes. – Recife: O Autor, 2013. 218 f.

Orientador: Ermelinda Maria Araújo Ferreira.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2013.  
Inclui referências.

1. Literatura comparada. 2. Conto. 3. Gêneros literários. 4. Literatura - História e crítica. I. Ferreira, Ermelinda Maria Araújo (Orientador). II. Título.

809 CDD (22.ed.) UFPE (CAC 2013-4)

**NEWTON DE CASTRO PONTES**

**FORMAS DO CONTO: Estudos Sobre as Tradições do Conto de Expressão  
Inglês e Portuguesa**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em  
Letras da Universidade Federal de Pernambuco  
como requisito para a obtenção do Grau de Doutor  
em Teoria da Literatura em 18/12/2013.

**TESE APROVADA PELA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ermelinda Maria Araújo Ferreira**  
Orientadora – LETRAS – UFPE

---

**Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nelly Medeiros de Carvalho**  
LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. Antony Cardoso Bezerra**  
LETRAS - UFPE

---

**Prof. Dr. Edson Soares Martins**  
LÍNGUAS E LITERATURA - URCA

---

**Prof. Dr. Fábio Cavalcante de Andrade**  
DLCH - UFRPE

**Recife - PE**  
**2013**

Para Anna Gabrielly.

## AGRADECIMENTOS

Esta tese é a síntese de dez anos de vida acadêmica (do início da graduação à defesa de doutorado). Durante esse tempo, embora curto, fui muito bem acompanhado por orientadores que dedicaram seu tempo a tornar esta pesquisa possível. Foram eles: Ermelinda Ferreira, sem a qual eu não teria repensado a pesquisa para o doutorado e conseguido encerrar a tese em sua presente forma; Antony Cardoso, que, mesmo sem ter sido oficialmente meu orientador, não deixou de se dedicar como se o fosse; Diógenes Maciel, que me deu forças para prosseguir com a pesquisa em um momento decisivo; e, claro, Edson Martins, que orientou os primeiros trabalhos e colaborou com quase todas as pesquisas desenvolvidas desde então. Aos quatro: obrigado por tudo.

À minha mãe, Eugênia, e minhas irmãs, Isabelle, Giselle e Raquel.

Aos amigos que conheci em Recife, especialmente a quatro deles, com quem espero sempre poder contar: Lucas, Poliana, Thiago e Rosana – vocês não imaginam a saudade que fazem!

A Katyússia, Gesiel, Ediane, Émerson, Danilo e João Neto, os primeiros amigos com quem convivi na universidade, e com quem fiz muitas viagens inesquecíveis. Os momentos de humor e de trabalho não poderiam ter sido melhores sem vocês.

A todos os amigos do NETLLI, especialmente os professores Harlon, Freitas e Luís André (trabalhar com vocês é uma honra!), e aos alunos, que estão começando a vida acadêmica.

Aos amigos da URCA: Socorro Abreu, Carlitos, Lúcia Agra, Roberto Marques, Eneida, Flávio Queiroz, Sandra, Auxiliadora e Thiago Gil.

A todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, especialmente Sônia Ramalho, Anco Márcio, Evandra Grigoletto e Alfredo Cordiviola.

Por fim, aos professores que participaram das bancas avaliadoras durante a produção deste trabalho, por todas as suas contribuições – sem as quais teria sido impossível transformar esta pesquisa em uma realidade.

A todos vocês: muito obrigado.

## RESUMO

Este trabalho propõe uma abordagem teórica da evolução do conto como gênero nos séculos XIX e XX, analisando momentos representativos de seu desenvolvimento formal em literaturas de expressão linguística inglesa e portuguesa. Para tanto, foram selecionadas obras de escritores que sintetizam e articulam certas tendências comuns ao gênero. Destacam-se, ao longo do trabalho, os contos escritos por Edgar Allan Poe, João Guimarães Rosa, James Joyce, Jorge de Sena, Virginia Woolf e Clarice Lispector, aos quais também se adiciona a produção dos irmãos Grimm, de Aleksandr Afanas'ev (advindos de outras expressões linguísticas) e de Câmara Cascudo. Os contos são discutidos a partir do tratamento enunciativo das formas de tempo e espaço e das relações dialógicas entre as diversas consciências que constituem as narrativas (autor, narrador e personagens), além da particular tensão, percebida na evolução do gênero, entre as tentativas de aproximar formalmente o conto de, por um lado, uma expressão de caráter comunitário, e, por outro, uma expressão de caráter individual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Comparada. Conto. Gêneros Literários. Literatura – História e Crítica.

## ABSTRACT

This research proposes a theoretical approach to the evolution of the written short story as a genre in the 19th and 20th centuries, examining representative moments of its formal development in literatures of two linguistic expressions: English and Portuguese. Therefore, we have selected works of writers who synthesize and articulate remarkable tendencies in the genre. Throughout our study, we give some insight to the short stories written by Edgar Allan Poe, João Guimarães Rosa, James Joyce, Jorge de Sena, Virginia Woolf and Clarice Lispector, to whom we also add the production of the Brothers Grimm, Aleksandr Afanas'ev (writers that come from other linguistic expressions) and Câmara Cascudo. We discuss the short stories taking into consideration the ways that they configure, through enunciation, distinct forms of time and space, and we analyze the dialogical relations between the various consciousnesses that constitute the narratives (author, narrator and characters). It is also in our interest to comprehend the tension, perceived in the evolution of the genre, between attempts to either approximate the written short story to the oral tradition of the folk tales, or approximate it to other individual, traditionally written genres (as the novel).

**KEYWORDS:** Comparative Literature. Short Story. Literary Genres. Literature – History and Criticism.

## RESUMEN

Este trabajo propone una aproximación teórica de la evolución del cuento como género en los siglos XIX y XX, examinando momentos representativos de su desarrollo formal en la literatura en Inglés y Portugués. Por lo tanto, hemos seleccionado obras de autores que sintetizan y articulan ciertas tendencias comunes al género. Hacemos hincapié en el trabajo, las historias escritas por Edgar Allan Poe, João Guimarães Rosa, James Joyce, Jorge de Sena, Virginia Woolf y Clarice Lispector, que también se suma a la producción de los Hermanos Grimm, Aleksandr Afanas'ev (provenientes de otras expresiones lingüísticas) y Câmara Cascudo. Se discuten los cuentos desde el tratamiento de las formas enunciativas del tiempo y el espacio, así como relaciones dialógicas entre las distintas conciencias que constituyen la narración (autor, narrador y personajes). Es también nuestro interés comprender la tensión, que se percibe en la evolución del género, entre los intentos de aproximar la historia corta escrita a la tradición oral de los cuentos populares, o los intentos de aproximación a otros géneros individuales, tradicionalmente escritos (como la novela).

**PALABRAS CLAVE:** Literatura Comparada. Cuento. Géneros Literarios. Literatura – Historia y Crítica.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
<b>PRIMEIRA PARTE – A MORAL INGÊNUA, A ESCRITA ANALÍTICA E UMA TENTATIVA DE SÍNTESE</b>	<b>14</b>
<b>1 PROLEGÔMENOS A UMA TEORIA DO CONTO – ALGUMAS QUESTÕES PRELIMINARES DE LITERATURA E DE ESTÉTICA</b>	<b>15</b>
<b>2 O CAMPONÊS E O VIAJANTE – O CONTO COMO ÉPICA DO PASSADO</b>	<b>31</b>
<b>3 O EXTRAORDINÁRIO EDGAR ALLAN POE – UMA TENTATIVA DE CONCEPTUALIZAÇÃO DA NARRATIVA CURTA</b>	<b>68</b>
<b>4 GUIMARÃES ROSA E A PALAVRA COMUNITÁRIA – A FICCIONALIZAÇÃO DE UM PERCURSO COMUNITÁRIO NO CONTO BRASILEIRO</b>	<b>100</b>
<b>SEGUNDA PARTE – DESAFIOS À FORMA</b>	<b>133</b>
<b>5 JAMES JOYCE NA CIDADE SECRETA – AUTOR, NARRADOR E O ESPAÇO EM MOVIMENTO NO CONTO</b>	<b>134</b>
<b>6 JORGE DE SENA MODERNO, MEDIEVAL – O CONTO E O DEMONISMO SIMBÓLICO</b>	<b>157</b>
<b>7 VIRGINIA WOOLF: TEMPO E PERDÃO – O MUNDO COMO FICÇÃO SUBJETIVA</b>	<b>177</b>
<b>8 CLARICE LISPECTOR (A BUSCA PELO SINGULAR) – O AUTOR NO CONTO E A EXPLOSÃO DA FORMA</b>	<b>191</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>208</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>214</b>

## **Introdução**

## INTRODUÇÃO

A pesquisa que deu origem ao presente texto passou por duas mudanças significativas. Inicialmente, o objetivo da pesquisa era trabalhar com textos de dois autores, Clarice Lispector e Tennessee Williams, em uma perspectiva comparativa que se concentrava não tanto no fato de serem escritores advindos de diferentes culturas, mas no fato de parte de suas obras pertencerem a dois distintos gêneros curtos: o conto e o drama de ato único. Entretanto, logo ficou claro que tal trabalho esbarraria nos problemas teóricos referentes à teoria do conto, de modo que a adição do gênero dramático a esta discussão faria com que a tese nem pudesse contemplar em profundidade a narrativa curta, nem o drama em um ato: seríamos provavelmente capazes de escrever sobre as obras daqueles autores, mas não sobre os gêneros a que se dedicaram, ou sobre o impacto que seus textos tiveram para esses mesmos gêneros. Por isso, tomamos uma primeira decisão difícil: a teoria do drama deveria ser deixada para um futuro trabalho, para quando estivéssemos seguros de que tínhamos uma compreensão mais abrangente sobre o conto ocidental e suas particularidades.

Surgiu, assim, o objetivo que constitui esta pesquisa: estudar o conto escrito na literatura ocidental, examinando suas variantes formais em diferentes tradições e buscando compreendê-lo não em um sentido descritivo (sumarizando seus elementos), mas em uma perspectiva histórica (os significados desses elementos em diferentes momentos de tradições que se encontram em eterna transformação). Esse objetivo se assentou sobre a hipótese de que, enquanto as principais abordagens teóricas do gênero romanesco levaram em conta a importância histórica da relação entre a personagem e o mundo ficcional (algo notável especialmente na **Teoria do Romance** de Georg Lukács, 2000, em que uma tipologia romanesca é definida a partir da estreiteza ou amplitude da alma da personagem em relação ao seu mundo), no conto o que parece se sobressair é a atividade da própria consciência estética que serve de fonte para a construção do mundo ficcional, ou seja, o autor. Em nossa concepção, essa consciência ficcional só pode ser objetivada através de sua atividade, o que significa que ela deve ser analisada em termos relacionais, vista em seu diálogo responsivo com os outros elementos que constituem o texto, especialmente as outras consciências que participam na construção do sentido (o narrador e a personagem). Assim, as diferentes formas

de sua atividade em relação ao espaço, o tempo, à voz enunciativa (representada pelo narrador) e à personagem parecem ser a força motriz do desenvolvimento de algumas variantes do conto escrito dos sécs. XIX e XX.

Pensou-se, primeiramente, em abordar contos de várias expressões linguísticas, mas logo (e isto representa a segunda mudança pela qual passou este trabalho) decidimos limitar o escopo a textos escritos em duas línguas, o português e o inglês. A fim de fazer dialogar a análise de cada conto com um contexto literário maior, pensamos não apenas na seleção de contos isolados para compor nosso *corpus*, e sim no conjunto da obra de determinados contistas. Buscamos escolher contistas que houvessem, em suas obras, tanto objetivado diferentes relações entre autor, narrador e personagem, quanto configurado soluções distintas ao problema da tensão entre criação comunitária e individual no conto. Constituem nosso *corpus*, então, os contos de Edgar Allan Poe, João Guimarães Rosa, James Joyce, Jorge de Sena, Virginia Woolf e Clarice Lispector. Analisando as obras desses escritores, nossa abordagem busca discutir o conto a partir das relações dialógicas entre as diversas consciências que constituem as narrativas (autor, narrador e personagens) e do tratamento enunciativo das formas de tempo e espaço, além da particular tensão, percebida na evolução do gênero, entre as tentativas de aproximar formalmente o conto de, por um lado, uma expressão de caráter comunitário, e, por outro, uma expressão de caráter individual.

A organização dos capítulos não se deu em ordem cronológica, mas temática: depois de discutir a configuração e o sentido de determinado aspecto do gênero na obra de um dos escritores, o capítulo seguinte trabalha com outras obras que tenham ressignificado de alguma maneira aquele aspecto (geralmente pela inserção deste em outro sistema de sentidos). Tenta-se, assim, estabelecer um movimento de ida e volta, um diálogo constante entre momentos e lugares diferentes da tradição – ao narrador de Poe, contrapõe-se o de Rosa; à configuração do espaço em Rosa, é comparado o cronotopo em Joyce; em relação à realidade movimentada e terrena de Joyce, analisa-se o demoníaco e o fantástico em Sena, que é contraposto à ficção intimista de Woolf, à qual se soma a mistura de consciências em Lispector. Ao evitar uma estrutura completamente linear, cronológica, tentamos enfatizar que nosso estudo não visa demonstrar uma relação simplesmente de influência entre os escritores (não se trata de demonstrar que os escritores mais recentes leram e reinterpretaram diretamente ideias dos mais antigos). Quando nos referimos a uma tradição do conto, pensamos em um conjunto de problemas estéticos que historicamente se tornaram parte do gênero durante seu desenvolvimento nos sécs. XIX e XX (entre os quais identificamos o problema do autor, a tensão entre o individual e o coletivo e entre o terreno e o maravilhoso, além de outros), e que

encontraram soluções formais diferentes nas obras de diferentes contistas. É nessa variedade de soluções formais distintas respondendo a problemas estéticos semelhantes que tentamos caracterizar o conto como gênero.

Procuramos mostrar a partir das narrativas como a tradição é um fenômeno vivo, dinâmico, em constante mudança. No lugar de compreender o conto como objeto (podendo ser descrito em seus detalhes), tratamo-lo como fenômeno (devendo ser narrado em seu percurso). Daí se deve uma decisão em relação à estrutura desta tese: pusemos em primeiro plano as análises dos contos, mantendo em segundo a discussão puramente teórica, estrutura que foi inspirada abertamente na maneira como Erich Auerbach (2004) estudou os fenômenos relacionados à representação literária da realidade em sua obra consagrada, **Mimesis**. Essa escolha metodológica não significa que a perspectiva não seja teórica – significa, na verdade, que nossa compreensão de teoria é tão histórica quanto a de literatura. Na concepção adotada aqui, a teoria deve ser vista em seu aspecto evolutivo<sup>1</sup> e à luz da evolução da própria literatura, e não o contrário: por exemplo, no capítulo “O extraordinário Edgar Allan Poe”, discutimos primeiramente alguns de seus contos para, a partir deles, tentar compreender seu pensamento crítico e teórico elaborado na “Filosofia da Composição” e nas suas críticas aos contos de Hawthorne; no fim do capítulo, essa discussão teórica é levada de volta aos contos, os quais tentamos manter como centro de nossa atenção.

Ao mesmo tempo, acreditamos que o estudo de um gênero literário deve estar embasado em uma concepção de estética geral, o que nos levou a decidir pela inclusão de uma discussão sobre diversos aspectos teóricos relacionados à teoria da literatura, a qual se encontra exposta no primeiro capítulo. A construção dessa discussão foi feita paralelamente ao desenvolvimento dos outros capítulos da tese, e é embasada principalmente nos estudos de Mikhail Bakhtin, especialmente em “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária” (2010b) e “O autor e a personagem na atividade estética” (2010a), às quais se acrescentam as concepções de Georg Lukács sobre a relação entre alma e mundo no romance, presentes em sua **Teoria do Romance**, e a de Erich Auerbach sobre realismo figural, conforme discutido em **Figura** (1997) e em várias passagens de **Mimesis**.

Também achamos necessário escrever um capítulo que abordasse, muito resumida e didaticamente, alguns problemas da constituição do conto escrito como gênero – especialmente a maneira como outro gênero literário, o conto oral, foi adotado durante o séc. XIX como fonte para o conto escrito, por aquele ser percebido como remanescente de uma

---

<sup>1</sup> Não no sentido de uma melhoria qualitativa ao longo do tempo, mas no sentido de uma série de mudanças cultural e socialmente motivadas através do tempo.

verdadeira “épica do passado”. Embora desperte profundamente nosso interesse, não trabalhamos com o conto oral na tese, mas apenas com a maneira como se tentou enformar parte de seus aspectos no conto maravilhoso escrito (algo que interessava especialmente aos irmãos Grimm). Entendemos, assim, que as tentativas de autores como Jacob e Wilhelm Grimm, Aleksandr Afanas’ev e Câmara Cascudo de registrar o conto oral através da escrita era, na verdade, uma atividade transformadora que acabou por constituir um gênero literário diferente daquele que há na oralidade. Essa introdução ao problema do gênero se torna especialmente importante durante nossa abordagem dos contos de Guimarães Rosa (no capítulo intitulado “Guimarães Rosa e a palavra comunitária”), no qual a própria fonte oral (e não apenas a literatura produzida por ela) foi ficcionalizada, tornando-se um fenômeno inteiramente estético.

O percurso traçado nesta tese pode ser resumido como: uma análise dos problemas da constituição do gênero a partir da fonte oral no conto maravilhoso, seguida do seu diálogo com uma representação do mundo a partir da consciência individual e subjetiva em Edgar Allan Poe; a isto se contrapõe a ideia de uma comunidade narrativa ficcional em João Guimarães Rosa. Já em James Joyce, localizamos um problema nas relações entre narrador, autor-contemplador (tomado em sua dimensão estética, como elemento formal) e personagem no conto, criando uma relação dialógica entre a consciência que representa o mundo, a que conta sobre ele e aquela que o vive. Em Jorge de Sena, identificamos o problema da relação entre o conto e a tradição religiosa e narrativa do cristianismo, cujos elementos simbólicos e diabólicos foram muitas vezes interpretados como índices de uma literatura fantástica – interpretação contrária à que usualmente se encontra sobre Virginia Woolf, apesar de identificarmos em seus contos a expressão de uma subjetividade ficcionista que prefere imaginar o mundo a fazer asserções acerca dele. Por fim, vemos em Clarice Lispector a tentativa de expressar uma consciência subjetiva que seja a representação, dentro do conto, do autor e de sua atividade estética.

## **Primeira Parte**

### **A moral ingênua, a escrita analítica e uma tentativa de síntese**

## **Capítulo I**

### **Prolegômenos a uma teoria do conto – Algumas questões preliminares de Literatura e de Estética**

## 1 PROLEGÔMENOS A UMA TEORIA DO CONTO

Na edição brasileira do texto “O Problema do Conteúdo, do Material e da Forma na Criação Literária”, de Mikhail Bakhtin, consultada durante a elaboração deste trabalho, encontra-se uma nota do tradutor que desperta interesse: a palavra russa *momíent* fora traduzida como momento, elemento ou aspecto, “conforme pareceu mais conveniente” (BAKHTIN, 2010b, p. 17). Assim, quando se lê que, para Bakhtin, as “ciências das artes” russas salientaram a primazia do material na obra de arte, e que essa “supervalorização do aspecto material é condicionada por algumas considerações de princípio” (BAKHTIN, 2010b, p. 17, grifo nosso), logo se percebe que a ambiguidade semântica do termo *momíent* é de alguma importância à compreensão do raciocínio: pois, como se esclarece nas seções posteriores do texto, conteúdo, material e forma são percebidos não só como elementos estáticos de um objeto formalizado, mas também como momentos de criação desse mesmo objeto – ainda que esses momentos não sejam cronologicamente sucessivos, mas simultâneos. O que está enfatizado é o caráter eventivo desses aspectos, a iniciativa metodológica de tomá-los não como elementos abstratos livres de temporalidade mas como construções, eventos únicos próprios de cada criação literária.

O problema da primazia do material surgira da noção de que “não há arte, apenas artes isoladas” (BAKHTIN, 2010b, p. 17), o que levou algumas “ciências das artes”, especialmente o Formalismo, a considerar acessória a discussão estética (que, partindo de uma filosofia sistemática, deveria ser capaz de compreender o fenômeno artístico e relacioná-lo com os outros domínios da cultura, o ético e o cognitivo), substituindo-a pela linguística. Ou seja, o estudo do que serve de material a um tipo de arte específica (a linguagem de que se serve a Literatura) se sobrepôs à própria compreensão do que torna aquele fenômeno artístico, do que separa a Literatura de outras manifestações linguísticas.

O direcionamento, nesse caso, é empírico: o material é percebido como “a base mais estável para a discussão científica” (BAKHTIN, 2010b, p. 17). A consequência, como assinalou Bakhtin, apresenta-se como “uma tendência no sentido de compreender a forma artística como forma de um dado material, e não mais como uma combinação nos limites do material, dentro de sua definibilidade e conformidade físico-matemáticas e linguísticas”

(BAKHTIN, 2010b, p. 18<sup>2</sup>). O momento de combinação realizado dentro dos limites do material é confundido com o próprio material – e, como o material em si não é artístico (e sim a combinação de elementos culturais pensados linguisticamente pelo artista), a centralidade do material nessa discussão perde de vista o caráter particular da arte dentro das manifestações humanas. Além disso, perde-se também a noção de sistema, das relações entre o dado material e outros aspectos da cultura<sup>3</sup>. Caracteriza-se, assim, aquilo a que Bakhtin se referira como “estética material” (BAKHTIN, 2010b, p. 18).

O material, isto é, aquilo de que se serve o artista no momento criador, está presente em todos os aspectos da criação artística – entretanto, ainda assim a obra não está voltada para ele. O exemplo dado por Bakhtin é o de um escultor que se serve do mármore como material: embora o mármore esteja presente em todos os momentos e sem ele não possa existir a escultura, não é “sobre ele que está dirigida a atividade artística valorizante do criador, e não é a ele que se refere a forma realizada pelo artista” (BAKHTIN, 2010b, p. 20): ou seja, não é unicamente a forma dada ao mármore que dá à escultura seu valor artístico, e sim a forma esteticamente significativa dada a valores humanos através do mármore; da mesma maneira, o artista também utiliza um cinzel para esculpir sua obra, mas tampouco se considera o objeto necessário à realização artística (o cinzel) como parte do objeto artístico. Avaliar a relevância de uma obra literária unicamente a partir da linguagem e seu manejo seria como avaliar uma escultura unicamente a partir do mármore e da qualidade do cinzel. Daí o propósito de Bakhtin, em seu texto, de “compreender como a forma é, por um lado, efetivamente material, inteiramente realizada no material e a ele ligada, e como, por outro lado, ela, enquanto valor, nos coloca além dos limites da obra como material organizado, como coisa” (BAKHTIN, 2010b, p. 28).

Qual o significado, então, do material para a obra de arte, e como deve ser definido? Para Mikhail Bakhtin, primeiramente, deve-se estabelecer a diferença entre o objeto estético realizado e a palavra ainda em “sua natureza puramente verbal e linguística” (BAKHTIN, 2010b, p. 46) – embora não haja enunciados linguísticos completamente neutros (pois um enunciado só faz sentido dentro de um contexto de enunciação), a Linguística deve ser capaz de pensar apenas linguisticamente sobre um enunciado, pois metodologicamente “vê neles

<sup>2</sup> Grifos no original. A fim de padronizar este trabalho, as citações foram adaptadas para seguir as mesmas regras do restante do texto: assinalaram-se todos os grifos com sublinhado, reservando-se o *itálico* para palavras estrangeiras e o **negrito** para nomes de obras. Doravante, no caso dos grifos serem nossos, isso será assinalado entre parênteses, depois da citação.

<sup>3</sup> Por exemplo, embora considerações sobre sistema estejam presentes na obra do formalista Tynianov, o sistema é visto como uma série de relações dentro do material – sempre que se refere às relações entre Literatura e outros campos da vida social, Tynianov refere-se a séries paralelas, que são concomitantes e não convergentes.

somente o fenômeno da língua, relaciona-os somente com a unidade da língua” (BAKHTIN, 2010b, p. 46), para o qual todos os outros aspectos (científicos, artísticos, religiosos, históricos etc.) são analisados apenas do ponto de vista das particularidades linguísticas da própria linguagem. O sentido da palavra em suas relações semânticas é apreendido como um momento do ato linguístico (e não como o ato em si), do qual outro momento, o momento puramente linguístico, pode ser isolado e lido de maneira indiferente aos valores extralinguísticos. Ou seja: a palavra, desse modo, é apreendida apenas cognitivamente pela linguística, e não ética ou esteticamente.

Tendo, então, uma posição metodológica clara em relação ao seu objeto, a Linguística pode contribuir à compreensão do momento do material para o objeto artístico – de outra forma, ela se confunde com a própria estética geral. Tal contribuição está não em, como no Formalismo, enumerar particularidades linguísticas de uma linguagem poética, e sim em compreender a importância da “língua linguística no seu todo, como material para a poesia” (BAKHTIN, 2010b, p. 47). Embora o objeto em si da linguística não deva ser tomado esteticamente, o problema de sua relação com o texto literário torna-se puramente estético: Bakhtin respondia, assim, à tendência formalista de rebaixar o estatuto estético do texto literário em detrimento de seu caráter linguístico. Isoladamente, a Linguística não poderia dar conta da especificidade do texto poético, o qual pressupõe uma visão estética geral (na qual o caráter puramente linguístico do texto deve ser superado positivamente, sem negar a língua mas tornando-a inseparável do todo semântico da obra e de seu desígnio artístico). O estudo puramente linguístico do texto deve estar aliado a uma compreensão estética, sem a qual a linguagem se torna indiferente (em termos axiológicos) ao conteúdo que busca expressar.

Estabelecido o material e o método de estudo, deve-se compreender sua relação particular com a poesia: pois, embora a língua seja um elemento técnico para várias áreas da atividade humana e não só para a poesia (“para o conhecimento e para o ato ético e sua objetivação no direito, no Estado etc.”: BAKHTIN, 2010b, p. 48), a poesia é a única que utiliza a língua em toda a sua totalidade, explorando sua sonoridade, suas articulações rítmicas, a variedade das suas entonações nos dialetos, sotaques e atos de fala individuais etc. Ainda assim, nem a poesia supera a língua em sua determinação linguística (pois seu caráter estético não é resultado de uma criação linguística, e sim de uma série de combinações de aspectos éticos e cognitivos da cultura dentro dos limites da linguagem), nem a natureza extraestética da língua se torna parte do objeto estético. Para Bakhtin, o objeto estético em si é criado não pelo momento da relação entre o artista e o material, mas pelo momento da contemplação artística (que são cronologicamente simultâneos, e sua separação se dá apenas

na teoria), para o qual a atividade estética está teleologicamente voltada: assim, embora todas as possibilidades da língua sejam extensivamente examinadas pelo artista no momento criador, quando a obra passa a ser contemplada (obtendo sua existência estética) essas possibilidades não estão mais presentes – como as lascas de mármore que foram deixadas de lado pelo escultor. Mais que isso: é através da língua que o espectador interage com a obra (e, portanto, ela é um fator de impressão artística), mas não é na língua que se encontra o significado do objeto estético. É dessas considerações que se extrai, segundo Bakhtin, a seguinte definição de “técnica na arte”:

[...] denominamos elemento técnico na arte tudo o que é absolutamente indispensável à criação da obra de arte na sua determinação físico-matemática ou linguística – a isso relaciona-se também todo o conjunto da obra de arte acabada, tomada como coisa, mas que não entra diretamente no objeto estético, que não é um componente do todo artístico; os elementos técnicos são os fatores da impressão artística, e não os constituintes esteticamente significativos do conteúdo dessa impressão, ou seja, do objeto estético. (BAKHTIN, 2010b, p. 49).

Ao utilizar-se da língua para formalizar esteticamente conteúdos culturais, o artista é obrigado a aperfeiçoar, no interior do objeto artístico, as relações morfológicas, semânticas, sintáticas e acústicas – o aperfeiçoamento dessas relações, visando a uma estetização do conteúdo, leva o objeto estético a superar o próprio instrumento linguístico, cujos elementos agora se tornam todos plenos de conteúdo. Essa superação define a relação entre o objeto artístico e o material – a transformação de um conjunto verbal, composicional, em um todo arquitetônico.

Entendida desse modo, a relação entre poesia e material elimina alguns mal-entendidos – por exemplo, a ideia de que o artista trabalha apenas com palavras, mas não com imagens (em um sentido visual), pois, empiricamente, o leitor só tem acesso à linguagem. Para Bakhtin, o poeta não utiliza unicamente a forma linguística da palavra, mas a sua significação axiológica (ou seja, refere-se o valor ético-estético que a palavra culturalmente sugere); assim, imagem passa a ser “uma formação estético-singular realizada na poesia com a ajuda de uma palavra” (BAKHTIN, 2010b, p. 53); pode-se, então, falar de imagens na poesia, entendendo-as como certos valores sociais expressos através de certas escolhas linguísticas.

Aliás, a própria compreensão do que é literatura e de qual a sua relação com a realidade é atravessada por valores historicamente e socialmente determinados. Como escreveu Tynianov no ensaio “Da Evolução Literária” [1927]:

A existência de um fato como fato literário depende de sua qualidade diferencial (isto é, da sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função. O que é “fato literário” para uma época, será um fenômeno linguístico relevante da vida social para uma outra e, inversamente, de acordo com o sistema literário em relação ao qual este fato se situa. (TYNIA NOV, 1973, p. 109).

Embora o Formalismo russo seja usualmente pensado como uma corrente imanentista de estudos literários, Tynianov é um dos exemplos de teóricos do Formalismo que recusaram a pura imanência do texto, pensando-o em termos de sua função dentro de um determinado sistema. Esse sistema tem duas faces: de um lado, é definido pelas intersecções entre as obras; de outro, pelas interações entre essas obras e o meio social que lhes dá origem e serve de fonte para suas formas. O sistema seria formado, assim, por duas “séries paralelas”, das quais depende a compreensão crítica de qualquer fenômeno literário. Além disso, tal sistema deveria ser compreendido nos termos de sua evolução, isto é, sua capacidade de transformar-se através do tempo. Os seus elementos formadores tenderiam a ser substituídos por outros elementos ou, no caso da permanência desses elementos, eles ganhariam novos significados, adquirindo novas funções.

Essas mesmas ideias que estão na base da noção de sistema também foram formuladas, posteriormente, por Antonio Candido, que as expôs em **Formação da Literatura Brasileira** [1957] e as aprofundou em **Literatura e Sociedade**. Mas em Candido já se nota a preocupação de compreender não mais a sociedade como uma série paralela à literatura, e sim entendê-la como parte integrante das próprias obras. Não se tratava mais, para Candido, de comparar texto e sociedade, e sim de entender como certas estruturas sociais, reduzidas aos seus mecanismos mais básicos, poderiam ser reproduzidas esteticamente nas relações entre as personagens de uma obra, ou entre o autor, o narrador e a personagem. Deixava-se, então, de pensar simplesmente na obra e em seu contexto, e passava-se a compreender a representação estética da realidade, de como os seus elementos estruturais são ressignificados dentro de um mundo ficcional. E, embora o conceito de tradição utilizado por Candido pareça, contraditoriamente, mais rígido do que era em Tynianov (Candido utilizou como analogia a

transmissão da tocha entre os corredores, o que gera a ideia de que os elementos literários, dentro de um sistema, são simplesmente transmitidos, cumprindo aos elos da cadeia aceitá-los ou rejeitá-los), em compensação sua concepção de literatura deixou muito mais evidente o caráter de enunciado que lhe dá valor cultural – ou seja, o fato que toda obra artística é um ato de comunicação, o qual só se pode construir dentro de uma realidade cultural compartilhada entre os indivíduos. Assim foi exposta sua concepção de literatura:

[...] Convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura propriamente dita, considerada aqui como um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distinguem: a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como um sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2006, p. 25).

Note-se que, para Candido, não se trata puramente de um conjunto de elementos extraídos da realidade, e sim de elementos interpretativos dessa realidade que agora estão literariamente organizados, transformando-se em elementos de contato entre os indivíduos. Como também percebeu, para mencionar outro autor, Pável N. Medviédev em **O Método Formal nos Estudos Literários** [1928], a literatura reflete e refrata não só a sociedade, mas também as próprias reflexões de outras esferas ideológicas em relação à realidade (MEDVIÉDEV, 2012, p. 59-60) – é por isso que se pode encontrar em uma obra, convivendo simultaneamente, tanto um discurso religioso, quanto um político, quanto um científico acerca da mesma realidade (pense-se, por exemplo, em **Os Irmãos Karamázovi** e nas diferentes convicções defendidas por Dimitri, Aliócha, Fiódor Pavlovicht, o *stáriets* Zósima etc.). No lugar de simplesmente apreciar o mundo, a literatura também tem a capacidade de apreciar esteticamente os discursos construídos sobre o mundo, elaborando uma reflexão sobre eles. Mas essa apreciação se organiza dentro de uma atividade estética, ou seja, para a própria literatura, nenhum daqueles discursos permanece como fator extraliterário: eles são postos em

relação com outros elementos literários e tornados parte da própria literatura. A capacidade de ficcionalização dos discursos ideológicos é o que torna a literatura diferente de todos esses discursos (embora ela mesma também seja ideológica). A dialética entre o interno e o externo também foi abordada por Medviédev:

Cada fenômeno literário (assim como todo fenômeno ideológico), repetimos, é determinado tanto de fora quanto de dentro. De dentro, pela própria literatura. De fora, pelos outros campos da vida social. Mas, ao se determinar de dentro, uma obra o faz de fora também, pois a literatura que a define, por sua vez, é determinada de fora. E, ao se determinar de fora, ela também o faz de dentro, pois os fatores externos a determinam justamente como uma obra literária na sua especificidade e de acordo com toda situação literária, e não fora dela. Desse modo, o interno torna-se externo e vice-versa. (MEDVIÉDEV, 2012, p. 74).

Apesar de a literatura ser um fenômeno real de comunicação historicamente situado, o fato de que o mundo e seus discursos estão representados esteticamente no texto significa que a personagem não deve ser vista em sua relação com a realidade (ou apreciada e julgada sob os mesmos critérios que um sujeito real seria), mas sim em sua relação com um mundo que, como ela, é uma ficção – por mais semelhante que seja à realidade, o mundo ficcional é análogo a ela, e não uma parte dela mesma, a não ser no sentido de que o mundo ficcional é realizado através de um ato real de comunicação. Por isso, para Bakhtin, é necessário levar em conta que o “objeto da visão estética possui uma forma espacial interna artisticamente significativa” (BAKHTIN, 2010a, p. 85).

Isso nos leva ao problema da personagem na atividade estética, questão particularmente importante à discussão do conto como gênero. É útil relembrar a preocupação inicial de Bakhtin em “O autor e a personagem na atividade estética”: no que diz respeito à personagem ficcional, trata-se de compreender não o herói em si, como objeto autônomo, mas sua relação com o autor, dentro da qual ele é construído e sem a qual ele não existe. Essa relação é dada como “arquiteticamente estável e dinamicamente viva” (BAKHTIN, 2010a, p. 3). O procedimento metodológico de Bakhtin é claro: primeiramente, deve-se definir a qual princípio básico essa relação obedece; depois disso, pode-se então extrair desse princípio os processos que são gerados e os tipos de individuação que os heróis alcançarão.

Já discutimos anteriormente como alguns elementos da obra literária são vistos por Bakhtin em dois momentos (que, mais uma vez se enfatiza, não devem ser percebidos apenas

no sentido temporal): o extraestético, que serve de material técnico à obra mas não constitui seu valor artístico, e o propriamente estético. A linguagem, por exemplo, tanto pode ser vista em seu momento puramente linguístico (despido de valores éticos ou estéticos), como no momento da contemplação artística, isto é, não mais como pura combinação fonológica que se percebe pelo ouvir, mas como algo que foi preenchido com um sentido, tornando-se parte de uma estrutura de valores. Da mesma maneira, o autor destas discussões deve ser entendido como um elemento constituinte do objeto estético: não se trata aqui do autor real, biográfico, ao qual Bakhtin nomeou “autor-homem”, considerando-o um objeto da vida; o foco deve estar sobre o “autor-criador”, componente da obra. Ou seja: trata-se de uma relação que se constrói inteiramente dentro de um mesmo sistema (do objeto estético), em que autor e herói são regidos pelos mesmos valores (o autor-homem estaria, como é de se esperar, em um sistema diferente do herói – embora os valores desse sistema constituam aquilo que, dentro do material linguístico, é enformado pela obra).

Mas note-se que essa concepção de autor-criador não deve ser confundida, também, com o narrador da obra literária. A noção é mais ampla: é função do autor conferir à obra a impressão de totalidade que experimentamos durante a contemplação artística, a impressão de que cada elemento tem uma função no todo que constitui a obra. Embora o narrador possa, através de juízos críticos, comentar sobre os acontecimentos de seu enredo, existe uma instância superior que governa o próprio motivo pelo qual o narrador existe, ou a maneira como ele se relaciona com o texto. De qualquer maneira, a diferença é mais bem percebida em obras cujo narrador fala em primeira pessoa: nesses casos, ele não só desconhece algumas coisas do enredo, como, mais importante, desconhece a razão de tais coisas, a relação entre cada evento, objeto, personagem etc. Ele transforma os eventos em linguagem, mas não cria os eventos em si – e mesmo que crie (no caso, por exemplo, de um narrador delirante ou mentiroso), ainda assim há um sentido geral para a própria existência daquele narrador, um sentido em seu ato de contar um delírio ou uma mentira – esse sentido é construído pelo autor. Pois o autor-criador, para Bakhtin, comporta-se como uma consciência demiúrgica que organiza cada elemento do texto a fim de lhe dar uma aparência de totalidade e um significado que se extrai do todo da experiência, o que é o mesmo que dizer que o conceito de autor coincide com a compreensão do objeto estético como uma teleologia, algo organizado em torno de um objetivo (nesse caso, um sentido), e não como algo formado por partes que não se integram entre si, ou que se integram aleatoriamente. Em outros termos, o autor é o organizador do sistema da obra.

Assim definido, o autor se relaciona com os componentes da obra, que suscitam nele uma reação/resposta (despertando nele um juízo de valor); é a essa resposta do autor que o público tem acesso. Mais que isso, a resposta do autor tanto se dá pelo objeto quanto pela reação/resposta do herói ao objeto: há, assim, o objeto, a resposta do herói ao objeto e, por fim, a resposta do autor a todos esses componentes (inclusive aos juízos do herói).

O que Bakhtin tenta enfatizar é que, enquanto na vida nossa reação é dada aos atos isolados, na obra há uma reação global ao todo do herói – a reação estética reúne todas as manifestações isoladas do herói no interior de um conjunto significante, “reúne todas as definições e avaliações ético-cognitivas e lhes dá acabamento em um todo concreto-conceitual singular e único e também semântico” (BAKHTIN, 2010a, p. 4). A contemplação artística não vê cada objeto isolado, mas a maneira como já foram relacionados entre si e julgados (a reação que causaram) no autor.

Isso significa que o herói não se organiza em um todo a partir de uma relação de valores de imediato unificada: ao contrário, ao longo de uma obra o herói exhibirá...

[...] muitos trejeitos, máscaras aleatórias, gestos falsos e atos inesperados em função das respostas volitivo-emocionais e dos caprichos de alma do autor; através do caos de tais respostas, ela terá de inteirar-se amplamente da sua verdadeira diretriz axiológica, até que sua feição finalmente se constitua em um todo estável e necessário. (BAKHTIN, 2010a, p. 4, grifo nosso).

Ou seja, o próprio autor não é dotado de uma consciência puramente neutra e aprioristicamente unificada: ele é também dotado de uma atitude ética responsiva, que reage à vivência (também ética) da própria personagem. O caráter demiúrgico do autor não se refere a uma onisciência divina, e sim à relação de natureza produtiva e criadora que estabelece com a personagem: através da visão estética, o autor é o criador imperfeito de um mundo. O que se quer dizer com isto é que a visão do autor manifesta uma vontade sobre o mundo, a qual pode mesmo discordar do direcionamento axiológico da personagem (não são incomuns as obras em que se percebe uma condenação dos atos das personagens, como geralmente se verifica na sátira).

Para Bakhtin, a face do herói está como que escondida por vários véus, os quais devem ser levantados durante a contemplação estética a fim de que se reconheça sua autêntica postura de valores (os quais estão submetidos à visão ativa, não neutra, do autor). Consequentemente, a imagem formada do herói só pode ser encontrada, em sua totalidade, na

própria obra: o autor-homem que faz confissões sobre sua obra ainda em produção só pode ver o produto em devir de seu ato criador, e não o processo psicológico interno que preside a esse ato. E mesmo quando o artista fala de seu ato criador, depois de já ter concluído a obra,

[...] ele costuma substituir sua atitude efetivamente criadora, não vivida por ele na alma mas realizada na obra (que não foi experimentada por ele mas experimentou a personagem), por sua atitude nova e mais receptiva em face da obra já criada. Quando estava criando, o autor vivenciou apenas a sua personagem e lhe introduziu na imagem toda a sua atitude essencialmente criadora em face dele; já quando em sua confissão de autor, como Gógol e Gontcharov, começa a falar de suas personagens, externa sua verdadeira posição em face delas, já criadas e definidas, enuncia a impressão que agora elas produzem sobre ele como imagens artísticas e a posição que ele sustenta em relação a elas enquanto pessoas vivas e definidas do ponto de vista social, moral, etc... (BAKHTIN, 2010a, p. 5, grifo nosso).

Ademais, o método biográfico, em suas duas vias (quando usa a obra para explicar a biografia de seu autor, ou quando usa a biografia para explicar a obra), é naturalmente limitado por procurar sentidos em trechos da obra, escamoteando o que deve ser considerado essencial: “a forma do tratamento do acontecimento, a forma do seu vivenciamento na totalidade da vida e do mundo” (BAKHTIN, 2010a, p. 8). O sentido, portanto, não está nos próprios acontecimentos, mas na reação humana a eles, reação significativa. Todo método biográfico e sociológico que estabeleça uma relação superficial, psicológica e passiva entre autor e herói (isto é, que não tenha aprofundada visão formal e estética do princípio criador) tende a cair no erro de forjar uma correspondência entre o herói e o autor (que são ambos identificados, equivocadamente, ao autor-homem), ignorando “a diversidade essencial de planos do conjunto da personagem e do autor...” (BAKHTIN, 2010a, p. 8).

Então como separar autor e herói em uma obra literária? A resposta é dada por Bakhtin do seguinte modo:

Para encontrar o autor assim concebido numa dada obra, cumpre escolher todos os elementos que concluem a personagem e os acontecimentos de sua vida, por princípio transgredientes à sua consciência, e definir a unidade ativa, criativamente tensa e de princípio desses elementos; o agente vivo dessa unidade do acabamento é o autor, que se opõe à personagem como portadora da unidade aberta do acontecimento vital, que não pode ser concluída de dentro da personagem. Esses elementos ativamente

concludentes tornam passiva a personagem, assim como a parte é passiva ao todo que a abrange e lhe dá acabamento. (BAKHTIN, 2010a, p. 12).

A visão criadora do autor objetiva, a partir da vida da personagem, um sentido que se configura como um todo e define a função da personagem em uma obra. Mas isto não acontece em todo e qualquer gênero literário: esse tipo de acabamento da personagem objetivado em sua relação com o autor é incomum aos gêneros líricos e confessionais, por exemplo, enquanto se define como um dos fundamentos centrais no romance.

De fato, poucos anos antes de Bakhtin elaborar suas considerações acerca da relação entre autor e personagem, Georg Lukács encontrou na unidade do sentido (a alma da personagem) o princípio estético fundamental do romance. Pois, para Lukács, o romance isola a vida interior da personagem e o ambiente em que ela vive como duas esferas separadas, o que faz subtraindo a harmonia entre a interioridade do herói e o seu substrato de ação, e objetivando a esfera do mundo como algo incapaz de configurar uma hostilidade integrada, coesa (a interioridade do herói não encontra um adversário que se configure, em uma totalidade, como sua oposição). Por um lado, o mundo não é capaz de completar o sentido da personagem; por outro, não se configura como um sentido oposto, dialogando com a alma da personagem – por isso surge no romance “uma vida nova e autônoma, dotada – embora paradoxalmente – de sentido imanente e perfeita em si mesma: a vida do indivíduo problemático” (LUKÁCS, 2000, p. 78-79), diferente da vida ingenuamente comunitária configurada pela epopeia. A personagem romanesca tende a existir como uma totalidade estética, na qual ela está inteiramente contida (em termos semânticos, espaciais e temporais).

Especialmente na segunda parte de **A Teoria do Romance** [1916], intitulada “Ensaio de uma Tipologia Romanesca”, Lukács define o romance a partir da relação entre a totalidade da alma do herói e o seu mundo:

O abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, interior e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos. Essa inadequação tem grosso modo dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos. (LUKÁCS, 2000, p. 99).

Lukács reafirmou e reencontrou no romance, então, o que Nietzsche já escrevera em sua **Segunda Consideração Intempestiva**: “Com estes solavancos, denuncia-se a qualidade mais próxima a este homem moderno: a estranha oposição a uma interioridade à qual não corresponde nenhuma exterioridade e uma exterioridade à qual não corresponde nenhuma interioridade – uma oposição que os povos antigos não conheciam” (NIETZSCHE, 2003, p. 33). Do mesmo modo pensou Bakhtin posteriormente em “O discurso no romance”: “Um dos principais temas interiores do romance é justamente o tema da inadequação de um personagem ao seu destino e à sua situação. O homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 2010b, p. 425).

Ou seja: é na amplitude da alma do herói que se concentra o elemento de tensão no romance; é necessário que essa alma encontre uma configuração acabada, estável, afirmada sobre uma autêntica postura de valores.

No romance, nossa visão é guiada ativamente pelo ativismo do autor na direção da personagem, em cuja consciência se encontra o sentido que deve emergir e receber forma pela atividade estética do autor (pois esse sentido, vivido de dentro pela personagem, raramente pode ser objetivado pela própria personagem – a não ser que ela se torne autora de si mesma e veja-se de fora, exotopicamente). Enquanto no romance prevalece essa tentativa de expressar um outro (a personagem) como uma totalidade através de uma ficção que só pode ser criada por mim (e não por ele mesmo), nos contos aqui estudados o que ganha privilégio parece ser o sentido inverso: o autor não enforma um sentido que encontra no outro; eu (o autor) busco no outro (a personagem) a expressão de um sentido que está contido em minha própria consciência. Esse sentido só pode aparecer cifrado, pois não recebeu forma que lhe dê totalidade: o que eu reconheço de mim na visão do outro é apenas um momento [*moment*] de meu próprio sentido, e me torno incapaz de vê-lo inteiramente. Assim, nem a personagem aparece plena de sentido, concluída temporal, espacial e semanticamente em seu destino, nem o sentido em si (contido na consciência do autor) pode ser objetivado, visto por fora e estetizado – ele necessariamente se torna um fragmento de sentido ou um mistério a ser desvendado. O autor supera, em evidência, a personagem. Se nos gêneros líricos a atividade do autor é geralmente dirigida na construção de um eu-para-mim, e no romance há a configuração de um outro-para-mim, é possível levantar a hipótese de que o conto tende a corresponder a este terceiro momento, o eu-para-o-outro. Eu não espero encontrar no outro um sentido que possa ser objetivado; tento, na verdade, reconhecer no outro parte de um sentido que sei que está em mim, mas que sou incapaz de apreender totalmente; que, portanto,

parece-me misterioso: o outro não é um espelho que reflete esse sentido, mas um cristal que o refrata, ou um espelho quebrado que me devolve apenas fragmentos de minha imagem.

Não que uma atividade possa ser independente e isolada das outras (o eu-para-mim contém uma parcela do que imagino ser o eu-para-o-outro, assim como o outro-para-mim não pode ser uma construção que surja unicamente no outro, mas principalmente um enredo criado por mim sobre o outro). Mas uma direção da vontade criadora pode se sobressair em relação às outras: o princípio e o destino dessa vontade definem as formas do eu e do outro na atividade estética.

Claro que outras tradições do conto podem seguir tendências diversas – mesmo dentro das tradições linguísticas que aqui são estudadas, nosso *corpus* é muito restrito para uma afirmação de caráter tão geral. Além disso, iria contra o raciocínio deste trabalho estudar os contos individuais apenas para alcançar uma afirmação universal e abstrata, como se esta fosse anterior e independente dos próprios contos: o que aqui se discutirão são apenas algumas das tendências que se tornaram parte da constituição do conto como gênero nos sécs. XIX e XX (e apenas nas línguas inglesa e portuguesa), o que não elimina a existência de outros tipos de contos mais ou menos semelhantes aos que serão discutidos aqui, nem desconsidera o caráter histórico de cada um dos elementos que analisaremos como parte dos contos estudados (esses elementos estão em constante transformação). Assim como nas obras de Vico, Joyce e Auerbach, aqui se considera o universal e o particular como elementos mutuamente compreensíveis de um mesmo conjunto indivisível.

A forma como este trabalho se apresenta agora deve ser vista como uma primeira tentativa teórica de compreender o conto não apenas a partir de sua estrutura material, mas sim dos desafios que apresenta à teoria estética.

Esses desafios são uma hidra contra a qual não há chama duradoura. Isso porque a concepção de historicismo que fundamenta este trabalho é, em parte, influenciada pelo modo figural como Erich Auerbach concebeu a história da representação da realidade na literatura Ocidental (que, por sua vez, foi muito influenciado pelo conceito de recursividade presente em Vico). O princípio da figuralidade pensado por Auerbach teve sua origem nos escritos dos exegetas cristãos, tendo se desenvolvido plenamente durante a Idade Média, e nasce de uma leitura nem literal, nem alegórica do texto bíblico, a qual tentava articular pela exegese o Antigo e o Novo Testamentos: cada evento sagrado é interpretado como um evento real, com uma existência em si (ou seja, não é mera alegoria, que existe apenas em função de outra coisa); mas, ao mesmo tempo, cada evento é dado como figuração de outro evento futuro, ao qual cabe preencher o significado do passado. O sentido total do evento é contemplado na

identidade espiritual entre sua figura passada e seu preenchimento dado pela ação presente: nem apenas no passado, nem apenas no presente (ou futuro) encontra-se o sentido de um dado evento. O sentido transcende ambos, interligando-os não por uma relação de descendência (pois um evento não é simplesmente a causa ou consequência de outro), mas por uma relação de figuralidade (figura e preenchimento). O exemplo mais claro a que Auerbach recorre é o sacrifício de Isaac, o qual, sem perder sua própria condição de evento real, foi interpretado pela exegese cristã como pré-figuração do sacrifício de Cristo, ocorrido mais de um milênio depois da narrativa sobre o primeiro evento. Essa visão de mundo, que vê os eventos e os objetos não em uma perspectiva temporal mas em uma ligação transcendental (Auerbach se referiu a isso como uma interpretação vertical, e não horizontal, da realidade), achou lugar na **Comédia** de Dante, em que a totalidade epopeica do mundo é reencontrada no modo como a vida terrena das personagens é tratada como uma figura que só aparece completamente preenchida quando vista junto com a nova existência alcançada na eternidade transcendental<sup>4</sup>. Como notou Hayden White (2005) em seu ensaio sobre o historicismo em Auerbach (especialmente no **Mimesis**), o filólogo alemão viu no próprio pensamento estético Ocidental a influência do pensamento figural cristão. A História cultural se cria reinterpretando o passado a fim de torná-lo uma pré-figuração do presente, e transformando o presente para que pareça um preenchimento da figura do passado, em uma tentativa de criar uma relação espiritual entre dois momentos históricos que não estão, inicialmente, ligados entre si por qualquer relação genealógica. Foi assim que o Classicismo se construiu como um preenchimento da cultura Clássica, embora as condições socioculturais dos dois períodos fossem diferentes; foi também assim que os irmãos Grimm viram na suposta épica do passado, fragmentadamente preservada na cultura popular alemã, uma figura a ser plenamente realizada, atualizada ou preenchida por seus próprios contos. A relação entre as culturas e os tempos não é de genealogia, mas de figuralidade, com o presente construindo sua própria genealogia no passado e criando uma relação espiritual com ele (as próprias noções de

---

<sup>4</sup> Lukács também encontrou em Dante a totalidade na relação entre os dois mundos (terreno e espiritual), notando como esta se diferencia da expressão encontrada nos romances de cavalaria: “O grande paradoxo do cosmos cristão é que o dilaceramento e a imperfeição normativa do mundo aquém, sua queda pelo erro e pelo pecado, contrapõe-se à redenção eternamente existente, à teodiceia eternamente presente da vida além. Dante logrou captar essa totalidade dos dois mundos na forma puramente epopeica da **Divina Comédia**; outros poetas épicos, que permaneceram no aquém, tiveram de preservar o transcendente em estado de transcendência artisticamente intocada, e assim puderam criar totalidades de vida apreendidas de maneira meramente sentimental, totalidades meramente buscadas, que se ressentem da imanência existente do sentido – romances, e não epopeias” (LUKÁCS, 2000, p. 104).

“espírito do povo” e “espírito do tempo” expressam o anseio por essa interpretação espiritual da cultura no Romantismo alemão)<sup>5</sup>.

Por isso, muito embora uma teoria do conto deva ser histórica (ou seja, reconhecer o caráter histórico de cada uma de suas manifestações estéticas e o pertencimento de cada uma delas a um mundo de valores único e irrepetível), ela não pode ser dada como uma história puramente linear de suas formas: ainda que uma forma se siga temporalmente a outra, ela pode estar muito próxima, figuralmente, de uma forma mais antiga, da qual serve como preenchimento – e ao mesmo tempo em que faz isso, automaticamente se transforma em pré-figuração de uma nova forma futura.

---

<sup>5</sup> Esta discussão está desenvolvida de maneira muito mais clara no texto de Auerbach (1997) intitulado **Figura**.

## **Capítulo II**

### **O camponês e o viajante – O conto como épica do passado**

## 2 O CAMPONÊS E O VIAJANTE

“O pássaro dourado” [“*Der Goldene Vogel*”] é um dos contos menos citados dos irmãos Grimm. Há uma princesa, e esta nem é protagonista nem precisa ser salva; há uma série de obstáculos ao protagonista, provas que testam sua sagacidade, mas o herói falha em quase todos; há um animal encantado que aconselha, mas seus conselhos não são seguidos – para desventura do protagonista – durante quase todo o enredo; quando esses mesmos conselhos são seguidos (e produzem o bom resultado esperado), são, muitas vezes, contrários às normas morais comuns às sociedades europeias do séc. XIX. É um conto que, de modo geral, desconhece a caracterização pedagógica que a tradição concedeu a muitos contos desse gênero: usualmente confundido como parte de uma literatura infantil<sup>6</sup>, do conto maravilhoso costuma-se esperar um ensinamento moral, expresso através da maneira como o herói supera as dificuldades do meio. Nos contos mais conhecidos (especialmente nas formas em que foram filtrados pela Modernidade), a exemplo de “Branca de Neve”, “Chapeuzinho Vermelho”, “Bela Adormecida” e “Cinderela”, têm-se personagens inocentes, puras, sobre as quais sobrevém um mal terrível, seja por eventos cujas causas estão fora de seu controle (como a morte da mãe que é substituída por uma madrasta, em “Cinderela” e “Branca de Neve”), seja pela ingenuidade que leva ao perigo (como o desconhecimento da maldição do tear em “Bela Adormecida” ou do plano nefasto do lobo em “Chapeuzinho Vermelho”, ou a deglutição da maçã que não se sabia estar envenenada em, mais uma vez, “Branca de Neve”). A solução, em todos esses contos, está (assim como o próprio nó inicial) geralmente no elemento externo – o príncipe ou o caçador que, aparecendo coincidentemente (e, muitas vezes, imprevisivelmente, como um *deus ex machina*) em momento oportuno, salva a protagonista e dissipa o perigo. Tal elemento solucionador, entretanto, parece estar condicionado justamente à pureza das personagens – elas merecem ser salvas, pois mesmo os seus erros são causados pela ingenuidade. O desenlace é consequência de uma preservação da moral: boas coisas acontecem àqueles que são bons.

---

<sup>6</sup> Embora os dois conceitos possam coincidir (muitos contos maravilhosos são também infantis), os termos designam aspectos diferentes de uma dada obra: enquanto o termo “conto maravilhoso” visa categorizar uma determinada forma, “literatura infantil” refere-se a um uso ou função social do texto.

Qualquer análise mais profunda, entretanto, revela o engano desse juízo: Chapeuzinho Vermelho desobedece a ordem da mãe (não desviar do caminho), e Branca de Neve, a dos anões (não abrir a porta). Já nesses contos percebe-se que a moral, embora vinculada ao caráter das personagens, não está presente em todos os seus atos – e se esses atos não são questionados, tal se dá porque os narradores<sup>7</sup> desses contos, ainda mais que as personagens, fundamentam-se numa certa ingenuidade que os impede de questionar o caráter dos seres que povoam seus enredos. O príncipe desconhecido é sempre bom, mesmo quando beija (sem autorização, naturalmente) uma mulher adormecida, ou quando tenta comprar uma mulher morta e seu caixão (na versão de “Branca de Neve” escrita pelos irmãos Grimm). Não se sente o peso de uma moral complexa e vinculada a relações sociais profundas no conto maravilhoso: as pessoas são o que são; a palavra “príncipe” refere-se mais a um indivíduo nobre de espírito, de caráter superior, que a alguém relacionado à nobreza e aos poderes governantes. É um título superficialmente moral e não social, e por isso não lhe cabe nenhum questionamento. Há uma moral, mas esta, em geral, não aparece como julgamento dos atos das personagens: a “moral da história” comum às fábulas não se encaixa tão bem no conto maravilhoso, e, quando aparece, pode ter caráter problemático.

Daí ter-se um protagonista em “O pássaro dourado” cujos atos não são irrevogavelmente morais, o que não impede ao narrador de tratá-lo como herói: é a sua caracterização inicial que lhe marca como alguém destinado a suceder, a ser alvo de uma positividade ingênua do universo que lhe cerca e auxilia até mesmo através do maravilhoso, representado pela raposa que lhe dá conselhos e o transporta magicamente de um cenário a outro.

Tem-se o seguinte enredo nesse conto: um rei, possuindo uma macieira que produzia frutos de ouro, percebe que está sendo roubado, uma maçã por noite. Ordena que seu jardineiro vigie a árvore, o qual, tendo três filhos, incumbe-os da tarefa de montar guarda no jardim, começando pelo filho mais velho (que adormece), seguido pelo filho do meio (que adormece também) e, por último, pelo mais jovem, que se oferece para o serviço – e isto é importante em sua caracterização, pois enquanto seus irmãos são obrigados a ir, ele, pelo contrário, toma a iniciativa da tarefa. Temos, então, uma primeira situação-chave, que (como em muitos outros contos) repete-se três vezes, sendo resolvida na terceira. Tal filho, protagonista do conto, descobre, à meia-noite, que as maçãs são roubadas por um pássaro

---

<sup>7</sup> Como este trabalho aborda apenas contos escritos, “narrador” refere-se à voz enunciativa ficcional, construída nos limites do texto. Uma abordagem sobre o conto oral não poderia ignorar o caráter diferenciado do contador - o sujeito real que, além de contar a história, transforma-a em um ato performático.

dourado, que, fugindo, deixa cair uma pena de ouro, mais valiosa que todas as riquezas do reino. O rei, desejando para si a ave, ordena que alguém o capture, tarefa para a qual parte, primeiramente, o filho mais velho do jardineiro, confiando em sua sabedoria para encontrar o pássaro. Assim começa a segunda situação-chave: o primeiro filho, no caminho, encontra uma raposa que lhe dá conselho: “Chegarás a um vilarejo de noitinha, e lá encontrarás duas hospedarias, uma de frente à outra. Uma terá aparência bem agradável e bonita; não entra nesta, passa a noite na outra, embora te pareça bem pobre e feia” (GRIMM, 2010, p. 28)<sup>8</sup>. O rapaz ignora o conselho, tenta atirar uma flecha contra a raposa e vê que na estalagem mais bonita há um festejo, para lá se dirigindo e logo esquecendo seu país e sua missão enquanto come e bebe fartamente. Com o segundo filho sucede o mesmo: recebe o conselho da raposa, tenta matá-la e, ao longo da jornada, vê o irmão festejando na outra estalagem e nela permanece. Então o mais moço implora ao pai que o deixe ir (e sua insistência marca, mais uma vez, sua força de vontade como um traço positivo de seu caráter: a obstinação de sair pelo mundo e dobrar os obstáculos à sua vontade). Recebe também o conselho da raposa e o aceita<sup>9</sup>; a raposa se oferece como uma montaria mágica e o conduz até o vilarejo, e o protagonista hospeda-se na estalagem pobre. Aqui começa a terceira situação-chave, representada por três julgamentos e ameaças de morte que o rapaz enfrenta em seu caminho, todos em consequência de sua desobediência aos bons conselhos da raposa. No dia seguinte, a raposa traz um segundo conselho: o jovem encontrará um castelo com seus guardas adormecidos e o pássaro de ouro preso em uma gaiola de madeira; ao lado dela há uma gaiola de outro, mas o rapaz deve resistir à tentação de trocar o pássaro de gaiola. Achando que seria esquisito apresentar o pássaro em uma gaiola indigna (e, pelo que se infere da voz narrativa, não pela pura ambição de levar outro objeto valioso consigo), o protagonista desobedece ao conselho e tenta trocar o pássaro de gaiola, despertando os guardas, que o levam ao primeiro julgamento. A única forma de não ser condenado à morte (e ainda, de recompensa, receber o pássaro dourado) é capturar um cavalo dourado, de outro castelo. A raposa recrimina a desobediência e traz novo conselho: encontrará o cavalo com seu cavaleiro adormecido; deve montar o animal usando uma sela velha de couro, deixando a de ouro (que encontrará também) para trás. Aqui, também, o conselho é desobedecido, e a sela de ouro usada, o que leva a nova prisão e novo julgamento: livra-se da morte se voltar com uma bela princesa. A raposa se faz presente mais uma vez, aconselhando novamente: encontrará a princesa

---

<sup>8</sup> Para facilitar a leitura, as citações são advindas de uma tradução brasileira para o conto.

<sup>9</sup> Walter Benjamin percebeu a importância do conselho nas narrativas orais ao estudar a figura do narrador na obra de Leskov. Essas considerações, importantes a este conto (pois o protagonista é herói também pela sua capacidade de seguir conselhos, e quando não o faz é castigado), serão retomadas posteriormente.

banhando-se à meia-noite; ela aceitará fugir, mas o rapaz não deve deixar que ela se despeça dos pais. Diante dos pedidos em choro da princesa, o protagonista cede, desobedecendo mais uma vez ao conselho e sendo novamente preso. O terceiro julgamento tem como exigência que o moço retire, num prazo de oito dias, toda a terra de um morro em frente ao castelo. No sétimo dia, a raposa reaparece e se oferece para trabalhar em seu lugar, conseguindo realizar toda a tarefa enquanto ele dorme: e aqui se torna claro que a solução é independente dos atos do protagonista, que nunca é abandonado pela raposa apesar de sua constante desobediência. O rei cumpre a palavra, deixando o rapaz ir com a princesa e dando início à quarta situação-chave: a recuperação de todos os objetos mágicos. A raposa aconselha que o jovem volte para o outro castelo com a princesa, receba o cavalo, e, ao despedir-se de todos, estenda a mão, puxando a princesa para cima da montaria. O conselho dessa vez é seguido, embora não seja um conselho moral: enquanto nos outros casos se poderia pensar em uma função diretamente pedagógica (transmitir uma lição sobre o valor da humildade), o sucesso nessa nova situação é obtido através de uma sagacidade trapaceira, que se repete no instante seguinte. O protagonista deve voltar até o castelo do pássaro dourado e mostrar que conseguiu o cavalo, mas não deve descer dele até ter o pássaro em mãos, alegando que quer certificar-se de aquele ser o pássaro verdadeiro. Ao receber a ave, deve fugir, o que logo faz, ficando assim com o pássaro, o cavalo e a princesa.

De volta ao bosque, a raposa pede para ser morta, tendo a cabeça e as patas cortadas. Mesmo com o seu pedido negado, concede novo conselho: não se deve salvar ninguém da força nem sentar à beira de nenhum rio, conselho que logo será desobedecido (marcando uma nova situação-chave, relacionada a três momentos de encontro com os irmãos do protagonista): os irmãos estão na força (por terem se tornado ladrões) e são salvos mediante pagamento; os três sentam à beira de um rio para comer e beber, e os dois irmãos empurram o mais jovem ribanceira abaixo, roubando o pássaro, o cavalo e a princesa e voltando para o reino, onde são bem recebidos (mas onde os dois animais param de comer e a princesa chora incessantemente). A raposa salva novamente o rapaz e lhe aconselha que não seja visto pelos irmãos ao voltar para o reino; o conselho é obedecido e o protagonista se disfarça de mendigo (fazendo curioso eco – embora não haja necessariamente uma relação de influência – ao retorno de Ulisses a Ítaca, na **Odisseia**), avisando ao rei sobre as vigarices dos irmãos, que são presos e punidos. A ordem é restabelecida e o jovem casa-se com a princesa; por fim, a raposa pede-lhe novamente que lhe corte a cabeça e as patas, e no momento mesmo em que o protagonista concorda, o animal transforma-se no irmão da princesa, desaparecido há muitos anos.

O enredo possui uma vasta quantidade de ambientes e situações, embora, efetivamente, os tipos de ambiente sejam apenas três – castelo, bosque e vilarejo – e as situações se repitam, o que serve tanto para enfatizar certos valores (percebe-se o valor do conselho quando, depois de várias desobediências a ele, o sucesso só é alcançado quando aquele é seguido) quanto como maneira de cifrar a narrativa, transformando-a em um processo de descoberta (a personagem está presa em uma determinada situação até que consiga descobrir a maneira correta de resolvê-la). Também há um conjunto variado de personagens, além de um período extenso de tempo diegético, o que contribui para a realização de alguns efeitos narrativos como a surpresa provocada pelo reconhecimento do destino dos irmãos, que pareciam esquecidos pela voz narrativa (o que, de fato, acontece ao pai, o jardineiro). A jornada tem duas vias – o herói não só parte, mas também retorna vitorioso. Essa complexidade reconhecida em uma narrativa superficialmente simples também se estende aos valores: devidamente analisadas, as ações do herói são derivadas de uma moral questionável, e o seu sucesso não parece tanto resultante de seu valor ou habilidade, mas de um elemento mágico que o auxilia em sua jornada (como em todas as vezes em que, julgado e condenado à morte, é salvo pela raposa) e da esperteza (o plano enganoso formulado pela raposa para que as fugas se concretizassem). O elemento maravilhoso é plenamente absorvido pelo universo, e é não só encontrado em todos os ambientes como também é constatado com desinteresse pelas personagens, as quais não dão nenhuma palavra sobre os elementos mágicos que encontram (a reação dos irmãos mais velhos ao encontrar uma raposa que fala e lhes aconselha é caçá-la), quase como se fosse completamente esperado encontrar cada um daqueles itens. A geografia é mais simbólica do que espacialmente descritiva: o castelo em que se encontram maravilhas, o bosque em que se perde, o vilarejo em que há de um lado pobreza, de outro abundância; as indicações de direção são igualmente abstratas (o importante é que o herói siga sempre “em frente”, como dizem quase todas as direções), algumas vezes dependendo de indicações temporais para transmitir a noção de distância: “já havia caminhado um trecho” (GRIMM, 2010, p. 28), “Chegarás a um vilarejo de noitinha” (p. 28), “Siga reto até um castelo” (p. 29), “Deves seguir em frente até chegar a um castelo” (p. 30), “Segue em frente e de tardinha chegarás a um castelo. À meia-noite, a princesa vai se banhar” (p. 31). As próprias personagens nunca são nomeadas, sendo identificadas pelas funções sociais que, absorvidas pela narração, tornaram-se índices de certos caracteres e papéis na diegese: há quatro reis diferentes, o que sinaliza ou a grande amplitude da jornada empreendida pelo protagonista (que, então, atravessou quatro reinos diferentes) ou que o título de rei foi a solução formal encontrada pelo conto maravilhoso para indicar um indivíduo

poderoso e que detém algum item valioso, geralmente mágico. Da mesma maneira, a vaga indicação de idade dos filhos parece ter um valor intrínseco que costuma favorecer os mais jovens como aqueles que, contra a desconfiança de todos e o obstáculo imposto pelo pai, provam seu valor heroico, elemento também encontrado nas narrativas míticas e religiosas (pense-se nos exemplos de Davi no Antigo Testamento ou de Zeus na mitologia grega). Nisso se revela um possível valor pedagógico desses textos, e outro simbólico: no primeiro caso, à criança é revelada uma potencialidade heroica, um lugar num mundo dominado por adultos; no segundo, é a representação do mais frágil homem que, por meio de sua esperteza e com o aparato de um ente de confiança que opera contra o estado natural das coisas, torna-se capaz de dobrar as forças insuperáveis do cosmos.

Então o conto maravilhoso, pensado dessa maneira, não pode ser apenas sintetizado como um conjunto de elementos formais<sup>10</sup>, a não ser que esse conjunto formal (a organização das massas verbais naquele gênero literário, ou o que Bakhtin (2010b, p. 24) nomeou como estrutura composicional) seja entendido como o meio através do qual a forma arquitetônica da realização artística se constitui em objeto estético: e por forma arquitetônica entende-se a individualização estética de um dado conteúdo a partir de um esforço teleológico (que se manifesta através dos meios de concatenação entre elementos da estrutura composicional, que dão à obra a aparência de unidade) enquadrado em uma intenção criadora que envolve um conjunto de valores (uma ética), expressando-os esteticamente. A compreensão dos elementos individuais encontrados no conto maravilhoso é perpassada pelo entendimento da dimensão ética do gênero, sua função social e sua configuração repositória de certos valores comunitários, todos esses aspectos expressando certa visão de mundo – ou, como melhor definiu André Jolles, uma disposição mental no tratamento estético do mundo, uma disposição direcionadora da *mimesis*.

Na obra **Formas Simples** [1930], Jolles percebeu que os problemas de definição do gênero passavam pela necessidade de teorização também dos contos orais, populares – algo que, como notou Jolles, já era uma preocupação constante de Jacob Grimm enquanto redigia, junto com Wilhelm, a sua coletânea de contos, **Kinder- und Hausmärchen**<sup>11</sup> [1812, com um

<sup>10</sup> Tal como foi descrito por Vladimir Propp em **Morfologia do Conto Maravilhoso** [1928] (seminal pesquisa de narratologia sobre o Conto). Como este trabalho está construído sobre uma concepção estética diferente daquela de Propp (e como o objetivo aqui não é o de realizar uma simples revisão teórica), a obra deste pensador russo não será discutida. Ainda assim, reconhece-se a importância de seu trabalho, especialmente no contexto em que foi produzido (a Rússia dos anos 1920), e a sua marcante influência sobre as teorias posteriores acerca do conto maravilhoso.

<sup>11</sup> Em tradução nossa, **Contos para as Crianças e o Lar**. Note-se que o termo *märchen* designava, mais precisamente, o conto oral, popular; o conto escrito cuja produção parte de fonte individual costumava ser designado pelos termos *novelle* e *erzählung*. O termo *märchen* só passa realmente a ser designador de um gênero

segundo volume em 1814]. A escolha do termo *märchen*, tomado da tradição popular, está ligada a um projeto específico: registrar literariamente, através dos meios que permitissem a maior fidelidade possível, parte relevante da produção popular oral da Alemanha. Nesse sentido, os irmãos Grimm manifestam uma concepção artística que se diferencia diretamente da concepção de Achim von Arnim e Clemens Brentano, que também publicaram, entre 1805 e 1808, uma coletânea de contos, intitulada **A Trompa Maravilhosa [Des Knaben Wunderborn]**. Embora a todos esses autores seja comum o ideal romântico de buscar a beleza no seio da realidade nacional, para Arnim era papel do poeta redimensionar esteticamente as fontes populares, transformando-as em arte. Para Jacob Grimm, pelo contrário, os contos orais eram resquício de uma grande épica do passado, perdida e irrecuperável, mas que mesmo em sua reminiscência era essencialmente superior à arte contemporânea aos alemães do séc. XIX.

Essa concepção estética não era exclusiva a Jacob Grimm, e pode ser encontrada tanto em outros escritores alemães desde a segunda metade do séc. XVIII (especialmente durante o período do *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto] e nas primeiras obras de Herder e Goethe) quanto, anteriormente, na obra do italiano Giambattista Vico [1668-1744]. Como bem analisou Erich Auerbach no ensaio intitulado “Vico e o historicismo estético”, a força dessa concepção (o historicismo estético) está na reação contra o classicismo francês e contra a ideia de que a “boa arte” deve ser inspirada nos modelos clássicos, no refinamento e no bom gosto, no estudo do que foi consagrado pela tradição e na elaboração de normas formais que visem reproduzir a arte elevada da Antiguidade (pense-se, por exemplo, nas tragédias de Racine, profundamente influenciadas pela interpretação de seu tempo sobre as tragédias gregas). O historicismo estético compreende que a produção artística de cada povo deve ser compreendida a partir da história desse mesmo povo. Para Vico, enquanto o mundo físico [*il mondo della natura*] só pode ser compreendido por Deus (porque Deus o criou), o mundo histórico ou político, o mundo da humanidade [*il mondo delle nazioni*] foi feito pelos homens e pode ser compreendido por eles. Então, se o mundo humano é uma criação humana, a consequência é que

---

literário depois da produção de Grimm, que unifica o conceito, mas antes disso já era encontrado nos *Feenmärchen* [contos de fadas], *Zauber- und Geismärchen* [contos de magia e fantasmagoria], *Sagen, Märchen und Anekdoten* [histórias, contos e anedotas], entre outros. Musäus utilizara o termo entre os anos de 1782-1786 durante a publicação de seus **Volksmärchen der Deutschen** [Contos populares alemães].

O desenvolvimento integral da história humana, enquanto produto humano, está potencialmente contido na mente humana e portanto pode, por um processo de investigação e evocação, ser compreendido pelos homens. A evocação não é apenas analítica; tem de ser sintética, tem de ser compreensão de cada estágio histórico como um todo integral, e de seu espírito (seu *Geist*, como diriam os românticos alemães), como um espírito que penetra todas as atividades e expressões humanas do período em questão. (AUERBACH, 2007, p. 355).

A arte passa, portanto, a ser compreendida como um processo histórico, ligado indissolúvelmente ao todo das expressões culturais de um povo. O Romantismo alemão (e, por extensão, a arte dos irmãos Grimm) chegou, por outras vias, a uma concepção semelhante: a ideia de “espírito do povo” estava fundada na crença de que a poesia é obra “do instinto e da imaginação livres, que ela é mais espontânea e genuína nos períodos iniciais da civilização, na juventude da humanidade, quando o instinto, a imaginação e a tradição oral eram mais fortes do que a razão e a reflexão, quando a ‘poesia era a linguagem natural dos homens’” (AUERBACH, 2007, p. 343). Em Vico, isso resultou em uma série de estudos sobre o Mito, que, em sua compreensão, tinha a função de (através do simbolismo) criar e manter estruturas sociais, servir-lhes de base ideológica; no Romantismo, voltaram-se as atenções para a produção popular, para os cantos e contos folclóricos. Mas enquanto Vico tinha como intenção compreender as leis que regiam as transformações históricas da humanidade (já que, para ele, a História tinha caráter cíclico) e elaborar uma síntese do processo de evolução histórica, os românticos alemães não compartilhavam dessa concepção unificada de evolução e investiram na investigação das especificidades de cada povo: não existia um único “espírito do povo”, e sim um espírito dos espanhóis, outro dos alemães, outro dos franceses etc. Cada forma particular de vida deveria ser compreendida a partir de suas próprias especificidades, e a produção artística de origem popular e caráter comunitário deveria ser vista como a reminiscência de uma linguagem natural preservada através do espírito daquele povo (foi nesse período que se sugeriu que as epopeias clássicas não eram criações individuais de um poeta – Homero, por exemplo –, mas síntese de diversas contribuições anônimas).

Voltando-se para suas próprias manifestações populares, o Romantismo alemão foi movido por uma tendência nacionalista que buscava dissolver suas próprias aspirações na história de sua comunidade, identificando o esforço individual dos poetas e intelectuais à cultura coletiva de seu povo. A sua concepção do processo histórico era movida pela necessidade de preservar e venerar todas as manifestações que representassem o espírito natural de uma nação, o que teve como consequência uma atitude que tendia a privilegiar o

passado como coisa-em-si (e não como inspiração positiva ou negativa para o futuro) em detrimento do presente. Ora, a esse uso do saber histórico, com todas as suas utilidades e desvantagens para a vida, Friedrich Nietzsche nomeou “História Antiquária” (por sua tendência de coletar quase acriticamente o passado), em que a história da nação se transforma em uma história de si mesmo, e em que a preocupação de conservar a vida se torna maior que a de gerá-la. Como escreveu Nietzsche (2003, p. 28), “Aqui se está sempre bem próximo de um perigo: enfim, tudo torna-se antigo e passado, mas continua no interior do campo de visão, é assumido por fim como igualmente venerável, enquanto tudo o que não vem ao encontro deste antigo com veneração, ou seja, o que é novo e o que devém, é recusado e hostilizado”.

Essa oposição entre conservar e gerar se traduziu em uma série de correspondências trocadas entre Jacob Grimm e Arnim (publicadas em 1811), em que os autores discutiram suas posições acerca da literatura e do folclore. Como notou André Jolles (1976, p. 183) em suas considerações sobre esses autores, o centro da polêmica pode ser localizado na distinção teórica criada por Grimm (e negada por Arnim) entre dois tipos de textos poéticos: uma possível distinção entre uma poesia da natureza e outra poesia artística.

Por poesia da natureza entendia-se uma produção ficcional de caráter coletivo, tanto em produção quanto em recepção, e até mesmo dos meios técnicos utilizados na transmissão dessa produção, ou seja, sua própria forma (Jacob Grimm considerou-a uma “soma do Todo”); ao mesmo tempo, tal produção seria uma expressão pura (portanto, livre de esteticismos) das palavras, a linguagem natural que só pode ser expressa pela pureza estética do “espírito do povo” – embora possa ser considerada arte, o estatuto artístico não seria seu direcionamento, e sim uma consequência incidental de uma poesia que é épica em sua origem na cultura popular. Por outro lado, a poesia artística surgiria como a expressão de uma alma individual, que trabalha esteticamente a linguagem (a qual, assim, perde seu caráter coletivo) e a submete (assim como submete as intenções que conduzem a expressão, ou seja, sua ética) a uma visão particular do mundo, uma perspectiva social e histórica intensamente subjetiva – diferente, portanto, do tipo de perspectiva histórico-social presente na produção folclórica.<sup>12</sup> Em consequência disso, a poesia artística deveria ser vista como uma “elaboração”, enquanto a natural seria uma “criação espontânea” – no primeiro caso, há uma ética particular e uma intenção criadora individual guiando a produção estética; no segundo, as duas são indiscerníveis, como se o simples fato de criação já constituísse, em si, a manifestação de uma ética - ou como se a criação artística fosse o meio privilegiado (“natural”) de sistematização e

---

<sup>12</sup> Note-se que, apesar da terminologia utilizada, as duas formas são consideradas formas de arte por Jacob Grimm – a diferença estaria em seus caracteres de produção coletiva ou particular.

transmissão de uma ética. Para Grimm, a forma compreendida e produzida coletivamente é a soma de todos os sedimentos culturais, resultando em uma visão totalizante do mundo que ignora a possibilidade de quaisquer outros pontos de vista. Nesse sentido, pode-se inferir que essa produção “da natureza”, ou coletiva, é um tipo de texto que carece de quaisquer relações dialógicas internas; ou melhor, a possibilidade dialógica é encoberta pela via única da aparência de totalidade – algo necessário a este tipo de conto quando consideramos seu sentido pedagógico (desde que essa pedagogia não seja entendida simplesmente como um ensinamento moral, mas como tentativa, pela estética, de fundamentar e transmitir uma visão de mundo).

Claro que a noção de uma visão totalizante no conto oral está também ligada à já discutida noção de “espírito do povo” do romantismo alemão (ou de “poesia natural” para os próprios irmãos Grimm), que toma a produção poética popular como naturalmente ingênua. Isso é questionável, evidentemente; entretanto, equivocada ou não, o que importa aqui é entender como foi essa noção que esteve na base dos contos escritos pelos Grimm – se acreditavam que a produção popular era ingênua, pensavam que seus contos também deveriam compartilhar desse tipo de ingenuidade. Por isso deve-se considerar que, mesmo inspirados pela tradição popular, os contos dos Grimm são diferentes dos contos orais que eles tinham em vista: pois esses mesmos contos foram filtrados pelas concepções correntes no período acerca da oralidade. Embora, em seu esforço antiquário, os Grimm tenham se preocupado primeiramente com os textos narrativos em si e não tanto com as condições específicas de produção e transmissão das narrativas orais, a sua concepção sobre o caráter totalizante destas pode ser facilmente sentida na maneira como escreveram seus contos: para os Grimm, a lição do conto maravilhoso não pode ser negada por um ponto de vista oposto; todo o universo do conto está submetido a um ponto de vista único que se expressa como o ponto de vista da coletividade – o qual pretende ser hegemônico. Postas em uma dimensão ficcional que delimita claramente as fronteiras entre o bem e o mal, as ideias expressas no conto maravilhoso não estão em oposição a uma possibilidade paralela: o ponto de vista do conto é o único correto e o único que deve ser representado; sua ética, portanto, já está definida ainda antes que o conto seja criado, sendo ele (ou melhor, sua expressão estética) apenas a manifestação empírica desse conjunto de intenções, pensamentos e pontos de vista anteriores. Textualmente, isso se formaliza através da figura de um narrador que não

questiona o mundo, por mais absurdo que ele se apresente, e nem as ações das personagens, ainda que contradigam o seu caráter<sup>13</sup> (como as cenas de trapaceio em “O pássaro dourado”).

Jacob Grimm entendeu ainda que a oposição entre os dois tipos de poesia estava baseada em um eixo temporal, o que significa que se poderia traduzir aquela distinção nos termos de uma poesia antiga (natural) e uma poesia nova (artística), e, justamente por entender que a visão individual não está presente na poesia antiga, o trabalho do poeta que coleta as narrativas populares e as escreve não deve modificá-las, tornando-as expressão de um sujeito histórico-linguístico: até mesmo a tradução dos contos para línguas modernas deveria, em tese, ser rejeitada. Assim, seu esforço ao tentar manter uma linguagem popular nos contos que transcreve não é resultado apenas de uma aderência às origens filológicas desses textos (o que era de se esperar de Jacob Grimm, filólogo), mas sim resultado de um pensamento que distingue duas formas de poesia e procura conservar suas diferenças também através dos meios linguísticos. Pois a poesia natural é entendida por Grimm em termos de pureza e inocência, e cujo principal dado estético seria a sua espontaneidade – Grimm entende a poesia natural como uma criação pura, enquanto a poesia moderna seria resultado de uma recombinação, uma mistura de elementos estéticos já existentes, provenientes da “alma” popular, e redimensionados pelo pensamento e linguagem individuais.

Achim von Arnim, entretanto, discordava de Grimm, considerando que o verdadeiro significado do conto estava no incentivo à invenção: o poder de atração do conto antigo residiria em sua capacidade de levar o narrador moderno a recontá-lo em termos atuais, tornando aquela forma que Grimm entendia como fixa em uma forma eternamente contemporânea. Nisso se encontra a profunda diferença entre os dois autores, pois Arnim não via uma separação entre as formas, entendendo a forma moderna como atualização e reescritura da antiga, sem que nenhuma das duas perdesse seu valor. O conto popular não devia ser coletado apenas para que se conservasse sua forma, mas para que servisse de aparato cultural à nova poesia, que o reescreverá. Como notou Jolles ao estudar a polêmica entre Grimm e Arnim, para este “as coisas novas existem, são o essencial, é necessário empregar todos os meios para animá-las e aperfeiçoá-las – sobretudo por meio da tradição, das coisas antigas, do fundo popular” (JOLLES, 1976, p. 186). Jacob Grimm não concordou com Arnim pois tinha plena convicção de que o trabalho do folclorista deve estar em provar que houve uma “grande poesia épica” na Terra, em parte perdida e esquecida – mas da qual os homens ainda se alimentam; ou melhor, dos fragmentos que ainda sobreviveram dela (mas

---

<sup>13</sup> O que implica em que no conto maravilhoso opera um tipo muito específico de moral, a qual será discutida posteriormente.

modificados) graças às narrações orais. O seu trabalho deve ser de recuperação, reparo e conservação, o que não aceita quaisquer modificações profundas à forma: o conto maravilhoso passa a ser interpretado como uma forma fechada, e assim deve continuar a ser. É justamente nesse ponto que o projeto dos Grimm se distancia de sua efetiva realização: pois o próprio caráter oral do conto popular, assim como seu contexto de transmissão, o qual conta com uma interação viva entre o contador e seu público (o que implica em uma dinâmica responsiva de caráter diferente da que se encontra no texto escrito), constituem parte integrante de sua forma. A forma do conto oral é tão verbal quanto é performática, e isto escapou à concepção antiquária de Jacob Grimm, que direcionou seus esforços de preservação apenas na direção do texto verbal – conduzido por um conceito romântico de espírito poético popular, o esforço de preservação dos Grimm acabou por gerar um objeto novo, certamente tão importante quanto aquele que tinham em vista (mas ainda assim diferente).

O estudo de Jolles sobre o conto traz grande contribuição ao perceber que a essência da discussão de Grimm (sua separação entre poesia natural e poesia artística) é importante por reproduzir o problema da distinção conceitual entre linguagem e poesia, comum à teoria da Literatura – distinção que o próprio Jolles trabalhou sob os termos Formas Simples e Formas Artísticas (JOLLES, 1976, p. 187). Para acentuar essa polêmica, Jolles relembra o comentário escrito por Arnim e dirigido aos irmãos Grimm em que aquele considera que a tendência, em qualquer humano, de constituir e continuar uma obra certamente impossibilitara, no processo de coleta dos contos dos irmãos Grimm, uma transcrição precisa, “pura” das narrativas populares – o que certamente teria feito dos próprios Grimm tão poetas (no sentido de elaboradores artísticos) quanto outros autores (Brentano, por exemplo) a quem dirigiam suas críticas.

A resposta de Jacob Grimm à constatação de Arnim reconhece, de fato, a impossibilidade de uma “fidelidade matemática” precisa em todos os seus aspectos – não só em Literatura, mas em toda atividade humana; porém, por outro lado, reconhece também a existência de uma “fidelidade” que procura conservar o que existe de fundamental em qualquer atividade: a analogia utilizada por Grimm é a do sujeito que, quebrando um ovo, não é capaz de evitar que parte da clara adira à casca; embora o sujeito seja incapaz de extrair completamente todos os elementos, intactos, de dentro da casca, ele seria perfeitamente capaz de, pelo menos, procurar não quebrar a gema, o núcleo do ovo. Grimm entende, assim, que o conto possui certo fundamento que deve ser conservado, e parte desse fundamento está atrelado à sua linguagem verbal (o que exige do compilador um esforço limitante, no sentido

de um esforço conscientemente dirigido para evitar individualizar e modernizar o material estético percebido através da narrativa popular oral).

A preocupação de Jacob Grimm reflete a percepção de alguém que se encontra diante de um novo objeto estético, e sua resposta é a definição por meios dialéticos: o conto maravilhoso (poesia natural e antiga) é comparado à poesia artística e moderna. Que gêneros literários tinha Grimm em mente quando estabeleceu essa distinção? Qual seria o representante literário que, sendo extremamente similar ao conto, diferenciar-se-ia unicamente pelo caráter artístico e moderno? Pois, pensando sobre a narrativa, certamente o conto maravilhoso não se confundia, naquele momento, com o romance (que tinha como grandes representantes na Alemanha **Os sofrimentos do jovem Werther** [1774] e **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister** [1795], ambos de Goethe); e, evidentemente, os comentários de Grimm não ajudam a diferenciar o conto dos gêneros orais de autoria difusa (como a fábula, a lenda, a saga, o mito etc.)<sup>14</sup>. Aparentemente, a preocupação de Grimm era desvencilhar o conto de outro gênero narrativo cujas influências se faziam sentir fortemente na obra de autores como Arnim e Brentano, e que pode ser citada como a principal fonte literária do conto: a novela.

André Jolles buscou a compreensão dessa diferença feita por Grimm entre um gênero artístico e outro natural a partir da história do gênero novelesco na Europa e das novelas que mais certamente tiveram algum papel sobre a posterior definição (e diferenciação) do conto como gênero. A fonte original dessa tradição novelesca pode ser localizada possivelmente na região da Toscana (de onde recebeu primeiramente a designação de *novela toscana*), tendo como primeiro grande exemplar, a partir do qual o gênero se desenvolveu, o modo como foi apresentada pela primeira vez no **Decameron** [1348-1353] de Boccaccio. Dessa obra, outras coletâneas de novelas herdaram a narrativa-moldura, ou seja, a ligação de todas as narrativas “por um quadro que assinala, entre outras coisas, onde, em que ocasião e por quem essas novelas são contadas” (JOLLES, 1976, p. 189), a exemplo de **Os Contos da Cantuária** [**The Canterbury Tales**, escrita entre as décadas de 1380-1390], de Geoffrey Chaucer, um dos primeiros grandes exemplos do gênero em outra língua (o inglês). Além disso,

Sem entrar em pormenores, eu diria que a novela toscana procura, de modo geral, contar um fato ou um incidente impressionante de maneira tal que se tenha a impressão dum acontecimento efetivo e, mais exatamente, a

---

<sup>14</sup> Sobre estes outros gêneros, cf. a já citada obra **Formas Simples**, de André Jolles. Sobre a relação que o conto estabelece com o mito, discutir-se-á adiante.

impressão de que esse incidente é mais importante que as personagens que o vivem. (JOLLES, 1976, p. 189).

Ou seja, enquanto o conto maravilhoso enfoca o destino do sujeito que vive às vezes várias situações (tal como se vê em “O pássaro dourado”) e não há a preocupação em causar uma impressão de “acontecimento efetivo” (pelo contrário, o elemento maravilhoso é injustificado e injustificável), esses exemplares originários da novela possuem uma configuração marcadamente diferente. Por outro lado, a novela **Piacevoli Notti** [1550, em Veneza], de Giovanni Francesco Straparola, conserva a moldura do **Decameron** (homens e mulheres reunidos, contando histórias para passar o tempo), mas altera o tipo de narrativa por não procurar de maneira alguma a impressão de um acontecimento efetivo, além de possuir certos temas em comum com o **Kinder- und Hausmärchen**, realizando a primeira aproximação da novela ao tipo de história comum às coletâneas dos irmãos Grimm. Essa novela, entretanto, permaneceu por quase cem anos como um exemplo isolado.

**Cunto de li Cunti**, posteriormente conhecido como **Pentameron** [1634-1636], de Giambattista Basile, escrito em dialeto napolitano, conservou mais uma vez a moldura do **Decameron**, mas não mais para imitá-la – conservando a moldura e a “anotação” de expressões e costumes populares do seu tempo (elementos comuns à obra de Boccaccio), a obra de Basile recusa, assim como em Straparola, a impressão geral de um acontecimento efetivo; também é importante por introduzir algumas das narrativas que, posteriormente, também foram reescritas pelos irmãos Grimm, como “Cinderela”, “Os Sete Corvos” e “A Bela Adormecida”.

Embora não seja um exemplar da novela (e também ainda não alcance a configuração que o conto adquire no séc. XIX), La Fontaine reconfigurou uma narrativa da Antiguidade em sua “História de Psiquê” [*Histoire de Psyché*], e suas fábulas, versificadas, certamente tiveram influência sobre Charles Perrault, que entre 1691 e 1694 reescreveu, também em verso, as histórias “Grisélida” [*Grisélidis*], “Pele de Asno” [*Peau d’Âne*] e “Os Três Desejos Ridículos” [*Les Trois Souhais Ridicules*]. **Contos da Mãe Ganso** [**Contes de ma Mère l’Oye**, 1697], de Perrault, publicados com o título de **Histórias ou Contos dos Tempos Passados, com Morais** [**Histoires ou Contes du Temps Passé avec des Moralités**], formam uma coletânea que abandona a narrativa-moldura de Boccaccio, mas ainda se apresenta como reflexo dela: os contos foram contados por uma velha ama ao filho, que por sua vez agora os volta a contar. A obra de Perrault, reconhecida pelos próprios Grimm em uma das edições de

**Kinder- und Hausmärchen** como a primeira verdadeira coletânea de contos, deve ser considerada, de fato, como algo na mesma categoria dos contos maravilhosos de Grimm, e mesmo podemos encontrar nela as narrativas sobre “Chapeuzinho vermelho”, “A bela adormecida” e “A fada má”, como assinalou Jolles (1976, p. 190). A publicação dos contos de Perrault levou a uma ampla divulgação na França de várias narrativas do mesmo gênero, que veio a dominar a Literatura do séc. XVIII, substituindo, em parte, tanto a grande épica romanesca quanto a forma narrativa sobrevivente da novela toscana. Também contribuiu para isto a tradução das **Mil e uma Noites** [1704-1708] por Antoine Galland (famoso orientalista francês), o que despertou crescente interesse europeu no conto.

No séc. XVIII, Christoph Martin Wieland (tradutor e poeta alemão) expressou a concepção que se tinha naquele período sobre o conto: uma forma de arte resultante da reunião entre duas tendências opostas da natureza humana, sendo elas a inclinação para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro e natural. A qualidade do conto estaria vinculada à possibilidade de tornar recíproca a relação entre essas tendências – o que dependeria da contribuição do artista. A novela, por outro lado, seria resultado unicamente do amor ao verdadeiro<sup>15</sup> e natural. Embora a concepção de Wieland seja um tanto inconclusiva – afirma uma diferença formal básica sem estabelecer a natureza da diferença, nem considerar seus desdobramentos estéticos –, é uma afirmação sobre um possível caráter fundamentalmente duplo do conto, de uma divisão da vontade criadora que lhe dá origem e tenta, simultaneamente, expressar a natureza (um anseio representativo) enquanto manifesta, subjacente a esta, uma inclinação ao maravilhoso, ao inexplicável: duplicidade que permaneceu, por exemplo, nas **Histórias Extraordinárias** de Edgar Allan Poe (atingindo sua culminância estética nos seus contos policiais, que abolem o maravilhoso mantendo a duplicidade como centro) e em autores como Clarice Lispector (de cuja obra muito se disse acerca da epifania, termo religioso que traduz justamente a revelação do extraordinário sobre o mundo terreno). Embora a tensão entre representação realista e maravilhosa não seja exclusiva ao conto (vide a discussão de Aristóteles na **Poética** sobre História e poesia, ou o uso dialético dos termos *mimesis* e *poiesis* para descrever a estetização literária), essa ênfase sobre a contribuição do artista na junção das duas inclinações manifesta uma tendência particularmente curiosa que se consagrou nas discussões sobre o conto: enquanto em outros gêneros escritos a personagem ocupa o centro da teorização (por exemplo, em **A Teoria do**

---

<sup>15</sup> Edgar Allan Poe também exprimiu, em suas críticas aos contos de Nathaniel Hawthorne, a ideia de que, no conto, o amor intelectual pela verdade cumpre uma função importantíssima - o que, em alguns casos, pode levar o gênero a se confundir com o texto ensaístico. Há uma discussão mais detalhada sobre este assunto no capítulo seguinte deste trabalho.

**Romance** [1916], de Georg Lukács, em que os tipos de romance são definidos a partir da relação entre a alma do herói e o mundo em que ele vive), a tradição teórica sobre o conto tende a pensar mais sobre a consciência que dá origem a essa personagem e que a situa em um determinado ambiente do que sobre a personagem em si<sup>16</sup>. Isso provavelmente tem duas causas centrais: primeiramente, o caráter curto do gênero pressupõe que a personagem no conto não atinja o mesmo tipo de acabamento estético que uma personagem romanesca, em que toda a vida e destino estão plenamente configurados. Isso não é uma falha ou limitação do gênero, ao contrário: é um de seus traços distintivos mais importantes, e presume uma relação muito diferente entre autor<sup>17</sup> e personagem do que a relação que se constrói no romance. Em segundo lugar, a importância que os irmãos Grimm deram ao conto oral levou outros autores a perceberem a importância que tem a figura do contador na tradição popular daquele gênero; vários contistas tentaram, de alguma maneira, recriar ficcionalmente no conto escrito algo que cumprisse uma função semelhante, o que pode ser bem percebido nos contos de Guimarães Rosa e de Jorge Luis Borges. Por causa disso, é comum encontrar em alguns dublês de escritores e teóricos (como Julio Cortázar ou Ricardo Piglia) alguma reflexão sobre a maneira como o conto usualmente põe em evidência o próprio ato de contar, de transmitir uma história que já era conhecida antes, enquanto no romance o mais comum é que se crie a aparência de uma história nova, contada pela primeira vez. Também se percebe nisto a influência que deve ter exercido sobre o conto a narrativa-moldura da novela, em que um grupo de pessoas se alterna no ato de contar histórias.

Observando-se, então, essa história das formas, podem-se extrair as seguintes conclusões:

1. Literariamente há uma forma inicial, uma primeira linha estilística que “se esforça por narrar um fato ou um incidente impressionante, de tal modo que se julgue estar na presença de um acontecimento real e ser esse incidente mais importante, aparentemente, do que os personagens que o vivem” (JOLLES, 1976, p. 192); a essa forma, inaugurada pelo **Decameron** de Boccaccio, chama-se novela, sendo esta considerada uma Forma Artística: ou seja, o caráter individual da inspiração na sua constituição estética é reconhecidamente um de seus traços fundamentais;

<sup>16</sup> Quando a teoria não se prende a elementos exclusivamente formais ou apenas ligados ao enredo, o que é excessivamente comum.

<sup>17</sup> Não no sentido empírico, mas no sentido de que um conjunto de ideias e valores encontram-se refratadas e enformadas pelo texto literário, do qual se pode deduzir um autor implícito, ou uma consciência criadora que estrutura e unifica todos os elementos da obra a partir de uma intenção consciente. Uma discussão melhor sobre o autor e sua relação com a personagem se encontra no primeiro capítulo desta tese.

2. Uma segunda forma, não necessariamente descendente direta da primeira, embora se ligando a esta em suas manifestações literárias iniciais, manifesta uma tendência diversa. Definindo-a em termos negativos em relação à primeira,

Ela não se empenha mais em narrar um incidente impressionante, pois salta de incidente em incidente para descrever todo um acontecimento que não se encerra em si mesmo de maneira determinada, o que só ocorre no remate final ou desfecho da narrativa; em segundo lugar, tampouco se empenha mais em representar tal acontecimento de modo a dar-nos a impressão de um acontecimento real, preferindo trabalhar constantemente no plano do maravilhoso. (JOLLES, 1976, p. 192).

Tal é o conto maravilhoso, considerado por Jolles uma Forma Simples e por Grimm como uma poesia da natureza, uma criação espontânea.

Daí podem ser assinalados alguns problemas da distinção entre os gêneros: primeiramente, assim como a novela, o conto está ligado a nomes de autores (como Straparola, Basile, Perrault e os próprios Grimm) que, mesmo entendidos como compiladores, possuem traços de estilo únicos que são plasmados pelos textos no momento de sua inscrição literária (problema a que Jacob Grimm tentara responder com a analogia do ovo); em segundo lugar, estabelecer o conto como uma história que circula entre o povo antes de receber tratamento literário e a novela como uma narrativa imaginada individualmente pelo autor também não corresponde à realidade dos textos, pois é bem sabido que, por exemplo, a maioria das novelas de Boccaccio (Jolles cita uma quantidade hipotética de noventa por cento) já se encontrava em diversas obras literárias de outras tradições (textos indianos, árabes e latinos) que o autor certamente não lera, conhecendo-as através da tradição oral – do “ouvir-dizer”.

Então, tomando a interpretação de Jolles, a diferença entre os gêneros, se verificada esteticamente, está em seu próprio princípio formativo, no modo como resolvem o problema da representação: ou seja, na maneira como relacionam material, forma e conteúdo. À novela, praticamente qualquer conteúdo poderia ser tomado para a representação e recebido um tratamento linguístico (um modo de representar, utilizando determinados meios) que daria aos eventos um caráter impressionante – pois, a princípio, o domínio da novela é o das narrativas impressionantes ligadas através de uma narrativa maior, responsável apenas por constituir uma tênue ligação entre os vários enredos. A novela é, assim considerada, uma maneira

(traduzida num conjunto de meios linguísticos) de representar o universo: é um tipo de tratamento literário da realidade, enquanto o conto, não sendo apenas uma “linguagem literária” aplicada ao universo, exige certa unidade entre a linguagem e os elementos da realidade selecionados pela obra para receber um tratamento estético, transformando-se em conteúdos. O conto, assim, não poderia ser estendido sobre o universo, abarcando tudo sob a sua forma.

Embora fosse impossível a Jolles ter lido os estudos sobre o romance europeu publicados por Bakhtin sob o título de “O discurso no romance” (escritos entre os anos de 1934-1935), é no texto de Bakhtin que recebemos uma pista sobre a linha estilística dentro da qual a novela se desenvolveu. Analisando as novelas de cavalaria (que, para Bakhtin, por sua relação com o plurilinguismo das classes populares – ainda que fosse uma relação de consciente oposição a este – são já uma forma do romance), Bakhtin percebeu que essas nasceram e foram elaboradas “num processo de tradução livre (transformadora) das obras de outrem” (BAKHTIN, 2010b, p. 173): processo especialmente evidente e simbólico na Alemanha, em que uma aristocracia francesa germanizada recorria aos versos épicos franceses, transladando-os em prosa e traduzindo-os livremente não só para o idioma, mas também para as condições culturais e histórico-sociais alemãs. Tal processo acarretou uma consciência linguística (relativizada e descentralizada, de acordo com Bakhtin) nos criadores dessa prosa medieval: consciência capaz de buscar em várias línguas<sup>18</sup> diferentes os conteúdos que lhe interessavam, submetendo-os ao seu próprio universo axiológico e ao seu próprio tratamento linguístico. Assim, essa consciência foi capaz de distinguir conteúdo e linguagem (ou o material linguístico nos limites dos quais são formalizados os conteúdos literários), o que possibilitou a criação de uma “linguagem literária” aberta e extensível a todos os aspectos da realidade, uma linguagem convencional e neutra, definível sob o termo de literaridade: um enobrecimento da língua do qual adviria “a popularidade e a acessibilidade: a capacidade de adaptação ao fundo aperceptível a fim de que aquilo que é dito se acomode facilmente sobre esse fundo, sem dialogizá-lo, sem despertar dissonâncias dialógicas abruptas; a fluência e a suavidade do estilo” (BAKHTIN, 2010b, p. 173); ademais, tal tipo de prosa perdeu a capacidade que o estilo tinha de relacionar-se de forma criativa com todos os elementos que envolviam o discurso – seu objeto, seu próprio falante e o discurso de outrem. Caracterizada por Bakhtin como prosa da exposição, essa modalidade linguística provocou uma ruptura na organicidade entre linguagem e conteúdo, organicidade que se

---

<sup>18</sup> Línguas não estritamente num sentido de idiomas nacionais, mas também de linguagens literárias e dialetos regionais, profissionais, de classe etc.

traduzia, no epos e em outros discursos poéticos<sup>19</sup> da Antiguidade, numa unidade absoluta entre esses elementos – unidade já dada pelo próprio universo cultural e literário, cuja castidade dos gêneros implicava que para cada tema havia um único tratamento estilístico apropriado.

As considerações de Bakhtin levam a constatar no próprio **Decameron** de Boccaccio a mesma consciência linguística atuando livremente, submetendo os conteúdos extraídos de várias literaturas diferentes através do ouvir-dizer à cultura e a uma linguagem literária toscana: sendo escrita no idioma vernáculo de cada país, mas recorrendo às mais diferentes línguas e culturas a fim de extrair o conteúdo de que se serve, a novela toscana opera sob a mesma tradução livre que, para Bakhtin, constituiu a prosa da exposição verificada na novela de cavalaria. Nesse raciocínio, o conto maravilhoso está muito mais próximo da organicidade entre linguagem e conteúdo encontrada no epos antigo (embora com uma abertura muito maior tanto linguística quanto mimética), e ainda mais no discurso mitológico – o que certamente não passou despercebido a Jolles, que categorizou o conto, assim como o mito, como uma Forma Simples (embora, em muitos casos, o conto possa ser considerado quase uma resposta humana ao universo autônomo e independente do mito, conforme será discutido posteriormente).

Para Jolles, então, o importante para a novela (assim como, *lato sensu*, para todas as Formas Artísticas) fora inculcar em todas as coisas uma configuração sólida, peculiar e única, enquanto o conto, enfrentando abertamente o universo (ou seja, negando a indiferença recíproca entre linguagem e conteúdo verificada na novela), absorvê-lo-ia conservando sua mobilidade, generalidade e pluralidade (JOLLES, 1976, p. 195).

Mas o conto também não se vale da tradução (como se vê na novela)? E, se possui uma organicidade entre linguagem e conteúdo como nos gêneros poéticos, o que o diferencia de Formas Artísticas como as epopeias clássicas? Nisso se destaca a importância da proposição de Jolles sobre sua mobilidade, generalidade e pluralidade: enquanto o **Decameron** e a **Iliada** possuem formas “verdadeiras” (aquelas que lhes são dadas por Boccaccio e Homero), o conto “A bela adormecida” é tão verdadeiro em Perrault quanto em Grimm – o conto maravilhoso não possui nem o convencionalismo da linguagem novelesca nem o aspecto acabado da epopeia ou dos gêneros poéticos, sendo seu mais importante elemento formal a capacidade de renovação da própria forma, que se atualiza a cada nova execução com grande liberdade na manufatura da expressão formal. Assim, no conto não há

---

<sup>19</sup> Para Bakhtin, discursos fundamentalmente monológicos.

precisamente uma tradução por não termos nele uma submissão do conteúdo de outras literaturas a uma linguagem sólida, peculiar (uma literaturidade) que se pretenda impor como meio linguístico de representação do universo. Ao mesmo tempo, embora a linguagem (sempre renovada) do conto mantenha uma abertura dialógica em relação a seu conteúdo, esses dois elementos não estão tão fortemente vinculados a um ambiente cultural de origem quanto nos gêneros poéticos, especialmente a epopeia clássica – sobre a qual deve ser lembrada a afirmação de Lukács de que reproduzi-la em um mundo culturalmente diferente do helenismo seria uma

[...] hipóstase mais ou menos consciente da estética em pura metafísica: um violar e um desejo de aniquilar a essência de tudo que é exterior à arte, uma tentativa de esquecer que a arte é somente uma esfera entre muitas, que ela tem como pressupostos de sua existência e conscientização, o esfacelamento e a insuficiência do mundo. (LUKÁCS, 2000, p. 35-36).

Por fim, para Jolles, tanto no caso das Formas Simples quanto das Formas Artísticas pode-se falar de “palavras próprias” para compreendê-las: nestas, trata-se de “palavras próprias do poeta”, execução única e definitiva da forma, enquanto naquelas há as “palavras próprias da forma”, que dão a si mesma nova execução cada vez que é transmitida. E por “palavras próprias”, Jolles não está se referindo estritamente à linguagem: mas também a personagens, lugares e incidentes, o que autoriza, por exemplo, às versões brasileiras de “*Hänsel und Gretel*” chamarem essas personagens de “João e Maria”, atualizando personagens alemãs ao que é comum ao folclore brasileiro.

O que nos leva a outra questão: as diferentes versões de Perrault e de Grimm para um mesmo conto não seriam, cada uma delas, uma versão definitiva, artística para o conto? Jolles responde a isso de duas maneiras: em primeiro lugar, historicamente o conto foi de fato tomado por romancistas que tentaram dar a ele o mesmo tratamento da novela – do que resultou em muitos casos uma forma híbrida e díspar, percebida e criticada por estudiosos como Johann G. Herder ou Grimm (ou ainda, no caso brasileiro, Câmara Cascudo e Sílvio Romero). Esses estudiosos, tentando recuperar a natureza da forma, pretenderam solucionar o problema ao ignorar a tradição literária e recorrer diretamente à tradição oral (dotada de pluralidade e mobilidade) na redação de suas coletâneas. Em segundo lugar, foi a esse problema que Jacob Grimm tentou responder com a sua metáfora do ovo: embora **Kinder- und Hausmärchen** possa ser visto como uma atualização artística da forma, sua função é remeter o mais

diretamente possível à Forma Simples (conservando a “gema” intacta). Seu grau de sucesso pode ser discutido – afinal, o próprio caráter de seu trabalho (a preservação através da escrita individual de contos orais e comunitários) tornava inevitável uma grande diferença entre o projeto e a sua execução. Não se pode ignorar, entretanto, que Grimm descobriu a peculiaridade dessa forma ao tentar (ainda que limitado pelos seus meios) compor os contos na linguagem propriamente popular através da qual as narrativas lhe teriam sido transmitidas, no lugar de lhes dar um tratamento propriamente “literário”.

E qual seria essa peculiaridade descoberta por Grimm? Se um dos princípios formais do conto está na abstração de sua própria forma, então não é nela que lhe encontraremos o caráter diferenciador, mas na “disposição mental” (segundo os termos de Jolles), traduzida como uma intenção criadora, que lhe dá origem – o seu princípio ético. Pois, fundamentalmente, o conto maravilhoso possui certo propósito pedagógico – elemento percebido por Perrault, por exemplo, que anotava uma “moral da história” no final de cada narrativa e chamou sua coletânea de **Contes du temps passé avec des Moralités [Contos do tempo passado com moralidades]**<sup>20</sup>. Entretanto, tal pedagogia não é limitada à moral tal como a entendia Perrault – na verdade, muitas das personagens dos contos estão isentas de quaisquer julgamentos que nos permitam avaliar suas atitudes como certas ou erradas; algumas vezes, ainda, suas ações são claramente conflituosas com as normas morais, como é o caso do Gato de Botas ou do protagonista de “O pássaro dourado”. A pedagogia do conto está orientada não para o caráter, mas para o acontecimento – a lição do conto é descoberta não no modo como representa suas personagens, premiando-as ou castigando-as segundo suas virtudes (tal como aconteceria, normalmente, em outro gênero: a fábula), e sim no modo como um acontecimento inicial percebido como injustiça é conduzido através da forma a um sentimento de reparação. Desse modo, tem-se no conto o que Jolles chamou de uma ética do acontecimento ou moral ingênua (no mesmo sentido em que Schiller escreveu sobre uma poesia ingênua), direcionada a satisfazer um julgamento de ordem puramente afetiva – um julgamento que apenas vê como as coisas devem ser, ainda que elas não possam. O universo real é rechaçado pelo conto por ser percebido como trágico, consequência da discrepância que gera entre as expectativas da ética ingênua (“como as coisas devem ser”) e a realidade (as coisas nem sempre podem ser).

---

<sup>20</sup> Em outro gênero (a fábula) também se enfatizou esse sentido pedagógico: assim como Perrault fez em seus contos, os tradutores portugueses das Isopetes (as fábulas de Ésope) também costumavam esclarecer a “moral da história” no fim de cada narrativa.

Essa ingenuidade faz parte da forma, e está presente em dois planos: diegeticamente, ela faz parte da maneira como o conto parece ser estruturado a partir de uma consciência que acredita plenamente na reparação redentora do mundo e a toma como inevitável (e por isso não se surpreende com ela); extradiegeticamente, entretanto, ela é apenas um simulacro e tem caráter performático: o contador e o público do conto oral compartilham de um pacto ficcional, a simulação de uma crença no universo positivo da narrativa. A ética do acontecimento só pode existir ficcionalmente (já que apenas na ficção há a possibilidade de anular a tragicidade do mundo real) e é justamente nela que se encontra a inclinação no conto popular para o maravilhoso – se a realidade é percebida como trágica e rejeitada, então a reparação deve vir por outros meios acima do universo cognoscível. Mas, ao mesmo tempo, como essa ética não é inserida no conto, mas preexiste, dando-lhe origem, o elemento maravilhoso torna-se perfeitamente esperado – por assim dizer, é completamente natural ao modo como os enredos se desenredam. Por isso não é com surpresa ou desconfiança que as donzelas recebem suas fadas-madrinhas, por isso também não são questionadas<sup>21</sup> as atitudes dos príncipes que as beijam quando estão adormecidas ou mesmo mortas: o elemento da surpresa que posteriormente se tornou tão comum ao conto moderno é apenas acessório (quando não completamente inexistente) no conto maravilhoso, tanto escrito quanto oral, pois todas as pessoas (tanto ficcionais quanto reais) envolvidas no conto maravilhoso compartilham da mesma ética, compreendendo-a como formadora do quadro geral da narrativa.

Pense-se na revelação de que a raposa é o príncipe perdido em “O pássaro dourado”: tal surpresa é tão marginal à narrativa que em nenhum momento o narrador sequer informa sobre a ausência do príncipe, mesmo quando sua irmã torna-se parte integrante da ação. Aliás, a transformação da raposa parece satisfazer justamente este sentimento de reparação, assim como o destino do protagonista que, filho mais jovem e mais responsável (é o único que não dorme enquanto vigia a macieira), torna-se dono de dois dos itens mais valiosos daquele mundo (o cavalo e o pássaro dourados), desposando uma princesa no decorrer.

De fato, do mesmo modo que a ética do conto possui no trágico da realidade seu par dialético, devemos encontrar uma forma que seja um anticonto, a cristalização desse universo ingenuamente imoral do trágico: Jolles assinala que, embora essa forma não tenha sido reconhecida (não tendo nome) e, de modo geral, tenha sido absorvida pelas formas artísticas

---

<sup>21</sup> Não costumam ser questionadas nem pelos seres ficcionais (o narrador ou as personagens) nem, graças ao pacto ficcional e ao caráter performático do conto oral, pelos seres externos à diegese (o contador da história ou seus ouvintes).

(em especial no teatro trágico e no isabelino), ela pode ser reconhecida na “história do príncipe e da princesa que não podem juntar-se porque os separa um rio demasiado profundo, ou a história de Píramo, Tisbe e o leão<sup>22</sup>” (JOLLES, 1976, p. 201) – narrativas que sintetizam o curso trágico das coisas e que foram comuns à Antiguidade.

O conto é uma forma que se sustenta sobre dois efeitos: a proposição do trágico e sua abolição. Parte-se de uma situação que, julgada pela moral ingênua, é insatisfatória; chega-se a uma reorganização que corresponde a essa mesma moral – que, sendo superior à desordem trágica da realidade, intervém por meios maravilhosos. A morte, símbolo maior da realidade imoral, apresenta-se unicamente como proposição do trágico; é um ponto de partida, e não linha de chegada: se ao mito é comum o sacrifício heroico (uma injustiça contra o herói que repara as injustiças do mundo), no conto ele apenas poderia ser percebido como uma irresolução.

O aniquilamento do trágico se enraíza em todos os pormenores do conto. Primeiramente, o maravilhoso passa a ser natural, pois é o elemento que garante a segurança de que a imoralidade da realidade deixou de existir. Em segundo lugar, o cronotopo do conto está sempre distante de qualquer tempo ou espaço geográfico da realidade: a ação se passou “há muito tempo”, “em um reino distante”, com personagens que, embora recebam importantes títulos (reis, príncipes e princesas), não pertencem à História: pois não interessam seus caracteres, suas ações e seu impacto histórico, mas apenas sua função na reorganização do universo segundo a moral ingênua. Assim, o príncipe vale mais como possibilidade feérica de restauração de uma ordem ideal do que como representação da família governante e de um determinado estamento – mesmo a queda da aristocracia na Europa não impediu que os príncipes continuassem a ser a representação de homens ideais nos contos maravilhosos, o que indica a reduzida função histórica que tem, para o gênero, a caracterização da nobreza. Tão mais curioso que isso é o caso dos contos brasileiros (em especial aqueles compilados por Câmara Cascudo e Sílvio Romero), cuja ausência de uma Idade Média não impediu a criação popular de narrar histórias de cavaleiros, príncipes e princesas. Nota-se ainda que, levando o raciocínio à outra ponta do eixo, as bruxas e outras criaturas monstruosas nos contos têm unicamente a função de criar a situação trágica inicial, servindo apenas de obstáculo à ordem

---

<sup>22</sup> Narrativa reelaborada artisticamente, entre outras obras, pelo **Romeu e Julieta** [1597] de Shakespeare (que também incluiu uma encenação dessa narrativa em **Sonho de uma Noite de Verão** [1590-1596]) e presente em **As Metamorfoses** de Ovídio. O casal de amantes, Píramo e Tisbe, planeja encontrar-se pela primeira vez às margens de uma fonte. Tisbe chega antes ao local do encontro e, vendo um leão que acabara de devorar sua presa, foge, deixando cair seu véu. Píramo vê o leão com a boca ensanguentada e o véu estilhaçado e, pensando ter perdido sua amante, investe a espada contra o próprio peito. Tisbe, voltando do esconderijo, vê Píramo morto e resolve unir-se a ele na morte, cometendo suicídio.

que há de vir. Por isso o mais correto seria afirmar que todos os elementos do conto são, em certa medida, maravilhosos: as personagens, boas ou más, importam menos como representação de seres humanos e mais como veículos de dilaceração ou restauração de uma moral ingênua que, sobrepondo-se ao universo, torna-se, em si, maravilhosa.

Essas considerações, entretanto, não se aplicam de forma absoluta a todos os contos, o que se torna evidente ao se observar as narrativas presentes em outras tradições. Tome-se a tradição russa, por exemplo: a moral ingênua continua servindo como princípio criador, mas não apenas para uma reparação que culmina num destino positivo. No intento de reorganizar o universo, pôr cada coisa no lugar em que deveria estar, aquela se concentra, muitas vezes, em produzir o castigo. Talvez em virtude do diferente cenário social na Rússia em que os contos circulavam na época em que receberam tratamento escrito<sup>23</sup>, os contos parecem direcionar sua lição contra a ambição: as personagens que vivem em abundância, tendo mais do que o permitido ao seu estamento social, encontram uma barreira no universo maravilhoso do conto. O castigo está presente também em Grimm, mas na maioria das vezes é acessório, dirigindo-se geralmente às personagens coadjuvantes e raramente ao protagonista – como o destino dos irmãos em “O pássaro dourado”, cuja punição é vista unicamente como o rompimento de um último obstáculo ao destino positivo do filho mais jovem, de maneira que o narrador não demonstra interesse, por exemplo, em descrever a natureza da punição.

No conto russo “A maravilha maravilhosa, o portentoso portentoso”, por outro lado, o sentimento de reparação está inteiramente ligado ao castigo que sofre a personagem: nesse conto, a esposa de um rico mercador, tendo tudo que lhe era necessário (além de vários objetos raros e preciosos), pede que o marido lhe “compre uma maravilha maravilhosa, um portentoso portentoso” (AFANAS’EV, 2002, p. 11)<sup>24</sup>. O marido lhe traz um ganso que, depois de assado e devorado, tem o poder de se reconstituir a partir de seus ossos, voltando à vida. No dia seguinte, durante a ausência do marido (que sai para trabalhar em seu bazar), a mulher recebe um amante em casa, para quem pretende assar o ganso. O ganso se recusa a entrar no

---

<sup>23</sup> Tratamento que fora dado já por Puchkin (1799-1837), que percebeu na tradição oral fonte inesgotável para a produção artística. Os contos russos aqui mencionados fazem parte das coletâneas de Aleksandr Afanas’ev (1855-1864), que produziu esses textos num período em que se observa uma Rússia (por falta de melhor termo) feudal, ao contrário da Alemanha capitalista dos irmãos Grimm ou da França iluminista de Perrault. Embora uma mudança social não produza alteração imediata na produção folclórica de um país (que, no lugar de substituir imediatamente seus elementos, passa, pelo contrário, a mimetizar os novos conteúdos sociais sem abandonar os antigos, adquirindo um caráter sedimentário), no conto europeu elementos como “príncipe” e “camponês” já ganharam sentido plenamente simbólico durante o séc. XIX pelo caráter incomum destes referentes na realidade quotidiana. Na Rússia, por outro lado, o camponês era ainda uma figura viva, causando outro tipo de relação entre o conto e a comunidade que o compartilhava.

<sup>24</sup> Devido à barreira linguística, os contos russos aqui mencionados foram consultados através de uma tradução para o português.

forno, e a mulher, irritada, bate nele com a assadeira. A assadeira gruda no ganso, e a mulher na assadeira; o amante, tentando soltar a mulher, fica preso também. O ganso, então, arrasta amante, mulher e assadeira até o bazar, onde são flagrados pelo marido, que os obriga a confessar (ou ficariam presos para sempre). A mulher confessa é levada para casa e recebe uma surra do marido, que repete a cada golpe: “Aqui está sua maravilha maravilhosa, seu portento portentoso!” (AFANAS’EV, 2002, p. 14). O sentimento de reparação, nesse conto, não se dirige como um destino positivo ao mercador traído (cuja situação permanece a mesma), e sim como um destino negativo que se dirige à esposa, não só pelo seu caráter – sobre o qual muito pouco o narrador informa –, mas, acima de tudo, pela sensação de injustiça causada pela abastança desmesurada em que vive a mulher, à qual se soma o seu adultério (além de ter mais bens que o necessário, também possui mais parceiros que o permitido). O castigo aparece, em chave irônica, como consequência de um pedido: quando, além de todos os objetos preciosos, a esposa ganha um objeto mágico, este traz a sua desgraça; a “maravilha maravilhosa, o portento portentoso” pedido pela personagem torna de bênção em maldição. O destino negativo aqui, entretanto, não deve ser considerado como aquele observado na forma trágica do “anticonto”: neste caso, o destino é completamente merecido segundo as regras da moral ingênua, e a ordem é restabelecida quando a personagem que vive uma situação não merecida (a riqueza excessiva) recebe sua punição.

Ainda mais curioso é o conto “Miséria”, em que a ética do acontecimento age nas duas vias, de reparação e punição – representadas composicionalmente no modo como o narrador institui dois diferentes protagonistas à sua história, focalizando cada um deles em uma metade da narração. Há dois camponeses, irmãos de sangue: o primeiro, pobre, vive com a esposa e os filhos no campo; o segundo, tornando-se rico, muda-se para a cidade. Ao enfrentar a fome, o camponês pobre resolve pedir ajuda ao irmão na cidade; este lhe oferece ajuda, desde que aquele trabalhe por uma semana em sua casa. Aceitando, o pobre recebe apenas um pão pelo trabalho de uma semana, e antes de ir embora é convidado a comparecer ao aniversário do irmão, no dia seguinte. O camponês e a esposa comparecem à festa, mas são ignorados: voltam para casa de estômago vazio e tristes, enquanto os outros convidados cantam ruidosamente. Tentando encontrar alguma alegria por ter passado algum tempo com o irmão, o pobre começa a cantar também, sendo acompanhado por uma segunda voz: a Miséria.

Seguindo-o constantemente, a Miséria leva o camponês à degradação: acompanha-o a uma taverna, e sugere que ele venda sua pele de carneiro em troca de bebida; logo o induz a vender seu trenó e sua carroça, um vestido da esposa e penhorar sua cabana em troca de bebida. Vendo que o camponês não possuía mais nada para gastar, a Miséria o conduz a um

campo em que os dois encontram um esconderijo repleto de ouro, encoberto por uma pedra. O camponês reflete que a Miséria o levará a gastar todo o dinheiro, e com uma trapaceira esperteza, pede que Miséria entre no esconderijo a fim de conferir se não esquecerá nenhum rublo; com a Miséria no esconderijo, sela-o novamente com a pedra.

Esta é a primeira mudança de sorte no conto: o camponês utiliza o dinheiro para construir uma casa maior que a do irmão; indo à cidade, convida o irmão para seu aniversário. O irmão da cidade, vendo a mudança de sorte do camponês, inveja-lhe os bens, cuja origem é revelada pelo antigo pobre. O irmão da cidade resolve procurar a Miséria, pensando que com ela poderia achar outro tesouro. Ele a encontra, e logo perde todos os seus bens em troca de bebidas na taverna. Estrangulado pela presença constante daquela que lhe consumia os bens, elabora um plano: “Foi até seu amplo quintal, cortou madeira e fez dois pregos grandes; pegou uma roda nova e enfiou um dos pregos na haste oca que passava pelo eixo da roda” (AFANAS’EV, 2002, p. 28). Então convida a Miséria para uma brincadeira de esconde-esconde, através da qual convence a Miséria a utilizar a roda como esconderijo (o que faz duvidando de sua habilidade naquele jogo). “A Miséria espremeu-se toda até entrar na haste oca; o mercador enfiou o outro prego de madeira na outra ponta da haste oca, pegou a roda e jogou-a no rio junto com a Miséria. A Miséria morreu afogada e o mercador voltou a viver como antes” (AFANAS’EV, 2002, p. 29).

Não é comum ao conto maravilhoso uma personagem cujo valor metafórico seja tão bem circunscrito, abertamente alegórico: a raposa de “O pássaro dourado” é o que é, uma raposa mágica; a Miséria, entretanto, não pode ser outra coisa senão uma representação corpórea da verdadeira miséria. Ela serve como instrumento da ética que, através de um acontecimento, restaura a ordem do mundo tal como deveria ser, apresentando o irmão pobre à sua fortuna e destituindo o irmão rico dos bens que o levaram à soberba. Entretanto, ao mesmo tempo, é uma função trágica do mundo real que aparece em forma de alegoria no conto; conseqüentemente, os homens não agem passivamente a ela, e uma segunda restauração acontece quando a Miséria é enganada pela sagacidade mais uma vez, sendo assassinada e deixando, portanto, de existir no universo ingenuamente moral do conto. A esperteza, agora separada do mágico, tornou-se a arma contra o evento externo, o meio de dobrar a impetuosa intempérie do mundo: por isso o perigo real de que a Miséria serve como referente deve estar tão claro a ponto de conceder seu nome ao seu representante – os irmãos não estão apenas derrotando um ser mágico, estão derrotando a própria miséria com a sua astúcia.

Esse conto diz muito sobre a relação do gênero com o mundo. Gênero, aliás, que para o Walter Benjamin de “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” [1936] é o mais eminente repositório da experiência narrativa. Benjamin escreveu que “O primeiro grande narrador é e continua sendo o narrador do conto de fadas” (BENJAMIN, 1994, p. 215) e considerou que a narrativa nesse gênero funciona como um grande conselho contra a emergência provocada por outro tipo de representação da realidade, o Mito. O Mito vê o mundo como uma série de eventos autônomos que acontecem em seu próprio plano axiológico-temporal, apartados do tempo e do mundo de valores humanos. Como uma “disposição mental” (para utilizar o termo de André Jolles), o Mito desconfia profundamente da atuação humana sobre o universo: a natureza não pode ser desvendada pela investigação humana, devendo revelar a si mesma através do oráculo e da profecia. Criação, destruição, destino, mundo: todos esses elementos, quando presentes no Mito, são manifestações de um poder exterior (advindo da natureza, do destino e dos deuses) em um universo cuja criação é um evento que lhe dá autonomia e proteção contra a ativa vontade transformadora humana. É em oposição à impenetrabilidade do mundo no pesadelo mítico que o conto encontra sua solução na dialetização da coragem (em alemão, *Mut*), desdobrada em dois polos: *Untermut* (a astúcia) e *Übermut* (a arrogância). Para Benjamin,

O conto de fadas nos revela as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo mítico. O personagem do “tolo” nos mostra como a humanidade se fez de “tola” para proteger-se do mito; o personagem do irmão caçula mostra-nos como aumentam as possibilidades do homem quando ele se afasta da pré-história mítica; o personagem do rapaz que saiu de casa para aprender a ter medo mostra que as coisas que tememos podem ser devassadas; o personagem “inteligente” mostra que as perguntas feitas pelo mito são tão simples quanto as feitas pela esfinge; o personagem do animal que socorre uma criança mostra que a natureza prefere associar-se ao homem que ao mito. O conto de fadas ensinou há muitos séculos à humanidade, e continua ensinando hoje às crianças, que o mais aconselhável é enfrentar as forças do mundo mítico com astúcia e arrogância. (BENJAMIN, 1994, p. 215).

Assim, enquanto a narrativa mítica é movida pela crença de que cada elemento da natureza é autônomo e que a vontade dos deuses é indecifrável (o mundo não pode ser penetrado pela argúcia humana), o conto apresenta uma nova possibilidade de submissão do universo à astúcia e à arrogância: daí a moral ingênua do conto aceitar tacitamente personagens como o Gato de Botas (cujas trapaças movem o dono da situação injusta inicial –

pois era o filho que recebera a “pior” herança – até a riqueza), a raposa de “O pássaro dourado” e a sagacidade dos irmãos de “Miséria”. Em alguns contos, o elemento mágico age por si só; nos que foram mencionados, ele depende da astúcia para favorecer os homens. Por isso o Mito pode estar presente nas narrativas religiosas (pois nelas importa que o homem esteja subjugado pela grandiosidade dos deuses), mas não o conto maravilhoso, cujo princípio é o de um universo que pode ser movido de modo a favorecer os homens (enquanto que ao Mito o destino trágico é usual, pois ele depende de uma decisão transcendental, inalterável pelo herói).

O ensaio de Benjamin parte da obra de Nikolai Leskov (1831-1895) para entender como esse autor incorporou às suas obras a voz narrativa presente na oralidade camponesa, comum ao Conto Maravilhoso, a fim de construir seus próprios narradores. Embora a obra de Leskov não esteja em foco no presente trabalho, as considerações de Benjamin são imprescindíveis na medida em que localizam as fontes arquetípicas a que recorrem tanto o narrador do conto quanto o narrador romanesco (que teve grande influência sobre os futuros desdobramentos do conto).

Ao constatar que “a arte de narrar está em vias de extinção” na cultura europeia, Benjamin (1994, p. 197) não tratava apenas da tradição literária daquele continente, mas também da vida social: como também percebido por autores como Erich Auerbach e Theodor Wiesengrund Adorno, o séc. XX europeu produziu a paradoxal situação de se ter um período histórico repleto de acontecimentos, mas extremamente pobre de experiência comunicável. Pois enquanto as guerras da Antiguidade geraram grande quantidade de conteúdo épico de que se serviram as narrativas, as duas grandes guerras do séc. XX atingiram a dimensão da incomunicabilidade, com soldados voltando mudos do campo de batalha. O desmoralizante avanço estratégico por trincheiras na primeira Grande Guerra, o abalo econômico na seguinte e a utilização de mecanismos industriais (como as câmaras de gás e o aproveitamento de indústrias na produção de armamentos) na produção em grande escala da própria morte geraram experiências de difícil compartilhamento. O problema estava dado: pois a experiência interpessoal é a fonte a que recorreram todos os narradores; não havendo essa experiência, ou tornando-se ela incomunicável, deve haver uma profunda mudança nos modos como a narrativa é produzida e recebida<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Este problema deve ser visto como algo exclusivo ao lugar e o tempo que eram objetos da análise de W. Benjamin, não devendo ser dilatado a fim de abarcar outras culturas (como a cultura brasileira, cuja predominância de uma tradição oral conduziu parte substancial da evolução literária nacional até a contemporaneidade). O que importa é como a análise deste problema na Europa do séc. XX levou Benjamin a

Tomando-a como compartilhamento de experiências, a narrativa oral constituiu-se fundamentalmente sobre dois tipos de narradores: o narrador viajante, que vem de longe (o arquétipo do marinheiro comerciante, representante da distância espacial na narrativa); o homem que, ganhando a vida honestamente em seu país, conhece as suas histórias e tradições (arquétipo do camponês sedentário, representante de uma distância que é temporal). Esses dois tipos geraram cada qual suas famílias narrativas, que assim cobriam as duas dimensões da experiência, espacial e temporal; tais famílias narrativas foram consolidadas e aperfeiçoadas, entre outras coisas, graças à contribuição do método corporativo medieval (em que o mestre sedentário e os aprendizes migrantes trabalhavam juntos na mesma oficina, contando histórias extraídas de suas experiências), que se estendia até o espaço familiar (em que as crianças, por sua vez, obtinham aprendizado através das narrativas dos adultos). Assim pensada, a narrativa está indissolúvelmente ligada a um senso prático:

[A verdadeira narrativa] tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (BENJAMIN, 1994, p. 200).

No meio social do trabalho ou da família, o ato de narrar não possui apenas uma finalidade de entretenimento: ele é base das relações sociais, aparecendo sob a forma do conselho. Para Benjamin, o conselho não é uma simples resposta, mas a sugestão de como continuar uma narrativa – primeiramente, quem pede o conselho precisa verbalizar, em forma de narrativa, a sua situação; o conselho é uma possibilidade de prolongamento dessa mesma narrativa, levando em consideração tanto as experiências (já compartilhadas) de quem vive o problema e precisa resolvê-lo, quanto as experiências (a serem compartilhadas) de quem aconselha. O valor social do conselho está atrelado à comunicabilidade da experiência; o caráter antiquado do conselho em nossos dias é efeito de as experiências deixarem de ser comunicáveis.

Daí a ideia, em povos cuja cultura oral ainda está no centro das relações sociais, de haver uma sabedoria popular, repositório das experiências compartilhadas entre os sujeitos: a sabedoria é o próprio “conselho tecido na substância viva da existência” (BENJAMIN, 1994,

---

analisar elementos arquetípicos comuns ao conto europeu. Esses elementos foram plasmados, de uma maneira ou outra, pelas literaturas de outras tradições, inclusive a brasileira.

p. 200): o definhamento da arte de narrar ocorre quando a sabedoria (“o lado épico da verdade”, ou seja, a própria percepção de que se pode construir uma narrativa verdadeira e utilitária para a existência viva das pessoas) entra em extinção.

Partindo desses pressupostos, Benjamin notou uma série de características do narrador romanesco moderno que estão profundamente ligadas ao modo como o romance, desde a sua ascensão com a era burguesa, se interpôs entre os homens como um novo tipo de comunicação artística estritamente escrita, ligada a novas formas de vida: pois as narrativas orais, surgindo e sendo divulgadas geralmente nas esferas do trabalho artesanal, adquiriam, elas também, caráter de artesanato – seu interesse não está na transmissão pura de um fato narrado. A contribuição de quem conta é parte necessária da narrativa, o que torna comum aos contadores começar sua narrativa descrevendo as circunstâncias em que souberam dos eventos que contarão a seguir (aspecto da narrativa oral ficcionalizado pelos contos de Borges, como em “A Forma da Espada” ou “Funes, o Memorioso”, ambos presentes em **Ficções** [1944]). Graças a esse elemento artesanal, a figura do narrador oral nunca se configura como inteiramente ficcional como no romance; ao contrário, as experiências do contador (o sujeito real que relata a história) e as que este adquiria de sua comunidade (especialmente pelo seu contato vivo, direto com o público a que se dirigiam as histórias) se incorporavam à narrativa. Assim, a ficção oral, especialmente o conto popular, absorveu tanto as nuances individuais da experiência viva (de modo que o conto não deve ser considerado apenas como o texto formalizado, mas a sua realização plena através do ato concreto – e aberto – de contar uma história) quanto o caráter comunitário advindo dessa mesma experiência, que na narrativa oral adquire a forma do conselho.

Se a narrativa oral busca sociabilizar os indivíduos, agregando as suas experiências à narrativa e, por sua vez, envolvendo-lhes em novas experiências divulgadas por uma narração cuja base é o conselho (uma atividade social em essência), o romance é informativo: suas experiências partem do indivíduo, e não buscam integrá-lo à sua comunidade. Se ao conto popular podemos atribuir a formação de uma “comunidade narrativa”, tal não pode ser feito ao romance. A sua narração é sempre exclusiva, e o seu intento é construir uma totalidade puramente estética (e não buscar a construção dessa totalidade na ocasião de seu recebimento no mundo extraliterário através da narração): as suas personagens são criadas e destruídas no próprio tecido ficcional, que embora análogo ao mundo (sendo, em geral, uma representação desse mesmo mundo), não se dirige a ele, não precisando da realidade para ganhar a sua completude. O romance é autônomo de um modo que a narrativa oral não poderia ser: uma vez constituído o enredo de um romance, o modo como é recebido pela sociedade não exige

uma participação ativa no sentido de adicionar suas próprias experiências à estrutura da obra, tal como acontece ao conto popular (em que a sabedoria de cada contador adiciona diferentes elementos a uma narração cuja estrutura básica permite esse – na verdade, sobrevive desse – tipo de adição). Dito de outro modo, a própria intenção criadora que está na origem do romance é individual – a ideia de que o romance é representativo de uma cisão entre o indivíduo e sua comunidade (e, mais ainda, entre sua comunidade e o cosmos que, no passado, fora representado literariamente como o mundo dos deuses, o puro repositório da essência dos seres quase inatingível por suas ações) se espraia por cada detalhe da criação. Até mesmo a clara diferença entre escritor (o sujeito da realidade) e narrador (ente ficcional), assim como entre o público real e sua representação ficcional (narratário) não são comuns às narrativas anteriores ao romance: o romance se põe inteiramente no plano ficcional, tendo a realidade como referência (de que extrai sua matéria) mas não como direção, não podendo se inserir nela da mesma maneira que a narrativa oral, em que a voz real do narrador e sua existência viva, assim como a presença de seu público, tornam-se componentes da própria narrativa.

Benjamin entendeu o caráter estritamente escrito do romance (vinculado ao livro) como o primeiro indício da evolução que deveria culminar na morte da narrativa (e da epopeia no sentido estrito). Se na narrativa oral o conteúdo é advindo da experiência do próprio narrador ou de quem este recebeu relato e as coisas que narra se incorporam à experiência de seus ouvintes, o romancista é o indivíduo segregado em sua natureza: “a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los” (BENJAMIN, 1994, p. 201). Numa era pré-romanesca, de um ponto de vista literário, o saber que vinha de longe (tanto espacial quanto temporalmente)

[...] dispunha de uma autoridade válida mesmo que não fosse controlável pela experiência. Mas a informação aspira a uma verificação imediata. Antes de mais nada, ela precisa ser compreensível ‘em si e para si’. Muitas vezes não é mais exata que os relatos antigos. Porém, enquanto esses relatos recorriam frequentemente ao miraculoso, é indispensável que a informação seja plausível. [...] A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. (BENJAMIN, 1994, p. 203).

Daí a ausência, no conto maravilhoso, de uma preocupação com a verossimilhança externa no prosseguimento de sua narrativa: desde que ela realizasse a sua função ética de formalizar um universo em que uma moral ingênua estabelece, através do acontecimento, o destino de todas as coisas, o inverossímil era tomado – e respeitado – como curso natural do enredo. No romance (à exceção dos escritores que incorporaram às suas obras a disposição mental comum às ficções narrativas orais, como fez Gabriel García Márquez em **Cem Anos de Solidão** [1967]), o realismo (entendido como a busca de fidedignidade ao contexto da recepção) se tornou um elemento privilegiado.

Entre os valores da narrativa antiga, Benjamin assinalou (como exemplo retoma um relato de Heródoto) a sua concisão (os fatos não precisam ser explicados pelo narrador) e a capacidade de conservar sua força ao longo do tempo – contrariando a natureza da informação, que só tem valor enquanto é nova; o relato de Heródoto, mesmo que não tenha a intenção de se construir como ficção, não é tão informativo quanto é narrativo: desliga-se do momento em que aquele fato seria importante e não tenta acercá-lo de explicações, e acaba extraíndo dele não o fato em si (o exemplo dado é o da captura do rei egípcio Psammenit) mas o conteúdo humano inferido pela situação (o modo como, mesmo depois de ver toda a sua família cativa, é a observação de que um de seus servidores, um velho miserável, também ia na fila de cativos que desperta o desespero do rei).

Na sua forma antiga (algo que se tentou ficcionalizar no conto maravilhoso escrito), a narrativa renuncia à sutileza da análise psicológica, o que produz sua concisão e sua capacidade de memorização pelos ouvintes, que assim a assimilam melhor à sua própria experiência e se inclinam a recontá-la posteriormente. A capacidade de assimilação é um dos elementos caros a essas narrativas: elas exigem um tipo de distensão psíquica que só pode ser encontrado no tédio, e a arte de ouvir “se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido” (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Com a desagregação da poesia épica da Antiguidade Clássica, a reminiscência (valor sobre o qual se fundava a cadeia da tradição e os feitos heroicos que eram transmitidos a cada nova geração) se ramificou em, por um lado, memória (musa da narrativa, consagrada a um herói, uma peregrinação, um combate), por outro, rememoração (musa do romance, que é consagrada a muitos fatos difusos). A rememoração já podia ser pressentida nos poemas homéricos (embora ainda não dissociada da memória na unidade da reminiscência) quando o poeta invocava as musas, prenunciando a memória perpetuadora do romancista – a memória do narrador, por outro lado, é breve, resignando-se diante do desaparecimento de todas as

coisas em face do poder da morte. O romancista recebe as heranças literárias e a sua sucessão “quase com uma profunda melancolia” (BENJAMIN, 1994, p. 212). O romance (como bem perceberam Lukács e Bakhtin) é a forma que tem, por excelência, o tempo como um dos seus princípios constitutivos: pois o “sentido da vida”, dínamo em torno do qual o romance gera sua energia, só pode ser extraído da unidade da existência, a qual se alcança através da corrente vital do passado resumida na reminiscência, reinterpretada e significada pelo conjunto das experiências vitais (rememoração). Por isso, ao convidar o leitor a refletir sobre o sentido da vida, o romance não pode dar nenhum passo além de sua própria conclusão (que, de fato, encerra o conjunto e a unidade da reflexão). Se o sentido de uma vida só pode ser encontrado em sua totalidade, a morte torna-se parte especial do processo de significação – ainda que essa seja uma morte figurada, como o fim do romance e o encerramento do destino das personagens. O leitor, procurando o sentido da existência da personagem romanesca, precisa estar seguro de antemão de que participará de sua morte – nesse sentido, o destino da personagem adquire significação na medida em que suplementa a incerteza dos destinos reais.

O que significa que no romance há o imperativo de dar à personagem um acabamento estético que defina os seus limites, algo que só é possível quando a personagem é vista de fora por outra consciência (processo a que Bakhtin chamou de exotopia). Essa outra consciência, tão diegética quanto a personagem, pode ser chamada de autor. No conto, por outro lado, a vida da personagem não costuma atingir a plenitude, ou uma “unidade da existência”: tendo mais um lampejo de vida que um destino completo e delimitado, a personagem não alcança o pleno acabamento estético. Pode-se imaginar, portanto, que no conto deve ser possível encontrar outro tipo de relação entre autor e personagem: no conto maravilhoso, analisado nestas páginas, deve-se perceber que a visão do autor se volta não para a totalidade da personagem, mas para a totalidade do acontecimento, formalizando o que se tem aqui discutido como “moral ingênua” ou “ética do acontecimento”.

Na narrativa de origem oral, o que se tem é, por exemplo, a “moral da história” (comum às fábulas e parábolas), elemento percebido não na unidade da personagem mas na significação de cada episódio. Daí a tendência, nas narrativas populares, de se prosseguir a vida dos seres ficcionais através de novos episódios, dos quais surgem novas morais: a morte do mundo narrativo, representada pela conclusão de cada enredo, não é recebida com a mesma melancolia do romance, que vê tal morte com uma atitude contemplatória e reflexiva. A memória, base da narrativa, contenta-se com a expressão de um evento e seu significado particular – ao qual se podem adicionar outros eventos com outros significados. A conclusão do enredo (a morte de sua diegese) é tratada como um evento completamente natural, do qual

não se tenta extrair nenhum significado – talvez porque esse sentido lhe seja natural, percebido em cada detalhe de uma criação que, ingênua, enxerga o homem e seu mundo como uma totalidade ontológica, plena de significado, de onde pode extrair infinitamente seu conteúdo narrativo. Como escreveu Benjamin (1994, p. 208), “A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade. Em outras palavras: suas histórias remetem à história natural”, o que entra em acordo com o pensamento de Schiller, para quem o tempo da literatura ingênua é aquele em que o homem sente-se em harmonia com a natureza. Na era romanesca europeia, a burguesia afastou a morte de seus meios, de modo que sua narrativa não podia mais contar nem com a autoridade natural da narrativa antiga, nem com o modo como a morte se inscrevia nesta – ou seja, de um modo completamente natural, e não especial como no romance.

Exemplo disso são os contos a que Câmara Cascudo chamou “Ciclo da Morte”, em que a astúcia e a arrogância da personagem, quando utilizadas contra a Morte (e neles a morte aparece corporificada, como a “Miséria” do conto de Afanas’ev), têm apenas valor temporário: “A gente pode enganar a morte duas vezes, mas na terceira é enganado por ela” (CASCUDO, 2004, p. 313), declara o narrador de “O compadre da Morte”. Nesse conto, um homem de muitos filhos, não tendo quem apadrinhasse o último a nascer, convida como comadre a Morte. Aceitando, ela lhe oferece como presente um meio de ganhar fortuna: o homem deve trabalhar como médico, indo visitar cada doente, perto do qual sempre encontrará a Morte. Quando a Morte estivesse à cabeceira da cama, o sujeito viveria; se estivesse aos pés, logo faleceria. Pela exatidão de suas predições o homem se torna famoso, sendo convocado pelo rei para examinar o príncipe – cuja cama tem, aos pés, a presença da Morte. O homem resolve o problema através da sagacidade: manda que girem a cama, enganando a Morte. Esta, irritada, chama o compadre até sua casa, em que lhe mostra o tempo de vida que lhe resta (representado através de uma vela perto de se esgotar). Mais uma vez, a arrogante astúcia vence as forças imateriais do destino: o homem pede que, antes de morrer, a comadre lhe dê tempo de rezar o Padre Nosso; a Morte aceita, e é enganada: a reza deve durar anos, tantos quantos o homem quiser. Mas mesmo essa vitória é temporária: já velho, o médico vê que vários animais furaram sua cerca, estragando seu jardim; contrariado, diz a frase que autoriza a Morte a cumprir sua missão: “– Só queria morrer para não ver uma miséria destas!” (CASCUDO, 2004, p. 313). Mesmo a moral ingênua sobre a qual se funda a ética do conto, quando confrontada com a inevitabilidade da morte, recua: a morte é tão astuta quanto podem ser os homens. A morte se torna um limite quando se percebe que, ao enganá-la, as coisas do mundo estariam fora de sua natureza – e no mundo ingênuo do Conto

Maravilhoso, cada coisa é o que deveria ser, cada elemento é colocado, através do acontecimento maravilhoso, onde deveria estar. O lugar da morte é no universo – seja no real, seja no narrativo.

O Conto Maravilhoso cumpre, portanto, sua função comunitária: apresenta um universo significante da moral que rege sua comunidade; ao mesmo tempo em que imagina um mundo livre da tragédia injusta, assimila o lado justo do trágico na morte, que se torna parte da natureza de todas as coisas. Como escreveu Benjamin,

Assim definido, o narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. [...] O narrador é a figura na qual o justo se encontra consigo mesmo. (BENJAMIN, 1994, p. 221).

Na constituição do gênero, o conto passou por vários desdobramentos, os quais resignificaram a importância da fonte popular e oral. Se os contos de Grimm, Afanas'ev e Cascudo foram considerados registros dessa fonte (embora, claro, as suas maneiras de registrar já fossem, em si, transformadoras, e por isso mesmo indício da criação de um novo gênero literário que não era exatamente o mesmo que o conto oral), a leitura da tradição mostra que o conto escrito, como gênero em formação, interpretou a fonte oral de maneiras distintas ao longo dos sécs. XIX e XX – nos contos de Borges e Guimarães Rosa, por exemplo, a comunidade que serve de fonte já é inteiramente abstrata, ficcionalmente criada pelo próprio conto. Em outros momentos, houve mesmo um afastamento da tradição oral e uma aproximação a outros gêneros literários, como demonstram os contos quase líricos de Clarice Lispector ou o modo como o cronotopo dos contos de Virginia Woolf é similar ao que se via nos romances de fins do séc. XIX e início do XX – assim como as relações entre o conto e a novela medieval não foram esquecidas, sendo reinterpretadas por autores como Jorge de Sena.

O início de uma tradição de conto escriptocêntrica não representou apenas uma mudança composicional em relação aos contos orais: ao ter sua origem na escritura (como a obra romanesca), esse novo conto abandonou parte do sentido comunitário essencial à

produção oral, tornando-se expressão individual. Seus significados tornaram-se mais complexos, pois já não poderiam ser percebidos em cada detalhe da criação como algo anterior a ela – o sentido deveria ser construído, individualmente, a partir da experiência ficcional. Mas a herança do tempo maravilhoso nunca foi perdida: o modo como foi assimilada ganhou diferentes soluções em cada tradição literária, recebendo novas configurações em Edgar Allan Poe, Anton P. Tchekhov, Jorge L. Borges, Franz Kafka, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, James Joyce e Virginia Woolf (apenas para citar alguns). A obra de cada um desses autores se insere ativamente no gênero, afetando profundamente a maneira como o conto flui sobre a tradição literária e é reinterpretado por ela.

## **Capítulo III**

### **O extraordinário Edgar Allan Poe - Uma tentativa de conceptualização da narrativa curta**

### 3 O EXTRAORDINÁRIO EDGAR ALLAN POE

A produção intelectual de Edgar Allan Poe é indubitavelmente curiosa: marcada por contradições e mistérios que parecem ecoar sua própria vida artística e pessoal, está repleta de críticas e reflexões profundas sobre o caráter da literatura e os seus efeitos sobre os leitores. Ao mesmo tempo em que se percebe uma séria preocupação em compreender o texto em seus pormenores, algumas vezes indo ao extremo da análise puramente racional dos processos envolvidos em sua composição (tal como se pode ler no texto “Filosofia da Composição”), também não é incomum notar que, para Poe, a arte é dotada de um elemento inapreensível; ou melhor, algum aspecto espiritual que, quando analisado pela inquiridora mente científica do crítico literário, transforma a obra em uma expressão fria, incapaz de proporcionar o mesmo efeito enigmático do qual apenas uma leitura ingênua poderia se beneficiar. Entre as pequenas reflexões encontradas nos *marginalia* de seus textos, pode-se ler a seguinte:

Estudar o mecanismo de uma obra de arte, ver de perto suas engrenagens, seus menores detalhes, pode proporcionar certo prazer especial, mas um prazer de que não podemos gozar sem renunciar ao gozo dos efeitos pretendidos pelo artista. Na realidade, considerar as obras de arte de um ponto de vista analítico é submetê-las, de algum modo, àqueles espelhos do templo de Esmirna, que só refletiam as mais belas imagens deformando-as. (POE, 1986, p. 996).

Nesse curto excerto, um elemento se sobressai – a figura do próprio artista. É ele quem pretende efeitos específicos ao construir a obra, e um dos melhores prazeres de que um leitor pode gozar ao ler um texto é desvendar esse efeito planejado. Longe está Poe das reflexões contemporâneas sobre a obra de arte como o receptáculo polissêmico do turbilhão de interpretações advindas de seu leitor: a obra é realizada já no momento de sua concepção, de sua escritura; a interpretação do leitor dirige-se a uma obra já concluída e dotada de intenções e direcionamentos específicos, embora misteriosos – uma das tarefas do público, então, é descobrir para experimentar um efeito planejado. Está posta uma apreensão individual de arte e de artista, sujeito metaforicamente (algumas vezes empiricamente, se algo pode ser

aprendido da trajetória pessoal de Allan Poe) isolado e unicamente responsável pelo valor de sua produção, ainda que o público, por suas limitações, raras vezes perceba esse valor com clareza.

Essa apreensão, embora perfeitamente consonante com os ideais românticos usualmente divulgados no séc. XIX (ou pelo menos a maneira como atualmente são compreendidos esses ideais), desperta curiosidade pela importância das narrativas de Poe e sua contribuição ao gênero conto. Afinal, a sua produção ganhou forma no mesmo período em que os contos de Jacob e Wilhelm Grimm buscaram definir e caracterizar aquele gênero literário – autores para quem, como já se discutiu anteriormente, a própria obra deveria não ser uma poesia artística, resultado da invenção e imaginação individual, mas uma poesia da natureza, reminiscência de uma grande épica do passado que sobrevivia através do folclore, da oralidade. Ainda nos *marginalia*, a concepção artística de Poe foi definida claramente como resultado do trabalho individual, transformador e criador:

Se eu tivesse que definir, com toda a brevidade, a palavra “arte”, chamá-la-ia a reprodução do que os sentidos percebem na natureza através do véu da alma. A imitação pura e simples da natureza, por exata que seja, não autoriza ninguém a tomar o título sagrado de artista. [...] Acabo de falar do “véu da alma”. Algo de semelhante nos parece indispensável na arte. Podemos sempre duplicar a beleza de uma paisagem contemplando-a com os olhos semicerrados. Os sentidos, algumas vezes, percebem de menos; mas não poderíamos ajuntar que, em multidão de casos, eles percebem demais? (POE, 1986, p. 997).

A importância da perspectiva e da percepção é clara. A arte não é imitação, mas uma nova produção (reprodução) dos elementos que foram percebidos de uma maneira aumentada pelos sentidos, filtrados pelo “véu da alma”. Acima de tudo, o artista é o indivíduo que recebeu um título sagrado – e pode-se inferir que Poe utilizava o termo sagrado não para ressaltar um caráter puro, mas separado (o que foi consagrado aos deuses não deve ser tocado pelo que é secular, comum). O que o artista realiza não pode ser comparável ao que está no mundo – os objetos recriados pela arte aumentam a realidade. Assim como outros teóricos que compararam procedimentos surgidos na Literatura àquilo que se pode verificar também na pintura (a exemplo de Anatol Rosenfeld<sup>26</sup> e Theodor W. Adorno<sup>27</sup>, já no séc. XX), Poe

<sup>26</sup> Cf. “Reflexões sobre o Romance Moderno”, de Rosenfeld (1996).

<sup>27</sup> Cf. “A posição do narrador no Romance Contemporâneo”, de Adorno (2003).

encontrou em comum nas duas artes a função da perspectiva: na obra, enxerga-se não o objeto da natureza, mas a maneira como foi percebido pelo artista do seu ponto de vista único e irrepetível. A importância desse ponto de vista, dessa maneira de observar, explica a centralidade da ideia de “gênio elevado” que tão recorrentemente aparece nos *marginalia*: “para apreciar completamente uma obra de gênio é mister possuir toda a superioridade que serviu para produzi-la” (POE, 1986, p. 993); “Parece que o gênio de ordem mais elevada vive numa constante hesitação entre a ambição e o desprezo da ambição” (p. 992); “O mais alto gênio, o gênio que todos os homens reconhecem em primeiro lugar como tal, o que age sobre os indivíduos [...], nada mais é do que o resultado de uma vasta potência mental num estado de proporção absoluta sem predominância ilegítima de qualquer faculdade” (p. 994). A associação entre as ideias sobre a arte e sobre gênios elevados encontrou perfeita consonância na personalidade de Dupin, protagonista da trilogia de contos que praticamente inaugurou o subgênero<sup>28</sup> da Literatura Detetivesca; entretanto, essa associação parece estar vertida sobre a totalidade da obra de Poe, que recorrentemente se refere à tensão gerada no grande gênio que tenta (ora com sucesso, mas nem sempre) apreender os eventos extraordinários que observa se desenrolarem ao seu redor. Ao contrário dos contos de Grimm, em que a mágica e o maravilhoso eram naturalizados no mundo e percebidos de modo cotidiano pelas personagens, a mente inquiridora que investiga e tenta dar explicação ao universo ocupa lugar central na obra de Poe.

Mas isto é um passo avançado desta discussão; por ora, interessa saber: tendo em vista as concepções artísticas desse autor, como os seus contos se comparam àqueles escritos (na verdade reescritos) por Grimm? Para que se reconheça como Poe retoma elementos da tradição do conto, dando-lhes novos significados e adicionando outros itens, seria útil encontrar entre seus contos algum que possuísse características remanescentes do conto maravilhoso.

Embora não haja nada tão explicitamente semelhante, o conto “A Máscara da Morte Rubra” [“*The Masque of the Red Death*”], publicado pela primeira vez em maio de 1842, logo se destaca de sua obra: em um tempo indeterminado, mas visivelmente pretérito, encontram-se príncipes e castelos, ambientes luxuosos e personagens sobrenaturais; entretanto, já não existe mais a simbólica indeterminação encontrada no conto maravilhoso: o narrador compara a ostentação de cada canto do castelo (brilho, esplendor e imagens

---

<sup>28</sup> O termo subgênero se refere ao fato de estas obras poderem ser definidas como romances, contos, novelas, dramas etc. Ou seja: o romance policial é um subgênero dentro do gênero romanesco – que, por sua vez, é uma ramificação do arqui-gênero (ou modo) épico.

fantasmas) ao que depois se viu no **Hernani** – o que significa que o enredo é anterior à estreia do drama **Hernani**, de Victor Hugo (cuja primeira exibição ocorreu em 1830, em Paris); possivelmente, também é uma indicação de que, assim como na fábula de **Hernani**, o enredo do conto é uma referência à Europa de fins da Idade Média<sup>29</sup>. Ou seja: a referência ao tempo contemporâneo e real situa indiretamente o tempo fictício, que assim não aparece mais desligado da realidade e do tempo presente; o narrador sabe sobre a peça de Victor Hugo, colocando a França do séc. XIX (em que viveu o escritor) e o enredo de “A Máscara da Morte Rubra” dentro da mesma cronologia. Por isso, o mais correto seria dizer não que se trata de um tempo maravilhoso, que segue sua própria cronologia em um eixo axiologicamente distinto da realidade, e sim que se trata de um tempo misterioso, que parece pertencer à mesma realidade do público a que se dirige o conto, mas que foi obscurecido pela distância temporal.

O espaço geográfico, tal como o tempo, é igualmente misterioso: ao narrador, é importante apenas referir-se a “o país” [*the country*], sem delimitá-lo – assim como não possuíam delimitações os reinos do conto de Grimm. Entretanto, como é o caso com o tempo, há indicações obscuras de espaço: a comparação com o cenário de **Hernani** é a principal delas; a outra é o próprio caráter da Morte Rubra, cuja descrição do impacto social causado por ela reitera a tragédia da Peste Negra europeia<sup>30</sup>, assim como seu caráter obscuro e fatal.

Naturalmente, nenhum desses dados exclui o caráter ficcional dos elementos do conto, e não é necessário localizar na realidade as referências dadas pela ficção; de fato, o **Hernani** citado pelo conto poderia mesmo ser inteiramente ficcional (existindo apenas no próprio texto), e não uma referência ao texto muito real de Victor Hugo. O que se enfatiza, no entanto, é uma nova preocupação em delinear (ainda que muito obscuramente) o tempo e o espaço, utilizando elementos que, no mínimo, são análogos ao que pertencia à realidade tanto de Poe quanto de seus leitores. Ainda que o **Hernani** mencionado pelo narrador não seja o mesmo que fora escrita por Victor Hugo doze anos antes da publicação do conto, a proximidade entre os dois textos certamente não passou despercebida por Poe e seus leitores, que certamente

<sup>29</sup> A intriga de **Hernani** é construída no ano de 1519, em uma versão fictícia da corte espanhola.

<sup>30</sup> A Morte Rubra é um amálgama de epidemias. Embora o ambiente conduza à associação com a peste negra (certamente o surto epidêmico mais conhecido da Idade Média europeia), o nome da doença é uma referência à varíola (também chamada de *Red Death* em inglês, embora mais popularmente conhecida como *smallpox*). Pode-se também especular que a criação ficcional da doença plasmou elementos de doenças reais conhecidas (e temidas) no tempo de Poe, como a tuberculose (que matou sua mãe, sua mãe adotiva e sua esposa) ou a febre amarela (da qual houve um grande surto epidêmico nos Estados Unidos em 1841, um ano antes da publicação do conto). Considerando a descrição dos sintomas, a doença real mais semelhante é a febre hemorrágica ebola, a qual não deve ter servido como inspiração por só ter se tornado conhecida em 1976. Justamente por não ser representação direta de nenhuma doença conhecida, a Morte Rubra de Poe mantém seu caráter misterioso, o que é fundamental no conto.

viram ali uma analogia entre o mundo ficcional e a realidade. Além disso, a descrição do castelo – como logo se verá – concede ao espaço uma verossimilhança e uma centralidade que são incomuns ao conto maravilhoso, sendo elementos próprios do novo tipo de configuração que o conto ganhou em Poe. Por ora, assinale-se um detalhe mais sutil na comparação entre os contos: em “O Pássaro Dourado” [“*Der Goldene Vogel*”], de Grimm, os elementos referentes ao espaço e os próprios personagens são todos apresentados com artigos indefinidos: fala-se de *ein König, einem schönen Lustgarten, ein Baum, eines Waldes, einem Fuchs, ein Dorf, ein Schloß* [um rei, um belo jardim de delícias, uma árvore, uma floresta, uma raposa, uma vila, um castelo], o que significa dizer que, para o narrador, a definição dos lugares ou deve ser cifrada, tornada abstrata (apenas uns poucos leitores ou ouvintes, conhecedores do contexto real em que o conto era compartilhado, teriam ciência de que lugares o conto visava representar – como nas parábolas bíblicas, cujo significado definido dos elementos era concedido apenas ao séquito mais próximo de Cristo), ou pode permanecer indefinida (qualquer floresta, qualquer vila, qualquer castelo, qualquer rei e mesmo qualquer raposa serviriam igualmente à narrativa). Apenas o caminho tomado pelo protagonista é, ao mesmo tempo, único e definível, *den Weg* [o caminho], assim como os objetos mágicos que deve encontrar: *der goldene Äpfel, der goldene Vogel, das goldene Pferd, die schöne Königstochter* [a maçã dourada, o pássaro dourado, o cavalo dourado, a linda princesa]. O que pode ser esclarecido ou deve ser definido na narrativa são os elementos que motivam a busca e o caminho tomado para concluí-la; tudo o mais é acessório ou cifrado. Para o narrador de Poe, por outro lado, trata-se de *the Red Death, the country, the Prince Prospero* [a Morte Rubra, o país, o Príncipe Prospero]. Intencionalmente ou não, a necessidade de definir e individualizar cada elemento da narrativa parece maior em Poe do que fora nas narrativas dos irmãos Grimm, para cujos narradores uma mera menção do tipo de lugar em que a personagem se encontrava (ou o tipo de personagem) era suficiente: floresta, vila, castelo, rei, raposa; apenas o elemento mágico que motiva a jornada poderia ser apresentado abertamente como único, embora a ideia de único aqui seja diferente daquilo que pode ser chamado de extraordinário em Poe. No conto de Grimm, o objeto mágico é definido e participa ativamente da natureza que circunda as personagens (todo caminho conduz ao maravilhoso); em Poe, tais objetos (ou seres, ou situações) são dados como uma ruptura na ordem normal das coisas, como exceções ao mundo cognoscível e cotidiano.

Das personagens no conto de Poe, apenas duas recebem nome: Prospero, nome dado ao príncipe, tem função tanto de exteriorizar seu caráter e função no enredo (o príncipe que com sua abundância financeira e caráter excêntrico tentará enganar a morte), quanto de lhe

dar o valor metafórico de prosperidade; a Morte Rubra é a personificação da peste que assolava o país e, mais uma vez, uma representação corpórea da própria morte (o que não é incomum, caso se pense na Miséria do conto de Afanas'ev). O fato de terem valor metafórico não torna essas personagens menos individuais, pelo contrário: cada uma delas aponta para um significado único, que só pode ser representado por aquela personagem. Nos contos de Grimm, a personagem é esgotada na função que cumpre para o enredo, o que significa que a jornada é mais importante que a personagem que a executa: por isso é comum nomear a personagem a partir de um traço unicamente exterior, descritivo, como é o caso de Cinderela (ou Gata Borralheira, *Aschenputtel* ou *Aschenbrüder*), que recebe o nome por dormir sobre as cinzas do fogão<sup>31</sup>, Branca de Neve (cujo nome se refere à cor da pele) ou Chapeuzinho Vermelho (uma descrição de suas vestes). Embora Poe pareça apenas retomar esse elemento da tradição, o Príncipe Prospero tem, em seu nome, não apenas um valor descritivo, mas um valor simbólico que dá significado à personagem: a nobreza que tenta utilizar sua abastança para fugir da morte.

O que desperta curiosidade é a quantidade de descrições dadas pelo conto: enquanto ao narrador de “O pássaro dourado” era suficiente referir-se a um castelo ou uma floresta, o narrador de Poe utiliza pelo menos dois parágrafos inteiros unicamente na intenção de estabelecer o espaço, e mais um terceiro parágrafo para fazer um julgamento sobre a ostentação que se manifesta em cada detalhe. Junto com as referências de tempo e espaço, tem-se a impressão de um acontecimento efetivo, cujo processo (cada passo do acontecimento) deve ser compreendido pelo leitor. Mais que isso: há um jogo de tensão nesse conto em consequência do detalhamento, uma tensão que é incomum ao conto maravilhoso.

O conto dos irmãos Grimm é inteiramente construído em um único plano: a narrativa acompanha os incidentes que recaem sobre o protagonista, um após o outro, unificando esses incidentes sob um único acontecimento, isto é, o caminho que deve ser tomado pelo protagonista, em cujo fim aprenderá o valor do conselho e cujas ações – auxiliadas pelos seres e itens maravilhosos que encontra – aniquilarão o elemento trágico, o aprisionamento de uma personagem no corpo da raposa. Em “A Máscara da Morte Rubra” há uma clara cisão na narrativa, que se estabelece em mais de um plano: de um lado, há “o país”, cuja metade da população tem um fim trágico com dores fortes, tontura súbita e sangramento profuso pelos poros, processo que durava cerca de meia-hora (POE, 2004, p. 757). Mas esse cenário, dado pelo narrador, logo é deixado em segundo plano: o príncipe Prospero reúne mil convivas

---

<sup>31</sup> De borralho, *cinder* [cinzas, em inglês] ou *aschen* [cinzas, em alemão]. O nome *Aschenbrüder* é advindo de uma versão mais antiga do conto na Alemanha.

joviais e retira-se com eles para uma de suas abadias fortificadas, que servirá de cenário ao restante do conto. O contraste entre os dois cenários, interno e externo, nunca é abandonado pelo narrador, que sempre se refere ao ambiente externo para dar seu juízo ético sobre os eventos que se desenrolam no interior da abadia: ele diz que “Com tais precauções, podiam os cortesãos desafiar o contágio. Que o mundo exterior se arranjasse por si. Enquanto isso, de nada valia nele pensar, ou afligir-se por sua causa. Providenciara o príncipe para que não faltassem diversões” (POE, 1986, p. 282)<sup>32</sup>. O mesmo narrador que há algumas frases se referira a um retiro, uma reclusão<sup>33</sup>, agora trata a atitude dos cortesãos como um desafio [*defiance*] – ou seja, os atos narrados em primeiro plano (a festa orgiaca na abadia) são uma repercussão do segundo plano (o contágio no país). Ademais, não é a qualquer momento que o baile de máscaras tem seu início: mais uma vez, o narrador lembra que o momento escolhido para o baile era o de maior fúria da peste – “Foi quase ao término do quinto ou sexto mês de sua reclusão, enquanto a peste raivava mais furiosamente lá fora, que o Príncipe Próspero ofereceu a seus mil amigos um baile de máscaras da mais extraordinária magnificência” (POE, 1986, p. 282). O importante aqui é notar que em nenhum momento o narrador esquece completamente do ambiente exterior, fazendo-lhe breves menções e assinalando sempre as repercussões de um ambiente sobre o outro – ao contrário, por exemplo, do que acontece em “O pássaro dourado”, quando sempre que um novo cenário é introduzido ocupa a totalidade do foco narrativo (exemplo ainda melhor são os irmãos do protagonista, que desaparecem, parecendo ter sido esquecidos depois de escolherem a estalagem errada, e só voltam a ser mencionados quando interagem novamente com o protagonista no final do conto). Para os narradores de Grimm, apenas o evento e o cenário presentes merecem atenção, de modo que todas as coisas que não fazem parte do caminho da personagem (ou que não estão, naquele momento, em seu caminho) são deixadas de lado – na verdade, a própria personagem parece incapaz de manter na memória acontecimentos anteriores, repetindo os mesmos erros diante de situações praticamente idênticas. Não é o mesmo que se verifica na narração do conto de Poe: tanto as personagens quanto o próprio narrador estão plenamente cientes do mundo que não observam agora, mas que prossegue em suas revoluções. A tensão é construída por esse contraste que repercute sobre os ambientes: há sempre um sentimento de inquietude no passar do tempo, como sempre que o relógio de

<sup>32</sup> Nas citações diretas, preferiu-se, sempre que possível, utilizar a tradução de Oscar Mendes para o português (a qual consta nas Referências), a fim de facilitar a leitura deste trabalho. Nas paráfrases e nos casos em que há muita diferença entre a tradução e o original, faz-se referência a uma edição do texto em sua língua original, quando necessário anotando que é uma “tradução nossa”. Nos casos em que a análise dependa de elementos linguísticos só verificáveis na língua inglesa (em que o conto foi escrito), cita-se o original sem traduzi-lo.

<sup>33</sup> “[...] retirando-se com eles, em total reclusão, para uma de suas abadias fortificadas.” (POE, 1986, p. 282).

ébanos marca o fim de mais uma hora: “E, então, a música parou, como já disse; e aquietaram-se as evoluções dos dançarinos; e, como dantes, houve uma perturbadora paralisação de tudo” (POE, 1986, p. 284-286).

A noção de contraste, no entanto, é incompleta, e não explica a relação entre os planos narrativos – enquanto a palavra contraste costuma indicar uma separação entre dois objetos pelas suas diferenças, “A Máscara da Morte Rubra” marca essas diferenças ao mesmo tempo em que leva um objeto a confluir sobre o outro, isto é, embora os cenários sejam contrários, as escolhas vocabulares de Poe são feitas em torno da ideia de que um campo semântico exterior (o perigo, a morte, o inconcebível, o fim) cerca o interior (a segurança, a vida, a razão, o movimento), repercutindo em cada um de seus objetos. Por exemplo, o coração da vida [*heart of life*] pulsa febrilmente [*feverishly*] (POE, 2004, p. 761); os sonhos [*the dreams*], a que se assemelham os convivas, contorcem-se [*writhed in and about*] ou congelam-se [*stiff-frozen*]; estes mesmos são comparados a uma assembleia de fantasmas [*an assembly of phantasms*] em que tudo, a cada uma hora, cessa completamente, de maneira apreensiva [*uneasy cessation of all things*]. Por fim, descreve-se que no baile “Havia muito de belo e muito de atrevido, de esquisito, algo de terrível e não pouco do que poderia causar aversão” (POE, 1986, p. 284).

Na verdade, não existe uma separação entre os planos: um está escondido (acima, abaixo, ao redor ou no interior) do outro; por trás do mundo visível há a ameaça do inconcebível. Como já foi mencionado antes, o conto de Poe trata o objeto maravilhoso não mais como parte do mesmo mundo de valores do narrador e suas personagens; mesmo em um ambiente excessivo, marcado pelo aspecto excêntrico, a figura da Morte Rubra é introduzida como alguém que “super-Herodiou Herodes<sup>34</sup> e ultrapassou até mesmo os limites do indefinido decoro do príncipe”, em um ambiente tal que “nenhuma aparência ordinária teria causado tal sensação” (POE, 2004, p. 762, tradução nossa). Os objetos, seres e eventos sobrenaturais não são maravilhosos no mesmo sentido que o eram em Grimm; não são esperados ou buscados pela personagem, nem são o derradeiro objetivo de seu caminho. São extraordinários, inesperados e desconhecidos; estão à espreita da realidade e apresentam-se como um excesso dentro dela, como uma extravagância, o que os torna aterrorizantes – não é só a vida das personagens que se encontra sob ameaça, mas a sua própria concepção do que constitui a realidade.

---

<sup>34</sup> Referência a Herodes Antipas, geralmente representado como excessivamente extravagante e cruel – nas narrativas do Novo Testamento, por exemplo, é o tetrarca que ordena a decapitação do profeta João Batista, a pedido de sua enteada (Salomé). A história também é tema do drama **Salomé** [1891], de Oscar Wilde.

Por isso há uma nova atenção dada ao espaço em que se desenrola a ação: pois a introdução do evento extraordinário deve sobrepujar o que é próprio desse espaço, mesmo que o espaço em si já seja caracterizado como extravagante. A descrição grandiosa das fortificações visa criar um espanto ainda maior sobre o poder da Morte Rubra, que para invadir a abadia teve que ultrapassar uma forte muralha e seus portões de ferro, cujos ferrolhos foram soldados: “Cercava-o forte e elevada muralha, com portas de ferro. Logo que entraram, os cortesãos trouxeram fornos e pesados martelos para rebitar os ferrolhos” (POE, 1986, p. 282). Não é uma impressão de segurança que está sendo criada aqui; ao contrário, é justamente a preparação para o acontecimento impressionante que envolve a quebra dessa segurança. Além disso, os outros cenários se comportam como uma extensão do caráter das personagens: a vila, a floresta, o castelo do conto de Grimm eram objetos autônomos, os lugares em que o protagonista deveria ser posto à prova (embora seu sucesso ou insucesso não tivesse consequências diretas), ou seja, o que importavam eram as ações do protagonista dentro de ambientes que lhe eram novidades – embora essas novidades não fossem vistas como tal, e sim como algo completamente natural em seu caminho. As salas na abadia em “A Máscara da Morte Rubra”, por outro lado, são claramente manifestações de caráter, são percebidas pelo narrador como novidades e excentricidades, e a forma de sua construção está em conformidade com a caracterização do príncipe: “A abadia era uma estrutura vasta e magnífica, criação do próprio gosto excêntrico, porém augusto, do príncipe” (POE, 2004, p. 757, tradução nossa); cada espaço é “muito diferente, como se poderia esperar do amor do duque pelo bizarro” (POE, 2004, p. 757, tradução nossa). Os espaços são descritos como irregulares [*irregularly disposed*], acentuados [*sharp turns*], góticos [*Gothic window*], fechados [*closed corridor*] e encobertos [*closely shrouded*]. Essa informação é importante, pois corresponde à modulação na caracterização do protagonista, que no segundo parágrafo é apresentado como feliz, destemido e sagaz, mas logo reinscrito como excêntrico, augusto, bizarro, peculiar; por fim, “Seus planos eram ousados e resplandecentes, e suas concepções brilhavam com um esplendor bárbaro” (POE, 2004, p. 761, tradução nossa).

Essa extensão do caráter do herói sobre todas as coisas está ligada a uma mudança no conteúdo ético do conto, que não está voltado apenas para o acontecimento (Como as coisas devem acontecer no mundo?), mas especialmente para o ato (O que devo fazer? Como devo agir?). Se, por exemplo, no conto “O compadre da Morte”, de Câmara Cascudo, havia uma aceitação da morte como curso natural das coisas e isto era independente da personagem (o protagonista morria porque era natural que hora ou outra morresse), aqui a morte é evento extraordinário que espreeita a realidade comum e que parece punir as personagens por sua

ousadia, que se move entre suas próprias extravagâncias, excedendo-as. Se, ao narrador de *Cascudo*, a conclusão era tranquila e mesmo cômica (“A gente pode enganar a Morte duas vezes mas na terceira é enganado por ela”) (CASCUDO, 2004, p. 312), o narrador de Poe associa a morte ao obscurecimento e à decadência, a algo que é contrário aos ideais humanos – ela não é o destino das coisas, ela domina sobre as coisas. “*And Darkness and Decay and the Red Death held illimitable dominion over all*” (POE, 2004, p. 763)<sup>35</sup>, conclui com uma aliteração que concede ao evento o tratamento sublime do discurso poético – a morte não é comum, ela está acima do terreno das representações quotidianas.

Enquanto as personagens estão acasteladas, abre-se espaço para a dúvida, que certamente é a grande contribuição de Poe ao conto como gênero – a incerteza espreita cada oração; além do mundo visível, à beira da ruína, há uma segunda realidade incompreensível, cujas regras são desconhecidas, mas que em algum momento dominará tudo. Há sempre uma expectativa na estrutura do conto: a narrativa segue descrevendo cenários impressionantes e ricos de movimento, que subitamente são imobilizados – e, nesses momentos, o terror causado pelo contágio exterior é novamente lembrado. A dança das personagens alterna-se com sua imobilidade, assim como narração e descrição se alternam para o narrador (ao contrário do narrador do conto maravilhoso, para quem apenas a narração era essencial). Acima de tudo, como o segundo plano narrativo nunca é deixado de lado pelo narrador, a surpresa provocada pela presença da Morte Rubra no salão é mesclada com certo reconhecimento: “E foi então que reconheceram estar ali presente a ‘Morte Rubra’” (POE, 1986, p. 287). Ela não aparece, pois estava presente o tempo todo; o que era ausente era o conhecimento desse fato. A sua presença foi reconhecida.

O que permite imaginar que, além de se concentrar em mais de um plano narrativo, há também um direcionamento de todos os eventos para um fim que lhes dê unidade, um fim em que os dois planos se presentifiquem, revelando algo que se desenvolvia nas entranhas do conto<sup>36</sup>.

Essa estrutura não é única e parece ser parte de um projeto estético maior, de modo que não são poucos os contos de Poe que partilham dessa mesma construção narrativa. De fato, Edgar Allan Poe dedicou parte de seu tempo não apenas à elaboração de suas ficções, mas também ao pensamento estético que se encontra em alguns de seus ensaios: bem medido

<sup>35</sup> O trecho pode ser traduzido como “E Trevas e Decadência e a Morte Rubra mantiveram domínio ilimitado sobre tudo”, mas, neste caso, perde-se a aliteração.

<sup>36</sup> Esta ideia tanto pode ser vista, de certo modo, no pensamento teórico de Christoph Wieland (que mencionamos no capítulo anterior) quanto (de modo mais elaborado) nas “Teses sobre o conto”, de Ricardo Piglia. Discutir-se-á esta noção em outro momento.

e bem pesado, esse pensamento geralmente aparece como um projeto de literatura, uma intenção consciente de descrever e determinar os métodos através dos quais sua própria obra seria construída.

Não se discute, claro, o mérito do projeto, nem se deve pensar a obra do autor a partir da fidelidade a esse projeto; mas isto também não elimina a possibilidade de, também através do discurso teórico de Poe, compreender a sua obra como uma unidade conduzida por um pensamento estético coerente que visava à realização literária (o que não significa, claro, que isto tenha sido realizado inteiramente).

O fato é que, eventualmente, Poe se tornou um dos melhores críticos do tipo de obra que ele mesmo escrevia, dedicando-se a pensar sobre o texto literário a partir de elementos que são largamente encontrados em seus contos, poemas e novelas. No mais conhecido e relevante desses textos, a “Filosofia da Composição”, Edgar Allan Poe imaginou as vantagens de um método artístico em que todas as intrigas de determinada obra fossem elaboradas em relação ao seu desfecho – “Só tendo o [desfecho ou arremate] constantemente em vista se pode dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção” (POE, 1986, p. 911)<sup>37</sup>.

De início, em uma só frase, Poe apresenta quatro grandes definições: consequência/causalidade, incidentes, tom e intenção. Nenhuma dessas definições é nova, como logo se mostrará; novo, talvez, seja o modo como à “Filosofia da Composição” importa que todos esses elementos estejam integrados em uma unidade que está submetida ao desfecho, ponto de culminância da composição ficcional – pois, para Poe, o clímax não é puramente linguístico, textual, simples encerramento da narrativa: ele está indissociavelmente ligado à consideração de provocar um efeito, algo que está além da pura composição linguística do texto ficcional (embora seja conseguido a partir da configuração do próprio texto, o que o torna um elemento interno da obra). O texto é construído, portanto, como uma unidade teleológica, voltada para seu fim, o que o escritor tenta demonstrar através do método como ele mesmo redigiu seu mais famoso poema, “O Corvo” [“*The Raven*”]: as páginas seguintes da “Filosofia da Composição” mesclam o pensamento teórico à descrição desse método<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Embora as traduções para o português costumem traduzir *denouement* por epílogo, consideramos que o termo epílogo pode causar a ideia de algo posto depois do desfecho (como é o caso em muitos romances), e por isso demos preferência aos termos desfecho e arremate.

<sup>38</sup> O que não significa que o poema tenha sido escrito da maneira como Poe disse que o escreveu, como se discutirá adiante. Além disso, deve-se lembrar que a “Filosofia da Composição” discute, acima de tudo, o texto

Dito isto, o efeito pode ser produzido em três diferentes esferas, dadas de maneira pouco conceitual: “o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma” (POE, 1986, p. 911). O detalhamento de cada uma dessas camadas de apreensão do efeito é descrito poucas páginas adiante:

O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de Beleza querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da alma – e não da inteligência ou do coração [...]. Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e o objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais facilmente atingíveis na prosa, embora também, até certa extensão, na poesia. A Verdade, de fato, demanda uma precisão, e a Paixão uma familiaridade (o verdadeiro apaixonado me compreenderá) que são inteiramente antagônicas daquela Beleza que, asseguro, é a excitação ou a elevação agradável da alma. (POE, 1986, p. 913-914).

Dois tipos de efeitos são esclarecidos, enquanto o terceiro deve ser dado pela oposição aos anteriores: o efeito causado sobre o Intelecto é alcançado através da precisão (o que certamente diz respeito à própria organização perfeita, quase matemática que Poe admitiu buscar em “O Corvo”, organização que procura se assentar bem com a busca do intelecto de encontrar padrões); o que se causa sobre o Coração é obtido por meio da familiaridade (e quanto ao que caracteriza essa familiaridade não é dada nenhuma palavra; hipótese proveitosa é imaginar que Poe estivesse se referindo à representação de elementos comuns à realidade contextual do público ou, mais precisamente, às suas expectativas culturais e literárias); para se causar um efeito sobre a Alma é necessário buscar a beleza (da qual tanto a inteligência/precisão quanto a paixão/familiaridade devem estar “revestidas”) que, sendo “antagonista” das anteriores, só pode ser interpretada como o elemento estranho/infamiliar e incompreensível/surpreendente, no qual a tranquilidade encontrada na constância padronizada e esperada se perde. A beleza, associada à Alma, é elemento claramente transcendental (“elevação agradável da alma”), como se o texto poético absorvesse o mistério da religião,

---

lírico – embora possa-se inferir que muitos conceitos dizem respeito à concepção de Poe tinha da literatura em geral, nem todos eles se referem diretamente ao conto. Aqui, optou-se por discutir primeiramente a “Filosofia da Composição” por nela estar apresentado com mais clareza o pensamento teórico do escritor, mas também são discutidas, logo adiante, as críticas que Poe escreveu aos contos de Nathaniel Hawthorne (as quais lidam diretamente e de modo mais específico com sua concepção de conto).

sintetizado no momento epifânico – o instante revelador em que a realidade mundana abre-se para um plano superior, instante que não é tanto uma admiração quanto é um assombro.

A beleza, assim compreendida, é não apenas a capacidade que o texto ficcional deve possuir de representar a realidade, mas de aumentá-la, guiando a atenção do leitor para o desconhecido. É semelhante, portanto, à maneira como Northrop Frye apresentou a noção aristotélica de *anagnorisis* na obra **Fábulas de Identidade**: traduzindo o termo como “reconhecimento”, notou que se referia mais a algo que serve, através de seu reaparecimento, para ligar o fim com o início de uma tragédia ou comédia do que a algo que, surgindo, provoca mudança – ou seja, a *anagnorisis* não diz respeito à introdução de um elemento novo à fábula, elemento a ser descoberto pelas personagens; diz respeito, sim, a algo que se sabia no passado, mas que por algum motivo fora esquecido ou desconsiderado pelas personagens (FRYE, 2000, p. 32). É algo que está presente desde o início do texto, encoberto pelo véu do esquecimento ou da desatenção. Mas o ato de reconhecimento não está limitado ao herói trágico: assim como o herói reconhece a unidade e o sentido de seu destino, o público que o acompanha também reconhece, no momento da *anagnorisis*, a unidade de significação da obra. Esse é o ponto em que se compreende a relação entre os eventos que sucederam ao protagonista, o momento em que se percebe que o conflito caminhava para uma resolução (seja positiva ou negativa): é, portanto, um ponto de ligação, um nó que amarra toda a estrutura da obra e a torna conceitualmente visível. Para Frye, o reconhecimento é a manifestação de unidade do enredo, que passa a ser percebido não mais como mera sucessão temporal (narrativa) e sim como uma unidade simultânea que se torna clara na mente do leitor (tema). Nos termos do próprio crítico, “o ponto de reconhecimento parece ser um ponto de identificação, onde uma verdade escondida sobre algo ou alguém vem à tona” (FRYE, 2000, p. 33).

Dá a consideração, para Poe, de que a originalidade (a ser sempre mantida em vista) é uma “uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável” (POE, 1986, p. 911) que não é encontrada no arroubo romântico, no impulso ou intuição (aos quais Poe se posicionou ativamente em contrário), mas na observação de padrões e voluntário rompimento com eles: “seu alcance [da originalidade] requer menos invenção que negação” (POE, 1986, p. 917). Negar a familiaridade completa entre o público e a poesia através da originalidade é parte do percurso necessário à construção do efeito de beleza: a verdade deve ser escondida para que possa, em momento oportuno, ser reconhecida. Apenas depois de definido esse efeito devem ser procuradas as combinações de tom e incidentes (ou acontecimentos) que também auxiliarão a sua construção.

Enfim, chega-se ao objetivo central do ensaio: observar os processos da construção de um texto literário. Tal “olhadela por trás dos bastidores” não costuma ser realizada por uma série de motivos; para Poe, o principal é a própria vaidade dos escritores que constroem em torno de si certo misticismo, convencendo seu público de que a construção da obra se dera num único lance. A metáfora utilizada na “Filosofia da Composição” é a dos bastidores de uma comédia, em que o texto é como um histrião: enquanto se olha para ele não se veem os mecanismos de mudança de cenário, os alçapões do palco, os disfarces postiços etc. que realmente constituem a totalidade da encenação. Nisto se identifica um Poe que, embora compartilhe de certos ideais românticos mais comuns (como o de originalidade), de maneira geral parece se ligar a uma tradição hermética do texto como produto de uma intrincada atividade artesanal – uma linha do romantismo que certamente se diferencia da tempestade e ímpeto que são mais associados ao período.

É certo que a “Filosofia da Composição” tem como propósito racionalizar e, conseqüentemente, teorizar sobre o processo criador. Esse momento teórico, entretanto, é dado a partir da subjetividade criadora – assim, não é o caso de afirmar que Poe esteja formulando uma teoria geral que se aplique a toda poesia ou texto curto. Apesar de algumas afirmações generalizantes (como as ideias de efeito, tom e incidentes), o pensamento de Poe está voltado à sua própria produção, aos seus próprios meios de composição. Lida dessa maneira, a “Filosofia da Composição” é menos um texto normativo (uma aula de como escrever um texto, interpretação adotada, entre vários autores, por Julio Cortázar em **Valise de Cronópio**) e mais um *insight* sobre a condução do raciocínio criador durante a produção de um texto. E, ainda assim, a “Filosofia...” não deve ser percebida como a totalidade do momento criador: embora Poe tenha esclarecido que a mística em torno dos poetas obscurecia todas as “rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa” (POE, 1986, p. 912), seu próprio texto tampouco revela esse lado frustrante da invenção ficcional, apresentando a construção de “O Corvo” como um processo extremamente complexo, mas de uma complexidade que pode ser descrita linearmente. Se Poe aboliu uma espécie de misticismo com seu texto (a ideia de um instante inspirador como pilar da criação literária), involuntariamente criou outro – o do pensamento poético racional perfeitamente organizado e linear.

Para Poe, então, o texto partiu de uma intenção, uma vontade consciente. Embora possa ser confundida com o efeito, os dois termos não são intercambiáveis: enquanto o efeito é realizado na própria composição e se objetiva na recepção da obra, a intenção parece ser

inteiramente própria ao escritor, e pode ser definida como o conjunto das razões pessoais anteriores ao texto que levaram o ficcionista a cogitar a sua redação<sup>39</sup>. No caso de “O Corvo”, alguma circunstância (não esclarecida) deu origem a uma intenção: criar um poema que agradasse tanto ao público quanto à crítica. Embora a intenção seja, então, um motivo pessoal do escritor (e, portanto, não essencial à teoria), aqui ela cumpre papel importante: pois “agradar ao público e à crítica”<sup>40</sup> demanda da obra um conjunto de elementos que sejam universalmente válidos, que possam ser reconhecidos favoravelmente por todos os tipos de leitores.

Assim, sua discussão sobre a extensão é uma discussão sobre qual extensão deve ser favorável a qualquer obra literária – afinal, na “Filosofia da Composição” a extensão é decidida antes de qualquer outro elemento literário (uma vez que a intenção é extraliterária), antes que haja qualquer delineamento da intriga, do tom ou mesmo do efeito na poesia. Não negando as vantagens das várias extensões possíveis, Poe no mínimo considerou que uma obra que seja “longa demais para ser lida de uma assentada” (POE, 1986, p. 912) deve também dispensar o efeito derivado da unidade de impressão. Esse efeito parece produzir-se em parte sobre o intelecto, o qual permite ao leitor reconhecer uma totalidade na obra, perturbada quando os “negócios do mundo” interferem na apreciação artística; mas, acima de tudo, é dado por Poe como um efeito sobre a alma, pois “um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves” (POE, 1986, p. 913). O que não quer dizer que todas as obras devem ser curtas, mas apenas as que dependerem daquele tipo de efeito causado pela unidade de impressão: Poe mencionou que embora em “certas espécies de composição em prosa, tais como **Robinson Crusoe** (que não exige unidade), esse limite possa ser vantajosamente superado, nunca poderá ser ele ultrapassado convenientemente por um poema” (POE, 1986, p. 913). O exemplo de **Robinson Crusoe** [1719] indica que “certos tipos de produção em prosa” pode ser uma referência ao romance (que, mantendo essa linha de raciocínio, não depende da mesma emoção intensa que um poema); um poema longo demais substitui a totalidade ou unidade de efeito pela sucessão de vários efeitos, “pois uma sucessão de emoções poéticas se intercala, *inevitavelmente*, de depressões correspondentes” (POE, 1986, p. 913) – segundo Poe, um

<sup>39</sup> Pense-se na diferença, proposta por Bakhtin, entre autor-homem (sujeito real, do qual parte a intenção) e autor-criador (a consciência organizadora no texto, elemento estético que permite ao leitor reconhecer a unidade de significação de uma obra literária, ou seja, obter um efeito). (Cf. BAKHTIN, 2010a).

<sup>40</sup> Embora estes dois grupos não sejam definidos, a diferença tem claro caráter qualitativo, indicando uma diferença de refinamento: “Tendo em vista essas considerações, assim como aquele grau de excitação que eu não colocava acima do gosto popular nem abaixo do gosto crítico...” (POE, 1986, p. 913). Os dois grupos juntos abrangem todos os leitores possíveis: como esclareceu adiante, “tive firmemente em vista tornar a obra apreciável por todos” (POE, 1986, p. 913).

exemplo desse caso é **Paraíso Perdido** [1664], de John Milton, no qual pelo menos metade é constituída de prosa, ou seja, o conjunto de todos os momentos de depressão que se intercalam às emoções poéticas. A conclusão, então, é que a “brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido” (POE, 1986, p. 913).

Todas essas considerações giram em torno da concepção de gênero literário com que Poe estava lidando: a poesia aparece sempre no sentido lírico de expressão emotiva da alma (outro termo para isto é expressão de uma subjetividade), enquanto à prosa está reservada a objetividade da épica que compreende o mundo não só através da emoção, mas também da razão (o intelecto). Por isso a unidade de efeito, como elevação intensa da alma, é tão necessária à poesia (cuja Beleza é a sua “província”, atmosfera e essência), enquanto a alguns tipos de prosa é desnecessária. Mas aqui se destacam “alguns tipos de prosa”, indicando que a ideia da unidade de efeito também abrangia outros tipos de prosa que não ficaram mencionados – entre os quais, possivelmente, estariam os seus contos, cuja maioria (senão sua totalidade) certamente foi pensada para ser lida de uma só assentada.

O que cabe enfatizar, ainda assim, é que a brevidade não é dada como característica a nenhum gênero; ela é demandada por um efeito que se busca construir em cada obra literária – e mesmo que pertençam a um mesmo gênero, seus vários exemplares podem, cada um, buscar efeitos diferentes, embora a alguns gêneros certos efeitos sejam mais comuns que a outros. À prosa, mais objetiva, a intensidade de efeito não é tão necessária quanto à poesia (embora não seja absolutamente desnecessária). A tradição crítica em torno de Poe e de sua “Filosofia da Composição” elevou a unidade de efeito à posição de categoria central em seu pensamento, o que de maneira alguma é considerado pelo autor. Com a influência do escritor sobre a tradição do conto literário no séc. XIX, essa centralização do conceito, aliada às leituras normativas sobre a “Filosofia da Composição”, fez com que a unidade de efeito fosse por vezes considerada o traço distintivo do gênero – o que não é dado aqui. De qualquer maneira, o mais importante é religar a importância da brevidade/unidade ao efeito de beleza sobre a alma, o que nos leva de volta ao antagonismo apontado anteriormente em relação aos efeitos: enquanto Verdade (pela precisão) e Paixão (pela familiaridade) dependem de certo espaço para serem demonstradas, a Beleza (pela intensidade) depende do instante único e unitário. Por isso os outros efeitos, ainda que antagonistas, podem estar revestidos da Beleza – se a precisão e a familiaridade construídas na composição estiverem direcionadas ao instante da “intensa e pura elevação da alma” (POE, 1986, p. 913).

Então, uma vez definido o efeito, coube a Poe pensar sobre o tom, decidindo pela tristeza/melancolia. A julgar pelas escolhas composicionais resultantes, o conceito de tom não

está apenas relacionado ao tema ou aos incidentes, mas à própria estrutura da expressão linguística. Como Poe comparou a poesia à comédia, aqui cabe outra comparação que deve esclarecer a ideia: pode-se dizer que o tom está para a Literatura assim como a expressão para a Música. Esta se manifesta pelas características da música que podem variar dependendo da interpretação do músico (enquanto na Literatura é o conjunto de características da interpretação do eu-lírico ou do narrador), e indicada através dos termos *affettuoso*, *con brio*, *maestoso*, *agitato*, *scherzando* etc., que sugerem de que maneira o músico deve executar uma composição. Esse dado é importante por através dele se reconhecer um poeta preocupado não apenas com o conteúdo e a forma de seu texto, mas que compreende os dois como elementos igualmente estéticos: quando Edgar Allan Poe pensa sobre o “caráter da palavra”, por exemplo, compreende-se que não está preocupado unicamente com a palavra em seu momento puramente linguístico (apenas como material inerte que deve receber sentido pelo texto literário), e sim que a toma como repositório de valores, como algo que contém uma significação axiológica da qual o texto também se apropria. Foi essa consideração que o levou a selecionar uma combinação de sons que, ao fim de cada refrão, fosse sonora e suscetível de ênfase prolongada, o *o* seguido de *r* (como em *nevermore*, *floor*, *door*, *Lenore*<sup>41</sup> etc.), entendendo que, culturalmente, os sons gerados pelo alongamento fonético são os mais apropriados para representar uma situação que exige gravidade. Há uma profunda compreensão da possibilidade de uma semântica da forma, ou seja, da noção de que esta também pode expressar certos sentidos, sendo importante tanto para a manutenção do tom quanto da efetividade do efeito.

Como outro exemplo, a escolha do refrão no poema foi proporcionada pelo “prazer [que] somente se extrai pelo sentido de identidade, de repetição” (POE, 1986, p. 914), e que Poe considerava um efeito artístico: esse momento de seu pensamento é uma das definições possíveis daquilo a que chamara de familiaridade, e que corresponde a um efeito de Paixão sobre o coração, ou seja, um tipo de efeito buscado nas expectativas proporcionadas pela identidade (e, nesse sentido, reitera-se que apesar de ser dirigido ao público, o efeito é estético e inteiramente realizado no interior do texto literário, sendo uma de suas partes integrantes). Novamente, Poe apresentava sua concepção de expressão pela forma e pelo conteúdo, cada um deles servindo como portadores de sentido: “o refrão poético ou estribilho não só se limita ao verso lírico, mas depende, para impressionar, da força da monotonia, tanto no som quanto na ideia” (POE, 1986, p. 914, grifos nossos). Foi a sua concepção de som e ideia como

---

<sup>41</sup> Nas palavras *Lenore* e *nevermore*, a última vogal *e* não é pronunciada.

unidades dialéticas que lhe permitiu criar uma “monotonia do som” (mantendo a repetição na forma) enquanto criava uma variação na ideia (alterando o contexto da repetição e, em consequência, seu sentido). Em suas palavras: “Resolvi fazer diversamente, e assim elevar o efeito, aderindo, em geral, à monotonia do som, porém continuamente variando na ideia; isto é, decidi produzir continuamente novos efeitos pela variação da *aplicação* do estribilho, permanecendo este, na maior parte das vezes, invariável” (POE, 1936, p. 914).

Em suma, o desenvolvimento do tom se dá tanto no campo dos objetos representados (o corvo é escolhido como a ave do poema – em detrimento de um papagaio, também com a faculdade da fala – por ser tida simbolicamente como ave de mau agouro) quanto nos meios linguísticos utilizados para representá-los (a palavra *nevermore*, enunciada repetidamente pelo corvo). Forma e conteúdo, ou som e ideia: tudo contribui para a formalização do tom e, conseqüentemente, do desencadeamento do efeito pretendido: “Ergueu-se imediatamente a ideia [...] de um papagaio, que foi logo substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o tom pretendido” (POE, 1986, p. 915).

O desenvolvimento do tema propriamente é posterior<sup>42</sup> a todos esses elementos: antes de ser imaginado, já nasce submetido ao tratamento formal pretendido, assim como ao tom e visando a um determinado efeito. Então o lirismo exalado por um homem cuja bela amante falecera cumpre tanto as exigências de tom (a melancolia trazida pela morte) quanto de efeito, pois sendo a vítima uma amante de admirável beleza pode-se tornar a situação tão sublime (ou tão bela) quanto possível – não necessariamente pela própria beleza da amante, mas pelo efeito que essa beleza causara ao eu-lírico (afinal, a beleza não deve ser tomada como uma qualidade intrínseca, mas como um efeito que é causado no contemplador). O mesmo raciocínio encontra-se na escolha do cenário: um quarto fechado, ricamente mobiliado, belo não pela qualidade da mobília mas pelo caráter sagrado impingido pela recordação da mulher que frequentara aquele espaço. Perceba-se, então, que sendo o efeito de beleza o momento de mais intensa “elevação da alma” no poema, a preocupação do poeta se dirige inteiramente para o momento intenso e sublime, que vem a ser construído gradativamente pelo poema e apresentado em um clímax emocional que desafia suas expectativas criadas pelos elementos tanto da ordem do cognoscível quanto do reconhecível (precisão e familiaridade). Assim se justifica o argumento inicial de Poe, para quem um método de construção ficcional que

---

<sup>42</sup> A “Filosofia da Composição” aponta, de fato, uma posterioridade cronológica, mas é o caso de pensar se Poe não estaria fazendo parecer uma cronologia o que na verdade era para si uma hierarquia valorativa: isto é, que um bom poeta deveria atentar mais (ou primeiramente) para a forma, e menos (ou posteriormente) para os temas de sua obra.

operasse na ordem inversa do texto (começando pelo desfecho) seria mais vantajoso que uma construção direta. De fato, assim escreveu que procedera na composição de “O Corvo”:

Compus essa estância [a última], nesse ponto [antes das outras], primeiramente porque, estabelecendo o ponto culminante, melhor poderia variar e graduar, no que se refere à seriedade e importância, as perguntas precedentes do amante; e, em segundo lugar, porque poderia definitivamente assentar o ritmo, o metro, a extensão e o arranjo geral da estância, assim como graduar as estâncias que a deveriam preceder, para que nenhuma delas pudesse ultrapassá-la em seu efeito rítmico. (POE, 1986, p. 917).

Resta, então, compreender de que maneira se dá essa construção gradual rumo ao clímax. A resposta de Poe está no jogo de contrastes: ao ambiente interior, fechado e sereno, se contrapõe a noite, vista em sua obscura infinitude tempestuosa; as plumas do pássaro entram em contato com o mármore do busto de Palas [Atena]. A entrada do corvo é narrada de maneira fantástica, tumultuosa, “aproximando-se o mais possível do burlesco” (POE, 1986, p. 918), enquanto o restante do poema assume uma profunda seriedade. O corvo, primeiro recebido com certo humor e caráter fantástico, saudado com circunlóquios,

“Sem crista embora, ó Corvo antigo e singular” – então lhe digo –  
 “não tens pavor. Fala comigo, alma da noite, espectro torvo,  
 qual é teu nome, ó nobre Corvo, o nome teu no inferno torvo!”  
 E o Corvo disse: “Nunca mais.” (POE, 1986, p. 897).

Torna-se símbolo sombrio e sério, respondendo à saudação com uma única palavra (*nevermore*)<sup>43</sup>:

Diversa coisa não dizia, ali pousada, a ave sombria,  
 com a alma inteira a se espelhar naquelas sílabas fatais.  
 Murmuro, então, vendo-a serena e sem mover uma só pena,  
 enquanto a mágoa me envenena: “Amigos... sempre vão-se embora  
 Como a esperança, ao vir a aurora, ELE também há de ir-se embora.”

<sup>43</sup> A fim de manter a métrica do poema original, todas as traduções consultadas (de Machado de Assis, de Fernando Pessoa e de Oscar Mendes) traduzem a palavra *nevermore* como nunca mais. A palavra jamais, utilizada tanto por Machado quanto por Pessoa na tradução da segunda estrofe, também parece apropriada, mas contém menos sílabas poéticas que *nevermore*.

E disse o Corvo: “Nunca mais”. (POE, 1986, p. 897).

Mas por que a escolha pela construção contrastante? Não seria possível criar uma gradação que não fosse baseada no contraste? Certamente, mas então estaria eliminada a mais importante noção advinda da “Filosofia da Composição”, reservada para o final do ensaio: a importância do contraste está em configurar aquilo a que Poe chamou de subcorrente de significação ou sentido sugerido. Pois com o desenlace determinado e a progressiva intensidade das dúvidas levantadas pelo jovem ao Corvo, o poema está completo “como simples narrativa [...], dentro dos limites do explicável, do real” (POE, 1986, p. 919), ou seja, tanto corresponde à necessidade de precisão (“explicável”) quanto de familiaridade (“real”, que nesse caso parece estar no sentido de uma verossimilhança externa). Entretanto, algo ainda é necessário, algo que atraia não o puro olhar intelectual; algo que corresponda àquela Beleza capaz de elevar a alma, que supere a “dureza ou nudez que repele o olhar artístico” (POE, 1986, p. 920).

Poe aceitava a exigência de introduzir em uma narrativa certa complexidade que a tornasse mais que mero relato; diferenciava-se, entretanto, ao pensar que “é o excesso do sentido sugerido, é torná-lo a corrente superior em vez da subcorrente do tema que a transforma em prosa (e prosa da mais chata espécie) a assim chamada poesia dos assim chamados transcendentalistas” (POE, 1986, p. 920). Por isso o “sentido” deveria surgir como uma subcorrente indefinida, dada através da sugestividade. No caso de “O Corvo”, a ave é animal real, explicável; mas também é símbolo do luto, da frustração de um jovem que perdeu a mulher amada. A essa construção de sentido contribuiu primariamente o dado cultural: as superstições relativas ao corvo, ave sombria, mensageira da morte (tradição folclórica que levou Poe a escrever o corvo no lugar de um papagaio que, tido como figura cômica, certamente se chocaria contra o tom melancólico da poesia). Mas também os elementos contrastantes: pois o quarto organizado, duro e intelectual é projeção da alma de um eu-lírico que substitui seu lamento pelo estudo (“Ansiando ver a noite finda, em vão, a ler, buscava ainda / algum remédio à amarga, infinda, atroz saudade de Lenora”) (POE, 1986, p. 895), mas que abre suas portas para as trevas tempestuosas.

São os olhos ou os pensamentos do eu-lírico que espiam a escuridão no verso “Sondei a noite erma e tranquila, olhei-a a fundo, a perquiri-la...” (POE, 1986, p. 896)? Pois é logo depois desse contato com o exterior tempestuoso (do qual a serenidade do quarto protegia) que o eu lírico declara o novo estado não mais cansado e desgastado, e sim febril de sua alma:

“Com a alma em febre, eu novamente entrei no quarto...” (POE, 1986, p. 896). A escuridão invade o quarto confusamente através do corvo, que logo procede a pousar sobre o busto de Palas, símbolo da racionalidade. O conjunto de todos os contrastes sinaliza um caráter duplo da poesia, caráter que não é revelado desde o início – a interpretação do cenário como projeção da alma e do corvo como símbolo da frustração diante da inevitabilidade da morte (o definitivo “nunca mais”) só é possível após a leitura de todo o poema. Mais precisamente, o segundo sentido dos elementos do poema (o primeiro sendo o literal, explicável, real; o segundo sendo o simbólico, figurativo) não é explícito, sendo mantido (através dos constantes contrastes) como uma subcorrente que só se revela no último verso da penúltima estrofe, em que o bico do corvo é descrito como algo cravado no coração do eu-lírico: “*Take thy beak from out my heart, and take thy form from off my door...*” (POE, 1986, p. 899). A expressão “*my heart*” [meu coração] constitui, para Poe, a primeira expressão metafórica do poema (e de fato o é, caso se considere que a palavra “*soul*” [alma] tem, para Poe, o sentido literal de camada humana em que as emoções são construídas), guardada para a penúltima estrofe visando um objetivo claro:

Deve-se observar que as palavras “o peito” [*my heart*] envolvem a primeira expressão metafórica do poema. Elas, com a resposta “nunca mais”, dispõem a mente a buscar uma moral em tudo quanto foi anteriormente narrado. O leitor começa agora a encarar o corvo como simbólico; mas não é senão nos versos finais da última estância que se permite distintamente ser vista a intenção de torná-lo um emblema da Recordação lutuosa e infindável. (POE, 1986, p. 920).

Ou seja: a inserção da metáfora tem uma finalidade retroativa sobre a significação da poesia, significação que lá já se encontrava através do contraste, mas apenas como uma subcorrente que então se revela no momento ímpar do clímax, o momento em que a “dureza ou nudez” do poema atrai o olhar artístico ao revelar sua riqueza, ao abrir sua representação de uma realidade literal, familiar e explicável para uma segunda representação da realidade mais abrangente, simbólica. É o momento intenso em que a narração intelectual abre espaço para o emocional e o explicável é substituído pelo misterioso, tal qual acontecera em “A Máscara da Morte Rubra”.

Embora seja o texto mais conhecido, a “Filosofia da Composição” não foi a primeira exposição das ideias de Poe acerca do texto de curta extensão. A origem dessas ideias pode

ser encontrada alguns anos antes, na série de resenhas que publicara sobre o livro **Twice-told Tales** [1837, com segundo volume de 1842], de Nathaniel Hawthorne. Foram escritas três resenhas, a primeira datada de Abril de 1842<sup>44</sup>, a segunda de Maio do mesmo ano, com a terceira sendo publicada em Novembro de 1847. Pode-se perceber, inclusive, que certa quantidade de parágrafos da “Filosofia da Composição” é advinda das duas primeiras resenhas, que têm a vantagem de dar algumas palavras especificamente sobre o conto como gênero literário.

No primeiro texto, por exemplo, Poe abriu sua crítica elogiando abertamente o conto, considerando-o como a melhor oportunidade em prosa para a demonstração do mais elevado talento, contendo vantagens que seriam inadmissíveis ao romance, pontos de superioridade sobre o poema e um refinamento superior à produção ensaística (POE, 1984, p. 568). Mas, ao mesmo tempo, reconheceu a escassez de contos de “alto mérito” entre a Literatura Americana, denunciando as superabundantes efusões de estilo “Rosa-Matilda<sup>45</sup>”: assim como em “Filosofia da Composição” denunciara o “excesso de sentido” dos transcendentalistas, aqui teve como alvo a prosa melodramática e a cópia em miniatura da vida baixa ou quotidiana sem qualquer sutileza (POE, 1984, p. 568).

Sua primeira preocupação em relação ao conto como gênero literário é expressa em seus motivos pelos quais o livro **Twice-Told Tales** recebera um título equivocado – pois nem todos os textos do livro eram propriamente contos [*tales*], e alguns deveriam ser apropriadamente chamados de ensaios [*sketches*]<sup>46</sup>.

O que caracteriza o conto só veio a ser desenvolvido de algum modo na segunda resenha, publicada um mês depois (e que reconhece que a primeira fora apenas “algumas palavras apressadas”). Nesse texto, Poe comparou os ensaios de Hawthorne àqueles de Washington Irving<sup>47</sup> e aos publicados em *The Spectator*, notando nos três o que chamou de repouso [*repose*], mas por motivos diversos: nos dois primeiros haveria uma expressão calma, sem ostentação, de pensamentos comuns<sup>48</sup>; em Hawthorne, por outro lado, há aquela mesma

<sup>44</sup> Quatro anos antes, portanto, da “Filosofia da Composição”, que é de Abril de 1846.

<sup>45</sup> Provavelmente estava se referindo a Charlotte Dacre, escritora inglesa de romances góticos que, em suas primeiras publicações, adotara o pseudônimo de Rosa Matilda. É mais conhecida pela publicação de **Zofloya** em 1806.

<sup>46</sup> Modernamente, diferencia-se em língua inglesa *tale* [que remete mais estritamente ao conto de origem oral, popular] de *short story* [termo com uma dimensão mais neutra quanto ao seu teor, normalmente usado para se referir ao conto escrito]. Essa diferença ainda não estava plenamente problematizada no séc. XIX. A própria coletânea de contos de Poe foi publicada inicialmente com o título **Tales of the Grotesque and Arabesque**.

<sup>47</sup> Escritor norte-americano, Irving [1783-1859] tornou-se famoso pelos contos de horror “*The Legend of Sleepy Hollow*” e “*Rip Van Winkle*”.

<sup>48</sup> “[...] no caso dos dois primeiros [*The Spectator* e Irving], este repouso é obtido mais pela ausência de uma combinação nova, ou de originalidade, que de qualquer outra coisa, e consiste na expressão calma, quieta e sem

subcorrente de sugestão (que parece ser tomada no mesmo sentido de subcorrente de significação) tão elogiada na “Filosofia da Composição”, correndo sob a tranquilidade da tese central e provando a existência, nos textos de Hawthorne, de um intelecto imaginativo, mas também comedido e até mesmo reprimido, que se expressa sem demonstrar nenhum esforço:

Nos ensaios diante de nós a ausência de esforço é muito óbvia para ser confundida, e uma forte subcorrente de sugestão corre continuamente sob o fluxo superficial e tranquilo da tese. Em suma, estas efusões do Sr. Hawthorne são o produto de um intelecto verdadeiramente imaginativo, contido, e em certa medida reprimido pela meticulosidade do gosto, pela melancolia constitutiva e pela indolência. (POE, 1984, p. 570, tradução nossa).

Quanto aos contos, a primeira consideração é a de sua vantagem para o exercício do mais nobre talento, superada, no entanto, pelas vantagens apresentadas por um poema rimado cuja extensão não exceda o que pudesse ser lido em uma hora<sup>49</sup>, o que leva novamente à ideia da unidade de efeito ou impressão. Nessa crítica, publicada aproximadamente quatro anos antes da “Filosofia da Composição”, veem-se quase as mesmas considerações do texto posterior: a unidade de efeito ou impressão é vantajosa a quase todos os tipos de composição, e não pode ser preservada em obras cuja leitura ultrapasse uma só assentada. Mas Poe também é claro em relação às diferenças entre prosa e poesia: pois a natureza da prosa permite ao leitor persistir em sua leitura atenta por muito mais tempo que um poema permitiria (“Graças à própria natureza da prosa, podemos prosseguir na leitura de uma composição em prosa por muito mais tempo do que podemos perseverar, para qualquer bom propósito, na leitura de um poema”) (POE, 1984, p. 571, tradução nossa). O motivo já era o mesmo que foi reapresentado quatro anos depois: pertencendo à província da Beleza, o poema deve alcançar um momento de intensa elevação da alma, impossível de ser mantido por longo tempo. Há, entretanto, algo elaborado nesse ensaio (e repetido na terceira resenha sobre Hawthorne, publicada em 1947) que não foi levado à “Filosofia da Composição”: as considerações de que a poesia épica longa fora o subproduto de um sentido imperfeito de Arte, e que, por outro lado, um poema excessivamente curto era capaz de produzir uma impressão viva, mas não necessariamente intensa ou (mais especificamente) duradoura: ao

---

ostentação de pensamentos comuns, isso em um modesto e inadulterado Saxão.” (POE, 1984, p. 569, tradução nossa).

<sup>49</sup> Esta referência cronológica à extensão torna mais específica a consideração de um texto a ser lido em “uma só assentada”, apresentada na “Filosofia da Composição”.

tipo de continuidade necessária à poesia, Poe chamou de *momentum*, definindo-o como uma continuidade de esforço com certa duração ou repetição (o que certamente buscou no refrão de “O Corvo”). Assim, em relação à extensão, estão condenados os dois excessos: “A brevidade extrema se degenerará em epigramatismo; mas o pecado do comprimento extremo é ainda mais imperdoável” (POE, 1984, p. 571, tradução nossa).

O conto é, então, o próximo tipo de composição propício para o exercício dos grandes talentos literários – de certa maneira é o equivalente em prosa daquele tipo de poema mencionado. Mas a sua extensão já não é tão restritiva – afinal, a prosa é capaz de demandar mais tempo que o poema. Se Poe recomendava quanto ao poema a leitura em uma hora, o conto aludido é a “narrativa curta em prosa, que requer desde meia-hora até uma ou duas horas de leitura” – esse limite talvez indique que, afinal, “uma só assentada” era, para Poe, um período bem mais extenso do que imaginaram alguns de seus comentadores. O pensamento sobre totalidade também já está presente nessa resenha: aquela leitura à qual intervêm os assuntos mundanos está privada de totalidade, aqui descrita como a desimpedida capacidade do escritor de manter o controle da alma de seu leitor, realizando completamente a intenção do texto<sup>50</sup>.

Disso é extraída a conclusão de que os incidentes não devem ser centrais ao conto (e os pensamentos não devem ser moldados para acomodá-los), e sim o efeito (da mesma maneira como o efeito era importante à poesia na “Filosofia da Composição”). Mas é apenas nas críticas a Hawthorne que se expõe explicitamente qual é esse efeito a que conto deve ser dirigido: livre das artificialidades do ritmo, o conto pode desenvolver “todos os pontos de pensamento ou expressão que têm sua base na Verdade”, aqui confirmada como algo que agrada ao raciocínio (“Alguns dos melhores contos são contos de raciocínio”). Assim, em sua relação ao mesmo tempo análoga e antagônica ao bom poema, o conto não é o gênero apropriado à expressão unicamente da Beleza (que nele está presente, mas não tão central quanto na poesia); por outro lado, é o gênero em que se melhor podem elaborar o terror, a paixão, o horror e uma miríade de outros elementos. Essa afirmação de Poe soa contraditória: pois se o horror geralmente depende do elemento de mistério, daquilo que é incompreensível (pelo menos por um momento) à mente humana, como esse horror pode ser tão bem elaborado em um gênero que, em tese, se sai melhor quando dedicado à Verdade?

A resposta encontra-se nos próprios contos de Poe e na maneira como eles tratam a tensão entre explicável/inexplicável, verdade/metáfora e esclarecimento/mistério. Do ponto de

---

<sup>50</sup> Escritor, neste caso, parece estar no sentido em que Bakhtin tomava a noção de autor-criador e que também tem sido aplicada a este trabalho, ou seja, como elemento estético da própria obra.

vista de um efeito que se dirige ao raciocínio (e não ao coração ou à alma), a maioria dos contos de Poe pode ser dividida em duas linhas gerais:

1. Contos como “Berenice”, “A Queda do Solar de Usher” e “O Gato Preto”, em que há um universo perfeitamente observável, explicável e verdadeiro, mas que sob a aparência de verdade há uma segunda verdade maior, desconhecida, que se apresenta através de relances e é interpretada ou como mistério aparentemente sobrenatural (como na casa de Usher), ou como um mistério de matriz claramente psicológica (tanto na obsessão pelos dentes, em “Berenice”, quanto pelo animal, em “O Gato Preto”). Na verdade, a quase todos esses mistérios são sugeridas explicações críveis, as quais não vingam graças a um narrador que, tomado pelo horror ou pela loucura, apresenta-se como alguém incapaz de fornecer respostas razoáveis ao mistério;
2. A trilogia de contos que tem Dupin como protagonista (“Os Crimes da Rua Morgue”, “O mistério de Maria Roget”, “A Carta Furtada”), além de “O Escaravelho de Ouro” e “A Aventura sem Par de um Certo Hans Pfaall”, seguem na direção inversa: o mundo é apresentado como lugar inexplicável, até que venha uma mente excessivamente analítica e desvende o segredo.

Em ambos os casos, não importa tanto a realidade como coisa em si, mas o impacto que ela provoca sobre o raciocínio que procura desvendá-la. O que define o cotidiano ou o sobrenatural em cada texto de Edgar Allan Poe não é um caráter próprio, imanente da realidade, mas a capacidade (ou, eventualmente, incapacidade) analítica da mente que a observa. Assim, a absurda jornada de “A Aventura sem Par de um Certo Hans Pfaall”, em que um sujeito constrói um balão capaz de levá-lo à lua, é apresentada quase nos termos de um relatório científico, completamente crível; mesmo quando se desperta alguma dúvida sobre a verossimilhança da viagem, uma segunda explicação racional substitui a primeira (quando o narrador detalha as vantagens que Hans Pfaall teria se forjasse ficcionalmente tal excursão). O conto é apresentado com claro fascínio (assim como os métodos dedutivos de Dupin sempre fascinam o narrador de seus contos), mas nunca com o mesmo mistério encontrado em contos como “A Máscara da Morte Rubra” ou “Berenice”. Por outro lado, todos os eventos de “O Coração Denunciador” seriam perfeitamente críveis se não fossem filtrados pela mente de um narrador que, entre o peso da culpa e a ansiedade pelo medo de ser descoberto, cede à loucura.

Tome-se, por exemplo, a narrativa de “O Gato Preto” [*“The Black Cat”*], que o narrador reconhece ser, a um só tempo, selvagem e familiar, e da qual não se espera crença: “Para a muito estranha embora muito familiar narrativa que estou a escrever, não espero nem solicito crédito” (POE, 1986, p. 293). A posição do narrador é bem marcada nesse início – a narrativa ainda nem sequer existe, mas é ele quem está para lha escrever. Mais importante, observe-se a imagem do narrador não como contador, alguém que fala em comunidade, mas como escritor, sujeito isolado que encontra no texto uma expressão cuja resposta do público não lhe será conhecida (já que, como logo esclarece, morrerá no dia seguinte). O ato de narrar não é um compartilhamento, mas uma confissão: “Mas amanhã morrerei e hoje quero aliviar minha alma” (POE, 1986, p. 293).

Por que é tão importante a posição do narrador, assim como as suas peculiaridades psicológicas? Assim como, por exemplo, em “Berenice”, é o dado subjetivo do enredo que está marcado: o que se conta não é uma história da maneira como se passou, ou mesmo da maneira como foi transmitida ao narrador; a ênfase está no modo como ela só pode existir na mente do sujeito que, através de seus sentidos e de seu raciocínio, pôde interpretá-la. Se o objeto mágico do conto maravilhoso faz parte da natureza e por isso não há dúvidas sobre sua existência, aqui o elemento extraordinário aparece como elusivo – a certeza sobre ele não pode ser confirmada; o que pode ser relatado é que esse elemento foi percebido. Por isso é tão importante ao narrador negar que esteja louco ou sonhando, embora a simples necessidade de fazer essa afirmação ainda antes de contar seu enredo já indique que o narrador espera ser considerado como tal – ele espera uma dúvida do seu leitor. Não há, aqui, aquela aceitação tácita que se experimentava no conto maravilhoso (quando ouvir uma raposa falar era completamente esperado): o narrador reconhece o caráter inverossímil de sua história; ao mesmo tempo, reconhece a possibilidade de outra mente “mais calma, mais lógica e bem menos excitável” perceber no enredo apenas circunstâncias naturais:

Meu imediato propósito é apresentar ao mundo, plena, sucintamente e sem comentários, uma série de simples acontecimentos domésticos. Pelas suas consequências, estes acontecimentos me aterrorizaram, me torturaram e me aniquilaram. Entretanto, não tentarei explicá-los. Para mim, apenas se apresentam cheios de horror. Para muitos, parecerão menos terríveis do que grotescos. Mais tarde, talvez, alguma inteligência se encontre que reduza meu fantasma a um lugar comum, alguma inteligência mais calma, mais lógica e bem menos excitável do que a minha e que perceberá nas circunstâncias que pormenorizo com terror apenas a vulgar sucessão de causas e efeitos, bastante naturais. (POE, 1986, p. 293).

Veja-se a abertura da possibilidade de dupla interpretação dos eventos e a centralidade da mente racional nesse jogo; veja-se, também, a sutil ênfase sobre a subcorrente de significação que tanto interessava a Poe: o narrador anuncia que apresentará plena, sucintamente e sem comentários aqueles eventos quotidianos; entretanto, também indica que há algo a ser exposto nesses eventos (exposição que promete evitar: ou seja, esse “algo” não virá ao primeiro plano), algo que lhe despertou horror e que se lhe apresentou de modo fantasmal. Está dada a dinâmica: contar-se-á uma narrativa quotidiana, sob a qual há algo que, pelo menos a uma mente insuficientemente racional, aparece como uma inexplicável ruptura na ordem da realidade.

A isto ajuda a estrutura de analepse dada ao conto: o narrador pensa não só sobre os eventos, mas também sobre as reações que teve àqueles mesmos eventos. Mais importante, o narrador no presente, contemplador, parece não estar mais contaminado pelo “espírito de perversidade” que afetou o protagonista do passado, atuante. Assim, os eventos do passado estão sendo pensados de uma maneira nova (à luz do presente). Um exemplo disto está no primeiro momento em que o gato é mencionado, e essa menção traz de volta à memória do narrador as alusões que sua esposa fizera à crença popular de que gatos pretos são bruxas disfarçadas:

Ao falar da inteligência dele, minha mulher, que no íntimo não tinha nem um pouco de superstição, fazia frequentes alusões à antiga crença popular que olhava todos os gatos pretos como feiticeiras disfarçadas. Não que ela se mostrasse jamais séria a respeito desse ponto, e eu só menciono isto, afinal, pelo simples fato de, justamente agora, ter-me vindo à lembrança. (POE, 1986, p. 293).

Por que o narrador lembra esse detalhe? Ele lembra porque apenas no presente pode ser capaz de objetivar todos os eventos do passado, dando-lhes uma unidade significativa: a sua resposta ao passado é um ato estético, um enquadramento de cada coisa do passado em um todo que relaciona todas as coisas. Enquanto vivia sua vida, o protagonista só podia ver cada coisa em si; agora, falando sobre seu enredo, abre-se ao narrador a possibilidade de ressignificar cada parte de sua história a partir do todo. Pensando em todas as coisas que lhe sucederam por causa dos gatos (ou o gato, já que sugere implicitamente que o mesmo animal ressuscitara), o narrador passa a estabelecer elos entre coisas que não estão, obrigatoriamente,

interligadas: como quando narra que, no mesmo dia em que enforcara seu gato preto (“Plutão”, nome romano de Hades), um incêndio destruiu sua casa. Ao mesmo tempo em que diz não ceder à fraqueza de realizar uma ligação de causa e efeito, também diz que nenhum elo deve ser deixado imperfeito, o que significa que, para o narrador, há um elo: “Não tenho a fraqueza de buscar estabelecer uma relação de causa e efeito entre o desastre e a atrocidade, mas estou relatando um encadeamento de fatos e não desejo que nem mesmo um possível elo seja negligenciado” (POE, 1986, p. 296). Não se trata, portanto, de um protagonista que vivencia cada instante, mas de um narrador que os transforma em enredo, ou seja, que liga cada elemento em uma unidade que não é só temporalmente linear, mas significativamente simultânea – e é justamente essa unidade que caracteriza o aspecto extraordinário de sua história. A dúvida está em saber se tal unidade é apenas uma resposta mental do narrador ou se essa unidade existe de fato – ou seja, se havia algo extraordinário guiando o destino do protagonista, castigando-o pelo que fizera ao gato preto, ou se tudo foi apenas uma sequência ordinária de acontecimentos. A superstição popular tem alguma relação com o que lhe aconteceu ou não é mais que superstição? Havia dois gatos ou um só (uma unidade de significado entre os dois), que voltara dos mortos a fim de efetuar sua vingança?

Por isso, como se deve ter concluído ao longo desta discussão, usualmente o interesse dos narradores de Edgar Allan Poe incide mais sobre a mente interpretante que sobre os eventos interpretados. “Os Crimes da Rua Morgue” dá bom exemplo desse dado: os tais assassinatos só são mencionados a partir do vigésimo oitavo parágrafo; tudo antes deles é uma proposição acerca dos métodos empregados por uma mente analítica, sua “faculdade de resolução” – de fato, o próprio narrador admite que sua narrativa deva ser vista como um comentário luminoso sobre suas proposições. “A estória que se segue aparecerá ao leitor como um comentário luminoso das proposições que acabo de anunciar” (POE, 1986, p. 67), ele afirma.

E qual é sua proposição? Para o narrador, uma mente analítica não é, em si, suscetível de análise, podendo ser apreciada apenas a partir de seus efeitos, e que é fonte do mais intenso prazer àquele que possui tais faculdades analíticas em alto grau: “*As the strong man exults in his physical ability, delighting in such exercises as call his muscles into action, so glories the analyst in that moral activity which disentangles*” (POE, 2004, p. 75). A escolha do verbo *to disentangle*, enfatizado no texto, não é acidental: a realidade é vista como um conjunto embaralhado de elementos. Para o narrador de “O Gato Preto”, a preocupação central é encontrar um enredo, algo que emaranhe/enrede/enleie [*entangle*] tudo o que viu, o que o leva a não ignorar nada que possa oferecer um elo; para Dupin, representante do “intelecto mais

calmo, mais lógico e menos excitável”, as coisas devem ser desenredadas [*disentangled*] para serem compreendidas, o que lhe permite, por exemplo, ignorar dados que, a seu ver, só serviriam para desviar a atenção do investigador (no lugar de procurar estabelecer elos entre esses mesmos dados). Esse é o tema, por exemplo, de “A Carta Furtada”, em que a carta roubada, posta à vista de todos, não é encontrada por nenhum policial que, examinando todos os pormenores, têm a mente distraída do que era fundamental.

Está-se lidando, nesses contos, com a tríade verdade/familiaridade/beleza: a falta de familiaridade, proporcionada por uma ruptura no quotidiano (ou seja, no modo como se habituou a interpretar a realidade), espera uma resposta mental; tal resposta pode ser cognitiva, analítica, desenleando os elementos fundamentais e dando-lhes explicações perfeitamente críveis, verdadeiras; por outro lado, a resposta também pode ser um enquadramento estético na forma de um enredo, o qual transforma todos os dados em uma unidade significativa e intensa, mas possivelmente falsa, irreal.

Isso quer dizer que não há aquele efeito de beleza, aquele reconhecimento nos contos sobre Dupin? Claro que há, mas, para que tal efeito exista, há também (para manter a analogia de Poe com o palco) um truque de prestidigitação, um alçapão escondido no palco: o narrador não é o próprio Dupin, nem tem a sua capacidade analítica de resolver mistérios. Embora o discurso seja em primeira pessoa, muda-se do narrador autodiegético para um narrador homodiegético. A resolução do enigma pode continuar se manifestando como uma surpresa, como um desfecho, porque embora Dupin já conheça a solução para o mistério, tem o poder de escolher quando manifestá-la. Ele guia o narrador pelas suas considerações até revelar-lhe uma verdade que, para Dupin, já era conhecida desde o início. Assim, Dupin interpreta os eventos analiticamente, mas o narrador transforma esse processo analítico em um enredo, extraindo dele um significado – o prazer intenso de reconhecer algo que estava submerso, em segundo plano.

A produção literária de Edgar Allan Poe depende da introdução de uma subjetividade que não se encontrava nos contos de Grimm: tornou-se fundamental a posição do narrador e a forma como ele enquadra, através de seu ato narrativo, aqueles elementos que virão a constituir seu enredo. A ideia de gênio artístico único refere-se, portanto, não só ao autor real, mas também ao autor criador, a consciência implícita no texto que dá configuração teleológica aos contos. A função da perspectiva é tão importante ao Poe teórico quanto é ao artista.

Essa diferença é também consequência de concepções formais diferentes em relação ao conto: os irmãos Grimm tinham como fundamento do gênero uma concepção romântica de

ingenuidade popular, a qual pressupunha uma criação literária completamente espontânea (sem traços de elaboração artística individual) e a representação de um universo em que todos os problemas podem ser resolvidos apenas na ordem dos acontecimentos – ou seja, os problemas nunca atingem profundamente a psicologia das personagens. Poe, por outro lado, tomou como fundamento do conto a produção ensaística individual (um esforço intelectual que busca apresentar uma verdade), a qual introduz uma iniciativa mental única que não pode aceitar o universo tal como ele é – torna-se necessário compreender os seus processos. O maravilhoso deve ser percebido como extraordinário, e não se pode adotar a mesma atitude passiva diante do acontecimento – não se deve esperar que o universo conserte a si mesmo, e sim atuar ativamente (intelectualmente) sobre ele.

Isso também pressupõe uma relação diferente entre autor e personagem no conto. Se em Grimm a personagem não encontrava seu pleno acabamento estético por não conter em si um sentido (o sentido se encontrava no próprio acontecimento, na autocorreção que o mundo exercia através do maravilhoso), em Poe o problema adquire outro aspecto: o horizonte da personagem é ora muito mais abrangente que aquele do autor, ora muito mais restrito. No primeiro caso, o alcance intelectual de uma personagem como Dupin é tão extenso que ela mesma se torna um mistério para o autor, incapaz de delimitá-la, encontrar suas fronteiras e conceder-lhe pleno acabamento estético – quando o horizonte da personagem é mais abrangente que aquilo que o autor é capaz de abarcar, todos os seus atos parecem incompreensíveis, a não ser que ela mesma se esclareça (algo que não acontece sempre: Dupin nunca esclareceu o sentido da mensagem que deixou a seu adversário em “A Carta Furtada”; esse sentido, se pode ser descoberto, escapa aos limites do texto). Não há a possibilidade de um excedente de visão, pois a vida interior da personagem excede todos os esforços formais de contê-la. Quando o inverso acontece e a personagem é incapaz de compreender o seu mundo, a iniciativa intelectual do autor é extrema ao ponto de transformar a personagem em apenas mais uma peça do mistério que concentra sua atenção: não é o destino do protagonista de “O Gato Preto” que está em jogo, mas uma tentativa de dar uma síntese aos eventos extraordinários que lhe aconteceram (e que lhe são externos). A personagem torna-se apenas uma das fontes a que a investigação pode recorrer, e ainda assim com muita desconfiança.

Não é incorreto dizer que os irmãos Grimm e Poe chegaram ao conto por vias diferentes: em uma via, a visão comunitária e ingênua; na outra, a visão subjetiva e desconfiada, que busca desvendar a natureza. Especialmente a partir do séc. XX, uma parte dessa subjetividade transformou-se em subjetivismo, criando por vezes um tipo de conto que

é tão herdeiro da lírica quando do arquigênero épico (como se pode ver em diversos contos de Clarice Lispector e Virginia Woolf, e mesmo em alguns de James Joyce). Por outro lado, alguns autores tentaram reencontrar, a partir da releitura das tradições orais, um tipo de solução entre a objetividade épica do conto maravilhoso e a subjetividade única que vê e interpreta o extraordinário: Guimarães Rosa e Jorge de Sena estão entre esses.

## **Capítulo IV**

### **Guimarães Rosa e a palavra comunitária - A ficcionalização de um percurso comunitário no conto brasileiro**

#### 4 GUIMARÃES ROSA E A PALAVRA COMUNITÁRIA

“Belo como uma palavra”, nota o narrador de João Guimarães Rosa (1984, p. 23) que apresenta, através de seu discurso, o conto “O recado do morro”, publicado pela primeira vez na obra **Corpo de Baile** [1956]<sup>51</sup>. A comparação em si evoca certa beleza, como também expressa o tipo de admiração linguística que comumente se pode encontrar nos escritos de Guimarães Rosa: a paixão e o esmero na produção da linguagem, a qual deixa de ser mero meio de transmissão ficcional para se tornar ficção em si. A beleza encontrada na natureza (naquele momento mencionava-se a beleza do Morro da Garça) só pode ser comparada à natural beleza da linguagem – aliás, só pode ser expressa através de uma linguagem bela.

Embora a ideia de beleza possa ser comparável à maneira como era entendida por Edgar Allan Poe, ou seja, como um momento único de reconhecimento, um assombro ou epifania, certamente o caráter da palavra é muito diferente. Pois a comparação entre a beleza encontrada na natureza e aquela encontrada na palavra não é, dentro do contexto do conto, nem um pouco gratuita: se nos narradores de Poe encontra-se o problema da subjetividade na narrativa, cuja linguagem é fruto de um trabalho racional que tenta transformar (através da linguagem) o incompreensível em explicável, em “O recado do morro” a linguagem tem vida própria, sendo independente do domínio individual. Ela nasce na natureza, caminha entre os homens (que a compartilham entre si) e à natureza volta, metamorfoseando-se em todo o percurso.

Superficialmente, a narrativa lida com a jornada de um grupo de personagens que atravessam os Gerais, indo de um sítio a outro. A expedição é guiada por Pedro Orósio, protagonista (também chamado de Pedrão Chãbergo e Pê-Boi), de larga estatura; seguindo-o, há Ivo Crônico e mais “três patrões, entrajados e de limpo aspecto,” a cavalo (ROSA, 1984, p. 11).

O primeiro é um estrangeiro, cujo nome é seo Alquiste ou Olquiste, descrito a partir de características estereotipicamente saxônicas: “espigo, alemão-rama, com raro cabelim barba-de-milho e cara de barata descascada. O sol faiscava-lhe nos aros dos óculos, mas, tirados os

---

<sup>51</sup> A qual, em edições posteriores, foi dividida em três volumes: **Manuelzão e Miguilim**, **Noites do Sertão** e **No Urubuquaquá, no Pinhém** (no qual se encontram os contos “O Recado do Morro”, “Cara-de-Bronze” e o romance “A História de Lélío e Lina”).

óculos, de grossas lentes, seus olhos se amaciavam num aguado azul, inocente e terno” (ROSA, 1984, p. 11); caminha com ar de curiosidade e carrega uma caderneta na qual toma notas durante a jornada, representando o aspecto erudito e científico do grupo – ao mesmo tempo, sua curiosidade é descrita em termos quase infantis (“Enxacoco e desguisado nos usos, a tudo quanto enxergava dava um mesmo engraçado valor”) (ROSA, 1984, p. 12), de modo que sua capacidade de perceber algum valor nos elementos naturais e culturais que encontra não coincide com algum conhecimento prévio desses mesmos elementos: o mundo é estranho à sua erudição, assim como sua curiosidade é estranha aos sujeitos naturais daquela terra. Assim, sua razão nunca é tratada como algo que explique a realidade, mas como algo que encontra nela um valor. A síntese desse aspecto se encontra nos momentos finais, quando Alquiste nota a importância da música composta por Laudelim sem, no entanto, compreendê-lo o sentido, algo que só alguém natural (que faça parte, de fato, da natureza) pode fazer: é Pedro Orósio, composto da mesma matéria que o Morro, quem deve compreender o recado do Morro. “Sem [Alquiste] apreender embora o sentido, de fora aquele pudera perceber o profundo do bafo, da força melodia e do sobressalto que o verso transmuz da pedra das palavras” (ROSA, 1984, p. 70), conta o narrador, enfatizando o caráter orográfico<sup>52</sup> da mensagem.

Ademais, por que a dúvida do narrador em relação a seu nome? Os dois nomes possíveis parecem tentativas de transliteração do sobrenome Holmquist (de origem sueca) ou sua variação inglesa Holquist. A presença das duas possibilidades, ambas enfatizando a face fonética do nome, sinaliza que o narrador recebeu através de meios orais a história que agora conta, entre os quais se produziu alguma variação na pronúncia do nome e uma incerteza sobre como deve ser grafado: por isso, além da dúvida, a oração “a quem tratavam por Olquiste ou Alquiste” (ROSA, 1984, p. 11, grifo nosso) distancia o narrador de sua personagem, introduzindo um elemento intermediário, coletivo e indeterminado entre eles. Quem tratava o estrangeiro por esse nome? Seriam os seus companheiros de viagem ou os sujeitos que rastreamos inversamente (como logo se discutirá) a narrativa? Tal informação não é dada.

O segundo padrão é frei Sinfrão, que personifica a face religiosa da comitiva. Assim como Alquiste, sua descrição tende à generalização: “Segundo um frade louro – frei Sinfrão – desses de sandália sem meia e túnica marrom, que têm casa de convento em Pirapora e

---

<sup>52</sup> Toma-se de empréstimo o termo da Geografia, referente à descrição dos detalhes no relevo de uma região. O propósito é enfatizar o valor simbólico que o solo (especialmente em seus relevos) tem sobre a palavra neste conto.

Cordisburgo” (ROSA, 1984, p. 12). Não é o próprio Sinfrão quem usa sandália sem meia etc., mas apenas faz parte do (ou é identificado ao) grupo que se veste dessa maneira e vive naquele tipo de residência – ou seja, a ordem franciscana. Conhece-se o sujeito a partir do grupo a que pertence.

Por último, se o Jujuca do Açude, cujos nomes são compostos pelo hipocorístico do nome do pai (Juca Vieira) e da terra de que é herdeiro (a Fazenda do Açude). Identificado à tradição familiar e às suas posses, Jujuca é o empreendedor do grupo; vê não o valor científico ou religioso das terras, mas seu valor de compra e venda. O que não significa que sua representação seja negativa: o narrador o trata como mais uma face necessária do grupo de viajantes.

Perceba-se que os “três patrões” são apresentados a partir de características gerais, pouco individualizadas – o que marca ficcionalmente o percurso comunitário que a história sofreu até que chegasse ao narrador, tal como também as personagens e o recado do morro realizaram um percurso que atravessou a comunidade. Além disso, cada um dos patrões representa a versão oficial de determinado aspecto da comunidade (conhecimento e religião formais, poder financeiro) que aparece inversamente refletido, de alguma maneira, nas personagens que, em sua própria jornada paralela, carregam o recado do morro.

O espaço percorrido é dado de duas maneiras: a partir de uma descrição do relevo que enfatiza a presença das formações rochosas, e da lista de moradias que lhes serviram de hospedagem no caminho. A descrição acentua nos relevos uma beleza secreta: embora composta quase totalmente de rochas (“Tudo calcário”), nas formas delas se reconhece a semelhança de um colossal castelo de tempos idos, no qual não há presença humana:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilhal. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcário. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, grades, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas. (ROSA, 1984, p. 12).

Essa descrição faz eco com a própria maneira como se percebeu o “Morro da Garça: solitário, escaleno e escuro, feito uma pirâmide” (ROSA, 1984, p. 21), e em Pedro Orósio (metaforicamente uma formação rochosa) se viu a forma do rei mítico “pulando de estrela em

estrela”: está-se a enfatizar um caráter sublime, antigo e misterioso de cada elemento que compõe a narrativa, na qual subsiste uma subcorrente mítica. Por isso as hospedagens, citadas segundo os nomes de seus donos, soam muito familiares: os donos são Juca Saturnino, Jove, Marciano, Nhá Selenia, dona Vininha, Nhô Hermes e Apolinário. Seus nomes são variações dos nomes de deuses da mitologia Greco-romana: Cronos/Saturno, Zeus/Júpiter/Jove, Ares/Marte, Selene/Luna/Lua, Afrodite/Vênus, Hermes/Mercúrio e Helios/Apolo<sup>53</sup>. As mesmas referências são reproduzidas nos companheiros de Pedro Orósio que tentam matá-lo: Ivo Crônico, Jovelino, Martinho, João Lualino, Veneriano, Zé Azougue<sup>54</sup> e Hélio Dias Nemes<sup>55</sup>.

Em um segundo nível, a narrativa trata também da trajetória de uma mensagem que parte de uma formação rochosa, elemento natural (o Morro da Garça), para chegar à outra – o destinatário da mensagem é Pedro Orósio, cujo nome deriva, respectivamente, de rocha (do grego *Πέτρος*) e montanha (também do grego *Όρος*, palavra que deu origem, por exemplo, ao termo orografia); uma de suas alcunhas também mantém o símbolo da rocha<sup>56</sup>, enquanto a outra enfatiza uma comparação com um animal de porte comum às expressões artísticas populares brasileiras. Esses dois lados de Pedro Orósio são lembrados pelo narrador ao tratar do diálogo que tivera com Frei Sinfrão e seo Olquiste no início da viagem (“Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão em força, feito um touro ou uma montanha”) (ROSA, 1984, p. 15, grifo nosso), e encontram eco na forma como o próprio morro também é equiparado a um animal (“Ali, o caminho esfolia em espiral uma laranja: ou é a trilha escalando contornadamente o morro, como um laço jogado em um animal”) (ROSA, 1984, p. 19, grifo nosso). Por isso a mensagem não é criada (nem mesmo compreendida) por nenhuma das personagens intermediárias, mas pelo seu conjunto, através da transmissão e da transformação: o ato de comunicação no conto é representado como coisa viva, em devir; acima de tudo, o recado não é algo simplesmente trocado entre dois indivíduos, mas algo que precisa ser repassado através da comunidade (pelo menos sete personagens servem de intermediárias entre o Morro e Orósio), em que ganha vida.

<sup>53</sup> Embora estes dois últimos sejam deuses diferentes, às vezes são identificados como um só, como na tragédia de Eurípides, **Phaethon**.

<sup>54</sup> Azougue é outro nome dado ao metal, Mercúrio.

<sup>55</sup> Note-se, também, que o conjunto se refere a uma parte do sistema solar, indo de Saturno ao Sol (a Terra é representada pelo seu satélite, a Lua). Isto será discutido adiante.

<sup>56</sup> Chãbergo assemelha-se a uma tentativa de transliteração de *chambergo*, tipo de chapéu comum à infantaria espanhola e aos gaúchos argentinos. O nome vem de seus primeiros usos pelas unidades militares sob o mando de Frédéric Armand, Conde e Duque de Schönberg. As palavras alemãs *schön* e *berg*, por sua vez, podem ser traduzidas como bela e pedra.

O encontro com Malaquias, apelidado Gorgulho, dá início a esse percurso. O seu nome imediatamente traz à memória a personagem bíblica, último profeta do Antigo Testamento<sup>57</sup>; sua moradia, uma gruta no sopé do Morro da Garça, mantém a tradição de localizar nos terrenos elevados o lugar sagrado em que o universo pode ser questionado, o oráculo: como o Oráculo de Delfos, no sopé do Monte Parnaso, ou o bíblico Monte Sinai. Em “O Recado do Morro” a sua função está relacionada, também, à profecia – não apenas no sentido de previsão, mas no sentido geral de transmitir uma mensagem proveniente de outro plano que se dá a conhecer por vias sagradas.

Abre-se aqui um parêntese para retomar o pensamento teórico de André Jolles e suas conclusões acerca do papel da profecia no Mito e no oráculo:

Para nós, a palavra predição – e ainda mais a palavra profecia – estão orientadas para o futuro e somos mais tentados a usá-las para a história do rei de Lídia que para a da Lua e do Sol, no começo do Gênese. Mas é preciso tomar predição e profecia em sentido mais profundo. A profecia é a predição que se verifica, a predição verídica, a “veridição”. A distância entre o passado e o futuro fica, portanto, eliminada; o passado e o futuro deixam de se distinguir no universo profético. (JOLLES, 1976, p. 88-89).

Para a disposição mental de que a profecia é parte, todos os destinos já estão concluídos em um plano superior à realidade; o momento em que o herói desvenda a profecia nunca é a descoberta de uma novidade, mas um reconhecimento [*anagnorisis*], como bem assinalou Nothrop Frye (2000, p. 33): “o que é reconhecido é raramente algo novo; é algo que lá esteve o tempo todo e que, por seu reaparecimento ou manifestação, alinha o final com o começo”. Como ensinam os mitos de Acrísio, Laio e Édipo, o momento em que a profecia é enunciada pelo oráculo é apenas seu primeiro momento, incompreensível; o segundo momento, em que a profecia se verifica, exige que o herói extraia de todo o seu *mythos*, o conjunto de ações que o levaram onde está, uma unidade de significação. Assim, conferir a profecia exige um olhar para o passado e um reconhecimento de como esse passado tornou o presente sua consequência necessária. Ainda que pareça se dirigir unicamente ao futuro, a profecia exige um retorno ao começo. Tudo o que se interpõe entre sua enunciação e seu reconhecimento é parte de sua verificação, que não pertence nem ao futuro, nem ao passado – o seu significado só pode ser extraído de uma visão simultânea sobre todos os eventos.

---

<sup>57</sup> Há também um profeta do séc. XII conhecido por profetizar sobre os futuros pontificados da Igreja Católica. São Malaquias [1094-1148] foi canonizado pelo Papa Clemente III em 1199.

Gorgulho<sup>58</sup> ouvira o recado do morro e sabia que era direcionado a Pedro Orósio; Pedro, no entanto, ainda não podia compreendê-lo, pois não fizera o percurso que lhe tornaria capaz de reconhecer o seu destino: “Pois, hum... Ao que foi que ele vos disse, meu senhor? Ossenhor vossemecê, com perdão, ossenhor não está escutando? Vigia ele-lá: a modo e coisa que tem paucta...” (ROSA, 1984, p. 21). É necessário que o aviso profético se transforme em linguagem verbal. Eis o seu primeiro momento:

– Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, ásparo, só se é de sataná, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: e de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arcebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei... (ROSA, 1984, p. 28).

Note-se a ênfase sobre o fato de que a palavra do Morro não fora requerida; se, para Jolles (1976, p. 88), o oráculo geralmente é o lugar sagrado em que se pode, “mediante uma pergunta, obrigar o futuro a fazer-se conhecer”, o motivo da perturbação de Malaquias está na ausência da pergunta: há uma urgência na profecia, no futuro que se revela sem ter sido questionado.

Gorgulho segue sua viagem rumo ao irmão Zaquias, apelidado Catraz ou Qualhacoco. A partir desse momento, a narrativa é cindida em duas: o narrador mantém o foco no grupo liderado por Pedro Orósio, perdendo de vista momentaneamente o caminho seguido pela mensagem do Morro, que torna a aparecer na próxima parada do grupo. Na fazenda de dona Vininha, o grupo recebe a notícia de que fora precedido por Gorgulho, e Zaquias comunica já uma segunda versão do recado.

Se o nome de Malaquias é mais conhecido na cultura brasileira pela associação com o profeta bíblico, Zaquias, por outro lado, é o mesmo nome dado a uma personagem pouco conhecida do apócrifo **Evangelho de Pseudo-Mateus** (s/d). Doutor da lei, aquele Zaquias é repreendido duas vezes por um Jesus ainda infante, pois pretendia ensinar ao Cristo os preceitos da lei – Jesus, por outro lado, afirma que é anterior à lei e questiona o conhecimento dos mestres, porque tal conhecimento seria humano e não divino. Se a referência é correta, pode-se ver uma situação análoga sendo restabelecida no conto: a mensagem profética de

<sup>58</sup> “Gorgulho” também é outro nome para o caruncho, tipo de besouro xilófago comum no Brasil.

Gorgulho, a que a criança (Joãozezim) dá grande importância, é tratada como algo secundário por Zaquias, preocupado primeiramente com o plano humano (a moça do calendário por quem se apaixonara, o casamento e a desaprovação do irmão), do qual dá notícia imediata – a conversa com Malaquias sobre “coisas de religião” é lembrada somente quando todos já perderam o interesse no diálogo com Zaquias. Ele cumpre sua função de maneira involuntária; Joãozezim, por outro lado, percebe a importância da profecia, buscando intencionalmente transmiti-la.

Por mais variados que sejam os sujeitos que comunicam a profecia, algo em comum se sobressai no modo como são vistos pelas pessoas ao seu redor. Embora constituam a cadeia que enuncia a profecia (e que, portanto, compõem o mais importante ato de fala desse conto), são sujeitos subalternizados, cujas vozes não alcançam aqueles que não participam do mesmo elo profético: “Por modo, quem ia pôr atenção no Guégue? Quem, no menino Joãozezim? Onde foi assim que este último achava de contar ao outro aquilo que ouvira e lhe soara tão importante por esquipático, e que ninguém mais aceitaria de comentar” (ROSA, 1984, p. 40). Todos eles vivem abaixo (Malaquias e Zaquias moram em cavernas; Joãozezim é um infante) ou na beira (descrição da moradia de Guégue), não fazem parte da mesma realidade que os outros – especialmente a realidade linguística, se considerarmos o modo desorganizado como a expressão enunciativa dessas personagens é dada no conto e justificada pela imaturidade intelectual ou pela loucura. Sua linguagem, tida como ineficaz pelas outras personagens, na verdade é a única capaz de reportar-se ao mundo natural (isto é, irracional) e comunicar a profecia.

Cabe, no entanto, questionar a leitura imediata sobre a sanidade das personagens que formam a cadeia profética. O engano é introduzido pelo próprio narrador, que utiliza o adjetivo “velhouco” (ROSA, 1984, p. 22) para referir-se a Gorgulho – está a adotar o mesmo ponto de vista das outras personagens que questionam se Gorgulho “Doido, seria?”. Deve-se lembrar, porém, da resposta de Pedro Orósio, único que se coloca no mesmo plano que Malaquias<sup>59</sup> e afirma que este não é doido: “Não. Ele, no que é, é é pirrônico, dado a essas manias...” (ROSA, 1984, p. 23). O adjetivo usado por Pê-Boi tem uma importância fundamental: ele identifica Malaquias a uma tradição filosófica, mais especificamente, o Pirronismo ou Ceticismo Pirrônico.

Essa tradição cética, que sofreu constantes transformações na filosofia da Academia Grega, teve sua primeira configuração através de Pirro de Élis [360-270 a.C.], embora

---

<sup>59</sup> “Mas Pedro Orósio tocou ajuda: – ‘Ele gosta de mim’ – disse. ‘É meu amigo...’” (ROSA, 1984, p. 22).

algumas de suas tendências possam ser localizadas já entre os pré-socráticos. O pensamento desse filósofo só foi divulgado, de modo fragmentado, por intermédio de um discípulo chamado Tímon de Flios [325-235 a.C.], sendo reinterpretado na fase cética da Academia de Platão, ou seja, o período entre a Média Academia com Arcesilau, em 270 a.C., e a morte de Clitômaco em 110 a.C., a qual levou à fundação da IV Academia por Fílon de Larissa e a um abandono progressivo do ceticismo. O pirronismo ainda voltou a ser revivido por Enesidemo de Cnossos no séc. I a.C., sendo transmitido pela obra de Sexto Empírico no séc. II d.C.<sup>60</sup>

Embora o ceticismo tenha adquirido nas Academias um caráter de doutrina e de preocupação gnosiológica, a própria ausência de uma obra filosófica situa Pirro entre os pensadores (a exemplo de Sócrates) que tomaram a filosofia como um *modus vivendi*, ou uma atitude em relação à vida. Tinha como finalidade a felicidade [*eudaimonia*] através da imperturbabilidade [*ataraxia*], o que envolvia as noções de *apathia*, *aphasia* e *apraxia*, isto é, ausência de resposta sensitiva, discursiva e ativa a aspectos da realidade cuja natureza não possa ser conhecida de fato. Assim entendido, o ceticismo é menos uma tomada de posição diante da verdade, como posteriormente passou a significar na Academia (que, em sua polêmica com o estoicismo, passou à posição dogmática de entender o ceticismo como total incapacidade de alcançar a verdade sobre as coisas), e mais uma atitude de distanciamento. Essa mudança na noção de ceticismo se deu principalmente graças à introdução do conceito de *époche* [suspensão do juízo], com o qual se pretendia resolver o conflito entre a variedade de posições teóricas [*diaphonia*] pondo-as todas no mesmo plano (de onde surgiu o conceito de equipolência). No pensamento de Carnéades [219-129 a.C.], o ceticismo já tinha uma face muito diferente, contando, inclusive, com a introdução de três graus de probabilidade referentes à verdade inalcançável: provável, provável e testada, provável, testada e indubitável. Por isso Enesidemo de Cnossos, seguido de Sexto Empírico, entendeu que a posição da Academia se tornara dogmática, inversamente à proposta inicial de Pirro. Esses dois filósofos reforçaram a ideia de *époche* como suspensão do juízo (sem necessidade de recorrer à probabilidade), e reintroduziram uma interpretação mais simples do Ceticismo Pirrônico, a qual pode ser resumida da seguinte maneira:

- 1) Qual a natureza das coisas? Nem os sentidos nem a razão nos permitem conhecer as coisas tais como são e todas as tentativas resultam em fracasso.
- 2) Como devemos agir em relação à realidade que nos cerca? Exatamente

---

<sup>60</sup> Um estudo detalhado sobre a história do Ceticismo Pirrônico pode ser encontrado no artigo de Danilo Marcondes de Souza Filho (1994) intitulado “O Ceticismo Antigo: Pirronismo e a Nova Academia”.

porque não podemos conhecer a natureza das coisas, devemos evitar assumir posições acerca disto. 3) Quais as consequências dessa nossa atitude? O distanciamento que mantemos, leva-nos à tranquilidade. O ceticismo compartilha com as principais escolas do Helenismo, o Estoicismo e o Epicurismo, uma preocupação essencialmente ética, ou prática. É desta forma que devemos entender o objetivo primordial da filosofia de Pirro como sendo o de atingir a *ataraxia* [imperturbabilidade], alcançando deste modo a felicidade [*eudaimonia*]. (SOUZA FILHO, 1994, p. 89).

Assim, não se deve entender o afastamento de Gorgulho, seu discurso que não parece racionalmente organizado ou mesmo a sua suposta surdez<sup>61</sup> simplesmente como incapacidades: como Pedro Orósio bem ressaltou, aquelas são manias voluntárias. Gorgulho busca em sua gruta a felicidade pela *ataraxia* (o que justifica sua preocupação ao saber que o irmão, dado aos amores mundanos, pode estar se afastando dos ideais pirrônicos). Ele não deve ser confundido com um simples louco, e seu papel profético não é estritamente religioso<sup>62</sup> – a profecia está ligada a uma versão naturalista do oráculo, em que o sujeito pode receber a verdade advinda do próprio universo. Ceticismo, nesse caso, também não implica descrença – está mais próximo da raiz do termo, *skepsis* [investigação ou indagação]. O oráculo, no sopé do monte, é o lugar em que o profeta indaga o universo, criando o futuro a partir da pergunta e da resposta...

Em suma, o discurso racional é estranho a essa cadeia por não poder alcançar a partir de si mesmo a verdade. Por isso Guégue é o destino lógico do recado, seu próximo mensageiro: “O Guégue era o bobo da fazenda. Retaco, grosso, mais para idoso, e papudo [...]” (ROSA, 1984, p. 38), descreve o narrador. Se havia dúvida em relação à competência linguística dos outros mensageiros, em Guégue há a dúvida sobre a própria capacidade de pensar. O que, claro, não o impede de transmitir novamente o recado, agora dirigido a alguém cujo nome não é conhecido, apenas seus apelidos: Jubileu, Santos-Óleos, Nôminedomine ou Nomindome.

Os dois últimos apelidos parecem ser criados no próprio momento do encontro com Pedro Orósio e Guégue, e são uma contração da frase “Bendito! Que évem em nome em d’homem” (ROSA, 1984, p. 43), que, por sua vez, provém do termo latino “*In nomine*

<sup>61</sup> No Ceticismo Pirrônico questiona-se a capacidade de conhecer a verdade também pelos sentidos. Daí surgiu a tradição anedótica, mencionada por Diógenes Laércio [200-250 d.C.], segundo a qual Pirro era sempre guiado por seus discípulos, os quais tentavam protegê-lo de toda sorte de perigos: como duvidava de suas sensações e percepções, estava sujeito a cair de um precipício ou ser atropelado por cavalos ao atravessar uma rua (cf. SOUZA FILHO, 1994, p. 89).

<sup>62</sup> A não ser que se compreenda religião num sentido panteísta, em que a própria natureza em sua materialidade constitui uma divindade.

*Domini*” [“Em nome do Senhor”]. Há uma tendência consistente no conto: uma tradição linguística antiga e reconhecida como erudita (por causa do deslocamento de seu contexto linguístico original) é transformada pelos atos de fala orais, originando uma forma de linguagem extremamente dinâmica, em constante metamorfose (como se observa também nos nomes dos deuses Greco-romanos, no nome de Olquiste/Alquiste e nos nomes de Pedro Orósio). A linguagem erudita, normalmente preservada através da escrita, se torna oral e popular, ou seja, passa ao domínio contemporâneo e transformador da comunidade<sup>63</sup>. Não é apenas o recado do Morro que precisa se transformar, mas a própria língua em todos os seus aspectos.

Assim, é curioso que mensagem profética passe por diferentes esferas da consciência humana, adquirindo vários aspectos de cada uma delas: desde o conhecimento filosófico de Gorgulho, o mundanamente amoroso e prático de Catraz, a observação infantil de Joãezim, a irracionalidade de Guégue, a religiosidade de Jubileu e a matemática financeira do Coletor, penúltimo profeta. A mensagem antiga, profética e mítica, saída das entranhas da terra, torna-se humana.

O papel de Laudelim, o músico que ouve as palavras do Coletor e se torna o último mensageiro, recombina todos os elementos anteriores, reorganizando-os esteticamente, dando-lhes caráter épico: a sua poesia, trabalhada nos limites da linguagem já transformada pelo percurso profético, acentua as relações axiológicas entre os elementos, ou seja, encerra a mensagem em uma forma artística da qual se depreende uma totalidade, uma vontade (ou melhor, um tom emocional-volitivo) que busca ligações entre todos os significados, que extrai deles um sentido geral, uma verdade.

Pedro Orósio possui uma dimensão natural, rochosa, mas também uma humana. É necessário que os dois planos se encontrem para que ele reconheça a profecia (que já não se refere ao futuro, presente ou passado, mas à síntese de todas as ações do protagonista, seu *mythos*). A arte poética de Laudelim reúne, portanto, o racional e o natural, o antigo e o contemporâneo, o erudito e o popular. É dessa reunião que se pode extrair a verdade: Pedro Orósio deve se prevenir, pois os companheiros liderados por Ivo Crônico tentarão matá-lo. Pedro Chãbergo compreende o recado e, assumindo o papel do mítico rei na canção, derrota seus traidores.

---

<sup>63</sup> Esta linguagem vem acompanhada de dados culturais, referindo-se muitas vezes a mitologias da Antiguidade, as quais também são transformadas pelo ato vivo da enunciação oral. Retornar-se-á a este assunto posteriormente.

Esse é, em suma, o percurso feito pelo recado do Morro no segundo plano narrativo que, através da criação poética, reúne-se ao primeiro. Aquele segundo plano não sucede o primeiro, mas é construído em seus interstícios. Cada plano é representado por suas personagens: em foco, temos Pedro Orósio, Ivo Crônico, seo Olquiste, frei Sinfrão e seo Jujuca do Açude. São eles que a voz narrativa acompanha; narram-se seus diálogos, pensamentos e impressões, e o narrador os trata como um conjunto. O segundo grupo, no entanto, é dividido pela narração: não se pode ter uma ideia clara da ação central deste grupo, pois ela é fragmentada entre personagens que aparecem esporadicamente, separadas das outras que constituem seu conjunto semântico e têm o mesmo significado para a estrutura do conto.

Se se pode dizer que o primeiro grupo faz parte da ordem social estabelecida, o segundo grupo, que leva o recado, está firmemente no campo da desordem, sendo composto por um filósofo tido como senil, um que busca as paixões mundanas, uma criança, um deficiente mental, um louco com aspirações religiosas, outro com aspirações financeiras e um artista. Ou seja, tem-se deste lado um grupo de indivíduos subalternizados cujas vozes são, no mais das vezes, ignoradas (embora não completamente) em detrimento da voz dos patrões, detentores da ordem (exceto, eventualmente, no caso de Laudelim, o artista que serve de elo entre as duas camadas narrativas e os dois grupos).

Um exemplo relevante dessa dinâmica encontra-se quando Nominedômine (ou Santos-Óleos, ou Nomindome, ou Jubileu), o religioso, invade a igreja, deixando sua mensagem confusa; depois é despedido pelos frades, e frei Sinfrão começa um novo sermão. “Nada ou quase nada do que o Nominedômine dava de sermão, se aproveitava” (ROSA, 1984, p. 54), conta o narrador; a multidão, pondo-se atrás de Pê-Boi, esperava que este pudesse “socar paz e sossego, a bem dos usos da razão” (ROSA, 1984, p. 53). A resposta da comunidade, entretanto, é dúbia: pois embora tenham pena de um sujeito que veem como louco, ainda assim ouvem e temem sua mensagem, e mesmo o comparam a um profeta, a ponto de um transeunte perguntar: “Você é Cristo, mesmo, ou é só João Batista?...” (ROSA, 1984, p. 51). Essa mensagem recebida de maneira confusa, no entanto, é substituída pela ordem restabelecida quando frei Florduardo faz um sinal para que Nominedômine receba a bênção divina e se vá (o que é obedecido prontamente), ao que se segue o sermão oficial e organizado de frei Sinfrão. A maneira como Jubileu é confundido com João Batista (e o próprio João Batista, nos evangelhos, era confundido com o Messias, ainda que se proclamasse como apenas seu anunciador) dialoga com um momento anterior do conto, quando Gorgulho beija a mão de Sinfrão “mencionando Jesus Cristo” (ROSA, 1984, p. 21). Um é profeta, mas é ao

outro que o povo deve seguir: o papel de Santos-Óleos é apenas transmitir a profecia; uma vez realizado tal ato, deve ser substituído por frei Sinfrão, o qual cumpre o papel de centralizar e organizar.

Frei Sinfrão não é o único a receber um par dialético: se seo Jujuca do Açude é o patrão que tem posses e calcula meios de aumentá-las ao longo da viagem, o Coletor é o sujeito que imagina ter uma quantia exorbitante de bens e passa o dia a calculá-los, traçando números nas paredes: “‘Estou podre de rico, podre de rico...’ – o Coletor falou. – ‘Tomara agora eu saber o menos de fazer, com tanto dinheiro...’ E retornava a numerar, não podia desperdiçar tempo” (ROSA, 1984, p. 59). Outro caso a se assinalar é o de seo Olquiste, descrito quase como uma criança que observa as coisas e as anota em sua caderneta; o menino Joãozezim exibe a mesma curiosidade e agudeza na observação<sup>64</sup>, mas no lugar de realizar um registro escrito do que vê e ouve, transmite a mensagem (e transmitir é uma maneira de registrar coletivamente) através da enunciação oral.

O que realmente importa na dinâmica entre o discurso oficial e o proferido pelos sujeitos subalternizados é que, uma vez postos no contexto das relações comunitárias, recebem interpretações conflitantes, sendo ora aceitos como verdade, ora tratados como loucura – mas, em todo caso, produzem mudança no meio em que atuam. Suas posições não são fixas: assim como seo Alquiste percebeu que Gorgulho falava algo importante e disse “*kalòs kàgathós*”<sup>65</sup> (ROSA, 1984, p. 70) enquanto admirava Pedrão Chãbergo, Pedro e Ivo Crônico não se limitam apenas a considerar seus companheiros de viagem como representantes da ordem:

Mesmo, senso reconhecia, no que estavam praticando os três donos viajantes. – “Eu estou em férias, descanso...” – frei Sinfrão explicava. E carregava pedras – confessando, doutrinando, pondo o povo para rezar conjunto, onde estivessem, todas as noites; e terminou uma novena no Marciano, e já na Nhá Selenia começava outra. E seo Jujuca aprendia tudo de seu interesse – tirava conversa com os sitiantes e vaqueiros, já traçava projeto de arrendar por lá um quadradão de pastagens, que ali terra e bezerros formavam mais em conta. E o seu Olquiste estudava o que podia, escrevia a monte em seus muitos cadernos, num lugar que recolheu a ossada

<sup>64</sup> De acordo com o narrador: “Ao que esse menino Joãozezim era um caxinguelê de ladino: piscava os olhinhos, arregalava os olhos, de bonitas crescidas pestanas, e divisava a gente de cima a fundo, nada não perdia” (ROSA, 1984, p. 34).

<sup>65</sup> Referência à expressão grega “*καλός και αγαθός*”, que pode ser traduzida como belo e virtuoso. O conceito de *καλοκαγαθία* [kalokagathia], utilizado por Platão para descrever a soma de todas as virtudes, é derivado dessa expressão. A origem aristocrática do termo também não deve ser ignorada, já que também enquadra a fala de seo Alquiste no campo semântico das expressões que igualam Orósio a um rei e o relevo da região a um castelo mítico.

inteira limpa de uma anta-sapateira, noutra ganhou uma pedra enfeitosa, em formato de fundido e cores de bronze, noutra comprou para si um couro de dez metros de sucuri macha. – “Cada um é doido de sua banda!” – definia o Ivo, a respeito. E em combinavam no rir, Pedro Orósio e ele. (ROSA, 1984, p. 33).

Vê-se, então, que longe se está da maneira como os narradores de Poe tentavam domar o sobrenatural através do pensamento analítico, linguístico e racional: a ideia de um indivíduo que organiza o mundo através da razão e da linguagem torna-se um problema quando a própria razão é questionada e a linguagem criadora só exerce sua função quando sua origem se encontra no ato comunitário, e não na fala individual. De fato, o discurso de “pessoas estudadas”, embora admirado e respeitado, não tem o mesmo uso no espaço em que se realiza a jornada: “De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo”, afirma o narrador, expressando um ponto de vista que certamente é o do próprio Pedro, focalizado internamente; e ainda, “como é que há de saber pensar continuado?” (ROSA, 1984, p. 18). O recado do morro caminha majoritariamente entre personagens que não têm o domínio da razão e que não estão preocupadas em transformá-lo em discurso contínuo e organizado; de modo semelhante, a própria narrativa não foi criada nem desvendada pelo narrador, o qual revela que

Sem que bem se saiba, conseguiu-se rastrear pelo avesso um caso de vida e morte, extraordinariamente comum, que se armou com o enxadeiro Pedro Orósio (também acudindo por Pedro Chãbergo ou Pê-Boi, de alcunha), e teve aparentemente princípio e fim, num julho-agosto, nos fundos do município onde ele residia, em sua raia noroestã, para dizer com rigor. (ROSA, 1984, p. 11).

Note-se a presença da partícula se cumprindo a função de índice de indeterminação do sujeito: “se saiba, conseguiu-se”... O narrador, que em si já é um sujeito oculto, não sabe a origem precisa de sua história, embora saiba que esta só pôde ser desvendada quando, através do pensamento, se refez (mas em caminho inverso) a mesma trajetória das personagens. O que isso implica? Ora, há a admissão de dois recados sendo transmitidos no texto: o primeiro, de ordem direta, segue do Morro da Garça a Pedro Orósio; o segundo, percorrendo caminho inverso, vem de um sujeito indeterminado a um narrador desconhecido, que por sua vez o

enuncia aos seus narratários. Apenas depois de concluídos os dois caminhos, ida e volta, tem-se a síntese (de origem desconhecida) da viagem: a narrativa que se apresenta como conto.

Em termos de estrutura, é curioso como a ideia de que a narrativa só pôde ser criada em retrospecto reproduz a “Filosofia da Composição” de Poe, para quem a elaboração do texto deveria começar pelo desfecho. Mas a motivação é diferente nos dois casos: em Poe, a verdade desconhecida era mantida em obscuridade ao longo da narrativa, sendo descoberta em seu fim; no conto de Guimarães Rosa, a verdade do recado (ou seja, o anúncio de um atentado contra a vida de Pê-Boi) é bem conhecida, tanto que é mencionada na primeira frase do conto (que assim manifesta uma dimensão metanarrativa); o que estava obscura e precisou ser desvendada foi justamente a própria narrativa, a qual só se rastreou “pelo avesso” – e agora é dada em uma ordem linear. De qualquer modo, nos dois casos a consequência de se partir do desfecho é muito semelhante: produzem-se contos em que há uma cisão entre dois enredos distintos, os quais evoluem concomitantemente e, em um dado momento, convergem (quando Pedro Orósio reconhece que a mensagem que atravessou todo aquele cenário ao seu lado era, na verdade, destinada a ele mesmo, dizia algo sobre seu próprio destino). Certamente por isso o narrador se refere ao caso como algo “extraordinariamente comum” – comum é o desfecho (uma tentativa fracassada de assassinato); extraordinária é a maneira como se constrói, ao longo da viagem, uma narrativa sobre esse mesmo crime, e como essa narrativa, aparentemente criada a partir das ações de pessoas prosaicas, reporta-se ao mito e à lenda.

Afinal, qual o caráter da jornada empreendida no conto? Por um lado, ela é regional e popular, e seus cenários e as pessoas que neles vivem são bem definidos – trata-se do interior do Brasil, em suas paisagens sertanejas e um povo cuja cultura privilegia a palavra falada sempre em transformação. Por outro lado, ela é estelar e mítica: há uma profecia que se destina a um rei, habitante dos castelos rochosos de tempos imemoriais; esse rei, enquanto atravessa o sistema solar (fazendo paradas em Saturno, Júpiter, Marte, a Lua, Vênus, Mercúrio e no Sol), não percebe a traição arquitetada por seus companheiros, identificados aos próprios deuses do panteão grego – liderados por Cronos, estão Zeus, Ares, Selene, Afrodite, Hermes e Hélios. Enfim compreendendo a profecia enunciada pelo oráculo no sopé do monte, o rei assassina os traidores, escapando “Por tantas serras, pulando de estrela em estrela, até aos seus Gerais” (ROSA, 1984, p. 75).

Foi dito que há um percurso de ida e volta na estrutura do conto; também há outro de subida e descida (rumo ao divino, rumo ao mundano). O recado do Morro, parecendo mundano, transforma-se pela linguagem até revelar seu caráter divino (isto é, profético); o conto em si é movimentado no sentido oposto: a uma narrativa mítica, dá-se um caráter

mundano – transformam-se os nomes dos deuses em nomes populares, confundem-se profetas e filósofos com doidos, descreve-se um rei como um sujeito simples. No processo de reconstrução pelo avesso da história que o narrador agora enuncia, o que era parte de uma tradição mítica transformou-se ao mesmo tempo em que a própria linguagem que cria essa tradição também foi metamorfoseada pelos processos próprios da composição popular, comunitária. Se o recado foi modificado pela atividade viva daqueles que o transmitiram, o mesmo aconteceu à narrativa – e da mesma maneira que a canção de Laudelim deu forma à profecia, o conto do narrador desconhecido dá forma à história de Pedro Orósio. A arte, assim, cumpre duas vezes a função de unir dois conjuntos semânticos: se Laudelim uniu o antigo e o contemporâneo, o racional e o natural, o conto relê a mitologia da Antiguidade à luz dos processos de construção vigentes na cultura popular brasileira, unindo as duas.

Tal processo não é dessemelhante ao que Gilda de Mello e Souza percebeu em sua famosa análise de **Macunaíma** [1928], de Mário de Andrade. Em **O Tupi e o Alaúde** [1979], a autora reparou como Mário de Andrade estudou, em diversos momentos de suas investigações sobre a música e a dança de composição popular, fenômenos relacionados ao que se poderia chamar um sistema de empréstimos entre a música erudita e popular. Esses fenômenos complementares geram movimentos nos dois sentidos, aos quais o filósofo francês Charles Lalo<sup>66</sup> denominou nivelamento e desnivelamento estético, conceitos reutilizados “de modo muito pessoal” (SOUZA, 2003, p. 20) por Mário de Andrade. Para Mello e Souza, considerando a maneira como esses fenômenos foram apreendidos a partir da cultura brasileira por Mário de Andrade, o nivelamento estético corresponde ao movimento do elemento popular à arte erudita, “o que ocorreu quando os compositores introduziram a canção popular na polifonia católica, tecendo à sua volta uma série de variações contrapontísticas” (SOUZA, 2003, p. 20); no caso brasileiro, pode-se citar a música de Heitor Villa-Lobos e Luciano Gallet, em cujas composições se encontra a releitura erudita (seguindo mecanismos de composição da música europeia) de vários elementos do folclore nacional. Esse é o tipo de movimento realizado em “O Recado do Morro” quando Laudelim reorganiza a partir da tradição épica os dados que recebe de fonte popular, dando-lhes uma forma estética fixa e configuração individual. No desnivelamento estético, por outro lado, é a tradição popular que adota e produz variações sobre a arte erudita, a exemplo das modinhas imperiais que dominaram a musicalidade da burguesia luso-brasileira entre os séculos XVIII e XIX: “Tendo se originado na melódica europeia erudita, mais precisamente na ária italiana, a

---

<sup>66</sup> Em *L'Art et la Vie Sociale* [1921].

modinha emigrou para os saraus burgueses através das manifestações semicultas que os modinheiros coloniais e imperiais acomodaram à sensibilidade nacional, daí se difundindo pelo povo” (SOUZA, 2003, p. 21).

Os dois fenômenos, entretanto, são complementares, sendo apenas distinguíveis no discurso teórico. Pois a música a que o artista deu forma será divulgada comunitariamente, recebendo novas adições e passando por variações. No próprio conto há um exemplo disto: a música é transcrita diretamente até a metade; sua outra metade é apenas parafraseada pelo narrador, que já abandona sua estrutura de versos transformando-a em prosa, ou seja, adequando-a à estrutura da narrativa que, rastreada inversamente, chegou até ele e agora recebe nova forma (volta a ser nivelada). O processo pode ser sistematizado da seguinte maneira:

1) Inicialmente, o cantador canta uma melodia que não é sua e que decorou com falhas de memória. 2) Sobre essa melodia tece uma série de variações conscientes. 3) Enquanto a reproduz vai aos poucos empobrecendo-a até torná-la fácil, esquemática, vulgar (etapa do desnivelamento). 4) Só então recomeça a fantasiar sobre ela, agora conscientemente, com a intenção de variar e enfeitar (etapa da elevação de nível). Portanto, é a partir de uma preparação preliminar bastante complexa que se inicia o momento propriamente criador, quando a riqueza das variações, atuando sobre o núcleo central, torna a enriquecê-lo, transfigurando-o e fazendo-o ascender de novo ao nível superior da arte. (SOUZA, 2003, p. 24-25).

Há em “O Recado do Morro”, portanto, uma dinâmica de nivelamento/desnivelamento que atinge tanto a linguagem quanto os valores que ela expressa: a enunciação da profecia passa por um primeiro momento transmissivo, que sofre variações pelas falhas de memória dos seus profetas; depois de caminhar pela comunidade e receber suas adições, precisa ser nivelada, transformada em ato artístico sublime (intencional e individual) pleno de significado. Já o enredo, que simbolicamente se passa entre os deuses, precisa ser trazido ao terreno das manifestações humanas através do seu desnivelamento (a história que é rastreada pelo avesso), voltando a ser nivelada pelo ato narrativo, a escritura do conto (que é, como a música de Laudelim, uma forma conscientemente artística e de caráter individual).

Esse percurso complicado, cheio de idas e voltas, é reconhecido no próprio conto pelo narrador: “Desde ali, o ocre da estrada, como de costume, é um S, que começa grande frase” (ROSA, 1984, p. 11). O caminho sinuoso, curvo, não marca apenas o início da viagem real daqueles homens, mas também o início de “grande frase”, o início de uma narração que não é

nem pode ser planejada. Ela não pertence ao domínio de um indivíduo, mas às arbitrariedades/convenções de um meio de transmissão variado – e nisso se diferencia profundamente das narrativas de Poe, nas quais há geralmente uma tentativa de dominar a realidade pela consciência individual (mesmo quando o narrador não consegue sucesso em sua empresa, como em “O Gato Preto”).

Claro que não se quer dizer com isto que o conto não foi escrito individualmente por Guimarães Rosa, ou que não foi cuidadosamente planejado pelo autor. A quantidade abundante de referências a outros idiomas e culturas, além de um profundo conhecimento do cenário brasileiro e sua representação através de linguagem própria, existente apenas nos limites da obra, deixam claro um esmero e uma atenção aos detalhes que parecem resultado de uma produção planejada desde o início (embora agregadas a uma inventividade que não é incomum à produção popular). O que aqui se tentou demonstrar é que, embora “O Recado do Morro” não seja realmente um conto popular, criado em uma tradição comunitária, ele ficcionaliza tais processos de criação: é um conto escrito que versa sobre a criação de um conto oral. Nisto Guimarães Rosa continuou a transformar a tradição praticamente inaugurada pelos irmãos Grimm e já reinterpretada no Brasil por Câmara Cascudo e Sílvia Romero, escritores que buscavam conservar o registro oral<sup>67</sup> pela forma escrita em uma tentativa de recuperar a épica do passado da qual o conto seria uma reminiscência – em Rosa, não se encontra uma tentativa de preservar o conto oral, mas de especular ficcionalmente os métodos de sua criação. Não há sequer o uso dos mesmos procedimentos: o que há é uma série de símbolos que remetem àqueles mesmos procedimentos, como a indeterminação sobre a origem da narrativa, as constantes dúvidas acerca dos nomes das personagens, o questionamento sobre o uso do saber escrito dentro da comunidade etc.; esses elementos, embora façam parte do momento de criação e transmissão do conto oral, dificilmente aparecem quando recebe alguma forma escrita, a qual (pelo menos na perspectiva do antiquário, como é o caso dos contos de Grimm) tende a deixar de lado os traços comunitários ligados às condições reais de compartilhamento do conto oral – como, por exemplo, o aspecto performático da interação entre o contador e o público<sup>68</sup>. Como foi dito a princípio, dentro do conto de Guimarães Rosa são percorridos dois caminhos: na ida, encontra-se a criação de uma canção popular; na volta, a de um conto. O que se lê em “O Recado do Morro” é a síntese

---

<sup>67</sup> Embora, claro, suas tentativas de conservação já fossem naturalmente transformadoras.

<sup>68</sup> Um exemplo de arquigênero em que o texto escrito usualmente tenta abarcar aspectos da performance real é o dramático, em que não são incomuns as várias indicações cênicas dadas pelas rubricas – indica-se como os atores devem se mover, qual a sua entonação em cada fala, que tipo de figurino devem utilizar, sob que iluminação cada cena deve ser representada etc.

escrita, já individualizada porque interpretada por um narrador único, desses dois processos de composição popular.

Assim, pode-se dizer que o princípio composicional da variação é o que mais importa ao conto, em que um texto se cria a partir de uma repetição em que alguns elementos constitutivos do texto sofrem pequenas variações enquanto mantêm o núcleo reconhecível. No plano estrutural, esse é o elemento comunitário mais facilmente reconhecível no conto. Outro elemento um tanto mais sutil é a figura do Boi, posta de maneira quase imperceptivelmente simbólica.

Fora a menção ao apelido de Pedro Orósio (Pê-Boi) e ao Morro que se assemelha a um touro, esses animais aparecem como simples menções no conto, em que são muito mais comuns as visões de aves (especialmente corujas e urubus, possivelmente pelas conotações de sabedoria e os cuidados com os mortos implicadas popularmente a tais animais). Mas, se é correta a hipótese levantada por Gilda de Mello e Souza, o boi possui um valor simbólico importante quando colocado no terreno das representações nacionais, algo que fora notado por Mário de Andrade e utilizado em sua ficção – o boi é elemento constante no imaginário nacional, especialmente consagrado nas manifestações musicais e de dança. Sua expressão mais famosa é o Bumba-meu-Boi, mas não se limita a ela: “na ronda gaúcha, na toada de Mato Grosso, no aboio do Ceará, na moda paulista, no desafio do Piauí, no coco norte-riograndense, na chula do Rio Grande e até no maxixe carioca” (SOUZA, 2003, p. 17). Elemento identitário importante, o boi foi identificado por Mário de Andrade como um tipo de animal heráldico (embora não oficial) da nacionalidade brasileira. Se Pedro Orósio é símbolo da Terra em seus relevos e formações rochosas, Pê-Boi é o representante da coletividade, da identidade popular unificadora – o lado natural e o humano assim se associam.

O boi é uma imagem recorrente nos textos de Guimarães Rosa, e uma de suas expressões mais sublimes encontra-se já na publicação de **Sagarana** [1946], em que se encontra o conto “Conversa de bois”. Esse começa, curiosamente, com uma epígrafe extraída do coro do Boi-Bumbá: “– Lá vai, lá vai, lá vai!... – Queremos ver... Queremos ver... – Lá vai o boi Cala-a-boca, fazendo a terra tremer!...” (ROSA, 1988, p. 301).

O enredo lida com a travessia de um carro de bois, guiado por um menino (Tiãozinho) e conduzido por seu patrão (Agenor Soronho). Em cima do carro, há um carregamento de rapaduras e um defunto (Januário, pai de Tiãozinho). Enquanto os bois conversam sobre a diferença entre o seu próprio modo de perceber o mundo e aquele do pensamento humano, Tiãozinho remói suas mágoas, desejando a morte de Agenor – o qual se dispusera como substituto de seu pai. Enquanto Soronho cochila sobre o carro, há um momento de

uniformidade entre Tiãozinho e os bois, de maneira que o pensamento de todos se torna um só. Desse pensamento comunitário, o desejo se transforma em ação: os bois disparam e Soronho cai com seu pescoço sob a roda, morrendo imediatamente.

A expressão desse enredo em forma narrativa não é dessemelhante ao percurso comunitário de “O Recado do Morro”: a sua grande diferença está na introdução do elemento maravilhoso, nos animais que conversam diretamente com os homens e utilizam o mesmo código verbal. Enquanto a mensagem do Morro tinha caráter profético e se punha como algo advindo de outro plano que precisava ser decifrado, a narrativa da irara em “Conversa de Bois” não é diferente de nenhuma outra narrativa humana e é dada sem contestação, o que lembra a maneira como a raposa de “O pássaro dourado” se comunicava com o protagonista daquele conto. Além disso, a própria atuação de um animal ou conjunto de animais em favor do protagonista reitera um elemento comum no conto maravilhoso: lembre-se dos pássaros na “Cinderela” de Grimm, ou do “Gato de Botas”, ou da raposa de “O pássaro dourado”. O mais importante é que, assim como nos contos de Grimm, em “Conversa de Bois” a atuação dos animais visa remover uma situação injusta impetrada contra o protagonista (que, como naqueles contos, também é jovem), corrigindo o mundo. Como escreveu Francisco Assis de Sousa Lima em **Conto popular e comunidade narrativa** [1983], extensiva pesquisa sobre (e registro de) comunidades narrativas no Nordeste brasileiro<sup>69</sup>, o que é caro ao conto popular é o rompimento imaginário de limites quotidianos, independente da existência ou não de um objeto mágico<sup>70</sup>:

De fato, há narrativas cujas peripécias se desenrolam no plano do exagero e da hipérbole, onde os heróis, independentemente da recepção de qualquer objeto mágico, transpõem perigos que ultrapassam as possibilidades humanas usuais. Essas narrativas promulgam uma satisfação imaginária frente aos limites concretos do cotidiano, realizando a tentativa, vigente no conto maravilhoso, de superar a ordem opressiva de uma realidade. (LIMA, 2005, p. 103).

Assim, o conto é constituído a partir de uma compreensão moral comunitária, à qual se agrega uma expressão linguística igualmente comunitária. O percurso linguístico pode ser dado em cinco momentos, os quais se integram de maneira inseparável no conto:

---

<sup>69</sup> O seu campo de pesquisa foi o Cariri Cearense, especialmente a cidade de Crato e seus arredores.

<sup>70</sup> Similar ao que Walter Benjamin percebeu no ensaio “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o qual foi discutido em capítulo anterior deste trabalho.

1. A história do boi Rodapião e a morte de Januário; esses dois eventos estão inseridos, fragmentariamente, dentro do segundo momento, e são referidos através de verbos no pretérito. Ou seja: são eventos do passado, e no momento em que acontecem ainda não estão transformados pela linguagem. A expressão linguística se realiza no momento seguinte.
2. A viagem feita por Agenor, Tiãozinho e os oito bois, narrada em tempo presente; uma irara observa toda a jornada, possivelmente sendo capaz de ouvir a conversa dos bois. É durante esse momento que a morte de Januário e a do boi Rodapião deixam de ser eventos para se tornarem narrativas: o pensamento de Tiãozinho, revelado pelo foco narrativo que lhe dá vazão, reinterpreta lembranças dos últimos dias do pai; enquanto isso, a morte de Rodapião é narrada pelo boi Brilhante, que é incapaz de manter um raciocínio linear similar ao do homem e por isso conta sua história em partes.
3. A irara é capturada por Manuel Timborna, e conta-lhe “a minuciosa narração” em troca de sua própria liberdade – o evento da viagem transforma-se em narração, à qual se agregam o pensamento de Tiãozinho e a história de Rodapião.
4. Timborna relata a alguém a conversa que teve com a irara; este interlocutor pede permissão para recontar o caso, mas “Só se eu tiver licença de recontar diferente, enfeitado e acrescentado ponto e pouco...” (ROSA, 1988, p. 303).
5. O interlocutor desconhecido produz o conto a partir da variação permitida por Manuel Timborna. É a esse último momento que o leitor de **Sagarana** tem acesso.

Ou seja: as primeiras expressões nascem entre os animais e a criança, que pensam de modo fragmentado; isto é reconfigurado narrativamente (ou seja, começa a ganhar ordem e sentido) por outro animal, para depois ser reinterpretado por um contador de histórias inventadas “só lá dele mesmo, coisas que as outras pessoas não sabem e nem querem escutar...” (ROSA, 1988, p. 303), o narrador oral, comunitário. A imagem simbólica desse narrador é importante se a tomarmos, como sugeriu Sousa Lima em sua já citada pesquisa, não nos limites de uma figura personalizada de autor, mas como “intérprete fiel a uma tradição e aos seus valores e, por isto, responsável perante um público de cujo universo compartilha” (LIMA, 2005, p. 60), ou seja, como alguém que integra a narrativa aos anseios

culturais de seu meio, mas que, ao mesmo tempo, é parte de uma classe social subalterna que depende do encontro direto entre os sujeitos para a formação de seus valores culturais – encontro direto que se dá pela linguagem oral mais do que qualquer outra troca simbólica. Assim como no conto se menciona um passado em que os animais e os homens conversavam entre si, Manuel Timborna é o próprio símbolo de um tempo em que o conhecimento se dava exclusivamente através da narração transmitida oralmente, mas que agora as “pessoas não sabem nem querem escutar”. Tal como Jacob Grimm via no conto popular uma reminiscência, algo sob o risco de sofrer dissolução pelo tempo, o conto de Guimarães Rosa também trata de duas comunidades do passado que se diluíram com o advento de outras linguagens: a comunidade linguística entre seres humanos e animais, e a comunidade narrativa entre os sujeitos daquela sociedade.

Por fim, a história ganha forma escrita, dada pelo narrador erudito, sujeito que já percebe aquelas comunidades não como vivência mas como reminiscência: embora seu caráter não seja discutido dentro dos limites do conto, a maneira como ele cita uma expressão da literatura latina clássica<sup>71</sup> serve como indicadora dessa posição.

Tanto quanto em “O Recado do Morro”, há em “Conversa de bois” uma clara distinção entre o conhecimento natural, imediato do mundo, e o conhecimento que vem do pensamento racional. Se naquele conto havia a oposição entre o pirrônico Gorgulho e o naturalista Olquiste, ou entre o profético Jubileu e o religioso frei Sinfrão, neste há a diferença entre os bois Brilhante e Rodapião, entre Tiãozinho e Agenor Soronho, e entre Manuel Timborna e o narrador erudito.

É útil lembrar a distinção feita por André Jolles entre o conhecimento dado pelo Mito [*μύθος*] e o conhecimento gerado pela atividade humana, transformador e dinâmico [*λόγος*]:

O conhecimento e a descoberta como processo, como vontade de transformar o mundo de si mesmo e pelo trabalho ativo; como penetração no âmago do universo para esclarecer-lhe a natureza; enfim, como processo em que os objetos não são criados, mas são produzidos, estão em guerra constante com o Mito. (JOLLES, 1976, p. 91).

---

<sup>71</sup> “*Visa sub obscurum noctis pecudesque locutae. Infandum!*” (ROSA, 1988, p. 303). A expressão vem do poeta Virgílio, que a utilizou nas **Geórgicas** (Livro I) [publicado por volta de 29 a.C.], e pode ser traduzida como “Vê que sob a noite obscura os bois falam. Infando!”.

Em “Conversa de Bois”, os bois são aqueles capazes de dormir caminhando<sup>72</sup>, cujo pensamento é como a noite, grande e quieto, em que não há dentro ou fora – está coletivamente integrado à natureza, não vê separação entre as coisas e interpreta tudo como uma unidade constante, uniforme e permanente. O homem, por outro lado, é aquele cujo pensamento é como o dia: “O dia é barulhento, apressado...”; além disso, é um pensamento que “caminha por fora”, um pensamento que cerca o universo, tornando-o parte de si e não o contrário (ROSA, 1988, p. 334).

Enfim, é como um ser em metamorfose que o homem é percebido pelos bois no conto, tal qual sujeito em devir e sem limites definidos que transforma o mundo ao seu redor:

– Eu acho que nós, bois, – Dançador diz, com baba – assim como os cachorros, as pedras, as árvores, somos pessoas soltas, com beiradas, começo e fim. O homem, não: o homem pode se ajuntar com as coisas, se encostar nelas, crescer, mudar de forma e de jeito... O homem tem partes mágicas... São as mãos... Eu sei... (ROSA, 1988, p. 326).

Pensar como o homem é pensar “falado” (ROSA, 1988, p. 317), caminhar desperto e atento às coisas que estão distantes no espaço e no tempo. Essa é a primeira caracterização do boi Rodapião, o qual “tinha ficado quase como um homem, meio maluco”, e que “não podia fechar os olhos para caminhar”: “Chegou e quis espiar tudo, farejar e conhecer... Era tão esperto e tão estúrdio, que ninguém não podia com ele... Acho que tinha vivido muito tempo perto dos homens, longe de nós, outros bois...” (ROSA, 1988, p. 319). Mas, se o pensamento humano é capaz de moldar a realidade ao seu redor, então os dois tipos de pensamento não podem ser tão claramente separados, ou pelo menos não por tanto tempo – especialmente quando se considera a figura de Tiãozinho. Pois ele ainda é criança (“bezerro-de-homem”), ainda não foi contaminado pelo pensamento abstrato, que afasta da natureza. Ademais, está mais próximo dos bois que dos homens, o que lança uma penumbra sobre seu pensamento, às vezes quase noturno: “Ele vive muito perto de nós, e ainda é bezerro... Tem horas em que ele fica ainda mais perto de nós... Quando está meio dormindo, pensa quase como nós bois... Ele está lá adiante, e de repente vem aqui... Se encosta em nós, no escuro... No mato-escuro-de-todos-os-bois...” (ROSA, 1988, p. 334). A jornada feita por Tiãozinho e os bois tem como destino um sincretismo: os bois devem pensar como homem (o que começa a acontecer

---

<sup>72</sup> “– O bezerro-de-homem está andando mais devagar ainda. Ele também está dormindo. Dorme caminhando, como nós sabemos fazer.” (ROSA, 1988, p. 333).

quando Brilhante “pensa falado”, compartilhando uma narrativa que organiza racionalmente os eventos do passado), assim como Tiãozinho deve pensar como os bois, tornar-se um bezerro-de-homem (o que se realiza quando passa a caminhar dormindo). Esse destino sincrético, solução para as tensões do conto (pois é apenas no instante em que Tiãozinho e os bois pensam como uma unidade que podem superar a força opressiva de Agenor Soronho), pode ser traduzido através do termo *egrégora*, utilizado por Francis Utéza em **Metafísica do Grande Sertão**, uma das mais detalhadas análises do romance de Guimarães Rosa. Para aquele crítico, o bando de jagunços se comporta, em alguns momentos, como “uma *egrégora*, isto é, uma entidade espiritual coletiva, receptora-difusora de influências benéficas, e ao mesmo tempo escudo protetor e fonte de energias para aqueles que dela tomam parte” (UTÉZA, 1994, p. 70), ou seja, um agrupamento que se realiza coletivamente além do plano material e que deve ser compreendido de maneira metafísica. Em **Grande Sertão** há um exemplo claro durante o julgamento de Zé Bebelo – o narrador conta que, em roda, os jagunços “Estavam escutando sem entender, estavam ouvindo missa. Um, por si, de nada não sabia; mas a montoeira deles, exata, soubesse tudo” (ROSA, 2006, p. 261). Como nota Utéza ao comentar essa passagem, a expressão “ouvindo missa” não deve ser entendida apenas no sentido superficial (os jagunços não compreendiam), mas deve ser associada à unidade do grupo expressa através de “a montoeira deles”: na unidade do grupo, superior ao indivíduo, o julgamento é vivido como um ato religioso que projeta no sacerdote (Joca Ramiro, que conduz o julgamento) o influxo de suas energias.

Ou seja: a expressão comunitária é dotada do poder de correção do universo; na ausência de um objeto mágico, é a própria *egrégora* que cumpre sua função em “Conversa de Bois”. Tanto Tiãozinho quanto os bois são subalternizados por Agenor Soronho injustamente, de modo que o narrador, sendo solidário às personagens, vê Soronho “que nem um demônio” (ROSA, 1988, p. 327). Mas o ponto de tensão não se encontra apenas na hierarquia do conto, estendendo-se também à situação arquetípica da qual ele herdou alguns de seus símbolos: o pai opressor, que guarda violentamente as fêmeas para si e expulsa ou destrói os filhos à medida que crescem e se lhe apresentam como uma ameaça à sua autoridade.

Esse arquétipo, presente nas figuras mitológicas gregas de Urano e de Cronos (ambos temem que os filhos lhes destituam do poder), pode ser visto também na figura do faraó bíblico que ordena a morte dos recém-nascidos do sexo masculino, situação reproduzida no Novo Testamento (em que Herodes dá a mesma ordem aos seus súditos). Uma análise psicossocial dessa representação arquetípica foi realizada por Sigmund Freud no ensaio “O retorno do totemismo na infância”, presente na obra **Totem e Tabu** [1913]. Naquele texto,

Freud buscava compreender, a partir da proposição arquetípica, a origem da refeição totêmica, assim como de elementos presentes em determinados rituais religiosos comuns em várias culturas (mas, acima de tudo, nas religiões totêmicas). Em sua acepção, seria possível imaginar, a partir dos rituais totêmicos e de vários mitos, um estado primitivo da civilização cujo princípio organizador seria um tipo de poder patriarcal centralizado na figura paterna, a qual seria ciumenta e poderosa, capaz de ameaçar sua própria prole: a horda primeva teria encontrado seu fim no momento em que os filhos, aprendendo a agir em conjunto, executariam o parricídio; a essa primeira ação, movida por uma vontade comunitária, se agregaria o sentimento de culpa pelo crime realizado, dando início à organização social, às restrições morais e à religião. De acordo com Freud:

A tumultuosa malta de irmãos estava cheia dos mesmos sentimentos contraditórios que podemos perceber em ação nos complexos-pai ambivalentes de nossos filhos e de nossos pacientes neuróticos. Odiavam o pai, que representava um obstáculo tão formidável ao seu anseio de poder e aos desejos sexuais; mas amavam-no e admiravam-no também. Após terem-se livrado dele, satisfeito o ódio e posto em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição que todo esse tempo tinha sido recalçada estava fadada a fazer-se sentir e assim o fez sob a forma de remorso. Um sentimento de culpa surgiu, o qual, nesse caso, coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. (FREUD, [19--]).

Apesar de Agenor não ser de fato o pai do protagonista Tiãozinho, ele desempenha o mesmo papel, reprimindo o menino, mas também atraindo sua atenção e despertando certa inveja por seu poder, sua capacidade de dominar. As memórias de Tiãozinho parecem se dirigir neste sentido de ver Soronho como um substituto indesejável do pai, como uma ameaça: “E até, quando Tiãozinho, zozinho de tanta confusão, se sentara na pedra que faz degrau na porta da cozinha, o carreiro tinha vindo consolar sua tristeza, dizendo que daí em diante ia tomar conta dele de verdade, ia ser que nem seu pai...” (ROSA, 1988, p. 321, grifo nosso). Naturalmente, sentimentos ambivalentes começam a florescer em Tiãozinho: da mesma forma que ele inveja Agenor e deseja ter a sua força<sup>73</sup>, também o odeia justamente por estar sujeito ao seu poder, em condição subalternizada: “Enlemeado até a cintura, Tiãozinho

<sup>73</sup> “Não há bezerro-de-homem!... Todos... Tudo... Tudo é enorme... Eu sou enorme!... Sou grande e forte... Mais do que seu Agenor Soronho!... [...] Quem manda agora nessa cafua sou eu... Eu, Tiãozinho!... Sou grande, sou dono de muitas terras, com muitos carros de bois, com muitas juntas... [...] Sou o mais forte de todos... Ninguém pode mandar em mim!... Tiãozinho... Tiãozinho!...” (ROSA, 1988, p. 334-335).

crece de ódio. Se pudesse matar o carreiro... Deixa eu crescer!... Deixa eu ficar grande!... Hei de dar conta deste danisco...” (ROSA, 1988, p. 324).

O momento do assassinato é, então, o momento edípiano arquetípico, criado na justaposição de sentimentos contraditórios, momento que marca uma mudança nas relações psíquicas e sociais. Pois o parricídio é motivado não só pelo ódio, mas pelo ciúme – a maneira como Tiãozinho recorda da mãe vacila entre o afeto e a posse exclusiva<sup>74</sup>. Como se vê em:

Ah, da mãe não gostava!... Era nova e bonita, mas antes não fosse... Mãe da gente devia ser velha, rezando e sendo séria, de outro jeito... Que não tivesse mexida com outro homem nenhum... Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?... Ela deixava até que o Agenor carreiro mandasse nele, xingasse, tomasse conta, batesse... Mandava que ele obedecesse ao Soronho, porque o homem era quem estava sustentando a família toda. Mas o carreiro não gostava de Tiãozinho... E era melhor, mesmo, porque ele também tinha ojeriza daquele capeta!... Ruço!... Entrão!... Malvado!... O demônio devia de ser assim, sem tirar nem pôr... Vivia dentro da cafua... Só não embocava era no quartinho escuro, onde o pai ficava gemendo; mas não gemia enquanto Soronho estava lá, sempre perto da mãe, cochichando os dois, fazendo dengos... Que ódio!... (ROSA, 1988, p. 316).

Essa passagem delinea de modo preciso a confusão de sentimentos de Tiãozinho: o uso excessivo das reticências torna o pensamento entrecortado, passando de um conteúdo a outro sem mediações; ao mesmo tempo, há uma indecisão sobre qual consciência dirige um julgamento à experiência passada, pois embora as interjeições sugiram a vivência interior de Tiãozinho (que é quem experimenta aquelas emoções), o uso verbal se mantém na terceira pessoa, indicando o olhar externo do narrador. Essa binomia linguística se reproduz no plano emocional: pois embora o menino pareça não gostar da mãe, sente a necessidade ou obrigação de dirigir-lhe o afeto (“Como é que ele ia poder gostar direito da mãe?”). Todavia, a memória da mãe é interrompida pela ameaça de Agenor Soronho, cuja figura já se introduziu no próprio pensamento<sup>75</sup>, que o representa como invasor: é chamado de “entrão”, e reclama-se que ele “vivia dentro da cafua”.

<sup>74</sup> “Se a minha mãe quiser chorar por causa dele, eu também não deixo... Ralho com a minha mãe... Ela só pode chorar é pela morte do meu pai... Tem de cuspir no seu Soronho morto... Tem de ajoelhar e rezar o terço comigo, por alma do meu pai... Quem manda agora nessa cafua sou eu...” (ROSA, 1988, p. 335). Neste trecho pouco antes do assassinato, há um repetido e curioso uso dos pronomes possessivos: meu pai, minha mãe (que marcam a ideia de posse), seu Soronho (expondo-o como estrangeiro, como objeto recusado).

<sup>75</sup> Ou seja, neste ponto, não é apenas sua existência física que representa uma ameaça, mas também o substrato mental desta presença.

Há, no conto, uma quantidade de pensamentos e discursos que se introduzem uns dentro dos outros: Agenor Soronho se torna parte da memória sobre a mãe; os sentimentos ambivalentes de Tiãozinho se misturam ao discurso do narrador; contar a história do boi Rodapião faz com que o pensamento racional se torne parte constitutiva da vida mental dos bois; por fim, Tiãozinho e os bois são introduzidos na dimensão coletiva da egrégora, que perpassa cada um dos indivíduos, sejam humanos ou animais – incluindo os narradores do conto, absorvidos no fluxo de consciência que finaliza o enredo. Esse fluxo, realizado através de um uso particular do discurso indireto livre em que se singularizam as expressões mentais das personagens, é a expressão linguística da egrégora: as individualidades são dissolvidas num pensamento comunitário regido pelo desejo de superar a condição subalternizada, pela vontade de destituir Agenor Soronho de sua posição paterna, disciplinadora.

Mas volte-se à ação parricida e à sua função no conto. Cometido o assassinato, um sentimento de culpa é introduzido na ação – “Minha Virgem Santíssima que me perdoe!... Meus bozinhos bonitos que me perdoem!... Coitado do seu Agenor! Quem sabe se ele ainda pode estar vivo?!...” –, seguido da emergência de uma afeição recalcada em forma de remorso – “Coitado do seu Agenor!... Era brabo, mas não era mesmo mal de todo, não... Tinha coração bom... Mas não foi por meu querer... Juro, meu Nosso Senhor!...” (ROSA, 1988, p. 337). Esses são elementos indicativos de uma profunda mudança na organização do pensamento: se na hipótese arquetípica de Freud era o assassinato e suas consequências mentais que dariam início à expressão religiosa, em “Conversa de Bois” é no momento da morte de Soronho que Tiãozinho começa a “Fazer promessa. Todos os santos. Rezar depressa” (ROSA, 1988, p. 337). Ao mesmo tempo, também esse instante é formador de uma nova individualidade, de uma nova relação entre Tiãozinho e os bois: “Que tudo o que se ajunta espalha...”, fala um dos bois, indicando a dissolução da egrégora e o retorno à vida individual. Não há mais comunicação entre os bois e o menino depois desse momento, e a sua nova condição é projetada sobre o meio que atravessam: o narrador conta que “o caminho melhorou”, que Tiãozinho andava maneiro e que os bois aceleravam. O início de uma nova sociedade é também o fim da vida natural de Tiãozinho, o encerramento de sua capacidade de compreender e se misturar aos bois: ou seja, a sua maturação, o ritual de passagem em que abandona o mundo ingenuamente infantil marcado pelo conflito edipiano e passa a ser o sujeito da ação.

A jornada realizada por Tiãozinho é representada por uma série de elementos dialéticos: o pensamento sensível e o abstrato, a noite misteriosa e o dia esclarecedor, a infância ingênua e a vida adulta racional, o desejo do crime e o arrependimento da culpa. O

boi que sintetiza essa agregação de contrários é aquele anda dormindo, que tem o pelame de preto compacto como a noite, mas que recebe o nome de Brilhante; a sua sabedoria natural, a sua certeza inviolável da própria existência e o seu pensamento dirigido ao presente e ao passado são contrapostos à figura de Rodapião, que pensa através da palavra e age pensando nas consequências futuras de seus atos: “– A gente deve de pensar tudo certo, antes de fazer qualquer coisa. É preciso andar e olhar, p’ra conhecer o pasto bem. [...] é preciso pensar cada pedaço de cada coisa, antes de cada começo de cada dia...” (ROSA, 1988, p. 325).

Ao mesmo tempo, entretanto, Brilhante é o boi que narra, que verbaliza a experiência do passado visando tirar conclusões que afetem o futuro, que medita sobre o destino de Rodapião. Ele é o elemento unificador, o paradoxal ponto de mutação e dissolução da diferença, de modo que a palavra se torna o ponto central de sua existência – assim como era para Rodapião. Os dois bois não se confundem, entretanto: pois a palavra de Brilhante é narrativa, enquanto a de Rodapião é filosófica. Enquanto Brilhante expressa pela palavra um conhecimento sensível, que parte da vida, Rodapião busca uma verdade especulativa, inferida, mas nunca experimentada – Brilhante justifica a necessidade de manter a ordem como está, utilizando a narrativa como expressão trágica; Rodapião é conduzido pelo desejo transformador:

“Eu também olhei p’r’a ladeira, mas não precisei nem de pensar, p’ra saber que, dali de onde eu estava, tudo era lugar aonde boi não ir. Mas boi Rodapião falou como o homem: – Eu já sei que posso ir por lá, sem medo nenhum: a terra desses barrancos é dura, porque em ladeira assim parede, no tempo das águas, correu muita enxurrada, que levou a terra mole toda... Não tem perigo, o caminho é feio, mas é firme. Lá vou... [...] Escutei o barulho dele: boi Rodapião vinha lá de cima, rolando poeira feia e chão solto... Bateu aqui em baixo e berrou triste, porque não pôde se levantar mais do lugar das suas costas...” (ROSA, 1988, p. 328).

O método científico, o procedimento lógico e a busca por uma verdade superior ao mundo sensível (portanto, um conhecimento metafísico) encerram-se na tragicidade do evento real, o qual encontra sua plena configuração no ato narrativo. Assim, a intuição estética de Brilhante se coloca como contraponto ao pensamento teórico-discursivo de Rodapião – através da palavra, os dois buscam interpretar e representar o universo.

Mas a palavra é mutável e transformadora. Ao narrar o destino trágico de Rodapião, Brilhante também formaliza o conhecimento filosófico daquele: dirigindo-se para o passado,

seu ato de contar pode influir sobre o futuro. Por isso sua narrativa é fonte de mudança no conto: porque ela é palavra, a mesma palavra que agrega no discurso indireto livre os desejos de Tiãozinho e dos bois, levando-os a assassinar Agenor Soronho. Mas, acima de tudo, é no caráter misterioso da palavra que reside sua força: ela provém do passado e do mito, ela é narrativa e comunitária, além de natural; nesse sentido, a palavra nesses contos de Guimarães Rosa nunca se confunde com aquela encontrada nos contos de Edgar Allan Poe, o *λόγος*<sup>76</sup> individual que ordenava e esclarecia o universo.

Outro conto de Guimarães Rosa, dessa vez presente nas **Primeiras Estórias** [1962], estende a compreensão sobre a relação transformadora entre a palavra e o mundo. “A Menina de Lá” põe, mais uma vez, a palavra no centro, mas, ao contrário dos outros contos, a preocupação do narrador não está na origem – natural e comunitária – da palavra, e sim no seu destino. Foi dito sobre “Conversa de Bois” que o pensamento falado tem um poder metamorfoseante; em “A Menina de Lá”, o mundo físico tornou-se inteiramente submetido à ordem verbal. Não se fala sobre o mundo – fala-se para criar o mundo. Assim como no **Gênesis**, em que tudo o que existe é formado a partir do verbo (*Fiat lux*), no conto de Guimarães Rosa são as palavras de Nhinhinha que realizam milagres – ou, pelo menos, os adultos ao seu redor atribuem um poder mágico à sua fala.

Embora não haja nesse texto a mesma estrutura fractal de construção da narrativa (com uma série de narrações umas dentro das outras, *mise en abîme*), o narrador esclarece desde o início que o que conta é um mistério – nos primeiros parágrafos, fala sobre seu contato pessoal e convivência com Nhinhinha, a protagonista. Os verbos são conjugados quase sempre no pretérito imperfeito – ficava, tirava, lidava, dizia, perguntava etc. Nesse caso, o imperfeito não significa a inconclusividade das ações, e sim o fato de que o narrador não presenciou o desenrolar das coisas – o que lembra é incompleto; para completar sua memória, recorre ao que as pessoas contam. O fim de sua memória e início da atividade especulativa é marcado precisamente em duas frases: “Nunca mais vi Nhinhinha. Sei, porém, que foi por aí que ela começou a fazer milagres” (ROSA, 1972, p. 22). A marcação também é verbal: se os verbos eram conjugados majoritariamente no pretérito imperfeito, desse ponto em diante passam a ser conjugados, em sua maioria, no pretérito perfeito, indicando o acabamento formal que o ato narrativo dá ao mundo: foi, acharam, ouviram, pensaram etc.

A memória é incompleta, enquanto a narração é misteriosa. Os milagres a que o narrador se refere são resultado de uma confluência percebida pela comunidade entre as

---

<sup>76</sup> *Logos*, tanto em seu primeiro sentido, palavra, quanto no sentido que recebeu através da filosofia grega, razão.

expressões ditas por Nhinhinha (“Eu queria o sapo vir aqui”) e acontecimentos da realidade (“Mas aí, reto, aos pulinhos, o ser entrava na sala, para aos pés de Nhinhinha – e não o sapo de papo, mas bela rã brejeira, vinda do verduroso, a rã verdíssima”) (ROSA, 1972, p. 22), o que faz com que as pessoas cheguem à conclusão de que as palavras da menina possuem um poder extraordinário de manipular acontecimentos, os quais se realizam de acordo com suas palavras. O problema é que não há maneira de controlar o dom de Nhinhinha – os adultos são incapazes de decidir o que ela deseja falar.

Pode-se recorrer, mais uma vez, aos estudos psicossociais de Freud expostos na obra **Totem e Tabu**. Em outro ensaio da obra, intitulado “Animismo, magia e a onipotência de pensamentos”, Freud utilizou a expressão onipotência de pensamentos como explicação...

Para todos os estranhos e misteriosos acontecimentos pelos quais, como outras vítimas da mesma doença, [um de meus pacientes] parecia ser perseguido. Se pensava em alguém, tinha certeza de encontrar essa pessoa logo depois, como se fosse por mágica. Se de repente perguntava pela saúde de um conhecido a quem há muito tempo não via, escutava que este tinha acabado de morrer, de maneira a parecer que uma linguagem telepática lhe houvesse chegado dele. Se, sem nenhuma intenção realmente séria, praguejava contra um estranho, podia estar certo de que este morreria pouco depois, de modo que se sentiria responsável pela sua morte. (FREUD, [19--]).

Ou seja: cria-se uma correlação imediata entre pensamento e destino, entre o plano mental e a realidade. Freud parte, naquele estudo, de casos individuais; seu ponto de chegada, todavia, são fenômenos culturais encontrados em determinados povos (especialmente naqueles cuja cultura gira em torno do animismo ou, de maneira mais geral, entre tradições místicas).

A primeira ressalva que se deve fazer em uma possível analogia entre o fenômeno observado no estudo e aquele verificado no conto se encontra na origem do fenômeno: no caso estudado por Freud, a crença parte do próprio sujeito; no conto de Guimarães Rosa, por outro lado, não é Nhinhinha quem acredita no poder de seus pensamentos, mas os adultos ao seu redor. Vários momentos evidenciam isto, sendo o principal deles quando todos tentam “despersuadir” Nhinhinha para que cure a mãe. Ela não diz nada que possa evidenciar um desejo de que a mãe se recupere (e era através da fala que Nhinhinha expressava os desejos que viriam a ser realizados<sup>77</sup>); ainda assim, quando a saúde da mãe é renovada, a cura é

<sup>77</sup> “O que ela queria, que falava, súbito acontecia.” (ROSA, 1972, p. 22, grifo nosso).

atribuída retroativamente a um beijo que Nhinhinha lhe dera. O narrador conta que “Souberam que ela tinha outros modos” (ROSA, 1972, p. 22). Ou seja: não é esclarecido se, nesse caso, havia um desejo de Nhinhinha; certo é que havia um desejo dos adultos.

No mesmo ensaio de Freud, posteriormente, ainda se referindo à onipotência de pensamentos e fazendo uma “comparação entre as fases do desenvolvimento da visão humana do universo e as fases do desenvolvimento libidinal do indivíduo”, o autor escreveu que “Na fase religiosa, [os homens] transferem-na para os deuses, mas eles próprios não desistem dela totalmente, porque se reservam o poder de influenciar os deuses através de uma variedade de maneiras, de acordo com os seus desejos” (FREUD, [19--]). Nesse caso, a onipotência de pensamentos é atribuída ao grupo e manifesta-se através do pensamento religioso – o destino pertence aos deuses, mas a vontade dos deuses pode ser influenciada através de rituais, louvores e orações. Como parte de um pensamento mítico que humaniza o mundo e preenche a natureza com uma vontade, a onipotência de pensamentos é o princípio por trás das ideias de bênção e maldição, é o fundamento que dá à palavra o poder de alterar o destino a partir de um dado emocional-volitivo.

No conto de Guimarães Rosa, o próprio lugar em que se passa a narrativa é cercado de religiosidade e misticismo – o lugar chama-se “Temor de Deus”, e o narrador revela que “A Mãe [de Nhinhinha], urucuiana, nunca tirava o terço da mão, mesmo quando matando galinhas ou passando descompostura em alguém” (ROSA, 1972, p. 20). O nome verdadeiro de Nhinhinha é Maria, indicativo de uma cultura católica que, no ambiente sertanejo imaginado pelas obras de Rosa, demonstra geralmente uma tendência ao misticismo. A onipotência de pensamentos em si surge nas outras personagens, sendo então direcionada a Nhinhinha, que, uma vez colocada no papel de divindade (“Santa Nhinhinha”, conforme se verifica nas últimas palavras do conto), está sujeita a várias tentativas de influenciar seus atos verbais de modo a favorecer a vontade dos adultos – o que acontece quando pedem que cure a mãe, quando Tiantônia briga com ela por ter desejado um caixão, quando solicitam que deseje a chuva; enfim, as ocorrências estendem-se por todo o enredo. O problema no conto, entretanto, parece estar relacionado a que tipo de poder Nhinhinha realmente possui: seu poder é de criação ou de previsão? O narrador conta que “pai e mãe cochichavam, contentes: que, quando ela crescesse e tomasse juízo, ia poder ajudar muito a eles, conforme à Providência decerto prazia que fosse” (ROSA, 1972, p. 23), o que significa que, a princípio, os adultos acreditam na possibilidade de pensar e planejar um evento que a criança apenas realizará – a palavra poderia, em tese, ser planejada a fim de realizar uma vontade. Entretanto, logo essa palavra revela seu caráter profético, sua liberdade em relação ao domínio individual

e intelectual do pensamento humano: depois da morte de Nhinhinha, o Pai se recusa a encomendar o caixão que a menina mencionara antes de morrer, “Mas, no mais no choro, se serenou – o sorriso tão bom, tão grande – suspensão num pensamento: que não era preciso encomendar, nem explicar, pois havia de sair bem assim, do jeito, cor-de-rosa com verdes funebrilhos, porque era, tinha de ser! – pelo milagre, o de sua filhinha em glória, Santa Nhinhinha” (ROSA, 1972, p. 24). A palavra profética não pode ser dobrada pela intenção consciente dos adultos.

Seja criadora ou previdente, o mais importante é que se espera a realização do evento a partir da palavra. É desse dado que se pode conjecturar a ampla presença de crianças, loucos e poetas nos contos de Guimarães Rosa: as duas primeiras figuras se constituem como símbolos de um uso ingênuo da palavra, um uso não intencional e não planejado que, por isso mesmo, não delimita as fronteiras do ato verbal. Pense-se em dois casos exemplares, ambos de **Primeiras Estórias**: em “Sorôco, sua Mãe, sua Filha”, a cantiga que “não vigorava certa, nem no tom nem no se-dizer das palavras” (ROSA, 1972, p. 16), cantada a princípio pelas duas mulheres loucas, posteriormente é compartilhada, em um momento de solidariedade, por toda a gente ao redor de Sorôco. Em “Pirlimpsiquice”, a improvisação que as crianças fazem na representação teatral provoca uma “transvivência”, de modo que a peça ganha vida própria e, quanto mais aplausos recebe da plateia, mais se estende – a única maneira de terminá-la é com um acidente, quando uma das crianças cai do palco.

Já o poeta, por outro lado, age mais como intérprete do que criador – pense-se em Laudelim, cuja música é tradução interpretativa da profecia, ou em Manuel Timborna, que traduz em termos humanos a narração da irara Risoleta. O poeta é intérprete de um percurso comunitário. Como escreveu Sousa Lima:

Circulante como o anel que passa de mão em mão, o conto possui portadores. Não há quem o administre, senão o próprio público que o tenha cultivado. É matéria de tempo livre, e é cadência no espaço lúdico da ocupação. Próximo do sonho, é sentinela da vigília. Fantasia e imagem, é também veículo do real. (LIMA, 2005, p. 60).

O ambiente percorrido pelo conto é mítico, antigo e misterioso. Ele é criado na palavra popular e diz respeito à comunidade – da qual a personagem é apenas uma parte, mas nunca o todo. Nos contos de Guimarães Rosa analisados aqui, há sempre uma curiosidade quase infantil (por assim dizer, ingênua) sobre a cultura oral, o que se manifesta como uma tentativa

de dar uma síntese ficcional dos processos envolvidos na criação popular: seja a criação de uma música, de uma narrativa ou de uma crença.

**Segunda Parte**

**Desafios à forma**

## **Capítulo V**

### **James Joyce na cidade secreta - Autor, narrador e o espaço em movimento no conto**

## 5 JAMES JOYCE NA CIDADE SECRETA

Quando Erich Auerbach escreveu sobre a noção de historicismo estético encontrada na obra do italiano Giambattista Vico, o filólogo alemão assinalou que “Algumas de suas ideias básicas parecem ter adquirido sua força integral apenas para nossa época e geração; tanto quanto sei, nenhum grande autor ficou tão impressionado com sua obra quanto James Joyce” (AUERBACH, 2007, p. 355). Esse fato foi notado por outros críticos e, de fato, há pelo menos uma coletânea de ensaios inteiramente dedicada a estudar a influência que o filósofo italiano exerceu sobre o irlandês Joyce: a obra **Vico and Joyce** [1987] parte do princípio de que, assim como a **Odisseia** serviu como base para a criação de **Ulysses** [1922], a **Scienza Nuova** [1777] de Vico foi a base para a construção de **Finnegan’s Wake** [1939], em especial a particular concepção cíclica de História e de linguagem (conceitos intrinsecamente relacionados) encontrada em Vico, a qual se manifesta na estrutura também cíclica e inventivamente linguística da obra de Joyce.

Anos antes da publicação de **Finnegan’s Wake**, ainda quando o livro era considerado um trabalho em andamento, essa influência já fora identificada. Em 1929, Samuel Beckett publicou seu primeiro texto, um ensaio teórico intitulado “Dante... Bruno. Vico... Joyce.”, em que analisava a obra ainda inacabada de Joyce à luz de Vico. Naquele texto, Beckett discutira como as três instituições comuns a todas as sociedades (de acordo com Vico: Igreja, Casamento e Velório) eram reimaginadas esteticamente pelo texto de Joyce, no sentido de uma progressão entre elas que não seria completamente linear, mas que guardava elementos dos momentos anteriores (e renunciava os momentos posteriores) em cada uma de suas partes. Para Beckett, era a concepção recursiva de História, do modo como foi elaborada por Vico, que se reinscrevia em Joyce.

Aquela encontrara em Vico sua expressão no conceito (que talvez soe contraditório) de “Divina Providência”: apesar do nome, esse conceito era entendido não de maneira transcendental, mas como uma força histórica universal que, no entanto, só pode existir na própria concretude das ações reais dos indivíduos. A “Divina Providência” (e, por extensão, a própria História) não poderia ser entendida nem em termos exclusivamente idealistas, nem materialistas:

Logo, temos o espetáculo de uma progressão humana cujo movimento depende de indivíduos, mas que, ao mesmo tempo, é independente de indivíduos em virtude do que parece ser um ciclo preordenado. Segue-se que a História nem deve ser considerada uma estrutura informe, surgida graças às proezas de agentes individuais, nem como algo que possui uma realidade aparte destes mesmos indivíduos, completando-se às suas costas e apesar deles, como se fosse trabalho de uma força superior, geralmente conhecida como Destino, Sorte, Fortuna, Deus. Ambas as visões, a materialista e a transcendental, são rejeitadas por Vico em favor do racional. Individualidade é a concreção da universalidade, e cada ação individual é, ao mesmo tempo, superindividual. O individual e o universal não podem ser considerados distintos um do outro. (BECKETT, 1961, p. 7, tradução nossa).

Na concepção histórica de Vico, a recursividade, o individual e o universal são também complementados por um pensamento estético extremamente inovador para o séc. XVIII: enquanto as interpretações comuns de “espírito poético” tendiam a considerá-lo como uma engenhosa expressão popular de conceitos filosóficos, ou um passatempo social, ou como uma ciência exata, Vico considerava a poesia como filha da ignorância, nascida da curiosidade: uma maneira de compreender, interpretar, dominar e gerar a natureza através da criação imaginária. “O caráter figurativo da mais antiga poesia deve ser compreendido não como algo sofisticadamente confeccionado, mas como evidência de um vocabulário atingido pela pobreza e de uma inabilidade de alcançar a abstração”, escreveu Beckett (1961, p. 8). A poesia é entendida como a metáfora antes da abstração, como uma antítese da metafísica. A poesia é, assim, uma forma do pensamento humano (e todo pensamento guarda em si um fundamento poético). Mais do que isso, a poesia, assim como a própria linguagem, é histórica, desenvolvendo-se junto com a civilização (e também mantendo seu caráter recursivo). Ela está relacionada às formas de vida e de pensamento: não existe, a rigor, diferença entre poesia e linguagem, poesia e pensamento.

O argumento formulado, então, por Beckett, é o de que Joyce “dessofisticara” a poesia; deixara de utilizar nela a linguagem como mero símbolo, uma convenção abstrata, para levá-la de volta (ou seria adiante?) ao momento em que, no lugar de expressar um conteúdo, a linguagem é o próprio conteúdo. O exemplo é quando, no lugar de usar a palavra “*doubt*” [dúvida], Joyce opta pela expressão “*in twosome twiminds*” [“em iguais duplidade”, em tradução nossa], a qual provoca um sentimento de dúvida e evoca duplidade (no lugar de simplesmente se referir à ideia de dúvida). Acima de tudo, Joyce evita generalizações metafísicas: “Somos presenteados com uma afirmação do particular”, escreve

Beckett (1961, p. 11). Afinal, é na concretude das ações individuais que se constrói o ciclo histórico universal..

Por fim, esse ciclo histórico compreendido na empiria das ações particulares exige a percepção de um movimento constante, transformador. Beckett notou como a dessofisticação poética do (ainda inacabado) **Finnegan's Wake** poderia ser comparada ao uso do italiano popular (e não do latim erudito) por Dante em sua **Comédia**; mas, enquanto a concepção geral de Dante é de um universo cônico (círculos concêntricos que se afunilam rumo ao céu), a concepção de Joyce (e também de Vico) é esférica: em Dante, a mobilidade do Purgatório é antecipada pela falta de vida do Inferno e se destina à pacífica imobilidade do Paraíso; em Joyce, o universo é um Purgatório rico de movimento que repete a si mesmo. “Há um contínuo processo purgatorial funcionando, no sentido de que o ciclo vicioso de humanidade está sendo alcançado e esta conquista depende da predominância recorrente de uma de duas qualidades gerais” (BECKETT, 1961, p. 13): Vício e Virtude, no sentido geral de duas qualidades humanas diametralmente opostas que se alternam, gerando movimento.

Antes de **Finnegan's Wake** e mesmo de **Ulysses**, pode-se perceber essa tendência na obra de Joyce para a afirmação do particular que se torna universal pelo seu movimento contínuo. Essa concepção, a um só tempo histórica, social, poética e linguística, pode ser sentida já em **Dublinenses** [**Dubliners**, 1914], primeiro livro em prosa publicado por James Joyce, o qual impressiona pelo dinamismo: embora todos os contos se restrinjam a um mesmo espaço (a Dublin das primeiras décadas do séc. XX), não falta variedade aos tipos e situações que circulam pelas movimentadas ruas da capital irlandesa. As relações linguísticas, sociais, religiosas e de gênero são representadas a partir da própria efervescência cultural vivida pela Irlanda daquele tempo, e formalizadas esteticamente no discurso de cada narrador e de cada personagem. Por causa dessa mesma variedade na configuração dos textos, **Dublinenses** se insere de uma maneira muito particular na tradição do conto moderno em língua inglesa.

Tome-se, como ponto de partida, um único parágrafo do conto “Contrapartida” [*“Counterparts”*]:

*He went through the narrow alley of Temple Bar quickly, muttering to himself that they could all go to hell, because he was going to have a good night of it. The clerk in Terry Kelly's said A crown! But the consignor held out for six shillings; and in the end the six shillings was allowed him literally. He came out of the pawn-office joyfully, making a little cylinder of the coins between his thumb and fingers. In Westmoreland Street the footpaths were crowded with young men and women returning from*

*business, and ragged urchins ran here and there yelling out the names of the evening editions. The man passed through the crowd, looking on the spectacle generally with proud satisfaction and staring masterfully at the office-girls. His head was full of the noises of tram-gongs and swishing trolleys and his nose already sniffed the curling fumes of punch. As he walked on he preconsidered the terms in which he would narrate the incident to the boys... (JOYCE, 1996, p. 102-103)<sup>78</sup>.*

Atravessou rapidamente a estreita passagem do Temple Bar, murmurando consigo que todos podiam ir para o diabo, pois ele teria uma boa noite. O empregado de Terry Kelly disse “uma coroa”, mas o depositário avaliou apenas em seis xelins. Ficou com os seis xelins. Saiu satisfeito, apertando entre os dedos o pequeno cilindro de moedas. Na rua Westmoreland as calçadas estavam repletas de moças e rapazes que voltavam do trabalho e meninos maltrapilhos corriam de um lado para outro, gritando as manchetes das edições vespertinas. O homem atravessou a multidão, observando o espetáculo com orgulhosa satisfação e atirando olhares de conquistador para as empregadinhas de escritório. Ressoavam em sua cabeça as sinetas dos bondes sibilantes e em suas narinas rescendia o aroma dos ponches fumegantes. Enquanto avançava, preparava os termos em que iria relatar o incidente. (JOYCE, 2003, p. 91).

A linguagem é fluida, cotidiana. De um lado, é extremamente objetiva: todas as orações são narrativas, e cada uma delas introduz alguma ação. Não há espaço para a descrição: o cenário atravessado pelo protagonista é apresentado exclusivamente por meio de ações, sejam os meninos gritando as notícias do dia, o balconista exclamando o valor do relógio a ser penhorado ou o barulho feito pelos veículos que passam; aliás, cada novo sujeito é introduzido à narração pelo que está fazendo, e não pelo que é (ou melhor, como é ou como parece ser). Há poucas construções adjetivas, predominam os verbos. A narração, assim, é de um movimento intenso e constante, marcado também pelo excesso de informações: em um só parágrafo, há três lugares distintos (os arredores de Temple Bar, a casa de penhores de Terry Kerry, a Westmoreland Street), três personagens individuais (o protagonista, o balconista e o depositário) e três tipos de pessoas, de diferentes classes sociais, observados pelo protagonista (os jovens que voltam dos negócios, os meninos maltrapilhos que vendem jornais e as empregadas de escritório). Esse excesso é experimentado pelo protagonista (e objetivado pelo narrador) através de quatro sentidos: ele ouve o barulho das ruas, vê as pessoas, tateia o cilindro de moedas e cheira os ponches fumegantes.

---

<sup>78</sup> Como alguns aspectos da construção linguística deste parágrafo são necessárias à análise, decidiu-se por incluir tanto o original quanto a tradução de Hamilton Trevisan.

De outro lado, como já indicado, a linguagem é barulhenta: não há um só momento de pausa ou contemplação, e as informações recebidas pelos sentidos do protagonista não são racionalizadas pelo narrador (apenas informadas), o que causa um efeito cumulativo no texto. Não há solenidade na enunciação, que, pelo contrário, absorve as interjeições das personagens e sua linguagem cotidiana (“*A crown!*”, “*they could all go to hell*”), fazendo com que a transição entre as falas do narrador e as falas das personagens seja fluida. Aliás, é comum ao narrador utilizar-se do “o que as pessoas diziam” para caracterizar uma personagem ou ambiente: no momento em que Miss Delacour aparece no conto, ao lado da escrivanhinha de Mr. Alleyne, o narrador informa que “Dizia-se que o senhor Alleyne estava caidinho por ela ou por seu dinheiro” (JOYCE, 2003, p. 88), o que significa que seu discurso é, em parte, também o discurso insinuativo dos outros dublinenses, aqueles que observam e falam sobre as personagens sem terem contato direto com elas, isto é, um discurso capaz de desvendar as várias camadas do caráter através da insinuação, e não do esclarecimento; é um desvendamento que abusa da sugestão e não da certeza, portanto. Esse é, de fato, um aspecto recorrente nos contos de **Dublinenses**, e pode ser sintetizado por uma única frase do conto “A pensão”: “Dublin é uma cidade muito pequena: todo mundo sabe dos negócios de todo mundo” (JOYCE, 1996, p. 71, tradução nossa). As personagens e seus atos são definidos por suas reputações, as quais, por sua vez, são construídas pelo caráter insinuativo deste “ouvir-dizer” popular.

Por isso é tão importante ao narrador representar a vivacidade linguística das personagens: pois o pensamento delas encontra expressão na linguagem, e é na linguagem que se pode localizar o movimento universal surgido das ações particulares. Em um lugar variado como Dublin, as diferentes e conflituosas visões de mundo e concepções sociais, nacionais, religiosas, étnicas e de gênero são objetivadas pela linguagem, a qual se torna uma intensa arena ideológica. O signo linguístico não apenas se refere ao conflito real; é, na verdade, uma extensão deste. O protagonista de “Contrapartida”, Farrington, acredita que sua rixa com o chefe (Alleyne) começou “desde o dia em que o senhor Alleyne surpreendera-o imitando-lhe o sotaque para divertir Higgins e a senhorita Parker” (JOYCE, 2003, p. 91) – e, de fato, a primeira informação sobre Alleyne dada pelo narrador diz respeito à sua “voz irada, com estridente sotaque do norte da Irlanda [...]” (JOYCE, 2003, p. 85). A estonteante artista do Tívoli, com quem Farrington troca olhares no bar, esbarra em sua cadeira “exclamando, com sotaque londrino: ‘*Oh! Pardon*’” (JOYCE, 2003, p. 94); a resposta atrevida que O’Halloran dera ao seu próprio chefe, no passado, “era imitação das tiradas ingênuas dos pastores nas éclogas, [então] teve que admitir que ela não era tão sutil quanto a de Farrington” (JOYCE,

2003, p. 92); o filho de Farrington, Charlie, implora ao pai em termos religiosos enquanto é golpeado por não ter mantido o fogão aceso: “Eu... eu rezarei uma ave-maria pelo senhor... eu rezarei uma ave-maria pelo senhor, papai, se não me bater... Rezarei uma ave-maria...” (JOYCE, 2003, p. 96). A linguagem cotidiana é preenchida pelos sotaques provocantes ou irritantes de vários lugares, que são ligados ao caráter das personagens – encontram-se, misturadas às expressões populares, expressões estrangeiras, artísticas e religiosas. A linguagem em Dublin é a síntese das relações sociais, e tem sua base material fundada na configuração da sociedade irlandesa (com todos os seus conflitos) daquele período histórico representado ficcionalmente nos contos.

O manejo do tempo também contribui para a fluidez narrativa. Em “Contrapartida”, mas também em outros contos de **Dublinenses**, o tempo dado pelo narrador é, por excelência, o tempo da ação. Remonta-se ao passado apenas para caracterizar alguma personagem a partir de suas ações anteriores – ou seja, o passado aparece apenas como breve fonte de informações, sem que se reconheça nele um influxo contínuo sobre o presente da ação. Não há confusão entre o passado (informativo) e o presente (ativo). Por exemplo, quando o narrador menciona a causa da rixa entre o protagonista e seu chefe, conta que “Lembrava-se [*could remember*] de como o senhor Alleyne perseguira o pobre Peake, a fim de abrir uma vaga para o sobrinho” (JOYCE, 2003, p. 90). A perífrase “*could remember*” marca não só o momento preciso em que se passa de um tempo a outro, mas também o momento em que se recorre a uma informação do passado para esclarecer a ação do presente. Isto volta a acontecer no mesmo parágrafo: “Na verdade, não se davam bem desde o dia [*ever since the day*] em que o senhor Alleyne surpreendera-o imitando-lhe o sotaque para divertir Higgins e a senhorita Parker. Fora o começo de tudo.” (JOYCE, 2003, p. 91) – nesse caso, o adjunto adverbial “*ever since the day*” cumpre a mesma função. Note-se que, em todo esse parágrafo, o narrador recorre à memória da personagem, assim como em outros momentos recorrera ao “que dizem as pessoas”: o narrador é capaz de observar e contar em detalhes o presente da ação, mas algumas das coisas que se encontram além do presente devem ser buscadas nas pessoas, no que elas falam e lembram. O mesmo se dá em relação ao futuro, que é geralmente comentário do narrador sobre algo que a personagem cogita fazer: “Enquanto ele andava, preconsiderou os termos com que narraria o incidente aos rapazes...” (JOYCE, 1996, p. 103, tradução nossa).

Em relação ao espaço, é possível compreendê-lo a partir da comparação com contos de outros autores. Tomando em retrospecto o que foi discutido até aqui, pode-se dizer, muito resumidamente, que em “O Pássaro Dourado”, dos irmãos Grimm, o espaço é geralmente

definido apenas pelo seu significado semântico geral ou seu aspecto maravilhoso (a floresta é o lugar do imprevisto, o caminho é o que garante a segurança e o sucesso do herói etc.), embora não seja maravilhoso para o herói, que interage naturalmente com ele; em “A Máscara da Morte Rubra” e alguns outros contos de Poe, é recorrente que seja construído como atmosfera (os detalhes do lugar visam à manutenção de um tom específico no conto, como a série de salas na abadia do Príncipe Prospero), e exige das personagens uma reação de dúvida e de horror, pois nem todos os seus elementos são devassáveis pela consciência; em “O Recado do Morro”, de Rosa, muitos espaços são simbólicos, exprimindo caráter mítico ou religioso (outro exemplo é o lugar chamado Temor de Deus em “A Menina de Lá”) que remete ao aspecto comunitário de uma cultura antiga que é criada e transformada na narrativa oral; já em “Contrapartida”, de Joyce, há uma intensa curiosidade sobre o espaço, que tanto é rico em variedade quanto é definido, verossímil e mundano, sem nenhum elemento maravilhoso ou mítico que o caracterize – ele é caracterizado, acima de tudo, pelo movimento. É empírico e nunca metafísico; particular e não abstratamente geral. Para o narrador, parece interessar como o palco dinâmico em que as mais diferentes pessoas se entrecruzam e realizam suas ações; já para as personagens, cada espaço tem um valor intensamente subjetivo: é não só o ambiente de trabalho humilhante em “Contrapartida”, mas também a quermesse e o longo caminho até ela que servem como agentes da primeira desilusão amorosa em “Arábia” [*Araby*], ou a sala que alimenta o saudosismo patriótico em “Dia de Hera na Lapela” [*Ivy Day in the Comitee Room*]. A exploração do espaço nesses contos é, na verdade, a exploração dos efeitos desse espaço sobre as personagens: Dublin surge como lugar vivido pelas pessoas, e não apenas como lugar em que habitam. Para além do espaço variado e dinâmico observado objetivamente pelo narrador, a cidade possui um sentido subjetivo, diferente para cada personagem que a vive.

No plano enunciativo da narração, entretanto, essa correlação entre o espaço e a vivência interna das personagens não é dada: o narrador menciona os lugares, descreve as pessoas, narra as ações, mas sem correlacionar esses elementos: interessa-lhe a variedade da vida, a riqueza de situações, os detalhes físicos (e não psicológicos) que caracterizam cada lugar. Nem mesmo o narrador em primeira pessoa de “Arábia” fala diretamente sobre o significado que o lugar tem para si: esse significado subjetivo é somente sugerido (pode-se mesmo falar em uma subcorrente de significação, nos termos de Poe), percebido apenas na excessiva atenção dada pelo narrador ao trajeto que percorrera, quando criança, até uma quermesse em um prédio chamado Arábia, do qual prometera trazer uma lembrança para a garota por quem nutria forte sentimento amoroso. Em sua demora em chegar, encontra o

saguão escuro e as barracas fechadas. O impacto da experiência é dado em uma única frase: “Fitando a escuridão, eu me vi como uma criatura tangida e ludibriada por quimeras. Meus olhos queimavam de angústia e ódio” (JOYCE, 2003, p. 33). Essa tem a vantagem de ser uma das poucas passagens em que, pela coincidência entre narrador e personagem, tem-se uma descrição profundamente empática dos sentimentos do protagonista, dados inclusive na forma indireta da comparação metafórica (a criatura tangida e ludibriada), e não na descrição direta e pouco sentimental dos narradores de alguns contos. Além disso, a escuridão do ambiente aqui é dada como elemento de autopercepção, ou seja, é no espaço que a personagem vê a si mesma – e essa autopercepção da personagem é objetivada pelo narrador.

Em Guimarães Rosa ou em Poe, pode-se imaginar a vivência interna do narrador, objetivá-la, marcar sua posição em relação às personagens da narrativa, seu lugar exclusivo e vivo no mundo. Nos contos de **Dublinenses**, a natureza dessa relação nem sempre é tão clara: o narrador, especialmente o narrador em terceira pessoa, encontra-se em lugar ambíguo, em uma zona abstrata da qual pode observar todo o espaço e suas relações sem ter sua posição abalada. Em nenhum momento a sua consciência se confunde com a de qualquer personagem do texto, pois os planos em que se encontram são marcadamente diferentes: enquanto as personagens estão unicamente no plano da vida, vivenciando por dentro seus conflitos, o narrador assume uma posição somente artística, estética – ele não vive, mas narra. É desse ponto de vista que surge a aparente neutralidade eventualmente apática do narrador: esvaziado de qualquer vivência interna, ele não pode compartilhar dos mesmos valores humanos que caracterizam as personagens, e é usualmente incapaz de demonstrar empatia. Sua atenção está voltada para o movimento do todo, e não restrita às impressões de uma personagem<sup>79</sup>. A isto contribui o uso do ouvir-dizer, a impessoalidade (e anonimidade) do discurso plural e multiforme dos outros: parte do que o narrador sabe sobre a personagem não vem da própria personagem, mas dos outros (anônimos) que falam sobre ela. A fala insinuativa nunca é empática ou (na falta de melhor termo) amorosa em relação à personagem; não procura aproximar-se dela, mas mantê-la à distância.

Mesmo os narradores em primeira pessoa compartilham dessa singular condição: enquanto os narradores de Poe falavam sobre o passado para tentar compreender as angústias do presente (como em “O Gato Preto” e “O Coração Denunciador”), o tempo presente dos

---

<sup>79</sup> A exceção, muito perceptível neste caso, é o conto “Os Mortos” [“*The Dead*”], em que há um processo de focalização interna que privilegia a visão de Gabriel, o protagonista, a ponto de suas dúvidas sobre as outras pessoas e o espaço em que vivem se manifestarem no discurso do narrador – o qual, nos outros contos, costuma narrar afirmativamente. O problema da relação com o espaço e da empatia entre narrador e personagem é dado de maneira também muito curiosa em “Eveline”, cujas particularidades serão tratadas posteriormente, ainda neste capítulo.

narradores de Joyce é completamente apagado nos contos em primeira pessoa – falam sobre uma personagem vista à distância (o eu-no-passado), e não sobre si mesmos, sobre sua situação presente. Já nos contos em terceira pessoa, não é apenas o fato do narrador não ser personagem do texto que caracteriza sua posição: nos contos maravilhosos de Grimm, por exemplo, a consciência autoral que organizava esteticamente o texto apresentava uma vontade viva sobre o mundo, vontade que se configurava em uma moral ingênua, uma ética (portanto, uma vivência) direcionada ao conserto da realidade representada – conseqüentemente, o narrador daqueles contos era profundamente empático (e não apático) em relação às personagens.

O narrador de Joyce, por outro lado, não se confunde com a consciência estética que organiza, de fato, o mundo das personagens: pode-se descobrir pela estrutura da ação que o destino de cada protagonista é pleno de sentido, e que todos os seus atos fazem parte de um todo, uma visão sistemática que relaciona cada ação numa série de causas e conseqüências e extrai daí algum sentido. Essa visão concluída, entretanto, não alcança o nível da linguagem (ou seja, não está presente na enunciação narrativa, nos atos de fala do narrador): como se, de um lado, os contos fossem construídos a partir de uma intenção atuante, que confere sentido; de outro, fossem contados com desinteresse, como eventos banais de uma vida que não atingiu o sentido e não pode ser dada como concluída (temporal e semanticamente). Essa divisão clara entre autor e narrador caracteriza o peculiar inacabamento estético das personagens de **Dublinenses**: embora façam parte de um todo concebido esteticamente, a sua construção é fragmentada em um discurso múltiplo que não assume nenhuma responsabilidade ética diante do mundo, e que representa ficcionalmente a realidade como uma série de processos inacabados que, em última instância, não podem compreender um sentido único mas apenas múltiplo, disperso no conjunto de todas as vozes sociais. Nenhuma consciência pode expressar esse sentido e nenhuma pessoa pode ser sua síntese.

Por isso é tão acertado o comentário de Ricardo Piglia, para quem o Joyce de **Dublinenses** (assim como Anton Pavlovitch Tchekhov, Katherine Mansfield e Sherwood Anderson)

[...] abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004, p. 91).

Piglia percebe e enfatiza o caráter inconclusivo das narrativas de Joyce: por mais problemáticas que sejam as situações, por mais que se espere delas uma solução, as ações das personagens usualmente ficam sem consequências (ou pelo menos consequências que tenham aparência de desfecho): a multiplicidade que se encontra no discurso do narrador é traduzida, no plano do enredo, como uma multiplicidade de destinos para as personagens, destinos que fogem à construção formal do texto e impedem que as personagens apareçam como um todo concluído. “As Irmãs” termina no meio de um diálogo; em “Um Encontro” não se sabem as consequências do passeio dos meninos, ou a razão de Leo Dillon nunca ter aparecido, ou mesmo as intenções do homem que conversa com o protagonista; também não é contada a razão pela qual “Eveline” arrependeu-se, no último momento, da ideia de fugir com Frank. As ações são dadas sem motivos e sem consequências – os elos que transformam, no texto de ficção narrativo ou dramático, uma sequência de acontecimentos em um enredo propriamente dito. No plano da enunciação narrativa desses contos, perde-se a noção de destino – ou seja, de que o futuro da personagem (visto como a conclusão de sua vida ficcional) possa se dissolver no presente e no passado, criando uma unidade temporal.

Foi a esse todo temporal da personagem que Aristóteles se referiu em sua **Poética**, ao escrever que “é muito diferente acontecer uma coisa por causa de outra e acontecer uma coisa depois de outra” (ARISTÓTELES, 1999, p. 49): o seu exemplo da estátua de Mítis é preciso por apresentar um evento que poderia ser dado unicamente como uma série desconexa de acontecimentos (Mítis é assassinado, constrói-se uma estátua em sua homenagem, um homem é esmagado pela estátua), mas que, na visão artística, passa a ser concebido como um todo a partir do instante em que cada evento é dado como parte de um arco maior, representado pelo destino (o assassino de Mítis é esmagado pela estátua construída em homenagem à sua vítima). A essa exigência na arquitetônica artística, Aristóteles chamou de necessidade (um ato deve necessariamente se seguir a outro). Também era a isso que Poe almejava ao conceber que o melhor texto deveria ter o final escrito antes do início – o futuro do herói deveria ser absorvido por cada ação de seu passado, de modo que se pudesse extrair um sentido de seu destino<sup>80</sup>.

Contraditoriamente, embora o narrador de Joyce não manifeste uma vivência interior, ele narra as ações da personagem como se fossem justamente uma vivência, e não um enredo

---

<sup>80</sup> Embora, no caso de muitos contos de Poe, a amplitude da consciência do herói se ponha como problema central – mesmo quando a personagem é temporalmente concluída na visão artística, a sua investida intelectual sobre o mundo pode escapar ao domínio estetizante do autor.

– no plano enunciativo, as coisas realmente acontecem umas depois das outras. Na verdade, o todo estético nunca deixa completamente de existir – o problema está no modo como ele deixa de se manifestar através do narrador, tornando-se aparente apenas no momento em que a contemplação estética reúne, a partir da multiplicidade, algum sentido fragmentado na experiência. Assim, em “Contrapartida”, é evidente que Farrington surra o filho em consequência das frustrações que experimenta no trabalho e (como sugerido no final do conto) na sua relação com a esposa. Mas em que momento o narrador realiza essa conexão? Em nenhum momento: no que diz respeito à enunciação narrativa, o motivo da briga foi o menino ter deixado o fogão apagar, ou não ter preparado comida para o pai. O narrador não menciona o que Farrington pensou naquele instante, nem emite juízo algum sobre sua ação: o que cria a impressão de que a surra do filho é consequência da humilhação sofrida pelo pai não é a maneira como o narrador conta a sua história, mas a própria expectativa de totalidade criada pelo objeto estético<sup>81</sup>. Assim, têm-se a impressão de que o lampejo de vida da personagem que se vê no conto possui algum sentido, mas esse sentido não pode ser dado por uma consciência única e uniforme que enforme a personagem como um indivíduo também único e acabado: o sentido deve ser reunido a partir das várias vozes sociais, múltiplas e anônimas, que se encontram ao redor da personagem, e que – e isto é o mais importante – se encontram no mesmo tempo presente que ela. Isso significa que qualquer sentido alcançado nunca será um sentido do todo temporal e semântico da personagem, mas apenas de um instante seu que se dissolve no meio em que vive: o tipo de tensão entre a alma do herói e o seu mundo que Georg Lukács considerou como fundamento do romance moderno (Cf. LUKÁCS, 2000) não existe nos contos de **Dublinenses**, pois a alma do herói não recebe uma configuração que a defina (ou melhor: delimite suas fronteiras) tão bem a ponto de se apresentar como uma outra possibilidade em relação ao mundo. Por isso, quando analisado em sua relação com a personagem (mediada pelo discurso do narrador), parece faltar ao autor uma atitude ética, uma vontade transformadora diante do mundo: pois é no próprio movimento do mundo, em sua multiplicidade e em seu eterno presente, que encontra o sentido a ser expressado esteticamente.

A hipótese de inconclusividade levantada por Ricardo Piglia foi mencionada anteriormente; cabe elaborá-la um pouco mais. Em dois capítulos da obra **Formas Breves**

---

<sup>81</sup> Como escreveu Bakhtin, “O ritmo [da vida vivenciada pela personagem] pressupõe certa determinidade da aspiração, da ação, do vivenciamento (certa inviabilidade do sentido); supera o futuro real, arriscado e absoluto, a própria fronteira entre o passado e o futuro (e o presente, é claro) em proveito do passado; o futuro semântico como que se dissolve no passado e no presente, é predeterminado artisticamente por eles (porquanto o autor-contemplador sempre engloba temporalmente o conjunto, sempre vem mais tarde não só em termos temporais como também no sentido de mais tarde)” (BAKHTIN, 2010a, p. 107).

[2000] (intitulados “Teses sobre o Conto” e “Novas teses sobre o Conto”), o escritor argentino investiga um significado ético na forma do conto: enquanto o conto maravilhoso apresenta uma intenção ativa diante da realidade, um tom emocional-volitivo que busca corrigi-la esteticamente por meio do acontecimento maravilhoso (tomado como algo natural ao mundo), no conto moderno<sup>82</sup> opera uma ética do desvendamento que, por meio da recriação estética do mundo, abre a realidade quotidiana para revelar uma segunda realidade mais vasta. As teses de Piglia desenvolvem-se, então, a partir do que já fora sugerido por Wieland, para quem o conto era o ponto de síntese entre a inclinação para o maravilhoso e o amor ao verdadeiro (portanto, haveria um caráter fundamentalmente duplo no conto); também elaboram sobre as ideias de “efeito de Beleza” (o qual teria como consequência a “elevação da alma”) e “efeito de Verdade” (como uma descoberta intelectual) de Poe, assim como seu conceito de “subcorrente de significação”.

Para Piglia, a forma do conto moderno é, por excelência, uma forma que tem por princípio um caráter duplo e uma cisão, funcionando sobre dois sistemas de causalidade simultâneos. “O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto”, escreve; “Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94). Assim, embora o desvendamento seja uma característica da narrativa em geral (e não apenas do conto), nesse gênero a epifania adquire, na visão de Piglia, uma importância maior, servindo de direcionamento para toda a estrutura. Em qualquer gênero narrativo, conta-se uma história; no conto, entretanto, é usual que se contem duas. Se o romance foi definido por Georg Lukács sobretudo a partir da cisão entre alma e obra, interior e aventura, Ricardo Piglia pensou o conto a partir de uma cisão entre o conhecido e o misterioso, o banal e o profano, o real e o ilusório. O caráter elíptico do conto deixa de ser pura escolha composicional (escrever uma história curta) para receber um objetivo ético (representar o instantâneo desvelamento de uma verdade secreta do mundo): a elipse torna-se o instrumento através do qual a narrativa curta esconde algo que é transcendente.

A hipótese de Piglia pode ser resumida da seguinte maneira: o conto conta duas histórias. Uma, em primeiro plano, é contada naturalmente; outra, em segundo plano, é contada de modo elíptico e fragmentário. Assim, em um conto, os mesmos elementos servem a duas histórias diferentes (cumprindo funções diferentes em cada uma delas), e cada

---

<sup>82</sup> Toma-se moderno num sentido geral que abrange a tradição do conto criado individualmente através da escrita, o qual nem é oral, nem recorre diretamente a fontes orais empíricas para existir. Piglia utiliza, na verdade, dois termos para se referir a este conto: “conto clássico”, como aquele que se aproxima do modelo de Poe e Quiroga, e “conto moderno”, como o que está mais próximo dos contos de Tchekhov e Joyce.

elemento tem dupla função, pois todos os acontecimentos do conto estão empregados em duas lógicas narrativas antagônicas – um acontecimento supérfluo em uma história deve se tornar fundamental na outra. O problema do conto, então, está em como contar uma história enquanto se conta outra, enigmática, e como realizar os pontos de intersecção entre elas.

A maneira como essa segunda história é contada é justamente o que diferencia, para Piglia, cada um dos grandes contistas. De maneira geral, ele distingue duas grandes variantes: a que chamou de clássica, erigida principalmente sobre o tipo de conto escrito por Poe, “contava uma história anunciando que havia outra” (PIGLIA, 2004, p. 91) – esse é o tipo de conto cuja construção manifesta uma tensão que se dirige rumo a um final surpreendente. Pode-se dizer que, para Piglia, a “subcorrente de significação” no conto corresponde justamente à sugestão de uma segunda função em cada elemento narrativo, ou seja, à configuração de uma história secreta. O final surpreendente de muitos desses contos, o momento único do reconhecimento, é, na verdade, o momento em que se descobre a existência da história secreta. A surpresa é o instante de contemplação da segunda lógica narrativa e entrada em um novo universo de significações – quando as palavras sem sentido compartilhadas por loucos se transformam em uma profecia sagrada, e uma viagem pela terra se torna uma viagem astral pelo sistema solar<sup>83</sup>.

A segunda variante, chamada por Piglia de moderna, “conta duas histórias como se fossem uma só” (PIGLIA, 2004, p. 91). A segunda história ainda é sugerida, mas o instante do seu reconhecimento não é mais o que dirige a configuração. A aparência de inconclusividade é dada porque, embora a forma do conto sugira a necessidade de uma descoberta, ela nunca acontece, de fato, na enunciação narrativa. O mais importante é sugerido, mas nunca contado – nota-se o segundo relato pela sua ausência, pelo fato de que não é dado nem pelo herói, nem pelo narrador.

No caso de **Dublinenses**, pode-se pensar na estrutura narrativa de “A Pensão” [“*The Boarding House*”]. O primeiro artifício utilizado pelo narrador diz respeito à constante mudança de foco narrativo: quem é o herói no conto? Acompanha-se a história de Mrs. Mooney, filha de um açougueiro que, depois de um casamento difícil, construiu uma pensão que administra com a ajuda da filha, Polly. Depois que descobre que a filha teve um caso com um dos hóspedes, planeja obrigá-lo a casar-se para reparar o dano; logo a narração muda de foco, concentrando-se sobre a espera e a ansiedade de Mr. Doran, o hóspede: “Doran estava verdadeiramente angustiado naquela manhã de domingo” (JOYCE, 2003, p. 65). Mas uma

---

<sup>83</sup> Este exemplo diz respeito ao conto “O Recado do Morro”, de Guimarães Rosa, discutido no capítulo anterior deste trabalho.

nova troca de protagonistas ocorre brevemente enquanto Mooney e Doran têm a sua conversa: o narrador passa a concentrar-se nos movimentos de Polly, que espera o resultado em seu quarto: “Polly ficou sentada na cama, chorando” (JOYCE, 2003, p. 68).

Como se disse anteriormente, há aqui um narrador que observa o movimento, que não objetiva as impressões imediatas de cada personagem. O discurso insinuativo e curioso advindo do conjunto da população de Dublin desponta em todos os detalhes, como se a figura de um coro invisível apreciasse a situação. As ações das personagens são, em geral, respostas dialógicas à apreciação desse coro. Polly age de maneira estranha por se sentir observada pela mãe e comentada pelos moradores da pensão: “Não havia qualquer cumplicidade, nenhum entendimento explícito entre elas. Contudo, apesar de os hóspedes terem começado a comentar, a senhora Mooney não intervinha” (JOYCE, 2003, p. 63). Mooney cogita que conseguirá obrigar Bob Doran a se casar com sua filha por ter a voz social do seu lado: “Para começar, tinha o peso da opinião pública a seu favor: era mãe ultrajada” (JOYCE, 2003, p. 64). Mr. Doran, por outro lado, desespera-se com os prejuízos que a divulgação de seu caso com Polly podem lhe custar: “Certamente o caso seria comentado e seu patrão acabaria sabendo” (p. 65). Nos três casos, as personagens sentem suas ações apreciadas pelo coro, que lhes apoia ou reprova.

O conto trata das relações entre essas três personagens, ligadas entre si por um caso amoroso; mas também trata da relação entre indivíduo e sociedade. Isto se manifesta especialmente na dúvida de Mr. Doran, que possui dinheiro suficiente para assentar a questão caso seja necessário um casamento, e até mesmo pensa na possibilidade de realmente amar Polly (embora não tenha certeza se sente amor ou desprezo); entretanto, julga que sua família desprezaria a moça por ser filha de um pai infame e da dona de uma pensão cuja fama não era boa. Doran também julga a linguagem de Polly: seus amigos achariam a moça vulgar por não seguir à risca as normas gramaticais, como quando falava “*I seen*” e “*If I had’ve known*” (JOYCE, 1996, p. 72)<sup>84</sup>. Ademais, o próprio Doran entra em relação conflituosa com sua imagem social: pois se considerava um livre-pensador, e, quando jovem, negara a existência de deus aos amigos (embora, no tempo em que se passa o conto, Bob Doran seja um cumpridor das obrigações religiosas...). O casamento é visto por Doran como fim da liberdade – mas é a única solução socialmente aceita para seu caso.

O mundo representado nos contos de Joyce é profundamente estratificado e as relações entre os indivíduos são perpassadas por valores religiosos, financeiros e linguísticos. Mas não

---

<sup>84</sup>As formas gramaticalmente aceitas são, respectivamente, “*I saw*” e “*If I had known*”.

se limita a isso. O importante no conto é que Mrs. Mooney sabe que a voz social está do seu lado, e por isso sabe que conseguirá casar a filha; a filha, por outro lado, está parcialmente alheia à discussão, e perfeitamente obediente à mãe: no momento em que o foco da narração recai sobre ela, vê-se que, entre os três protagonistas, é a única paciente das ações, que aguarda o resultado; Mooney e Doran são os agentes, os quais devem decidir.

O caráter ativo de Mooney não deve ser ignorado. É descrita pelo narrador como “uma mulher grande e imponente” e uma “mulher decidida, capaz de resolver sozinha seus problemas” (JOYCE, 2003, p. 61): é ela quem procura o divórcio, mantendo os filhos e o dinheiro do açougue consigo; também é ela quem age sobre o destino de Polly mesmo antes do caso com Bob Doran. O conto investe na construção pragmática dessa personagem, como alguém que mantém tudo sob um estrito controle e nivela os negócios e as pessoas sob o mesmo julgo: afinal, “Dirigia a pensão com habilidade e firmeza” e “Lidava com problemas morais tal qual um açougueiro com carne” (JOYCE, 2003, p. 62-63). Por isso não é estranho que, ao longo da narração, perceba-se que as ações de Polly são condicionadas por decisões de sua mãe: é Mooney quem decide enviar a filha a um escritório como datilógrafa, e também é Mooney quem decide trazê-la de volta ao notar que um sujeito desclassificado ia todos os dias ter uma palavra com Polly.

O adjetivo *disreputable* [desclassificado] cumpre a sutil função de marcar socialmente não apenas o sujeito, mas também o ponto de vista de Mrs. Mooney: o problema não está em descobrir um homem cortejando sua filha, e sim na reputação desse homem. Mooney põe a filha a trabalhar junto aos jovens que residem em sua pensão, havendo uma clara intenção nisto: “rapazes sempre gostam de sentir uma mulher jovem por perto” (JOYCE, 2003, p. 63). Polly flerta com os homens, mas como nenhum deles tinha intenções sérias, Mooney pensa em mandar a filha de volta ao trabalho como datilógrafa. Entretanto, ela mantém a filha no serviço doméstico quando percebe que há algo entre ela e um dos moradores – vigia a filha em silêncio, deixando que o caso se desenvolva sem nunca intervir. O narrador menciona que Mooney não interveio no caso apesar de os moradores da pensão já estarem comentando e de não haver uma cumplicidade aberta entre mãe e filha<sup>85</sup>. Posteriormente, durante o diálogo

---

<sup>85</sup> “Poly knew she was being watched, but still her mother’s persistent silence could not be misunderstood. There had been no open complicity between mother and daughter, no open understanding, but though people in the house began to talk of the affair, still Mrs. Mooney did not intervene” (JOYCE, 1996, p. 68).

entre as duas, Polly sente-se embaraçada: não por ter sido descoberta, mas por temer que a mãe saiba que suas intenções já eram conhecidas por Polly há muito tempo<sup>86</sup>.

É nisso que se define a dualidade do conto: por um lado, é a história de um caso amoroso acidental, cuja solução deve ser discutida entre as personagens (e essa solução é, possivelmente, um casamento); por outro, é a história de um casamento arranjado, cuidadosamente planejado pela mãe, a qual maneja pragmaticamente a opinião social a fim de conseguir um bom partido para sua filha. Este segundo enredo só é aludido, descoberto no silêncio tolerante da mãe, na suspeita silenciosa da filha e na aceitação social do casamento naquelas condições. Se em um conto como “O Barril de Amontillado”, de Poe, a conclusão é o momento em que se reconhecem as verdadeiras intenções do protagonista e seu plano nefasto de vingança, em “A Pensão” essa intersecção entre os planos narrativos nunca acontece: as intenções secretas não são reveladas, e sequer é narrada a solução tomada pelas personagens. O conto acaba antes que Polly conheça seu destino.

Pensada desse modo, a estrutura composicional do conto manifesta a peculiar tensão entre duas narrações (tensão nunca resolvida) aludida por Piglia, assim como a estrutura aberta e a falta de um final surpreendente, conjunto de elementos ligados à inconclusividade dos contos de **Dublinenses**. O mais importante, entretanto, é que essa construção é embasada por uma arquitetura, um conjunto de valores que enformam uma visão de mundo: uma personagem como Mrs. Mooney não pode ser abordada diretamente pelo autor; a sua imagem aparece refratada na consciência das outras personagens e na voz anônima do meio em que vive, representada pelo coro dos moradores da pensão.

Quando vistas à luz de autores como Joyce, as teses de Piglia contribuem imensamente à compreensão do conto como gênero, desde que se entenda que os aspectos apontados são estruturais (especialmente ligados ao enredo) e, em contos bem construídos, devem ser apenas a consequência formal de uma visão estética mais ampla, a qual correlaciona todos os elementos entre si (autor, narrador, personagem, tempo, espaço e sentido). Embora Piglia não chegue a discutir essa visão estética geral, a sua parcela de contribuição está na tentativa de abordar o aspecto conciso e elíptico comum ao gênero não somente de um ponto de vista material, ou seja, puramente linguístico (“o conto é curto porque usa uma linguagem concisa”), mas também abordar o sentido semântico desse aspecto estrutural (“o conto usa a concisão para cifrar um relato secreto, do qual se espera um reconhecimento”).

---

<sup>86</sup> “[...] Polly had been made awkward not merely because allusions of that kind always made her awkward, but also because she did not wish to be thought that in her wise innocence she had divined the intention behind her mother’s tolerance” (JOYCE, 1996, p. 69).

Dito isto, outras duas autoras contemporâneas escreveram sobre o conto de um modo próximo àquele de Piglia. Regina Pontieri, no ensaio “Formas históricas do conto: de Poe a Tchekhov” [2001], percebeu em Tchekhov um processo de abertura formal do conto, resultado de uma diferente visão daquele autor (em relação a Poe) sobre a função da brevidade como procedimento narrativo: embora o escritor russo considerasse a importância da brevidade, esta já não era mais resultado da “articulação cerrada entre as ações significativas que compõem o enredo” (como era o caso em Poe), e sim resultado “justamente da ausência de alguns dos elementos significativos, deixados em elipse” (PONTIERI, 2001, p. 110). Pontieri considerou que tal diferença se dá por uma divergência, entre os dois escritores, sobre a possibilidade de solução do enigma (como se discutiu anteriormente, a ideia de abertura para uma realidade mais vasta, o desvendamento do superficial e ilusório) posto em cada um de seus contos:

A crença numa causalidade rigorosa e, portanto, num tempo contínuo, isento de lacunas, levava Poe a pressupor que todo enigma pode ser solucionado, bastando para isso recompor cerradamente os elos da cadeia. [...] Em Tchekhov, ao contrário, a descontinuidade rege a ordem das coisas e evidencia as lacunas, os não-ditos. [...] Aqui o silêncio importa tanto quanto a palavra porque aponta para as camadas profundas do psiquismo, sobre as quais é possível ter suspeitas mas não certezas. (PONTIERI, 2001, p. 110).

É evidente que nem todo enigma pode ser desvendado nos contos de Poe; ainda assim, a asserção de Pontieri não é equivocada, e pode ser reformulada da seguinte maneira: nos casos em que a solução não se torna evidente<sup>87</sup>, mesmo a consciência incapaz de dar uma resposta ao mundo procura expor o problema da maneira mais articulada possível, na esperança de que em outra consciência possa surgir a resposta necessária ao mistério do mundo – foi esse raciocínio que gerou contos como “O Coração Denunciador”, “Berenice” e “O Gato Preto”, e está justamente ligado ao que Poe considerou um “efeito de Verdade” no conto. Em todos esses textos, o narrador reconhece sua incapacidade de elucidar as questões propostas pelo seu destino maldito, transmitindo a tarefa a uma consciência posterior que, vendo o problema de fora (espacial e temporalmente), possa compreendê-lo, ver na ligação de cada elemento uma totalidade que seja explicativa. A culminância lógica desse tipo de

---

<sup>87</sup> “O Escaravelho de Ouro” é um exemplo de caso em que o enigma é desvendado completamente – e elegantemente – dentro do próprio tecido narrativo.

narrativa foi exemplificada por Jorge Luis Borges em uma única frase de “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”:

Bioy Casares jantara comigo naquela noite e deteve-nos uma extensa polêmica sobre a elaboração de um romance em primeira pessoa, cujo narrador omitisse ou desfigurasse os fatos e incorresse em diversas contradições, que permitissem a poucos leitores – a muito poucos leitores – a adivinhação de uma realidade atroz ou banal. (BORGES, 2001, p. 31).

Não é, portanto, uma questão de solução ou não do enigma, mas de mera esperança em uma solução futura que reorganiza a forma como o problema é disposto narrativamente. Na enunciação narrativa dos contos de Anton P. Tchekhov (que, por isso, pode ser entendido como um par dialético de Poe), parece haver uma descrença na possibilidade de compreender e, portanto, representar o mundo fissurado (lembre-se da cisão discutida por Piglia) como uma totalidade. Em suma, não se crê que o real e o extraordinário possam ser unificados pela consciência a fim de alcançar a Verdade: a Verdade permanece, então, velada, e a narração que deveria lançar uma iluminação profana sobre o mundo fica inconclusa<sup>88</sup>. Os dois escritores representam, portanto, soluções formais opostas em relação ao conto, as quais aparecem refratadas em muitos outros autores (mesmo que não haja uma relação de influência, pois são soluções arquetípicas): enquanto Guy de Maupassant desenvolve a forma consagrada por Poe, James Joyce escreve contos que dialogam de modo muito mais próximo com a escrita de Tchekhov.

Já Cleusa Rios P. Passos, em “Breves considerações sobre o conto moderno” [2001], sugeriu duas vertentes a ancorar o conto moderno (também embasadas respectivamente nos contos de Poe e Tchekhov): a primeira vertente trataria da ruptura do desconhecido pelo inquietante, com a leitura do conto implicando em uma breve suspensão do cotidiano “gratificada com a entrada *ex-abrupto* em outra forma de organização vivencial e social” (PASSOS, 2001, p. 69). O determinante do tempo e do espaço (a autora nota que os contistas

---

<sup>88</sup> Para Pontieri, o princípio da brevidade estaria respondendo a necessidades históricas diversas (tanto do ponto de vista literário quanto ideológico): sua tese é sociológica por excelência, e afirma que o solo cultural em que viveu o romântico Poe permitia uma visão totalizante, impossível no mundo estilhaçado e perpassado pela ironia pessimista finissecular em que viveu Tchekhov, o qual recusou a forma acabada, fechada. Isto, claro, é uma compreensão limitada dos contos destes dois escritores, e considera apenas o aspecto do enredo: pois se o enredo parece concluído em Poe, as personagens (em sua relação com o autor), por outro lado, são tão inacabadas quanto os enredos de Tchekhov. Pense-se, por exemplo, no protagonista de “O Barril de Amontillado”, cujas motivações e cujo destino são completamente misteriosos e escapam a qualquer tentativa de acabamento estético por parte da visão exotópica do autor.

eram sabedores de sua luta contra o tempo e o espaço medidos da revista ou do jornal, meios iniciais de promoção do gênero, sobretudo no século XIX) exigia dos escritores uma necessidade de trabalhar com uma forma especial de síntese que seria não a abrangência do todo em um ponto pequeno, mas um foco ampliado que pudesse consignar a metonímia da existência, transformando de imediato um episódio comum em algo que o ultrapasse: um conto deve “manifestar, já nas primeira linhas, a tensão entre o evento focalizado e a grandeza que se encontra além dele” (PASSOS, 2001, p. 71).

A segunda vertente seria a “suspensão temporária da existência mediana pela precariedade e relance de uma situação que se esvai, obrigando a volta ao viver fosco e banal, porém, uma volta sutilmente diferente” (PASSOS, 2001, p. 76): permaneceria o sentido da descoberta (a “situação que se esvai” e que é percebida de relance sob a existência cotidiana), mas no lugar de culminar em uma transcendência, observamos um retorno à vivência anterior (embora modificada)<sup>89</sup>.

O pessimismo que se encontra em alguns contos de Joyce trabalha a favor desse relance e também do retorno. Pense-se, por exemplo, em “Eveline”. O conto parece ser a história de sua fuga; é, na verdade, a história de sua permanência em um lugar decadente. A fuga amorosa, que parece dirigir a ação, é breve delírio: dissipa-se tão logo se aproxima da realidade; o anseio de vida que parecia ser motivação torna-se nada, um completo vazio. É uma vitória permanente do cotidiano, irredutível em sua apatia e falta de sentido.

E curiosamente esse é um conto em que o narrador está tão próximo quanto possível de sua personagem, o que se manifesta, acima de tudo, no manejo do tempo: ao contrário dos contos em que o presente da ação concentra todo o foco narrativo, em “Eveline” há um claro influxo do passado (representado na forma de uma memória) sobre o presente. A focalização é interna: a descrição do espaço pretende delinear o conflito psicológico (também moral) da protagonista. Nos primeiros parágrafos, é Eveline quem, com a cabeça encostada à janela, contempla seu horizonte, a avenida que escurece com a chegada da noite. A descrição preenche os sentidos: ela vê a noite invadir a avenida, cheira o odor do cretone empoeirado da cortina, ouve os passos no pavimento de concreto e sente seu próprio cansaço. Embora a narração seja em terceira pessoa, os elementos objetivados pelo narrador estão todos ligados às preocupações de Eveline, que pensa estar observando aquele cenário pela última vez (antes de sua fuga com Frank para Buenos Aires), e funcionam como uma extensão de sua vida

---

<sup>89</sup> Note-se que todos os teóricos mencionados aqui partem de questões de estrutura (especialmente do enredo) para compreender o conto. Esta tendência é comum nas discussões sobre o gênero e representa uma limitação que precisa ser superada.

interior: a noite que lembra as brincadeiras de infância no campo; a poeira como indicação do envelhecimento dos objetos ao seu redor (e de que não serão mais espanejados por si); o barulho do concreto no lugar que antes era o campo em que brincara com seus irmãos; o cansaço em relação àquele espaço. Mais do que nos outros contos, os elementos do espaço importam pela contraposição ao passado e, especialmente, pelo poder que têm sobre a vida interior da protagonista.

A certeza aparente da ida e de que aquele espaço logo mais não faria parte de seu cotidiano leva o pensamento de Eveline a oscilar sobre três eixos temporais: o passado perdido, o presente decadente e o futuro ilusório. A voz narrativa acompanha essa oscilação no tempo: depois que Eveline ouve os passos no caminho antes das novas casas vermelhas, o narrador conta que “Antigamente havia ali um terreno baldio onde, ao entardecer, ela brincava com as crianças dos vizinhos” (JOYCE, 2003, p. 35), o que marca a primeira mudança temporal no conto, como se as visões, os cheiros e os barulhos que Eveline estava deixando para trás lhe lembrassem do que vivera (e perdera) há muito tempo.

Há um narrador, portanto, muito mais próximo de sua personagem, que apresenta o mundo como horizonte dela, como o lugar de sua experiência. O passado não é apresentado apenas como fonte de informações, mas como lembrança nostálgica: a protagonista não é tratada como parte do conjunto, mas como indivíduo que contém um ponto de vista único sobre o mundo. O retorno do passado ao presente na narração é não só uma mudança temporal mas também claramente sentimental:

Apesar de tudo, pareciam ter sido felizes nessa época. O pai não era tão mau e, além disso, sua mãe ainda vivia. Muitos anos haviam passado. Ela, seus irmãos e irmãs, tinham crescido. Sua mãe estava morta. Tizzie Dunn também morrera e os Waters haviam retornado à Inglaterra. Tudo se modifica. Agora também ela iria partir, abandonar o seu lar. (JOYCE, 2003, p. 35).

Foi dito antes que Dublin é narrada como lugar vivido pelas personagens; nesse conto, Eveline pensa em sua própria mudança como uma mudança sofrida pelo espaço em que vive. Se em outros contos o narrador utiliza-se do ouvir-dizer para conceder uma informação sobre as personagens, aqui é Eveline quem especula esse ouvir-dizer, projetando-o para o futuro: ou seja, é a própria protagonista quem constrói sua imagem a partir do discurso dos outros (claro que um discurso imaginado por ela, ou seja, resultado de como ela percebe as reações das

peças ao seu redor). A personagem é objetivada a partir do modo como se vê nos outros, e não apenas a partir do modo como é vista pelo outro (ou seja, por uma consciência autoral): “Que diriam na loja ao saberem que fugira com um homem?” (JOYCE, 2003, p. 36), pergunta o narrador, e é difícil separar sua voz da voz de Eveline. Os tons de especulação e de dúvida na voz narrativa criam a impressão de uma vivência (apenas quem vive tem dúvidas), a impressão de que o autor não domina temporalmente o enredo; de que não conhece o futuro de sua personagem, o qual só pode ser dado de maneira incerta como uma esperança (e não estetizado como um destino).

Já o passado só pode ser contado pelo narrador ao mesmo tempo em que é lembrado por Eveline, como no momento em que se narra a primeira vez em que a personagem conheceu Frank: “Com que nitidez recordava quando o encontrara pela primeira vez! Estava hospedado numa casa da rua principal, que ela costumava frequentar” (JOYCE, 2003, p. 37). A primeira oração introduz a memória; a segunda a transforma em narração. O tratamento do tempo é tão psicológico, tão subjetivo, que o presente da ação (ao contrário dos outros contos de **Dublinenses**) é quase estático: Eveline encosta a cabeça na cortina da janela no primeiro parágrafo, enquanto vê a chegada da noite; já na metade do texto, continua na mesma posição, agora notando que a noite se adensou – nada aconteceu nesse meio tempo que não fosse parte da memória de Eveline ou de sua expectativa projetada ao futuro (seu sonho de uma vida diferente em Buenos Aires).

O que torna a construção de “Eveline” tão singular quando comparada aos outros contos de **Dublinenses** é que na própria imobilidade se constrói a tensão (ao contrário de, por exemplo, “Dois Galantes”, em que o movimento das personagens através das ruas da cidade é fundamental). A passagem do tempo presente não é percebida por causa dos constantes retornos à memória ou ao futuro sonhado; isso torna a frase “Ela estava ficando sem tempo, mas continuava sentada à janela” (JOYCE, 1996, p. 41, tradução nossa) um índice de algum problema desconhecido – até esse momento, na enunciação narrativa, nada dá a entender que Eveline pretende continuar a vida cotidiana, desistir da fuga com Frank. O tempo presente que se esgota entra em contraste com a memória que se dilata e se sobrepõe ao próprio presente. Isto é intensificado quando um novo dado é introduzido no enredo: “Estranho que viesse tocar ali naquela noite, como para lembrar-lhe a promessa que fizera à mãe, promessa de tomar conta da casa enquanto fosse necessário” (JOYCE, 2003, p. 38). A memória da mãe, suprimida até aquele momento (há apenas uma menção à sua morte antes disso), passa a ocupar inteiramente o foco narrativo. Só então se pode compreender o elemento de tensão do enredo: a promessa feita à mãe entra em choque com a lembrança de sua morte, advinda

depois de uma vida de sacrifícios diários concluída na loucura final. O medo de que o mesmo destino atinja Eveline é que faz com que a personagem pense em Frank menos a partir da empatia amorosa e mais como um elemento catalisador de seu próprio destino.

O fim do conto assume, portanto, a aceitação passiva do destino e o cumprimento da promessa, assim como o triunfo da pequena realidade quotidiana sobre o sonho ilusório. O último segmento do conto se passa inteiramente no presente – perde-se tanto o sentimento nostálgico em relação ao passado quanto a esperança positiva no futuro. Para utilizar uma metáfora que talvez seja pouco explicativa, a protagonista morre por dentro – ela não pensa mais o seu mundo, tornando-se apenas uma peça dele. Por isso o narrador se distancia, e observa Eveline a partir do ponto de vista de Frank: “Gritaram-lhe para que se movesse, mas ele continuou a chamar por ela. Ela lhe virou o rosto pálido, passivo, como de um animal desamparado. Seus olhos não demonstravam nem sinal de amor nem de despedida nem de reconhecimento” (JOYCE, 1996, p. 43, tradução nossa).

Ainda que não sejam claramente dotados de vivência interna, os narradores de Joyce apresentam uma complexidade difícil de ser abordada, e que só pode ser vista na relação entre autor, narrador e herói. Pois alguns narradores, distanciados dos protagonistas, são absorvidos pelo coro anônimo de Dublin, o qual objetiva as pessoas a partir de suas reputações, vendo os seus gestos e tecendo insinuações sobre seus caracteres (como em “Dois Galantes” e “A Pensão”). Mas há outros narradores que se põem ao lado do herói, vendo o mundo a partir de uma perspectiva subjetiva (como no caso de “Eveline”); mesmo estes narradores, no entanto, podem aproximar-se ou distanciar-se dependendo das circunstâncias. Em um instante, o mundo é o horizonte observado por Eveline; em outro, torna-se o ambiente em que ela pode ser vista. Em todo caso, a posição do autor (independente do discurso empático ou apático do narrador) permanece firmemente como a de alguém que vê o outro como um amálgama de discursos sociais, uma imagem montada e inacabada que só pode ser dada como parte do movimento constante da vida, de modo que mesmo a visão subjetiva da própria personagem (ou seja, o modo como esta vive eticamente sua vida, de dentro de sua própria consciência) depende das apreciações de um coro anônimo e multiforme para existir, e todas as suas ações são pensadas em consideração à resposta desse coro.

## **Capítulo VI**

### **Jorge de Sena moderno, medieval - O conto e o demonismo simbólico**

## 6 JORGE DE SENA MODERNO, MEDIEVAL

A um leitor do séc. XXI, as obras do português Jorge de Sena ainda podem parecer extremamente ousadas. A maneira como se inspiram em tradições religiosas (especialmente a cristã), mas dão a elas um tratamento que parece vir de uma cultura literária, ao mesmo tempo, muito moderna e muito antiga, remete às vezes a uma concepção medieval de mundo na qual o demônio pode ter um peso tão ou mais importante que o próprio deus. Mas são as condições históricas em que seus textos foram escritos e publicados que os tornam ainda mais subversivos: durante a ditadura salazarista, subverter as noções ditatoriais de pátria e religião através da retomada transformadora de antigos elementos da própria cultura portuguesa deve ter exigido um tipo de coragem reservado àqueles que são exilados da própria nação por tanto tentar defendê-la. E, de fato, o exílio foi um período extenso e significativo na vida de Sena: tendo nascido em Lisboa em 1929, exilou-se para o Brasil em 1959 e, posteriormente, para os Estados Unidos, onde faleceu em 1978.

É certo que foi necessário que Sena fizesse algumas concessões a fim de publicar suas obras em Portugal: talvez a mais famosa tenha sido a decisão de publicar a narrativa de **O Físico Prodigioso** dentro de uma coletânea de contos, intitulada **Novas Andanças do Demónio** [1966]. “Nem pela extensão, nem pela estrutura, **O Físico Prodigioso** incluído em **Novas Andanças** era, como os outros textos, um conto, mas na verdade uma novela digna de publicação separada”, escreveu Sena (2003, p. 11), notando que a novela era polêmica demais para ter sido publicada separadamente<sup>90</sup>. Apesar dessa concessão, ainda assim é admirável que o texto tenha sido publicado de alguma forma: a isto talvez tenha contribuído o fato de que a coletânea de contos, tendo início com uma narrativa intitulada “Kama e o Génio”, tenha sido imediatamente classificada (de maneira mais ou menos pejorativa) como “fantástica”. O antologista Melo e Castro chegou a escrever que **O Físico Prodigioso** era “modelo superlativo do conto fantástico português em moldes clássicos, sendo construído sobre duas histórias fantásticas tradicionais (populares?)” (*apud* SENA, 2002, p. 8). Sob o signo do fantástico, pensava-se o texto como algo que não diz respeito à realidade; sob o signo do

---

<sup>90</sup> Sobre **O Físico Prodigioso**, lançamos alguma luz em breve artigo intitulado “A Cavalaria Revisitada: notas sobre O Físico Prodigioso” (PONTES, 2011), o qual foi publicado, junto com outros artigos, na obra **Narrativa de Ficção Portuguesa no Século 20**.

clássico, afastava-se o texto da atualidade. As duas noções foram contestadas por Sena: quanto aos moldes clássicos, esses eram contrariados tanto pelo experimentalismo percebido na obra (SENA, 2002, p. 10), quanto pela maneira como esta, sendo inspirada nas narrativas de exemplo contidas no **Orto do Esposo**<sup>91</sup>, não era propriamente exemplar (em termos religiosos), mas quase demoníaca.

Quanto ao elemento fantástico, o problema se encontra na maneira como os conceitos de realismo e fantasia devem ser lidos, especialmente em face de uma concepção histórica de realidade:

Aquele realismo mais ou menos tradicional, não o creio ser válido, hoje, se não for subjectivo, isto é, se não brotar de uma revolta das nossas memórias pessoais, às quais se aplique a crítica sociofilosófica da criação estética consciente. As grandes máquinas realísticas, considero-as hoje impossíveis e falsas, se não forem feitas da fragmentação ignominiosa do mundo que nos é dado. O que sobretudo importa é que a estrutura estética em que essa fragmentação seja organizada se nos não apresente como a estrutura de uma realidade social que reputamos falsa. Com que autoridade imaginamos personagens que passam de capítulo a capítulo, quando a suspensão do mundo não consente nem justifica a unidade interior de ninguém? Com que direito supomos uma sequência lógica dos acontecimentos, quando a lógica da causalidade se perde em nexos que sabemos mais vastos? Com que autenticidade nos damos a descrever uma realidade, fingindo-a real, se a realidade é, em si mesma, outra? Por isso, sejamos objectivos com a fantasia, e subjectivos com a realidade. (SENA, 2003, p. 244).

Note-se que, para Sena, o realismo em literatura se trata de uma determinada estrutura estética, a qual deve ser revista à medida que se transforme a compreensão do que constitui a realidade e sua relação com a representação estética. Em uma realidade multifacetada e fragmentada, a unidade interior e a sequência causal das grandes máquinas realistas torna cada vez mais aparente o convencionalismo literário e a sua pretensão de representar o mundo como uma síntese de mecanismos inteligíveis, dominados pelo ato narrativo. A manutenção de um realismo antiquado transformaria o ficcional em falsidade e convenção.

Não se pode deixar de perceber que ecoa, em Sena, um pensamento semelhante àquele exposto por Adorno em “A posição do narrador no romance contemporâneo”, para o qual a tendência romanesca de provocar uma sugestão do real na maneira como apresentava seus

---

<sup>91</sup> Obra religiosa escrita entre os sécs. XIV e XV, de autoria anônima. A edição consultada para este trabalho foi organizada pelo romanista sueco Bertil Maler e publicada em 1956 – embora alguns dos “exemplos” já fossem conhecidos, o texto como um todo ainda permanecia inédito até aquela publicação.

conteúdos se tornou um procedimento questionável: “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade [*Gegenständlichkeit*]” (ADORNO, 2003, p. 55). Para Adorno, assim como para Sena, o romance europeu de fins do séc. XIX e do XX refletiu sobre a falsidade da representação realista e, por extensão, sobre o próprio narrador, cuja perspectiva deveria ser corrigida: não podia mais permanecer na complacente atitude contemplativa dentro de um mundo ameaçado pela catástrofe. Era a posição do narrador que reafirmava ideologicamente a articulação, continuidade e identidade da vida, elementos que se desintegram em uma visão subjetivista da realidade. Contraditoriamente, para permanecer fiel ao seu legado realista, o romance deveria abdicar do realismo tradicional e deixar de lado a sua concepção do mundo como processo de individuação, “como se o indivíduo, com suas com suas emoções e sentimentos, ainda fosse capaz de se aproximar da fatalidade, como se em seu íntimo ainda pudesse alcançar algo por si mesmo...” (ADORNO, 2003, p. 57).

Para Sena, então, era necessário ser subjetivo com a realidade – não impondo a ela um individualismo (como os românticos), mas vendo criticamente o que a realidade é. O realismo em literatura equivalia, para Sena, a receber uma realidade feita pelos outros e que exige conformidade; já o fantástico é resultado de uma realidade que foi reconstruída ou despedaçada, e que portanto é nova. Mas Sena também recusou o simbolismo superficial: a realidade em si não significa (a atividade crítica sobre ela é que tem significado), nem existe para significar outra coisa. Assim, sua conclusão foi que “Este realismo imaginoso, e por isso não menos ‘realista’, que se serve da história ou da lenda, ou da inexplicabilidade dos acontecimentos, não pretende, como as parábolas pretendem, salvar as almas: pretende, sim, perdê-las, fazer com que sintam o chão fugir-lhes debaixo dos pés” (SENA, 2003, p. 245). Seus contos não deveriam ter nem o caráter moral das parábolas, nem a moral ingênua do conto maravilhoso: o elemento de perdição suprime a força redentora da salvação, e o caos demoníaco supera ou se mistura à ordem divina.

Afinal, **As Antigas e Novas Andanças do Demônio** [1977]<sup>92</sup> partem da ideia de que é mesmo possível que o demônio não exista, mas que “nosso mundo precisa muito dele”: a justificativa dada por Sena em um de seus prefácios considera que...

---

<sup>92</sup> Edição conjunta que uniu duas antologias de contos anteriores de Jorge de Sena, **Andanças do Demônio** [1969] e **Novas Andanças do Demônio** [1966]. Alguns contos foram adicionados e, mais notavelmente, **O Físico Prodigioso** foi excluído, passando a ser publicado separadamente (como era plano original do escritor).

Tantas barbaridades monstruosas ou gentis têm sido, e continuam sendo, perpetradas em nome do combate a ele, e tanta gente tem pago tão caro a sua dedicação a alguma decência de ânimo, que vai sendo tempo de, para instalar-se uma ordem mais consentânea com a dignidade do Homem, se começar a venerar o Espírito Maligno, já que a veneração ao Outro parece que não dá grandes resultados... (SENA, 2003, p. 242).

Além disso, considera-se ficcionalmente a possibilidade de que a separação entre deus e demônio seja um equívoco, e que ambos sejam um mesmo ou nenhum: os contos pretendem descobrir ou instaurar definitivamente esse equívoco.

Por isso não é apenas na clássica forma antropomórfica que o demônio se manifesta. Embora essa se faça presente no conto “Razão de o Pai Natal Ter Barbas Brancas”, em que o Cristo ainda criança, com sua sagacidade misturada à ingenuidade infantil, assemelha-se àquele que se encontra em algumas narrativas apócrifas (como o **Evangelho de Pseudo-Mateus**) e alguns protagonistas de contos orais, a presença demoníaca é muito mais marcante quando ela rompe o próprio tecido da realidade representada, transformando a ordem do mundo. A epígrafe escolhida por Sena para abrir o conto “A Noite que Fôra de Natal” poderia bem vir a ser um sumário de todo o raciocínio por trás das **Andanças**: “Se Deus desce em pessoa à humanidade é que abandona a morada que é a sua. Do mesmo passo, abala o universo. Alteremos do universo a mínima parcela, e todo o conjunto desaba” (CELSO *apud* SENA, 2003, p. 145). Se deus e o demônio deixam de ser os polos sobre os quais a realidade fragilmente se equilibra, os princípios morais que regulam a sociedade logo sucumbem à sua própria falta de sentido, retornando a um estado de caos que é anterior à existência civilizada.

“O Comboio das Onze” é a perfeita expressão desse demonismo. As duas personagens centrais do conto, Pancrácio e Infesta, são dadas de uma maneira que as separa (diaboliza<sup>93</sup>) de seu ambiente: suas ações nunca parecem ter uma finalidade, nunca se dirigem a um destino, e por isso mesmo são dadas como uma interrupção na ordem do mundo – uma interrupção, no entanto, que contraditoriamente não é vista como evento extraordinário ou digno de atenção, e sim como algo esperado, natural e mesmo necessário. A cena do assassinato, na primeira parte, é exemplar: Pancrácio é apresentado durante o primeiro momento como o “espectador”, o que lhe caracteriza ao mesmo tempo como alguém distante

---

<sup>93</sup> A palavra pode ser tomada em um sentido figurado, relacionado à sua etimologia grega (de *διάβολος* [*diábolos*] – que causa dissensão, caluniador; ou do advérbio *διαβόλως* – de maneira insidiosa). Se dois objetos podem adquirir unidade através de uma identidade simbólica (*symbolum*), o diabólico (*diábolos*) tem a função de dividir ou apartar estes objetos, romper com a sua unidade. Sobre isto, cf. “A Arte do Breve”, conto de Arturo Gouveia (2003) publicado em livro homônimo. (Deve-se enfatizar que o caráter ficcional do texto de Gouveia não diminui a relevância de seu aspecto teórico, o qual se sobressai na construção do texto.)

e como alguém que não pretende envolver-se diretamente com aquela realidade – caminha por ela sem fazer completamente parte dela, embora atue sobre ela. A realidade representada é o seu ambiente, mas não necessariamente o seu horizonte: Pancrácio e o mundo fazem parte de sistemas axiológicos diferentes. Essa diferença é marcada pela maneira como a intensidade do crime é amortecida pela passividade do tédio: “O guarda, cujo bigode era grisalho e pendia silencioso, habituado a ser mordido, inquiriu: – Espera pelo comboio das onze? – A pergunta acordou ambos os contendores, porque o eram de facto” (SENA, 2003, p. 58). Antes de Pancrácio, o guarda anônimo é a primeira personagem a obter uma aposição; esta, contudo, não visa demarcar sua importância para a narrativa (porque não é de fato importante), nem mesmo seu caráter (que não vem a ser desenvolvido). O que interessa ao narrador é menos a personagem e mais a combinação dos termos grisalho, silencioso e habituado. Essa descrição poderia ser aplicada a todo o ambiente, ao qual a ideia de movimento parece ser estranha: os eventos individuais, por mais absurdos que sejam, são recebidos com o mesmo tédio, incapazes de produzir qualquer mudança real.

O assassinato, digno de pouca atenção, é corrigido por uma ressurreição que também não parece ter importância: a vida ou a morte do guarda são dadas com igual desdém. Este não é o mundo histórico, extremamente movimentado da Dublin de James Joyce: aqui as pessoas vagam tediosamente, cumprindo os mesmos hábitos; também não é o mundo extraordinário de Poe, cujos elementos fantásticos despertam a curiosidade e o raciocínio. O demonismo em Sena não é elemento completamente externo, que é contemplado a partir da realidade como algo impressionante. Ele vaga pacificamente por dentro do mundo, faz parte natural dele e lhe é completamente necessário. É muito mais próximo, portanto, do elemento mágico no conto maravilhoso, ou mais ainda do elemento demoníaco nas narrativas de exemplo, em que o demônio precisa existir para que a virtude (por contraste) também exista.

O problema nesse conto é que a virtude se tornou em si mesma elemento demoníaco: Pancrácio é tanto o assassino quanto o ressuscitador; de fato, as palavras que pronuncia no fim do conto são as mesmas que Cristo utiliza nos Evangelhos para realizar um milagre: “Ergue-te e caminha!” (SENA, 2003, p. 63). Falta a dualidade das narrativas de exemplo, o que pode ser explicado pela transmutação de deus e o demônio em um único ser: embora Pancrácio e a realidade obedeçam a valores diferentes, esses valores não são necessariamente contrapostos. Pancrácio (e também Infesta) são os elementos de virtude/demonismo/erotismo em um mundo completamente convencional, grisalho/silencioso/habituado. Explicam-se, assim, as três orações seguintes que narram o assassinato: “Brilhou na noite tranquila uma lâmina de várias folhas, muito típica. O guarda estertorou convencionalmente, à luz da

lanterna, que o assassino desviou com delicadeza” (SENA, 2003, p. 58). O adjunto adnominal “muito típica”, assim como o advérbio “convencionalmente”, entram em desacordo, respectivamente, com o sujeito “lâmina” (que se fosse realmente “muito típica” tornaria desnecessária a aposição “de muitas folhas”, que a diferencia de outras lâminas) e com o verbo “estertorou” (que, sendo uma ação espasmódica provocada pelo ferimento, não é exatamente regida por uma convenção). Além disso, a locução adjetiva “com delicadeza” parece contrária à implícita violência da ação.

Resta então questionar: do ponto de vista de quem os elementos e ações são típicos, convencionais e delicados? A locução narrativa é expressão de que consciência? É necessário encontrar o eixo axiológico de que o autor<sup>94</sup> faz parte, e aquele certamente parece coincidir com o de sua personagem, Pancrácio: o tratamento que o conto dá ao mundo é semelhante à maneira como Pancrácio age em relação ao mundo. O autor, tanto quanto Pancrácio, é em si mesmo demoníaco: é observador de um mundo que vê como convenção e que trata como algo pouco importante, mesmo tedioso; os eventos que, de um ponto de vista humano, são dignos de atenção e curiosidade, para o autor são completamente naturais – pois, para o autor, o demonismo de Pancrácio e Infesta é o demonismo dele mesmo. O fato de que as personagens comuns no conto não são nomeadas é expressão disso – são apenas guarda, saloio, mulher de meia-idade; mesmo a mulher que depois se manifesta como Infesta é tratada primeiramente apenas como “mulher de branco” (ela se transforma em Infesta depois que Pancrácio oferece o unguento demoníaco – assim como a mulher de meia-idade se deixa levar pela sensualidade depois de provar do mesmo unguento. Ou era Infesta desde o princípio? Isto não é esclarecido). O autor que contempla o mundo é tão antigo quanto o demônio que caminha sobre ele e, por esse motivo, não sente a necessidade de explicar um mundo que já se tornou, para si, uma convenção<sup>95</sup>. O tempo, sempre presente, também é uma manifestação disso: sem a perspectiva dada pelo passado ou mesmo por algum futuro possível, resta ao conto a sugestão de que todas as ações do presente são uma repetição, algo que já aconteceu e tornará a acontecer nos outros dias – tornaram-se uma convenção. Isso é sugerido pela morte e ressurreição do guarda e pelo diálogo entre Pancrácio e Infesta, em que Infesta parece sugerir a mudança enquanto Pancrácio prefere a repetição:

---

<sup>94</sup> Mais uma vez, como no restante deste trabalho, autor aqui é concebido não como o escritor real do conto (Jorge de Sena), mas como uma consciência ficcional que organiza a narrativa.

<sup>95</sup> “Kama e o Génio” expressa algo muito parecido. O gênio ancestral observa a realidade quase com desinteresse, interferindo muito raramente na ordem das coisas.

- Se procurares que a chuva não te suje a testa, importa que acrescentes uma pedra ao caldo.
- É evidente, meu amor Infesta – dizia ele –, que sempre e desde sempre te darei da caixa uma pitada.
- Ouvi dizer que nunca encomendaste outros remédios, além dos que se tomam de quatro em quatro horas.
- Às onze, por isso, eu sabia que nos encontraríamos. Quando quiseres, fora das onze, que nos encontremos...
- Mas não são já onze, e vamos no comboio. Nem todas as teias, sabes?, são das que nos servem. Umas há que não se misturam. E outras vezes é o sangue dos guardas que não liga com elas. (SENA, 2003, p. 62).

Embora Pancrácio e Infesta devam ser considerados protagonistas do conto, dificilmente se pode dizer que concentram em si mesmos o sentido da narrativa: a relação entre o autor e as personagens não parece ser a de quem cria uma imagem estética do outro (em que se encontra uma totalidade temporal, espacial e semântica). Para isso, seria necessário que houvesse uma diferença marcante entre o autor e suas personagens, que ele pudesse observá-las de fora: parece, ao contrário, que Pancrácio e Infesta refratam elementos da consciência do autor e são uma extensão de seu mundo de valores. Demoníaca não é a personagem que anda pelo mundo, e sim a consciência viva que os enquadra esteticamente. Dessa maneira, o demônio não pode mais ser compreendido espacialmente nos limites de uma única pessoa, pois ele se projeta sobre toda a realidade – afinal, como escreveu Sena (2003, p. 12), “Mas o demónio destas andanças em forma de conto não está em mim, está no mundo (e, com funda pena o digo, não viaja para fora de Portugal, tanto como conviria)”.

Por isso mesmo o erotismo tem uma função tão importante no conto: longe de ser expressão individual dos instintos de uma personagem, ele surge de uma maneira muito mais identificada aos mitos de androginia, ou seja, como meio de reunir elementos divididos. O erotismo adquire uma dimensão ética e se torna símbolo no meio de um universo diabólico: enquanto as convenções sociais separam os sujeitos, a sua identidade é reconstituída através da sua integridade biológica. A relação entre Pancrácio e Infesta encontra resposta nos desejos sexuais que surgem entre o saloio e a mulher de meia-idade; a sexualidade não é exclusivamente um aspecto das personagens, mas um elemento que contamina o ambiente: é uma combinação de cheiros, movimentos e estímulos visuais. “[...] Uma mulher de meia-idade, ainda virgem, exalando um característico perfume, que se corporizava no sono do saloio [...]” (SENA, 2003, p. 59); “[...] pela penumbra e pelo cheiro da poeira azeda, ambos afrodisíacos [...]”; “Se era violento interiormente, e crescente, nem por isso esse desejo deixava de ser ondulatório, com variações regulares de amplitude, que interferia com as

vibrações do comboio, segundo as leis habitualmente harmónicas destes fenómenos” (SENA, 2003, p. 60). Em relação às personagens em si, cada casal é objetivado a partir das diferenças contrárias entre o homem e a mulher; além disso, cada casal também é diferente do outro: enquanto Pancrácio tem a aparência magra e angulosa, lábios grossos, olhos escuros, pele morena e dedos grossos e compridos, Infesta é descrita como uma mulher “muito branca, de um branco creme [...]. A boca vermelha e larga, os olhos claros e fugidios, seios separados, rijos, ancas longas da cintura às coxas, que eram vastas segundo outras concavidades possíveis. Sobretudo as mãos, muito lépidas e libertárias, de dedos fusiformes [...]” (SENA, 2003, p. 60). Já o saloio é um jovem da zona rural, que “não era magro como Pancrácio, e era rubicundo” (SENA, 2003, p. 61), e também, ao contrário de Pancrácio, pode-se supor que tenha olhos azuis; a mulher que se torna sua acompanhante é de meia-idade, recatada e virgem, o que também marca sua diferença em relação a Infesta: enquanto Infesta se entrega a Pancrácio afastando os joelhos e escorregando vagarosamente pelo banco, a mulher de meia-idade toma uma escova de unhas com que começa a polir carinhosamente as sobrancelhas e o buço do saloio (ou seja, há um contraste entre a luxúria e o recatamento). O erotismo, criado a partir da solução demoníaca (a mistura de teias e sangue de guarda criada por Pancrácio), de elementos do próprio ambiente e da biologia das personagens, tem a função de misturar organicamente os seres, restituir sua integridade perdida. Esse breve momento de simbolismo demoníaco e erótico em uma realidade prosaica, convencional e diabólica constitui o objeto do conto.

Aliás, uma das frases no parágrafo anterior deve ser expandida: o erotismo é o símbolo caótico no meio de um universo diabolicamente organizado. Isto é: o símbolo que reúne tende a ser anárquico, subversivo (e, se tomado nesse mesmo sentido, demoníaco), e opera contra a convenção social. Isto é muito claro em **O Físico Prodigioso**, em que o clímax amoroso acontece em meio à completa desagregação de uma sociedade; quanto aos contos, é de “Kama e o Génio” que provém uma explicação para esse tipo de representação da realidade. Uma das passagens mais poderosas do conto menciona uma das poucas vezes em que o gênio decidiu, num impulso, interferir diretamente com as vidas da aldeia que guardava:

Uma vez, alta noite, fora despertado por um doce murmúrio junto da sua árvore. Logo a sua sensibilidade reconheceu quem falava. Era o filho mais novo do sapateiro, rapaz terrível, que desgraçara, apesar de muito novo, a maior parte das virgens da aldeia. E era a filha de um lenhador que vivia na floresta e cuja família raro vinha à aldeia. O que eles estariam dizendo ele sabia de cor. E o que o rapaz queria, também, apesar de, colocado ele assim

em lugar muito exposto, à entrada da aldeia, ser isso coisa que raríssimas vezes havia podido observar realmente. Ela recusava trémula, defendendo-se dos abraços do jovem; mas era evidente que sua resistência fraquejava, a carne desperta a traía, e a abandonava, chorosa, nos braços do patife. Que fazer? A tentação era grande de assistir a tudo. E o amor, mesmo o mais vil, rege o mundo e é uma das mais belas coisas do universo, ao que se diz. Mas a virtude e o sacramento do matrimônio e a virgindade são essenciais à ordem social. Ora um gênio de árvore pertence, afinal, muito mais à ordem social que à ordem erótica do Mundo. E interferiu. A árvore deu um estalido medonho, e um dos altos ramos e maiores soltou-se e, caindo certo, abateu o jovem sem atingir a donzela. E toda a sua presciência de gênio não soubera prever o que aconteceu. Ela, que no primeiro momento ficara paralisada, olhando o ramo e depois o corpo ensanguentado que caíra a seus pés, soltou um grito e, uivando de desespero, atirou-se sobre o cadáver – porque era um cadáver já –, sacudindo-o, abraçando-se com ele, e esfregando-se nele, como se quisesse que o morto a possuísse com o mesmo ardor com que, vivo, a tivera nos braços. Ele ficara horrorizado, sem saber o que fazer. E não teve tempo. Porque um tigre saltou das trevas, um enorme tigre, e ali mesmo despedaçou a jovem. A árvore tremeu com um estrondo pavoroso, que o fez recolher-se, com a família espavorida, às raízes mais fundas. E, num clarão, cegante mesmo para gênios, o deus Kama, chamejante de fúria, estava diante dele, increpando-o com os mais inconcebíveis palavrões, as mais inimagináveis obscenidades. (SENA, 2003, p. 136).

O episódio inteiro é uma digressão dentro da narrativa, introduzido por dois adjuntos adverbiais de tempo consecutivos (uma vez, alta noite). A construção lembra aquela de um conto maravilhoso típico (“Era uma vez, há muito tempo, num reino distante...”); essa semelhança, no entanto, permanece no campo da sintaxe: o episódio está muito mais próximo daquilo que André Jolles chamou de “anticonto” (em que o trágico se torna uma função central) do que do conto maravilhoso propriamente dito<sup>96</sup>. Todo esse trecho não é apenas mais um momento-chave dentro do conto, a passagem de um instante a outro dentro da narrativa (como, por exemplo, cada momento de “O Pássaro Dourado” em que o filho do jardineiro recebe um novo conselho da raposa): ele funciona quase como outra narrativa dentro da história principal, à qual se soma pelo menos mais uma outra (a história do velho sovina e suas diferentes encarnações). Essas digressões assumem a função de adicionar outros planos à narrativa, necessários à construção de uma perspectiva. Mas essa perspectiva não pode ser temporal, já que a relação temporal entre a narrativa principal e as digressões é extremamente abstrata: a perspectiva é moral, algo incomum ao conto maravilhoso a que “Kama e o Gênio” se assemelha (já que o conto maravilhoso costuma organizar o mundo inteiro sob um único

---

<sup>96</sup> Embora “Kama e o Gênio”, em si, lembre bastante este tipo de conto, especialmente pela sua conclusão. As palavras iniciais do conto, “Era um gênio muito velho, tão velho quanto gênios o podem ser” (SENA, 2003, p. 131), também reforçam esta lembrança.

ponto de vista ético, aquilo a que Jolles – reaproveitando a terminologia de Schiller – se referira como moral ingênua). A digressão sobre o velho trata de acontecimentos livres da intervenção do protagonista; o trecho citado demonstra o impacto negativo da intervenção; a narrativa principal conta sobre uma ação positiva, auto-sacrificial. A ação positiva em favor da alma do condenado é dada à luz dos outros episódios, os quais também contribuem para esclarecer a dinâmica no percurso das almas – algo que só pode ser compreendido a partir do ponto de vista do gênio ou dos demônios, embora a verdadeira compreensão total só possa vir de um plano ainda superior, ou seja, de Kama. As digressões são tão necessárias ao conto quanto o foco sobre o gênio.

Também chama a atenção nesse episódio a quantidade de aposições: o período “Era o filho mais novo do sapateiro e a filha do lenhador” é dividido em dois, os quais recebem entre si uma variedade de informações: ao primeiro período, que já conta com um adjunto adnominal (“mais novo do sapateiro”), é adicionado um aposto, “rapaz terrível”, ao qual se segue uma oração subordinada adjetiva explicativa, “que desgraçara a maior parte das virgens da aldeia”, a qual, por sua vez, é interrompida por uma oração coordenada adversativa (“apesar de [ser] muito novo”). O segundo período, que também possui um adjunto adnominal (“do lenhador”), recebe sua própria oração subordinada adjetiva (desta vez restritiva: “que vivia na floresta”), à qual se soma uma oração coordenada aditiva: “e cuja família raro vinha à aldeia”. Poder-se-ia argumentar que todas essas interrupções descritivas e o uso da hipotaxe visam à construção do verossímil, mas é possível pensar que elas têm, assim como o próprio episódio, a função de criar uma perspectiva: é importante saber quem são essas personagens agora para que se compreendam os destinos de suas almas. O rapaz é a mesma alma penada que vive por algum tempo junto à árvore; a moça vira uma franga na capoeira do pai. Embora seja impossível dar uma construção acabada das personagens (pois suas almas eternas estão em constante metamorfose), é possível objetivar pelo menos um de seus momentos, o qual é posto em perspectiva enquanto visto à luz de suas outras encarnações. Essa perspectiva é dada como uma justaposição temporal, uma série de unidades abertas que se sobrepõem, de modo que cada uma delas engloba a anterior enquanto infere a próxima. Ao contrário do gênio, cuja vida é excessivamente longa e cuja consciência é preservada mesmo depois da morte, as ações das personagens podem ter consequências que, para elas, são invisíveis (já que se concretizam apenas nas gerações subsequentes); apenas a consciência do gênio é capaz de abarcar tanto as ações das personagens quanto suas consequências (embora seus lapsos de memória indiquem a impossibilidade de ver o quadro inteiro e dar uma síntese temporal da alma de alguma personagem, que é vista como uma série

de pequenas unidades abertas). Por isso as personagens não são mencionadas pelo nome, mas sim por algumas características presentes em um dado momento. Claro que ao próprio gênio também não é possível concluir seu próprio destino (isto deve advir da visão exotópica de Kama, único ser superior ao gênio no conto). Essa relação do gênio (e dos demônios) com os aldeões, e de Kama com o gênio, aparece expressa já na epígrafe do conto, uma citação de Brihadaraniaka Upanishad que aponta um direcionamento do eu para o outro na visão estética: “Aquele que vê sem ser visto, ouve sem ser ouvido, pensa sem ser pensado, conhece sem ser conhecido, e para além de quem nada há que veja, ouça, pense ou conheça – esse é o teu próprio Eu” (*apud* SENA, 2003, p. 131).

Importante, também, é a divisão entre ordem erótica e ordem social. Ela se refere a duas afirmações: a primeira, correspondente à ordem erótica, diz que “E o amor, mesmo o mais vil, rege o mundo e é uma das mais belas coisas do universo, ao que se diz”; a segunda afirmação se refere à ordem social (“Mas a virtude e o sacramento do matrimônio e a virgindade são essenciais à ordem social”), à qual se considera que o gênio pertence. É importante notar que, no texto, não há predileção por uma das duas, e as duas não são comparadas qualitativamente: não há uma moral que afirme decididamente uma delas como positiva e a outra como negativa. De fato, é a convicção do gênio na ordem social que causa o evento trágico – a ordem erótica parece ser um componente necessário da natureza humana, sobre o qual a ação do gênio pode ser danosa. Por mais vil que seja o erotismo, ele “rege o mundo e é uma das coisas mais belas do universo”, e só se torna perigoso quando deixa de pertencer à natureza viva das coisas: cogita-se, posteriormente, que o tigre era um ancestral da jovem, que, “num momento de iluminação interior, viera impedi-la do tão horrível crime de pecar com um cadáver” (SENA, 2003, p. 137).

Quando perde a sua função simbólica de união dos seres (nesse caso, porque a separação da morte é irremediável), aí sim o erotismo é danoso. Fora isso, ele é uma das forças que regem o mundo: se o matrimônio e a virgindade são elementos de uma força de organização, o erotismo é o elemento de seu necessário par dialético, a força do caos. E como uma força caótica pode funcionar como princípio de união? Ora, como o narrador esclarece, os aldeões pensam que “O raio viera, segundo eles, porque os dois namorados haviam, com os seus transportes, conspurcado a árvore sagrada; e também porque essa mácula tinha sido muito aumentada pelo facto extremamente condenável de serem os dois de castas diferentes” (SENA, 2003, p. 137, grifo nosso). Como observado pelo gênio, o sistema de castas é uma interpretação ingênua dos aldeões e não corresponde à realidade do plano espiritual (já que mesmo o espírito de um brâmane pode passar a um animal qualquer, e depois ao de uma

peessoa sem casta); ele é uma criação da ordem social, que organiza o mundo ao mesmo tempo em que estabelece hierarquias que podem separar os sujeitos. O erotismo (a sedução entre os dois jovens) ignora as restrições da ordem, a qual não condiz com a verdade do plano espiritual, e possibilita a reunião (por mais vil que ela pareça ser) entre o filho do sapateiro e a filha do lenhador. O erotismo é demoníaco porque subversivo, mas a sociedade é diabólica porque divisória. A primeira intervenção do gênio, tendo como objetivo salvar a virtude virginal da ordem social, causa a morte de duas pessoas; sua segunda intervenção visa salvar a vida e, principalmente, a alma de um jovem, e por isso é premiada por Kama.

Cabe, no entanto, reiterar que embora ordem erótica e ordem social sejam dadas em relação de oposição, o mesmo não acontece (na maioria dos contos) entre deus e demônio – se o erótico é uma expressão do demonismo, não deixa de ser também um contato extático com o divino.

Essa ambiguidade mística do sexo não é exclusiva das obras de Jorge de Sena e pode ser identificada, por exemplo, na obra autobiográfica de Santa Tereza d'Ávila, cuja descrição de um estado de alma extático ou arrebatado permitiria uma união ao mesmo tempo espiritual e corporal com Deus. A vida dessa santa espanhola do séc. XVI foi o que muito provavelmente serviu de inspiração para que Sena criasse o conto “O Grande Segredo”, o qual narra a vida de uma freira cujas experiências espirituais se confundem com estados de êxtase sexual. Mas não é apenas a experiência em si de Tereza d'Ávila, em seu caráter puramente empírico, que funciona como figura para construção do conto – a ficção de Sena está embebida da própria concepção mística da santa espanhola, da maneira como, em sua autobiografia, a experiência mística não só se mistura com algo muito similar ao gozo sexual como também se confunde com um ato de violência.

A tríade êxtase-violência-sexo serve de base ao conto e é construída sobre dois planos temporais: o passado mundano e o presente devoto. Aos dois são comuns os mesmos sentimentos de horror e rejeição, e, nos dois, a personagem é vítima de uma força masculina maior: no primeiro caso, o cruel emir e seus soldados, que a violentam; no segundo caso, o próprio deus. A diferença é a posição que a protagonista ocupa, nos dois momentos, para os outros: no primeiro, é violentada publicamente como castigo por seu orgulho (sendo a primeira esposa do emir, não queria fazer parte de seu harém), e a ação é motivo de grande vergonha; no segundo, a violência do arrebatamento espiritual/sexual é (pelo menos na visão das outras mulheres) sinal de privilégio, um prêmio por sua devoção e motivo de inveja. Assim como os evangelhos se referem a Maria como “escolhida por Deus”, o mesmo acontece a essa protagonista – mas, enquanto nos evangelhos a escolha tinha finalidade

reprodutiva e a reprodução era privada do elemento sexual (a imagem literária da virgem grávida se tornou, culturalmente, uma das representações mais fortes de pureza e inocência), o conto de Sena elege a pulsão erótica como um fim em si mesma. Se Maria, no Novo Testamento, consagrou-se como arquétipo de mãe, a protagonista de “O Grande Segredo” é objetivada como a concubina.

O conto todo é narrado em um estilo indireto, pelo qual se caracteriza a personagem de uma maneira passiva: a sua voz nunca é ouvida, e ela se cala sob os comentários do narrador e o silêncio das outras devotas. Embora exista um conflito intenso entre a protagonista e as outras mulheres motivado pelo ciúme, esse conflito é abafado pelo maneira respeitosa como a personagem principal deve ser tratada (já que é a escolhida): assim como, no passado, tinha privilégios por ser a primeira esposa do emir, no presente também ocupa posição de respeito em relação às outras. Já o conflito interno da personagem, que se concentra na comparação entre presente e passado e entre Deus e os demais homens, está atrelado à própria experiência sensorial da protagonista: o questionamento sobre o caráter de Deus irrompe da própria semelhança entre a violência sexual do passado e o êxtase do presente.

A descrição sensorial ocupa toda a matéria do conto e é evidente mesmo quando o assunto não é o êxtase em si, como na menção à procissão que vinha visitar a personagem: “E grandes senhores ou pobres mendigos vinham para tentar vê-la, através das grades do coro, ou pediam para que ela os tocasse. A abadessa arrastá-la-ia, de olhos fechados, pegar-lhe-ia na mão, que enfiaria pelas grades, e ela sentiria que lhe choravam nela e lhe babavam de beijos” (SENA, 2003, p. 164). Essa passagem, embora apele aos sentidos (especialmente o tátil), não é rica de impressões no mesmo sentido que as descrições do **Dublinenses**, de Joyce: não é movida por uma curiosidade sobre a variedade do espaço, que, ao contrário, é pintado em linhas muito gerais (“grandes senhores e pobres mendigos”); não tem a intenção de preencher os sentidos com a variedade e o movimento do mundo. O seu sentido é diferente, e certamente sua similaridade à tradição cristã antiga não foi acidental: como bem notou Auerbach em **Mimesis**, os princípios basilares do cristianismo – Encarnação e Paixão – eram incompatíveis, nos escritos dos Pais da Igreja, com o princípio de separação dos estilos literários. O processo interior, “trágico e problemático, está incorporado na realidade concreta contemporânea” (AUERBACH, 2004, p. 61), algo que está perfeitamente configurado nas narrativas da Paixão de Cristo: que a uma divindade sobrevenha o sofrimento (*pathos*), e que esse sofrimento seja infligido pelos homens, e da maneira mais baixa (Cristo é escarnecido, cuspidado e torturado), é um tema para o qual apenas um novo estilo elevado, que incorporasse também o realismo sensorial, poderia ser adequado. Na verdade, toda a narrativa da vida de Cristo é fundada

nessa concepção de mistura entre o sublime sagrado e o baixo realismo terreno, uma vez que o seu reconhecimento como messias se deu, nos evangelhos, entre as pessoas comuns, entre pescadores e prostitutas; para Auerbach, surgiu com a tradição cristã um novo *sermo humilis*, um estilo baixo que estava reservado somente à sátira e à comédia, mas que foi preenchido de sentido elevado, estendendo-se até o sagrado, o sublime e o eterno<sup>97</sup>. Por isso, em textos de Pais da Igreja como Jerônimo, “a abnegação em favor de doentes repulsivos (*spirans cadaver*, diz Jerônimo em outra passagem) e especialmente o contato físico com eles durante os cuidados prestados eram considerados sinais importantíssimos que demonstravam a humildade cristã e a procura da santidade” (AUERBACH, 2004, p. 55-56)<sup>98</sup>. De fato, uma passagem de Jerônimo (sobre a morte de Paulina e a maneira como seu esposo, Pamáquio, decidiu doar os bens da esposa aos pobres) ilustra bem esse tipo de realismo sensorial comum ao cristianismo:

O que outrora fora instrumento de luxo, recebe-o agora a virtude. Aquele cego que estende a mão, e amiúde clama onde ninguém está, torna-se herdeiro de Paulina e coerdeiro de Pamáquio. Aquele de pés mutilados que se arrasta com todo o corpo é apoiado pelas mãos de uma tenra donzela. As portas, que antes vomitavam turbas de visitantes adutores, ora estão rodeadas de pobres. Um deles, de ventre inchado, está grávido da própria morte; aqueloutro, sem língua e mudo, que nem tem com que implorar, roga ainda mais por não poder rogar. (*apud* AUERBACH, 2004, p. 55).

Outro ponto importante a ser considerado, ainda sobre a tradição cristã, é a maneira como elementos comuns a textos religiosos medievais, como o **Orto do Esposo**<sup>99</sup> e a autobiografia de Santa Tereza d’Ávila, parecem ter servido como fonte para a ficção de Sena. À religiosidade medieval que serviu de inspiração aos contos de Sena era comum identificar a devoção religiosa como algo que se inscrevia no corpo dos santos, e não só em suas mentes. No **Orto do Esposo** há o exemplo em que um cavaleiro, extremamente devoto, tem sua alma levada por Cristo durante uma oração, e depois se descobre que seu coração se havia partido,

<sup>97</sup> Também se pode apontar essa mistura no judaísmo, especialmente nas narrativas sobre Jó e sobre os profetas – especialmente Jeremias. Entretanto, nestas narrativas a divindade ainda ocupa um lugar superior, separado do realismo cotidiano e baixo, o qual está reservado unicamente aos homens – é neste ponto que o cristianismo se diferencia, introduzindo um novo problema.

<sup>98</sup> Este assunto foi muito discutido por Auerbach em três outros textos: “*Sacrae scripturae sermo humilis*”, “*Sermo humilis*” e “*Gloria Passionis*”. Os três ensaios foram compilados e traduzidos para o português na obra **Ensaio de Literatura Ocidental** (2007), já citada em outros momentos deste trabalho.

<sup>99</sup> De fato, Jorge de Sena esclareceu no posfácio de **O Físico Prodioso** que foram dois exemplos do **Orto do Esposo** que deram origem à sua novela.

e dentro dele estava escrito “Jhesu meu amor” (MALER, 1956, p. 8); a mesma situação se repete no exemplo de Santo Ignacio, o qual respondera a um tirano que, ainda que calassem sua boca, não cessaria de chamar o nome de Jesus, pois o tinha inscrito em seu coração: depois de seu martírio, descobre-se a frase “Doce amor meu Jhesu Christo, por mi crucifixo” (MALER, 1956, p. 10), escrita em letras douradas por dentro de seu coração.

Nas narrativas de exemplo, a fé não é apenas uma atividade intelectual, mas também corporal, e necessariamente exhibe provas materiais, biológicas. Um dos exemplos se aproxima bastante da devoção física de Santa Tereza e da protagonista do conto:

Exemplo. Muytas sanctas molheres, contemplando ã Jhesu Christo, auiam tam grande dulçura ã suas almas que do fauoo do spiritual dulçor, que hauiam ãno coraçom, saya aa boca hũũ dulçor de mel, que ellas ã ssy sentiam que lhes fazia lançar lagrimas doces e conseruaua e guardaua a sua mente en deuaçõ. (MALER, 1956, p. 8)<sup>100</sup>.

A doçura espiritual das santas se exprime em suas lágrimas e na saliva, o que por sua vez serve como prova de devoção, guardando suas mentes em santidade. Devoção física e mental são inseparáveis, e a fé mais intensa provoca um efeito no corpo. Junta-se a isso o fato de que, nos exemplos, as expressões figuradas costumam ganhar um sentido literal: algo que está “escrito no coração” transforma-se literalmente em uma frase escrita no coração físico do sujeito; “doçura espiritual” faz com que as secreções se tornem doces; em outro exemplo, se as flores simbolizam as virtudes dos santos, é certo que, ao cavar o túmulo de um santo, bons aromas (capazes até de “curar setenta doentes”) serão exalados (MALER, 1956, p. 23).

É seguindo esse mesmo raciocínio que o êxtase espiritual, em Santa Tereza e em “O Grande Segredo”, deve deixar de ser apenas uma expressão figurada para se tornar literal, e isto deve acontecer na dimensão física do corpo<sup>101</sup>. O que é diferente no conto de Sena é a introdução de um novo questionamento da humanidade de Deus que passa a envolver um

<sup>100</sup> Para que não houvesse risco de introduzir algum equívoco ao texto, optou-se aqui por transcrevê-lo em sua grafia original, tal qual publicada na edição organizada por Bertil Maler. Com grafia atualizada, o texto seria (salvo engano) da seguinte forma: “Exemplo. Muitas santas mulheres, contemplando em Jesus Cristo, tinham tão grande doçura em suas almas que do favor do espiritual dulçor, que tinham no coração, saía à boca um dulçor de mel, que elas em si sentiam que lhes fazia lançar lágrimas doces e conservava e guardava a sua mente em devoção.”

<sup>101</sup> Outro exemplo do Orto do Esposo que ajuda a entender este pensamento é aquele em que a Igreja aparece a um monge na forma de uma mulher belíssima pela frente, mas feia e infestada de vermes nas costas – pois a Igreja surgira com os apóstolos e santos, mas “nos tempos derradeiros” fora infectada pela corrupção e pela desonra (MALER, 1956, p. 18). A ideia ganha forma de corpo e a expressão figurada se torna literal.

componente também sexual: pois o êxtase não é apenas da personagem, mas possivelmente também do próprio Deus, ainda mais quando se considera que a personagem não está ativamente buscando esse êxtase. “Uma paz, uma tranquilidade, uma saciedade que não estava nela, mas no ar que a rodeava, deslaçavam-lhe as derradeiras crispações do corpo contuso” (SENA, 2003, p. 165, grifo nosso), diz o narrador. Um dos recursos ao passado menciona um momento importante na infância da protagonista:

A imagem sorria para ela, e então ela, menina olhando em volta para verificar se estava só, erguera a mão para o cendal que o cingia, e tentara levá-lo para espreitar. Porque ele não podia deixar de ser como os outros homens. Mas o cendal, que parecia de tão fina e leve seda, era esculpido na madeira, e ela baixara tristemente a mão, sentindo que a curiosidade lhe fora castigada. (SENA, 2003, p. 165).

Na imagem de Deus, criada pelos homens e regida pela ordem social, a genitália divina é encoberta pelo cendal irremovível. É só depois de adulta, em seu contato íntimo e direto com Deus, que a protagonista do conto pôde descobrir “o grande segredo” (SENA, 2003, p. 165), o componente sexual que torna Deus como os outros homens. O realismo sensorial é levado ao seu limite lógico com a introdução do erotismo, a partir do qual se reinscreve a imagem divina em um plano absurdamente terreno.

Nestes contos de Sena, a vida é vista no ponto de convergência entre o divino, o humano e o demoníaco, algo que acontece simbolicamente por meio do erotismo. Mas se, em todos eles, o demonismo erótico (ainda quando violento) não chega a ser um elemento negativo, tendo mesmo em si um caráter amoroso, o conto “Defesa e justificação de um ex-criminoso de guerra” reorganiza a ordem social a partir do caos demoníaco da ordem erótica e lança sobre o mundo a sombra terrível da ética nazista.

Se, nos outros contos, a ordem social aparece dentro dos domínios da racionalidade, enquanto a ordem erótica faz parte do segredo e do mistério, nesse conto há uma tentativa de naturalização (ou melhor, racionalização) de uma ética biológica (ordem erótica) sobre uma humanista ou social – o que significa que tanto o biológico deixa de ser natural, quanto o social deixa de ser organizado. O narrador do conto, um ex-oficial superior das S.S., tenta exercer um controle racional do demoníaco, de modo que este possa ser usado como meio de imposição de uma nova sociedade. O demoníaco, quando deixa de dizer respeito à dialética Deus/Demônio e passa a ser usado conscientemente pela humanidade, torna-se elemento

desagregador, negativo e diabólico; a estratificação social, por sua vez, passa a ser apresentada como estratificação natural, biológica; por fim, as classes se transformam em raças. Tudo isso é alcançado por meio da separação entre o pensamento ético e o cognitivo, por uma imposição da cultura sobre a vida:

É evidente que não existe uma moral natural, válida para todos os seres. E é evidente, igualmente, que a moral não é, como querem os marxistas, um preconceito de classe. A moral é o conjunto das regras práticas, elaboradas pela experiência da espécie na sua luta seletiva para sobreviver e impor-se. É dentro desta ordem de ideias, cientificamente demonstrável e demonstrada, que é razoável a eliminação de quaisquer elementos contrários à evolução progressiva da espécie humana, representada pelo destino dos alemães [...]. Um povo não é um somatório de indivíduos unidos pelos mesmos interesses. Muito pelo contrário, o que cria e desenvolve indivíduos é a aceitação dos interesses que o povo, na sua actividade cada vez mais consciente de ascensão biológica, lhes atribui. O povo alemão não é o conjunto dos alemães puros. Os alemães é que se purificam, na medida em que reconhecem essa missão superior que define e identifica o povo alemão<sup>102</sup>. (SENA, 2003, p. 190).

Uma sociedade se torna sociedade à medida que se impõe biologicamente sobre as outras, e o indivíduo se torna indivíduo quando cumpre o papel que o seu povo (em busca da superioridade biológica) lhe atribui. A moral defendida por Herr Werner Stupneim nem é individual (pois o indivíduo se cria na aceitação dos interesses que seu povo lhe atribui), nem geral (os outros não podem fazer parte dos mesmos interesses que os alemães); nem é social (toda a vida civilizada e sua ética só podem ser justificadas pela luta biológica), nem biológica (depende de uma construção racional, justificada pela ciência e pela filosofia). Se em “Kama e o Génio” é mencionada uma ordem social e outra erótica como princípios de organização da realidade, este conto submete a mesma realidade a uma ética da crueldade, apresentada como a única possível, de carácter lúdico e “uma das mais inocentes manifestações do instinto vital” (SENA, 2003, p. 197).

<sup>102</sup> Esta afirmação torna-se ainda mais sombria se vista à luz de outro conto de Sena, intitulado “A Noite que Fôra de Natal”. Neste conto, Saulo de Tarso (São Paulo) avança a hipótese adopcionista de que um novo deus nasceu não no momento do nascimento de Cristo, mas no instante em que Cristo reconheceu sua missão de messias. A criação de um indivíduo a partir do reconhecimento de sua missão superior é utilizada de modo inverso nos dois contos: em um deles, essa criação serve a um propósito terreno, cruel e diabólico; no outro, o propósito é transcendental, redentor e simbólico (já que Cristo passa a ser símbolo da identidade entre Deus e os homens). Embora Stupneim fale em identidade do povo alemão, o custo dessa mesma identidade é a estratificação (a partir do critério de raça) da humanidade inteira.

Inteiramente narrado em primeira pessoa e sem a participação direta de outras personagens que contestem a iniciativa ética do protagonista, o conto representa o mundo inteiro submetido a essa moral perversa, a qual só é contrariada pelo título do conto (que apresenta o protagonista como ex-criminoso) e pelas vezes em que Stupneim menciona que já foi julgado e condenado em vários tribunais pelos atos de seu passado. Embora haja, portanto, a sugestão de uma visão exterior à personagem, a personagem acaba dominando sua própria representação no conto – uma representação que se torna, por isso mesmo, incompleta e tendenciosa, servindo aos propósitos do próprio protagonista. A visão exotópica, necessária para que se estabeleça uma perspectiva em relação às suas ações, não tem força de contestação (embora seja evidentemente contrária às ideias de Stupneim).

É disso que surge o caráter incomum desse conto: as ações absurdamente reprováveis da personagem são transformadas esteticamente na única verdade possível (ou pelo menos evidente), uma verdade que procura se justificar na vida, na ciência e na arte. “[...] Eu fui árbitro de uma iniciativa excepcional, do maior alcance científico e sociológico” (SENA, 2003, p. 196), diz Stupneim; também afirma não compreender a obstinação dos guerrilheiros que resistiram ao seu domínio, justificando-a por uma concepção biológica de ficção, *mimesis* e imitação: “Raças inferiores, libertadas pelo povo alemão da ficção tirânica de serem forçadas a comportar-se como homens, e podendo regressar, sob a nossa égide, ao feliz estado animal... – nunca a entendi, a não ser recorrendo à noção de mimetismo e à de imitação, tão biologicamente importantes” (SENA, 2003, p. 194). De certa maneira, “Defesa e justificação de um ex-criminoso de guerra” assemelha-se a alguns dos contos de Jorge Luis Borges, no sentido de que o metafísico se antecipa ao empírico, ou seja, o pensamento teórico se separa da vida e serve como princípio criador (e também axiológico) de uma nova realidade que, por isso mesmo, parece antinatural<sup>103</sup>.

Essa nova realidade tem a vantagem de ser momentânea e ficcional; ademais, seu caráter fantástico (se fantástico for compreendido da maneira como Sena o compreendia) tem a qualidade de lançar uma luz crítica (e não simplesmente moral) sobre a realidade existente. Afinal, Sena, assim como Edgar Allan Poe, reconhecia no conto a capacidade de criar uma expressão estética da verdade: “Além de ficções, sustento que estes textos são contos, e que neles qualquer coincidência com seres ou casos existentes, é a expressão da verdade deles e minha”, escreveu Sena (2003, p. 234) no prefácio de **Andanças do Demônio**. E se o romance

---

<sup>103</sup> Costa Lima chamou esse procedimento de *antiphysis*. O exemplo maior é o conto “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, em que a materialidade do mundo é gerada pelo pensamento sobre ele; também se encontra algo semelhante em “A Loteria em Babilônia”, no qual a paixão pelo elemento aleatório da loteria torna-o o princípio organizador da realidade. Sobre a *antiphysis*, cf. LIMA, 2003.

é uma meditação animada sobre a vida, enquanto o conto é uma contemplação sonhadora desta (SENA, 2003, p. 234), o caráter fantástico, como destruição crítica da realidade existente e criação de uma nova, é tão necessário aos contos de Sena quanto a sua brevidade. “A brevidade, porém, isenta-nos de quaisquer perigos”, escreveu Sena (2003, p. 183), não o Sena teórico, mas o ficcionista; “Ora, os perigos são, quase sempre, muito breves”. A força do breve está em enfrentar o demonismo desse perigo sem o risco de perder-se eternamente (mas só momentaneamente) nele. Claro que perder-se no demonismo, ainda que momentaneamente, pode alterar aquela parcela mínima do universo, tão necessária para que o conjunto não desabe.

## **Capítulo VII**

### **Virginia Woolf: tempo e perdão - O mundo como ficção subjetiva**

## 7 VIRGINIA WOOLF: TEMPO E PERDÃO

Depois de Clarissa Dalloway, a personagem de Virginia Woolf, caminhar pela *Bond Street* a fim de comprar luvas novas, surge um momento que é muito remissivo (embora também muito diferente) do conto “Contrapartida”, de James Joyce. O referido trecho está presente em “Mrs. Dalloway em Bond Street” [“Mrs Dalloway in Bond Street”], conto publicado em 1923:

*They waited; a clock ticked; Bond Street hummed, dulled, distant; the woman went away holding gloves, “Above the wrist,” said the lady, mournfully, raising her voice. And she would have to order chairs, ices, flowers, and cloak-room tickets, thought Clarissa. The people she didn’t want would come; the others wouldn’t. She would stand by the door. They sold stockings – silk stockings. A lady is known by her gloves and her shoes, old Uncle William used to say. And through the hanging silk stockings quivering silver she looked at the lady, sloping shouldered, her hand drooping, her bag slipping, her eyes vacantly on the floor. It would be intolerable if dowdy women came to her party! Would one have liked Keats if he had worn red socks? Oh, at last – she drew into the counter and it flashed into her mind:*

*“Do you remember before the war you had gloves with pearl buttons?”*

*“French gloves, madam?”*

*“Yes, they were French,” said Clarissa. The other lady rose very sadly and took her bag, and looked at the gloves on the counter. But they were all too large – always too large at the wrist. (WOOLF, 1989, p. 156-157).*

Elas esperavam; tiquetaqueava um relógio; Bond Street zumbia, embaciada, distante; a mulher se retirou carregando luvas. “Acima do pulso”, disse a freguesa, lamentosamente, elevando a voz. E ela teria de encomendar cadeiras, gelo, flores, tíquetes para a guarda dos casacos, pensava Clarissa. As pessoas que ela não queria, viriam; as outras, não. Mas ela ficaria na porta. Ali também vendiam meias – meias de seda. Conhece-se uma mulher por seus sapatos e luvas, costumava dizer tio William. E através do prateado tremulante das meias de seda penduradas ela olhou para a senhora que tinha os ombros tão altos, a mão caída, uma bolsa que ia deslizando e os olhos desocupados no chão. Seria intolerável se mulheres mal-vestidas fossem à festa dela! Poderia alguém gostar de Keats, se ele tivesse usado meias vermelhas? Oh, enfim – ela se encostou no balcão e isto lhe veio à cabeça:

“Lembra-se que antes da guerra vocês tinham luvas com botões de pérola?”

“Luvas francesas, madame?”

“Sim, eram francesas”, disse Clarissa. A outra senhora se levantou muito triste e apanhou sua bolsa e olhou as luvas que estavam no balcão. Mas todas

ficavam muito grandes – sempre grandes demais no pulso. (WOOLF, 2005, p. 219-220)<sup>104</sup>.

O parágrafo apresenta uma variedade de personagens, ambientes e situações que se concentram em um instante único, dentro do qual o próprio enunciado é compartilhado entre o narrador e o discurso direto de uma personagem, sinalizando a presença de diferentes vozes naquele cenário (“*Above the wrist*”, aqui, cumpre quase a mesma função que “*A crown!*” cumpria no conto de Joyce). Mas a construção frasal é diferente, e já na primeira sentença a preferência predominante pela parataxe, quando unida ao uso do pretérito perfeito<sup>105</sup>, cria uma aparência de simultaneidade e imobilidade dos vários eventos: eles não estão ligados entre si como parte de um todo (a riqueza de vida presente nas ruas da cidade), nem se seguem uns aos outros em uma ordem propriamente cronológica. Se também não eram necessariamente cronológicos em Joyce, em compensação eram percebidos como uma unidade de movimento do corpo social, movimento que arrastava para dentro de si tanto as manifestações da personagem quanto do próprio narrador, os quais também se tornavam parte de um mesmo e único acontecimento vivo. Já no conto de Woolf não se tem aquela impressão, comum em Joyce, de um narrador que caminha pelas ruas e vê sua variedade: a impressão é desta mesma variedade pausada no tempo. Há uma riqueza de vida semelhante, mas sem o mesmo tipo de movimento externo: a rua zumba, mas de maneira “embaciada, distante” tanto do narrador quanto da personagem.

Também se percebe a introdução de outro tipo de conteúdo: uma apreciação diferente, advinda do narrador, em relação à vida interior das personagens. A freguesa fala “lamentosamente”, e esse único advérbio é suficiente provocar uma comoção interior na protagonista, o que desperta o interesse e dirige a atenção do narrador. A oração seguinte já conta com uma mudança nos tempos verbais: o pretérito perfeito dá lugar ao futuro do pretérito. Isto indica não apenas uma mudança no tempo, mas também no foco narrativo, o qual retira-se do acontecimento exterior (que por isso mesmo já era dado como distante) e volta-se para a especulação interior de Clarissa Dalloway.

O movimento interior da personagem é dado de modo especial: está tão retirado da realidade externa (como se a personagem esquecesse o mundo ao seu redor) que todos os elementos fora de si são sutilmente apagados, desaparecendo temporariamente. Em termos de linguagem, o problema central da enunciação narrativa torna-se o problema da expressão

<sup>104</sup> A tradução é de Leonardo Fróes.

<sup>105</sup> A tradução altera este tempo verbal, substituindo-o pelo pretérito imperfeito.

desse tipo de pensamento, a divagação que se separa do ambiente externo e do presente recorrendo à imaginação e aos conteúdos fragmentados da memória. Expressar o horizonte interno da personagem como conteúdo objetivo, através do discurso direto ou indireto, manteria a realidade externa ou a posição diferenciada do narrador em relação à personagem: no primeiro caso, o discurso direto expressaria o pensamento da personagem como algo que aconteceu no mundo (*e.g.*: enquanto isto acontecia, ela pensou: etc.); no segundo caso, seria evidente a apreciação do narrador em relação ao conteúdo objetivo do discurso da personagem, marcando as diferentes posições dos dois seres (foi Clarissa quem pensou que...). A apreciação, então, é dada em termos subjetivos, manifestando-se por meio do discurso indireto livre: a frase do tio William, “Conhece-se uma mulher por seus sapatos e luvas”, é lembrada tanto pelo narrador quanto por Clarissa, e não somente por Clarissa; o mesmo acontece com a pergunta sobre Keats e as meias vermelhas, ou a indignação contra as mulheres malvestidas indo à festa.

Não se trata, em todos esses casos, apenas de uma dúvida sobre quem fala, se é o narrador ou Clarissa: trata-se de expressar uma apreciação subjetiva, e não objetiva, sobre o que Clarissa pensa, de concordar junto com ela sobre alguma coisa, e não apenas de concordar com o que ela pensou. O narrador dirige-se aos mesmos objetos do pensamento de Clarissa, e não apenas ao conteúdo desse pensamento. Quando o narrador pensa sobre as mesmas coisas que Clarissa, ele também, assim como a personagem, retira sua atenção do presente real e exterior, voltando-se para a imaginação ou para a memória. O que não significa que a realidade exterior seja totalmente suprimida: é a voz real da freguesa que causa a impressão de lamento, tanto no narrador quanto na personagem, e leva às conjeturas sobre a festa; também entre a especulação sobre a festa e a memória da frase de tio William há a observação de que a loja vendia meias...

A questão, aqui, é que a representação da realidade exterior cumpre quase que exclusivamente a função de deslanchar um movimento interior, o qual é expresso nos termos de uma subjetividade ativa. Não se fazem afirmações categóricas sobre a personagem ou o conteúdo do seu pensamento, isso porque a palavra do narrador usualmente parece ser a palavra da personagem (em termos de sua subjetividade). De certa maneira, do mesmo modo que se caracteriza como uma especulação (ou, melhor dizendo, uma ficção) aquilo que Clarissa pensa sobre as outras personagens, esse é o mesmo tratamento dado pelo narrador em relação à própria Clarissa: compreende-a não como algo objetivo que pode ser contornado

pela palavra, e sim como um ser inacabado sobre o qual se deve especular, criar uma ficção<sup>106</sup>.

Esse privilégio da palavra ficcional sobre a palavra assertiva é ainda mais nítido nos contos de Virginia Woolf que contêm um narrador-personagem, construído não apenas como uma voz consciente mas como um ser cujas ações se realizam nos limites do mundo ficcional. Um bom exemplo é “O Misterioso Caso de *Miss V.*”, pois nesse conto a personagem a que o título se refere é tão neutra, tão absurdamente comum, que há muito pouco que a narradora possa falar sobre ela; de fato, a inicial “V.” descreve duas pessoas (Mary e a irmã Janet), mas possuem tão poucas particularidades que as diferenciem entre si e das outras pessoas que “nem chega a ser necessário dividir uma letra em duas partes” (WOOLF, 2005, p. 32). Não se trata, aqui, de personagens peculiares como um Dupin ou excêntricas como um Príncipe Prospero, cujas ações extraordinárias merecem (do ponto de vista dos autores) receber forma narrativa; também não são míticas como um Pedro Orósio, ou demoníacas como um Pancrácio ou uma Infesta; nem mesmo, apesar de comuns, são personagens ativas que estão em movimento, como os “Dois Galantes” de Joyce. Como esclarece a narradora,

Durante uns quinze anos elas andaram circulando por Londres; podia-se encontrá-las em certas salas de visitas ou em galerias de arte e, se você lhe dissesse, “Oh, *miss V.*, como tem passado?”, como se estivesse acostumado a encontrá-la todos os dias, ela responderia, “Que dia lindo, não é?”, ou “Tem feito muito mau tempo”, e então você iria em frente e ela pareceria fundir-se a uma poltrona ou uma cômoda. De qualquer modo, você não pensaria mais nela enquanto ela não desgrudasse do móvel, no curso talvez de um ano, e as mesmas coisas viessem a ser ditas de novo. (WOOLF, 2005, p. 32).

<sup>106</sup> Neste sentido, são muito úteis as considerações de Bakhtin (ou Volochínov, já que há uma questão sobre a autoria do livro) na obra **Marxismo e Filosofia da Linguagem**, quando se discute acerca do uso do discurso indireto livre. Duas delas, em especial, iluminam o problema abordado aqui: a primeira está quando Bakhtin (Volochínov) escreve que “O discurso indireto livre, longe de transmitir uma impressão passiva produzida pela enunciação de outrem, exprime uma orientação ativa, que não se limita meramente à passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na enunciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela” (BAKHTIN (VOLOCHÍNOV), 2010, p. 198); a segunda está na discussão sobre as tendências sociais que este tipo de discurso exprime: “A vitória de formas extremas do estilo pictórico no discurso citado não pode, naturalmente, ser explicada em termos de fatores psicológicos ou das intenções estilísticas individuais do artista, mas sim em termos da subjetivação profunda, generalizada, da palavra-enunciação ideológica. Esta não é mais um monumento, nem mesmo um simples documento que atesta a existência de um conteúdo semântico substancial; ela só é percebida como a expressão de um estado subjetivo fortuito. Na consciência linguística, as representações idiossincráticas, individualizantes tomaram tal autonomia dentro da enunciação que elas obstruíram e relativizaram completamente o seu núcleo semântico e o ponto de vista social responsável que nelas se exprime. É como se não se levasse mais a sério o conteúdo semântico da enunciação. A palavra categórica, a palavra ‘assumida’, a palavra assertiva só existe nos contextos científicos. Em todas as outras áreas da criação verbal, é a ficção que domina e não mais a asserção. Toda a atividade verbal consiste, então, em distribuir a ‘palavra de outrem’ e a ‘palavra que parece ser a de outrem’” (BAKHTIN (VOLOCHÍNOV), 2010, p. 203).

O conto, então, não é tanto a história da própria personagem e sua irmã, mas a história de como a narradora, depois de arbitrariamente um dia acordar gritando o nome de Mary V., resolve ir até o apartamento dela, imaginando o caráter incomum desse encontro e das preparações para ele – a narradora se refere tanto a este “estranho plano fantástico” quanto ao que parecia, para ela, uma “expedição fantástica”. O fantástico, claro, não é a visita em si, mas sim a expectativa que se constrói sobre ela – antes da visita acontecer, a narradora cria uma ficção sobre essa mesma visita, e é o caráter “incrivelmente incongruente” (WOOLF, 1989, p. 31, tradução nossa) da diferença entre a ficção sobre a visita e a banalidade da visita em si que serve de conteúdo à narrativa. Ademais, o fato de descobrir que Mary V. morrera na manhã anterior à visita é o que também leva a narradora a pensar sobre a tristeza que é estar sozinho em uma multidão, e imaginar como a morte de alguém assim, que “caiu fora malha fechada da vida humana” (WOOLF, 1989, p. 30, tradução nossa), é recebida pelas outras pessoas. De fato, a passagem que descreve a falta de reação à morte da personagem e que termina com “até que chega um dia em que esses funcionários tacitamente concluem que o número 16 ou o 23 não precisa mais de atendimento” (WOOLF, 2005, p. 31), não é propriamente a narração sobre como foi recebida a morte de Mary V., mas uma especulação sobre como a morte de alguém como ela seria recebida em Londres.

O que se nota, nesse e em outros contos, é que os narradores são especuladores; a sua atividade está voltada mais para o futuro e a imaginação que para o passado e o acontecimento. São diferentes, por exemplo, dos narradores que usualmente se encontra nos contos de Edgar Allan Poe, os quais enredam ou desenredam (remontam ou analisam) o mundo em que vivem, organizando-o racionalmente: compreendem o passado, mas não inventam o futuro. Além disso, o mundo em Poe é geralmente o mundo que foi experimentado, por mais sobrenatural que tenha sido a experiência – é o contato direto com o extraordinário que desperta a curiosidade e o raciocínio. Em Woolf, percebe-se um interesse maior pelo que não aconteceu ou – mais ainda – pelo que não foi dito, mas que pode ter sido pensado; o tom emocional-volitivo é dirigido não na direção de atingir a verdade do mundo (examinada por trás do evento extraordinário), mas de especular sobre sua complexidade possível (imaginada por trás de um ponto qualquer, completamente banal, inserido no fluxo da vida comum).

Pode-se pensar novamente em uma aproximação com os narradores dos contos de **Dublinenses**, mas mesmo estes são especuladores apenas no sentido de que inferem coisas

sobre suas personagens a partir do que os outros dizem sobre elas ou do que elas pensam sobre os outros. Já em muitos contos de Virginia Woolf, os narradores são capazes de criar uma vida inteira a partir de um único olhar dirigido à personagem – não dependem nem sequer do discurso social que se constrói acerca dela, e nem mesmo de conhecer de fato o que estão pensando. Mesmo aquilo que se habituou chamar de “fluxo de consciência” tem, nos contos de Virginia Woolf, um caráter muito diferente – pois a vontade de conhecer a vida interior das personagens é maior que a capacidade de obter um conhecimento verdadeiro sobre elas, de modo que a consciência que flui é quase sempre uma consciência aparente, ficcional: imaginada pelo narrador, essa consciência apenas parece ser a da personagem. Ao mesmo tempo, deixar que a vida ficcional das personagens se acabe sem que elas tenham sido compreendidas também é percebido como uma solução pouco ideal – enquanto os narradores de Joyce se contentaram em notar o mistério por trás das ações banais de suas personagens sem dar apreciações pessoais sobre ele, e em perceber as relações entre o mistério individual e o fluxo geral da vida, em Woolf é comum notar a vontade ativa de compreender o mistério individual (embora nunca de resolvê-lo), de contemplar a verdadeira complexidade por trás da banalidade da vida, ainda que essa complexidade precise ser imaginada, transformada em parte do universo interior da personagem (em compensação, não há a mesma vontade encontrada em Joyce de atingir o fluxo geral, universal da vida). Rico de vida interior, o narrador precisa estender essa mesma riqueza à personagem, percebê-la tão cheia de camadas quanto sua própria alma. Esses narradores são, por assim dizer, ficcionistas – criadores, e não apenas observadores, de mundos.

O que significa que provém do autor uma atitude profundamente empática em relação ao mundo e uma grande atenção às possibilidades despertadas pelas ações quotidianas. O mundo ficcional dado por esse autor é um mundo possível, e não apenas no sentido aristotélico de “mundo realizado, verossímil e não real”, mas no sentido de que tudo dentro dele é potencial: nada atingiu uma configuração fechada, conclusiva; a atividade do autor visa aprofundar as relações aparentemente banais da vida quotidiana, mas essa mesma atividade autoral cria apenas vidas possíveis, e não verdadeiramente concluídas. Há uma ficção dentro da ficção: num primeiro nível (já ficcional), há no conto um conjunto de personagens realizando ações comuns; há também um narrador que observa essas ações e cria uma ficção sobre elas, ou seja, um segundo nível: a complexa vida interior dessas personagens. Essa atividade criadora feita sobre as coisas torna-se mais importante que as coisas em si. As personagens transformam-se em meio de refração do sentido, o qual se localiza não em suas

vidas mas na própria atividade autoral que se realiza acerca delas: os contos tratam menos da complexidade de cada vida individual e mais da necessidade de encontrar tal complexidade.

Uma das consequências disso é a abertura do conto para o tratamento sério e profundo de um tropo narrativo que, historicamente, foi utilizado de maneira quase exclusiva pela literatura cômica: o equívoco. Em “Condolência” [“*Sympathy*”], a mera menção da morte de um sujeito leva a narradora a imaginar todo o sofrimento da viúva e cada um de seus prováveis gestos melancólicos – o que depois se revela um equívoco, já que o esposo de Celia (a suposta viúva) está vivo e bem, o que se descobre através de uma carta.

O que primeiro chama a atenção, no início e no final do conto, é o fato de que o contato que a narradora tem com as outras personagens é mediado pela escrita: o jornal que anuncia uma morte e a carta que revela o equívoco são, ambos, mensagens do passado que chegam até o presente. Não é o caso de falar de uma relação viva e direta com o mundo quando, por meio da escrita, o que se constrói é uma relação temporalmente problemática. Embora seja comum à configuração dos gêneros narrativos a separação entre o presente do narrador e o passado do acontecimento a que se refere, o acontecimento passado normalmente foi vivido ou observado pelo narrador, de modo que a narrativa é configurada como a contemplação a partir do presente sobre o evento – o presente marca o ponto de vista, mas o objeto visto encerra-se (e por isso mesmo está totalizado) no pretérito. Mas em “Condolência”, a morte de Humphry foi apenas informada à narradora – a relação da narradora com o acontecimento é tão indireta que ela nem mesmo percebe que a notícia trata da morte de outra pessoa. Ela não pode contar sobre a morte – é necessário criar uma ficção sobre seus efeitos no presente e no futuro. Mais do que isso, ela não teve tempo para meditar sobre o evento, aquele tempo que na narrativa corresponde ao intervalo entre o momento vivido e a construção de um enredo sobre ele. O tom da enunciação narrativa não se dirige a uma emoção do passado, agora vivida apenas esteticamente – a emoção é construída no próprio presente.

O passado, então, é percebido de maneira diferente. A emoção do presente dirigida ao passado é dada em termos de um arrependimento, quase de um pedido de perdão. Ora, o arrependimento, embora se refira ao passado, só pode existir em uma emoção construída e vivida no presente, enquanto o perdão nasce da compreensão de um efeito futuro. O passado no conto ganha uma dimensão psicológica: ele se torna o suporte mental para a emoção do presente e a ficção sobre o futuro. Assim, há no conto um enunciado narrativo que não se preocupa mais em falar sobre o que aconteceu, mas sim em pedir desculpas ao presente e entristecer-se diante de um futuro em que o perdão não poderá ser alcançado. O fato disso

tudo nascer de um equívoco só torna ainda mais evidente que os efeitos provocados pelo passado (o arrependimento presente e a preocupação com o futuro de uma personagem) tornaram-se mais importantes que os eventos do passado em si. O equívoco pode ser utilizado como um tropo sério e profundo porque, para a psicologia da narradora, as consequências de um evento que supõe ter acontecido são pensadas com o mesmo *pathos* de um acontecimento verdadeiro. Nesse sentido, a enunciação narrativa aproxima-se bastante do discurso lírico.

Os arquigêneros lírico, épico e dramático devem ser pensados como modos de aproximação e mediação entre o autor-contemplador e o mundo ficcional, ou seja, como uma organização arquitetonicamente orientada da linguagem<sup>107</sup> que aprecia esse mundo. Muito brevemente, podem-se retomar as considerações que Anatol Rosenfeld (2006) fez sobre as diferenças entre os três modos na obra **O Teatro Épico** [1965]. Suas considerações partem da diferença entre uma relação objetiva ou subjetiva com o mundo: o modo dramático, por exemplo, expressa o mundo ficcional como lugar de conflito, o que se configura principalmente na forma do diálogo – o conflito não pode ser submetido a um ponto de vista único e subjetivo acerca do mundo, mas deve ser representado objetivamente. A relação entre autor-contemplador e personagens é dada de modo imediato: é nas diferenças de posição expressas pelos discursos das personagens que se identifica o conflito do mundo, e não nas apreciações de um possível narrador (o que submeteria o conflito a um ponto de vista específico, embora não necessariamente total ou consistente). O épico-narrativo, por outro lado, introduz essa necessidade de uma apreciação dos eventos do mundo, de que se manifeste diretamente uma consciência que pensa sobre as ações das personagens, ou seja, um narrador. As vozes das personagens podem aparecer tanto em discurso direto quando indireto, mas em ambos os casos, elas já estão submetidas à apreciação de outra voz responsável pelo enunciado – ou seja, introduz-se um elemento subjetivo na relação com o mundo e suas personagens. Embora não se expresse puramente na forma material do diálogo (como no drama), a narrativa nem por isso deixa de ser dialógica, já que a relação entre o discurso do narrador e o discurso do herói só pode ser entendido como um diálogo entre as duas vozes,

---

<sup>107</sup> Bakhtin (2010b) chamou a esta organização observável em um nível linguístico de “forma composicional”, enquanto a “forma arquitetônica” diz respeito à maneira como se organizam os conteúdos éticos na obra de arte (a rigor, a diferença entre os modos lírico, épico e dramático é, primeiramente, composicional; já uma diferença dentro do mesmo modo, como entre a tragédia e a comédia, é arquitetônica). Mas deve-se lembrar aqui que os dois tipos de organização só são momentos diferentes para a compreensão teórica do texto: no momento de sua criação, a forma composicional do texto é guiada por uma expressão arquitetonicamente orientada, a vontade consciente de organizar certos conteúdos pela linguagem. Por isso mesmo, não é tão problemático que Bakhtin assumia que a diferença entre o conto e o romance seja, primeiramente, composicional (normalmente dada pela diferença da extensão entre os dois gêneros): o problema seria considerá-la unicamente composicional, ignorando que deve haver a expressão de uma arquitetônica diferente nos dois gêneros (motivada, inclusive, pela própria diferença de extensão).

com o narrador respondendo aos gestos de suas personagens. Resta ao arquigênero lírico, portanto, a expressão quase que plenamente subjetiva, em que o mundo ficcional praticamente desaparece sob as impressões que uma consciência tem desse mundo e a expressão tende a se tornar monológica, ou seja: a voz lírica amaina quase completamente as diferentes vozes do mundo, submetendo-as a si própria, a qual se torna a única consciência possível e a única apreciação concreta acerca do mundo.

Embora os contos de Woolf não cheguem a se configurar através do modo lírico (eles permanecem dentro do campo da narrativa e – principalmente – mantém a expressão dialógica como necessária na relação com o mundo), pode-se perceber, na medida em que a impressão mental sobre as personagens se sobrepõe à representação das próprias personagens, que a apreciação subjetiva e ativamente responsiva dada acerca do mundo se tornou mais importante que o mundo em si.

“A Marca na Parede” [*The Mark on the Wall*] é um dos limites lógicos a que chegaram os contos de Virginia Woolf. “Quão de pronto nosso pensamento se atiram a um novo objeto, erguendo-o por um pouco, assim como formigas que carregam febrilmente uma lasca de palha e depois a abandonam...” (WOOLF, 2005, p. 105), pensa a narradora. O conto leva ao limite a ideia de um narrador ficcionista, a ponto de anular quase que completamente o conteúdo externo que servia, em “Condolência” ou “Mrs. Dalloway em Bond Street”, para deslanchar o movimento psicologicamente interno do enunciado narrativo. Se em “Mrs. Dalloway...” eram os gestos mínimos, os tons de voz ou expressões faciais das pessoas, e em “Condolência” era o obituário no jornal, em “A Marca na Parede” tudo o que existe é uma marca pequena, preta e arredondada na parede, a qual pode ser várias coisas, ter sido criada de diversas maneiras e significar uma infinidade de conteúdos. Em primeiro lugar, é importante notar que o interesse da narradora não está na marca em si, no objeto real: “Eu poderia levantar-me, mas se o fizesse, para a olhar, é quase certo que não saberia dizer exatamente o que é; porque, uma vez feita uma coisa, ninguém nunca sabe como aconteceu” WOOLF, 2005, p. 106). Em segundo, no conto não se trata apenas da impressão interna, da sensação causada pela marca num plano puramente subjetivo: é necessário criar algo sobre a marca para que a consciência possa agir sobre ela. Por exemplo:

Se a marca fosse de prego, não devia ter sido para quadro, só podia ser para miniatura – a miniatura de uma dama de cachos empoados de branco, faces empoadas de creme e lábios como cravos vermelhos. Uma fraude decerto, pois as pessoas que moraram nesta casa antes de nós teriam escolhido

quadros assim – para um cômodo antigo, um quadro antigo. Eis o tipo de pessoas que eram – pessoas muito interessantes,... (WOOLF, 2005, p. 106).

E o parágrafo segue formulando que tipo de pessoas teriam vivido no lugar. Há a necessidade de expressar um conteúdo muito particular, muito subjetivo; também há a vontade de contar sobre o mundo, de narrar. A consciência subjetiva, permanecendo subjetiva, precisa criar alguma objetividade sobre a qual possa agir. É nisto que também se diferencia o conto de Woolf da lírica propriamente dita: embora a realidade externa tenha praticamente desaparecido, ela sobrevive na forma de uma ficção sobre essa realidade, ou seja, não se tem apenas a impressão subjetiva da consciência que fala, mas sim uma impressão subjetiva que age sobre um mundo que, embora tenha como fonte a psicologia da própria narradora, ainda assim é um mundo projetado externamente ao redor da marca na parede, um mundo que deixa de ser apenas o horizonte contemplado pela narradora para se tornar o ambiente em que ela vive, ou que poderia viver. Esse mundo tornado exterior é o que mantém, ainda que por um fio muito tênue, a relação entre a subjetividade da narradora com algum conteúdo objetivo, ainda que objetivo só em aparência.

Isso ainda não explica totalmente a particular relação entre a narradora e seu mundo. É necessário perceber que, como o mundo objetivo-ficcional que a narradora observa nasce de sua própria subjetividade e é projetado por ela, o que se encontra nesse mundo é um conteúdo igualmente subjetivo. O mundo objetivo, criado ficcionalmente, passa a refratar os mesmos conteúdos subjetivos da consciência que procura nele um sentido. O ambiente da narradora é representado como um processo de constante reconhecimento de seu próprio horizonte.

Mas o problema dos narradores pode ser percebido mesmo quando não há (ou pelo menos não claramente) essa vontade criadora e ficcionista sobre o mundo. Por exemplo, em “Kew Gardens” predomina o uso do discurso direto, o que indica a objetividade das personagens encontradas no conto: o texto trata de uma série de casais que caminham por Kew Gardens, dialogam entre si, e pensam sobre diversas coisas, tendo muito pouco em comum a não ser o cenário em que caminham e sua própria humanidade. Cada momento da narrativa trata de um desses casais, entre os quais se intercalam as observações que o narrador faz sobre o efeito das cores produzidas pelas flores do lugar e um caracol que atravessa o canteiro de flores.

Aqui sim as múltiplas consciências de várias personagens são apresentadas como verdadeiras, e não só como ficções criadas por um narrador – de fato, o narrador em si, como

uma consciência definida, quase não é delineado no texto. Relembre-se a afirmação de Auerbach (2004, p. 483), quando escreveu que “O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amiúde cambiantes...”. Essa afirmação poderia, certamente, também ser aplicada a alguns dos contos de James Joyce; no entanto, ao contrário do que ocorria nos contos de **Dublinenses** discutidos anteriormente, os muitos sujeitos de Virginia Woolf não são concebidos como a unidade anônima e amorfa da voz social, da qual apenas algumas vozes se destacam. Eles são concebidos individualmente, cada um deles tendo sua própria consciência que é representada como um processo vivo, subjetivo. A enunciação narrativa, em Joyce, apropriava-se das opiniões e das expressões do mundo ao redor das personagens (isto é muito claro em “Contrapartida”) a fim de construir sua própria visão desse mundo, a qual se cristalizava na forma de um narrador; em Woolf, por outro lado, abre-se espaço para que cada um desses sujeitos individualmente cumpra a função de ser parte da consciência mediadora entre o autor-contemplador e o mundo ficcional: o narrador é construído como o amálgama dessas várias consciências<sup>108</sup>. O que aqui se chama de “narrador” não é mais um ser que possui uma unidade de consciência concluída, mas cuja consciência é construída como um diálogo com a sequência, selecionada aparentemente ao acaso pelo autor, das impressões conscientes que várias personagens têm sobre o mundo (inclusive o caracol).

Esse tipo de procedimento é mais facilmente reconhecível nos romances de Woolf que em seus contos (é muito notável, por exemplo, em **Rumo ao Farol [To the Lighthouse]**), embora apareça com propósitos diferentes nos dois gêneros. Recorrendo mais uma vez às admiráveis conclusões alcançadas por Auerbach em seus estudos sobre os romances modernos de Woolf e Marcel Proust, essa consciência pluripessoal que realiza a expressão tende, nos romances, a descortinar a verdade por trás de uma personagem, examiná-la a partir de vários pontos de vista individuais e do seu próprio em vários momentos no tempo, o qual é visto em perspectiva. Já em “Kew Gardens”, essa consciência pluripessoal não se dirige, em sua totalidade, à compreensão de uma única personagem. Cada consciência que dialoga com o narrador se dirige a um evento diferente – o marido que pensa em uma mulher do passado (“Lily”) com quem poderia ter se casado, a esposa que lembra do beijo que uma senhora lhe dera na nuca (“a mãe de todos os beijos”), o velho homem que pensa ouvir sobre algo que fez há centenas de anos atrás, em outra vida... O esforço parece estar dirigido na construção do

---

<sup>108</sup> Em **Dublinenses**, o conto que mais obviamente se aproxima do tipo de procedimento utilizado por Woolf é “Os Mortos” [“*The Dead*”]; outro caso seria “Eveline”.

mundo ficcional como lugar de múltiplas consciências, e não de compreender uma única consciência a partir das múltiplas visões acerca dela, ou ainda, como seria o caso em Joyce, entender o movimento geral do mundo a partir do conjunto de movimentos das várias consciências. Por mais que pense em alguma síntese geral da vida (o mundo em sua rica complexidade de pensamentos), atingi-la não se põe como objetivo final: o movimento particular (ficcional ou não) de cada indivíduo é o objetivo final da enunciação. Ao mesmo tempo, esse movimento não tem um destino certo, não alcançou uma totalidade: no pouco tempo que há para contemplá-las, percebe-se que as personagens do conto são ricas de vida interior, mas são personagens instantâneas, contempladas apenas em um de seus momentos.

Ainda que romances como **Ulysses**, de Joyce, **Rumo ao Farol** e **Mrs. Dalloway**, de Woolf, transcorram em um período muito curto de tempo (um dia ou dois na vida das personagens), neles identifica-se a vida condensada no período breve. Esse aspecto condensado da vida é que possibilita aos narradores contar, mesmo sobre um breve tempo, uma narrativa que parece muito mais vasta: daí a trajetória de Bloom em um dia ser tão rica quanto aquela empreendida por Ulisses nos dez anos da **Odisseia**. Mas ao conto falta esse esforço condensador, essa vontade autoral de apresentar aquele período narrado como metonímia da vida – o momento no conto trata-se, notavelmente, de um recorte vivo que precisa ser completado (justamente o que motiva a atividade ficcional de alguns dos narradores de Woolf)<sup>109</sup>. Em “Kew Gardens” e em outros contos de Virginia Woolf, encontra-se a potencialidade da vida, sua capacidade de produzir uma riqueza de cores e a necessidade de existirem ficcionistas que figurem os destinos do mundo. No lugar de buscar um sentido a ser objetivado da vida de uma personagem, o que há é uma busca, por parte do autor, das possibilidades narrativas do mundo, das chances dadas pela realidade representada de construir enredos e dialogar com outras consciências – daí a posição tão central que os narradores ocupam nos contos, mesmo quando esses narradores têm um contorno difícil de ser reconhecido, como é o caso em “Kew Gardens”. Nesse sentido, nos contos de Virginia Woolf encontra-se uma tendência oposta àquela percebida nos contos de Guimarães Rosa discutidos anteriormente: enquanto em Rosa há uma representação literária interessada nos processos envolvidos durante um ato de criação artística popular, em Woolf a atenção se volta

---

<sup>109</sup> A própria Virginia Woolf fez menção a isto em carta dirigida a T. S. Eliot. A carta continha uma cópia do conto “Mrs. Dalloway em Bond Street” e alguns comentários seus, entre os quais escrevera que “Mrs. Dalloway não me parece estar completa tal como se apresenta agora” (WOOLF, 1989, p. 302, tradução nossa). Talvez o esforço de apresentar a personagem “completa” tenha motivado a criação do romance **Mrs Dalloway** – é possível que, para Woolf, mesmo o conjunto dos contos em que a personagem aparece não fosse o meio ideal para a expressão de uma totalidade da vida da personagem, a qual é alcançada por meio da representação metonímica de seu romance.

para os meandros da criação individual, rica de processos psicológicos. No lugar do caráter ingênuo e lúdico, mítico e arquetípico da criação popular, encontra-se uma maturidade densa e problemática em que não se pode separar o mundo exterior da própria vivência interna, uma maturidade em que o pensar sobre o mundo se tornou maior do que ele mesmo, em que a psicologia do presente suplantou o mito do passado.

## **Capítulo VIII**

**Clarice Lispector (a busca pelo singular) – O autor no conto e a explosão da forma**

## 8 CLARICE LISPECTOR (A BUSCA PELO SINGULAR)

Um dos últimos livros publicados em vida por Clarice Lispector, **Onde Estivestes de Noite** [1974] é certamente prova de sua maturidade como escritora. Embora seja um dos livros menos comentados de Lispector, é certamente um dos mais inovadores, especialmente do ponto de vista formal. É uma coletânea de contos como poucas e exhibe uma criatividade em sua construção que foi alcançada por raras obras antes ou depois.

Um dos aspectos mais curiosos é o conjunto de ligações construídas tanto entre os contos em si, como entre aquela obra e todas as outras da escritora, o que dá a **Onde Estivestes de Noite** um ar, ao mesmo tempo, de síntese do passado literário e de ponto de mutação, de indicação dos futuros caminhos que seriam seguidos por Lispector. Há personagens que fazem rápidas aparições em mais de um conto (como a protagonista de “A Procura da Dignidade”, à qual é feita breve referência em “A Partida do Trem”), ou que mesmo extrapolam as fronteiras do livro (como Angela Pralini, que se tornou personagem do póstumo **Um Sopro de Vida** [1978]); também podem ser encontradas referências à própria Clarice Lispector (tanto diretas, como em “A Partida do Trem”<sup>110</sup>, quanto sutilmente indiretas, como acontece em “Onde Estivestes de Noite”<sup>111</sup>), às suas obras anteriores<sup>112</sup> e também ao seu público leitor (embora ficcionalizado), ao qual os narradores constantemente se dirigem. De fato, a própria natureza ficcional dos textos é questionada constantemente através de enunciados que oscilam entre a ficção, a crônica jornalística e o texto de caráter teórico/filosófico.

Mas existem três contos que estão especialmente relacionados entre si, compartilhando imagens, situações e ideias – a sequência que começa com “Seco Estudo de Cavalos”, continua em “Onde Estivestes de Noite” e termina em “Relatório da Coisa” causa a impressão de um projeto literário consciente em desenvolvimento. Há (para usar o termo de Poe) uma

---

<sup>110</sup> “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despuorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava” (LISPECTOR, 1999, p. 32). A Clarice a que este trecho se refere é a própria Clarice Lispector; a “velha anônima” é a protagonista do conto anterior da mesma obra, “A procura da dignidade”.

<sup>111</sup> Joel Rosa de Almeida sugeriu, em **A Experimentação do Grotesco em Clarice Lispector**, que as personagens “jornalista sensacionalista” e “escritora falida” sintetizam faces deslocadas de Lispector como cronista e ficcionista (ALMEIDA, 2004, p. 73).

<sup>112</sup> Uma das seções de “Seco Estudo de Cavalos”, intitulada “O CAVALO PERIGOSO”, é quase idêntica a um trecho do livro **A Cidade Sitiada**.

subcorrente de significação que atravessa os três contos, embora, formalmente, os três pareçam muito diferentes entre si<sup>113</sup>.

Pense-se sobre “Seco Estudo de Cavalos”. O objeto do texto, o cavalo, possui uma certa tradição ao longo da produção literária de Lispector: lembrando apenas alguns exemplos mais conhecidos e relevantes, no capítulo “...O banho...”, de **Perto do Coração Selvagem** [1943], Joana lembra o cavalo de que caíra e que esperara por ela no rio, e rememora as sensações que, depois de sair das águas, experimentara ao cavalgar: “Sentia o cavalo vivo perto de mim, uma continuação do meu corpo” (LISPECTOR, 1998c, p. 71); em **A Hora da Estrela** [1977], o narrador Rodrigo S. M. escreve que “Deitada, morta, [Macabéa] era tão grande como um cavalo morto” (LISPECTOR, 1998b, p. 86); **A Cidade Sitiada** [1949] menciona “O Crime do Cavalo num Subúrbio” (LISPECTOR, 1998a, p. 17), crime repetido em “Seco Estudo de Cavalos”; já o conto “O Relatório da Coisa” usa a figura do cavalo branco de uma forma fantástica, quase messiânica. “Seco estudo de cavalos” combina essa vasta simbologia criada sobre a imagem do cavalo, tratando-o ora como uma forma perfeita, um ideal de devir do humano, ora como algo que desperta o temor e a incompreensão, ora como representação dos desejos recalcados ou como elemento místico de transcendência que liga o humano ao mistério.

E no entanto o cavalo não é tratado exatamente como personagem no conto: a imagem ou o conceito de cavalo permanece sempre como uma forma abstrata, nunca concretizada materialmente. Ele nunca é personificado ou individualizado, nem poderia ser: o texto trata especificamente da diferença entre o sujeito humano, real, único e dotado de consciência, e o cavalo, uma abstração perfeita em sua existência ideal inconsciente de si mesma – o qual, portanto, não pode ser objetivado como um ser definido nem temporalmente, nem mesmo espacialmente. Ele pode ser apreendido pela consciência apenas como forma (*eidos*), mas nunca como matéria (*physis*); ele é uma potência (*dynamis*), e não um produto (*ergon*)<sup>114</sup>. Ele não possui configuração espacial definida porque não é um produto realizado, mas apenas a sua potência de realização.

---

<sup>113</sup> Dois destes contos – “Seco Estudos de Cavalos” e “Onde Estivestes de Noite” – já foram analisados por nós em trabalho anterior, a dissertação de mestrado intitulada **Formas Inacabadas** (PONTES, 2010). Entretanto, como consideramos prematuras as discussões presentes naquele estudo, e como estes contos são profundamente relevantes em um estudo sobre a evolução das formas do conto, sentimos a necessidade de retornar à discussão destes textos, agora repensados a partir de uma concepção mais amadurecida acerca do conto como gênero, assim como da literatura em geral como fenômeno vivo. Algumas ideias daquele trabalho foram revisitadas, reinterpretadas e reelaboradas durante a produção do presente capítulo.

<sup>114</sup> Os termos gregos, muito recorrentes em estudos de Teoria da Literatura, podem ajudar a tornar mais clara a ideia que se expressa aqui.

O segmento intitulado “OS OLHOS DO CAVALO”, em que a narradora fala sobre um cavalo cego, é a primeira seção evidentemente narrativa do conto. A sua importância está depositada em uma pergunta – “O que é que um cavalo vê a tal ponto que não ver o seu semelhante o torna perdido como de si próprio?” –, cuja resposta, “É que – quando enxerga – vê fora de si o que está dentro de si. É um animal que se expressa pela forma”, exprime o pensamento de que a plenitude do cavalo é resultado da completa identificação entre si e o mundo exterior, a total coincidência entre sua forma e a forma da sua realidade – afinal, “Quando vê montanhas, relvas, gente, céu – domina homens e a própria natureza” (LISPECTOR, 1999, p. 37). Ele não pode ser definido espacialmente pois não tem existência material – é pura forma, e a natureza que o circunda, o mundo em que vive, é uma extensão de si. O domínio que ele exerce sobre o mundo se ergue sobre essa perfeita coincidência com o seu meio (o fato de que o ambiente é parte dele mesmo, de que não existe aqui diferença entre ambiente e horizonte).

Esse mesmo ideal de coincidência se estende às relações entre o indivíduo e o outro, tão identificado a ele que pode ser considerado uma extensão de sua subjetividade: o cavalo cego que, impossibilitado de ver “o seu semelhante”, torna-se “perdido como de si próprio”. A narradora expressa, de fato, esse desejo ideal (mas ao mesmo tempo inalcançável) de relacionar-se de modo tão perfeito a ponto de misturar a sua forma à do animal:

Mal eu saísse do quarto minha forma iria se avolumando e apurando, e, quando chegasse à rua, já estaria a galopar com patas sensíveis, os cascos escorregando nos últimos degraus da escada da casa. Da calçada deserta eu olharia: um canto e outro. E veria as coisas como um cavalo as vê. Essa era a minha vontade. (LISPECTOR, 1999, p. 40).

A própria ideia de espaço, então, já não parece mais apropriada. A ficção subjetiva de Woolf ainda se referia a um ambiente físico em que as personagens se movimentavam, embora privilegiasse o horizonte imaginado ou vivido pela consciência delas – é necessário olhar para a marca da parede a fim de pensar sobre a marca na parede. A personagem possui um limite espacial, uma fronteira que a separa do mundo que ela observa, em que ela vive. Já no conto de Lispector, o elemento conceitual, abstrato e psicológico se tornou tão marcante que falar do espaço na narrativa seria quase como falar do espaço de um conceito teórico. Já não se trata propriamente de uma internalização do espaço, ou seja, da conversão do ambiente em horizonte nos limites da consciência da personagem, trata-se, na verdade, de uma

abstração conceitual do mundo. Representa-se o mundo a partir de uma concepção teórica acerca dele – cria-se a impressão de uma visão estética formulada não sobre a vida (ou seja, tendo a vida como referência), mas formulada sobre um pensamento cognitivo dirigido à vida. Estetizam-se a abstração, a teoria e o conceito; para além do mundo, são as próprias formas de conhecer o mundo que servem de conteúdo para a realização da forma artística. Em outros termos: não é o conteúdo de uma corrente científica ou filosófica que aparece representada no conto, mas a própria forma do pensamento científico ou filosófico.

Isto também significa que, da mesma maneira, o tempo na narrativa já não pode ser percebido como parte do conteúdo, nem mesmo em termos de sua fragmentação. Quando o enredo ocupa uma posição central em uma narrativa, pode-se falar na sequência de ações realizadas por uma personagem, e entender essas ações em uma relação causal (o que permitiu a Aristóteles (1999, p. 49), como já mencionado antes, estabelecer que é diferente “uma coisa acontecer depois de outra” de “uma coisa acontecer por causa de outra”); quando se trata de conceitos, não existe nem uma relação temporal nem causal entre eles – embora apareçam uns depois dos outros no texto, eles devem todos ser entendidos como simultâneos, coexistentes. A visão do autor não se direciona ao movimento do objeto, mas aos seus diversos aspectos (que existem ao mesmo tempo). Esse objeto não se movimenta em um espaço ao longo de um intervalo de tempo – esse objeto simplesmente existe, e é da sua existência que se fala. O conto é sobre um conceito de cavalo, e não sobre um cavalo em si; é, portanto, a elaboração estética de um conceito de personagem, e não a organização em forma de enredo da vida de uma personagem.

Então isto quer dizer que não se deve tratar o conto de Lispector como uma narrativa? Embora se sobressaia nele tanto o aspecto lírico quanto a sua forma reminescente de uma ficção filosófica<sup>115</sup>, não se deve deixar de observar a crescente importância que os segmentos narrativos recebem ao longo do texto e a maneira como a alternância entre eles e os momentos líricos/conceituais está ligada a uma evolução da voz enunciativa no conto. O problema está na relação entre narrativa e enredo, e na ideia de que o enredo faz parte unicamente do conteúdo de uma dada obra. Apesar de não haver, no plano do conteúdo de “Seco Estudo de Cavalos”, uma clara ligação causal entre cada momento do conto, essa relação emerge logo que notamos as mudanças formais que acontecem entre um segmento e outro. Não há o movimento nítido de uma única personagem ou objeto, mas há, claramente,

---

<sup>115</sup> Do tipo que se pode encontrar nos contos de Voltaire (embora em Voltaire o elemento narrativo seja muito presente, como se pode perceber em “Micromegas”, “Sonho de Platão” e “Pequena Digressão”) e que foi muito trabalhado por Jorge Luis Borges. Acerca disto, cf. a introdução escrita por Davi Arrigucci Jr. para uma das edições brasileiras de **Ficções**, intitulada “Borges ou do Conto Filosófico” (BORGES, 2001, p. 09-26).

um movimento da voz enunciativa, a qual se transforma e evolui no decorrer do texto: ela primeiro dá conceitos “secos”, depois conta pequenos casos que expressam uma vontade estética de narrar, depois se manifesta como um eu-lírico que contempla o universo a partir de sua subjetividade. Trata-se da diferença entre enunciar um enredo e transformar o próprio ato enunciativo em enredo. Se é realmente necessário pensar em um enredo que constitua o conto, esse pode ser dado como “a transformação na maneira como uma consciência que vê o mundo pensa sobre um objeto (o cavalo) e sobre si mesma”.

Isso é configurado esteticamente por mudanças no ato de contar e, acima de tudo, de ver e interpretar o horizonte da própria consciência ficcional. Não se pode falar acerca da transformação – transformam-se, ao longo do tempo, as maneiras de apreciar e de converter em linguagem a apreciação. O que significa que, junto com o deslocamento do enredo (que deixa de ser dado como conteúdo e passa a ser estruturado por meio da expressão formal), também é natural que a personagem deixe de ser objetivada da mesma maneira como em uma narrativa convencional. Quando o movimento deixa de ser observado e contado para ser vivido – já que o que importa não é o movimento de um cavalo mas a importância do conceito de cavalo para o movimento da própria narradora –, cessa a distância entre narrador (quem conta) e personagem (quem vive), o que cria a semelhança entre o conto e uma poesia lírica. Mas, mais do que isso: também cessa a distância entre quem cria esteticamente o mundo (o autor) e quem fala sobre ele (o narrador), já que a própria criação se dá por meio das transformações na maneira de contar. Cria-se a aparência de uma inversão: a voz do narrador gera a consciência do autor, a qual é formulada e revelada no decorrer do conto. O surgimento de uma consciência ainda confusa, que tenta criar um mundo ficcional a partir de suas impressões sobre o cavalo, passa a ser tema da narrativa.

Por isso o conto começa conceitual e metafísico até se tornar subjetivamente humano: ele acompanha o percurso da criação de uma consciência artística, de uma vontade estética. O momento em que se diz:

Mas – quem sabe – talvez o cavalo ele-mesmo não sinta o grande símbolo da vida que sentimos nele. Devo então concluir que o cavalo seria sobretudo para ser sentido por mim? O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano? O melhor do cavalo o ente humano já tem? Então abduco de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou. (LISPECTOR, 1999, p. 37).

...Representa justamente o nascimento dessa consciência. Não se pode deixar de mencionar a curiosa interpretação de Silviano Santiago, para quem esse trecho representava um breve momento de covardia – como se a narradora voltasse atrás em sua vontade de ser igual ao cavalo e atingir a perfeição (SANTIAGO, 2004, p. 200). A interpretação desenvolvida aqui, entretanto, aponta a possibilidade inversa: de que a autora/narradora não pode sentir tudo aquilo que o cavalo representa se ela abandonar a sua posição de quem se relaciona e percebe o sentido e o simbolismo do cavalo. A autora/narradora precisa existir como pessoa (humana), e não como ideia ou conceito (cavalo). Tornar-se o próprio cavalo seria perder de vista o que ele simboliza para a própria autora/narradora: o seu ponto de vista deve permanecer de fora, sem se confundir completamente com o do próprio cavalo (embora aproximando-se empaticamente dele), para que o cavalo continue a existir em toda sua plenitude simbólica. A frase “O cavalo me indica o que sou” torna isto ainda mais claro, especialmente se vista como algo similar à própria atividade estética: como o autor que encontra na personagem o reflexo de suas próprias impressões acerca do mundo (e por isso depende da personagem para expressar um sentido), a personagem também depende de um autor que garanta sua existência, pois é ele quem transforma sua vida em uma totalidade estética e concede um sentido aos seus atos. O cavalo não percebe sua própria liberdade, a qual é construída exotopicamente por uma autora; já a autora vê no cavalo a perfeição desejada e inalcançável. É dessa peculiar relação entre os dois que nasce um sentido. Ao mesmo tempo, o período aponta a mudança de foco percebida no texto: o que importa não é o cavalo em si, mas o que ele indica para a autora; assim, é o autor, e não a personagem, que se torna a figura central na representação. A personagem pode ser abstraída e transformada em conceito; em troca, o autor deve se fazer presente, revelar-se de dentro do texto – mas sem perder sua relação com a personagem (ainda que conceitual), relação que dá sentido aos dois.

Esse processo de personalização do autor é construído na linguagem, e pode ser percebido tanto na introdução de elementos narrativos e líricos como no próprio surgimento do pronome eu e de verbos em primeira pessoa. Tome-se como exemplo as primeiras orações do conto: “O cavalo é nu”; “O que é cavalo? É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem [...]”; “A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano” (LISPECTOR, 1999, p. 36). Quem fala? De que lugar e de que tempo vem a sua voz? Que posição ocupa na hierarquia social? Qual a sua relação com o mundo ficcional? Tudo isto é apagado na enunciação: a linguagem é impessoal, de tal modo que o seu objeto (o cavalo) parece ganhar plena autonomia, sendo descrito como objeto em si e não como um ser visto em relação a um eu. A descrição predomina sobre a narração: enquanto na

narração costuma ser claro que alguém conta uma história, na descrição cria-se a impressão de que o objeto existe em si. A forma desse tipo de enunciado é muito comum em trabalhos científicos (de fato, o presente trabalho é, pelo menos na maior parte de sua composição linguística, um exemplo disso), e culturalmente é tratada como uma linguagem objetiva (pois sua ênfase recai quase inteiramente sobre o próprio objeto), ao contrário da subjetiva linguagem narrativa ou lírica. A presença (ainda que oculta) do sujeito enunciadador nos modos épico e lírico, além da pressuposição de que o enunciado se dirige a outro sujeito, permite que a linguagem se manifeste em termos dialógicos ou monológicos (também no dramático, em que os enunciados usualmente partem de vários sujeitos que dialogam entre si); mas no conto de Lispector, mesmo a ideia de um monólogo parece imprópria. O cavalo é a única coisa que existe, e o texto se forma em torno dele: nem há a manifestação de um sujeito enunciadador, nem de alguém que recebe seu enunciado. Os períodos interrogativos, que podem inicialmente causar a impressão de um diálogo, são utilizados como recurso retórico: não são perguntas esperando por uma resposta advinda de alguma consciência, mas apenas uma maneira de introduzir tópicos diversos (“O que é cavalo?”; “O que é que faz o cavalo ser de brilhante cetim?”).

Tudo isso muda quando surgem períodos como “Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa. Sua forma fala” (LISPECTOR, 1999, p. 36). Torna-se, então, evidente o anseio por exprimir-se, por ganhar uma voz, e surgem os primeiros verbos em primeira pessoa. Em “ADOLESCÊNCIA DA MENINA-POTRO” já há uma imagem do sujeito de que partem os enunciados: “Eu me sentia como se algo meu nos visse de longe – Assim: ‘A Moça e o Cavalo’” (LISPECTOR, 1999, p. 37).

As seis seções seguintes são claramente narrativas, e embora não estejam dispostas de modo completamente linear, giram em torno de eventos semelhantes: a aparição emudecedora dos cavalos, que agora se manifestam concretamente. Os conceitos cedem lugar às imagens, e o aspecto sensível começa a se sobressair no conto: surgem cenários e seres, assim como esparsas ligações temporais entre os momentos do texto, marcadas especialmente na sequência de títulos dos tópicos: “NA RUA SECA DE SOL”, “NO PÔR DO SOL”, “NA MADRUGADA FRIA”, “NO MISTÉRIO DA NOITE”.

A visão dos cavalos “NA RUA SECA DE SOL” é narrada como uma aparição quase etérea, um instante de vislumbre “imobilizado por uma máquina fotográfica que tivesse captado alguma coisa que jamais as palavras dirão”, instante que não pode ser convertido em linguagem: “Os poucos transeuntes que afrontavam o calor do sol olharam, duros, separados,

sem entender em palavras o que viam” (LISPECTOR, 1999, p. 38). Os cavalos, que sintetizam o caráter livre e selvagem no homem, só podem ser percebidos através dos sentidos, e não da razão: os habitantes veem os cavalos e não são capazes de traduzir em palavras – racionalizar – o que veem. A autora/narradora os percebe através da audição: “Ouvindo o rumor dos cavalos, eu adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina” (LISPECTOR, 1999, p. 39).

Tal aspecto encontra ecos no restante do conto: a ênfase na imobilidade do instante é repetida através das metáforas da estátua e da armadura. A “estátua equestre da praça na doçura do ocaso” é erguida no ouro espalhado pela luz do pôr do sol, no qual “Os rostos dos habitantes ficaram dourados como armaduras e assim brilhavam os cabelos desfeitos” (LISPECTOR, 1999, p. 39). Toda a narração sobre o potro branco, momento sublime em que os animais são tratados como imagens plenas de sentido, volta a enfatizar o aspecto emudecedor e imobilizante da imagem perfeita do cavalo:

E se no meio da ronda aparecia um potro branco – era um assombro no escuro. Todos estacavam. O cavalo prodigioso aparecia, era aparição. Mostrava-se empinado um instante. Imóveis os animais aguardavam sem se espiar. [...] Noite alta – enquanto os homens dormiam – vinha encontrá-los imóveis nas trevas. Estáveis e sem peso. (LISPECTOR, 1999, p. 40).

A admiração emudecedora diante da imagem perfeita do cavalo implica em uma perda do domínio completo da linguagem teórica, o que significa a impossibilidade de construir um enunciado puramente objetivo, capaz de transformar a forma do cavalo em um conceito apreensível pela linguagem. O que pode ser apreendida é a relação de uma consciência com o cavalo, relação que só pode ser dada a partir da própria consciência – ou seja, de modo lírico.

São estes os três momentos do conto: descreve-se a ideia de cavalo, conta-se o que aconteceu em encontros entre humanos e cavalos, expressa-se o “eu interior”, despertado pela perfeição dos cavalos. Os tempos verbais predominantes em cada seção mudam ao longo do texto: o conceito não tem delimitação temporal, portanto é sempre presente (“o cavalo é...”); a narração, por outro lado, delimita o tempo do acontecimento, separando-o do tempo da enunciação – predomina o pretérito (“uma parelha de cavalos desembocou...”); a expressão lírica, como construção de um devir, projeta-se no futuro (“de madrugada estarei de pé ao lado do ginete...”). O percurso narrativo, então, parte da admiração da perfeição distante do cavalo, mas vai se tornando humana, subjetiva.

Na última seção, “ESTUDO DO CAVALO DEMONÍACO”, há também a retomada de um elemento que, como já discutido anteriormente, era muito recorrente nos contos do escritor lusitano Jorge de Sena: o demoníaco como elemento simbólico, como reunião entre o ser e sua essência, ou reunião dos seres entre si. No conto de Lispector, o cavalo é tratado não somente como um ser irresistível e superior, mas também místico: “Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do Rei no enfeitado Sabath” (LISPECTOR, 1999, p. 41), diz a autora/narradora, destacando também a sua posição na esfera do proibido – é um cavalo roubado (e de ninguém menos que o rei), em um dia proibido e enfeitado, durante a noite, com o qual vaga “sem saber que crimes cometemos até chegar à inocente madrugada” (LISPECTOR, 1999, p. 42). O trecho é repleto de símbolos religiosos que servem para reforçar o caráter contraventor da protagonista, a qual se rende ao chamado do cavalo, agora descrito como demoníaco. É chamado de “a Besta”, considerado um “despudorado cúmplice do enigma” e seu chamado é uma “atração do inferno”. Todos esses elementos são sumarizados pela ideia contida numa única frase: “Os primeiros sinos de uma igreja ao longe nos arrepiam e nos afugentam, nós desvanecemos diante da cruz” (LISPECTOR, 1999, p. 42).

Acima de tudo, a consciência mística, demoníaca e caótica que se expressa na última seção se contrapõe claramente ao pensamento conceitual, teórico e ordenado do início do conto. O fluxo de consciência, apresentado confusamente nos limites de um monólogo interior, indica a falta de um domínio racional da linguagem, ou a incapacidade de ordenar a forma linguística que representa o mundo, de organizar o mundo ficcional e seus seres através da língua. Assim como os sujeitos que ficavam emudecidos e paralisados diante da visão do cavalo, o raciocínio teórico, logocêntrico, torna-se confuso tão logo seja emudecido, perca seu poder linguístico. A linguagem solta, livre, sem ser dominada pelo propósito científico, é comparável à “animalidade bela e solta do ser humano” (LISPECTOR, 1999, p. 37) que o cavalo indica. Em “FALSA DOMESTICAÇÃO”, quando se diz que o cavalo “È liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem [...]” (LISPECTOR, 1999, p. 36), talvez se queira dizer que o cavalo não pode ser aprisionado nem mesmo pela linguagem...

“Seco Estudo de Cavalos” termina com uma referência ao “chamado da noite”, o qual reaparece no início do conto seguinte:

[Último parágrafo de “Seco Estudo de Cavalos”:] Livra-me, rouba depressa o ginete enquanto é tempo, enquanto ainda não entardece, enquanto é dia

sem trevas, se é que ainda há tempo, pois ao roubar o ginete tive que matar o Rei, e ao assassiná-lo roubei a morte do Rei. E a alegria orgíaca do nosso assassinato me consome em terrível prazer. Rouba depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame. (LISPECTOR, 1999, p. 42).

[Primeiro parágrafo de “Onde Estivestes de Noite”:] A noite era uma possibilidade excepcional. Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha. A multidão abaixo aguardava em silêncio. (LISPECTOR, 1999, p. 43).

“Onde Estivestes de Noite”, que dá título à obra, é predominantemente narrativo, mas nem por isso menos formalmente complexo que o texto que lhe antecede. Tematicamente, os dois contos compartilham da mesma busca de uma perfeição, da mesma presença de um ser ideal que indica à humanidade a possibilidade de um estado de consciência em que não exista fronteira entre o horizonte do eu e o seu ambiente, ou entre o eu e o outro. Esses seres perfeitos (o cavalo e o andrógino) não possuem limites temporais, espaciais ou (mais claro no segundo caso) de gênero: eles são a representação plena da singularidade, de um tipo de existência que não possui limites materiais, que é pura forma (para usar a expressão de “Seco Estudo de Cavalos”) e que se comporta como uma “mente universal” (LISPECTOR, 1999, p. 56). Assim como o cavalo, o andrógino é também uma aparição emudecedora, um assombro paralisante que não se deixa dominar pela linguagem verbal: “[...] e quando o Ele-ela lhes aparecia com uma claridade que emanava dela-dele, eles paralisados pelo que é Belo diriam: ‘Ah, ah’. Era uma exclamação que era permitida no silêncio da noite” (LISPECTOR, 1999, p. 44); “Quando a Ela-ele parava por um instante, homens e mulheres, entregues a eles próprios por um instante, diziam-se assustados: eu não sei pensar. Mas o Ele-ela pensava dentro deles”; “Aí eles começavam a balbuciar mas para dentro porque a Ela-ele era cáustica quanto a não disturbarem uns aos outros na sua lenta metamorfose” (LISPECTOR, 1999, p. 45).

O andrógino, posto em contraste com a realidade das personagens, funciona como índice da incompletude destas, graças ao seu caráter pleno e quase divino. Todo o segmento do sonho é uma representação dessa busca por uma totalidade: as personagens sobem a montanha, tentando aproximar-se de “Ele-ela”, enquanto cumprem seus desejos reprimidos, em diversos momentos experimentando uma sensação de êxtase (inclusive, mas não apenas, sexual). O andrógino está para este conto assim como o cavalo está para “Seco Estudo de Cavalos”: ambos apresentam ao homem uma natureza total, completa, em que a manifestação

de seus impulsos naturais é livre de censura e caminha na trilha da subversão dos valores civilizatórios. O mundo logocêntrico, ordenado pela linguagem e pelo raciocínio, desintegra-se no caos primordial da expressão completamente livre e de natureza demoníaca. Ambos os contos podem ser interpretados, assim, como jornadas rumo a um passado pré-civilizatório – anterior às formas organizadas de ciência e religião, e mesmo à própria noção de indivíduo –, cuja reminiscência sobrevive no lugar mais íntimo da consciência de autores, narradores e personagens, podendo-se expressar linguisticamente apenas nas formas do fluxo de consciência (o monólogo interior ou o discurso indireto livre) e sendo vivenciado apenas durante o sonho.

O conto pode ser dividido em dois momentos complementares: a noite, inteiramente onírica (passando-se em uma espécie de sonho coletivo, que envolve simultaneamente todas as personagens), pautada pelo grotesco, pelo místico e pelo sensual, em que as personagens se relacionam quase que exclusivamente através da violência mútua ou do sexo, e a manhã, em que a narração se abre para o cotidiano de cada uma das personagens e suas condições de vida, as quais correspondem muitas vezes ao inverso do que essas personagens experimentaram durante o sono (que, por isso mesmo, é dado como “uma possibilidade excepcional”). Ao observar a segunda parte do conto, logo se percebe que o ambiente onírico inicial é formado, entre outras coisas, pelos desejos reprimidos das personagens, e a sua relação com o plano da realidade se estabelece de maneira análoga a uma relação psíquica entre o consciente e o inconsciente.

A diferença entre sonho e realidade se manifesta, entre outras coisas, no tratamento narrativo do espaço. Durante a manhã, com as personagens acordadas, há uma grande quantidade de lugares que, embora não façam parte de uma geografia definida (sabe-se apenas que as personagens estão em uma pensão pobre, em uma mansão rica, em uma igreja, dentro de um quarto, em um açougue etc.), certamente indicam uma sociedade extremamente variada, com pessoas de diferentes classes vivendo em seus ambientes cotidianos e realizando ações que condizem com a realidade desses ambientes: Jubileu de Almeida liga o rádio e estala um ovo na frigideira, o poderoso rico aperta a campainha para que o mordomo lhe sirva o *breakfast*, o judeu pobre bebe água da bica, o padre ergue a taça de cristal entre as mãos... A intenção parece ser, justamente, a de fixar os espaços dentro de uma atividade cotidiana, como se as ações realizadas neles fossem ações repetidas sempre, ritualisticamente (mas sem o elemento sagrado e misterioso do ritual). O gesto repetido, controlado e automático (“Os fiéis distraídos fizeram o sinal da Cruz”) (LISPECTOR, 1999, p. 56, grifo nosso) em um ambiente realista, socialmente definido e cotidiano é o contrário

do que se manifesta durante a noite, no sonho. A paisagem do sonho é dada, acima de tudo, em suas direções simbólicas: existe o “embaixo” e o “alto” da montanha, e a ascensão entre eles – ascensão é mais uma direção espiritual do que geográfica. O espaço também aqui é rico de variedade, mas esta não se revela mais como uma variedade social, uma vez que os tipos sociais estão todos misturados entre si, realizando o mesmo percurso. A montanha de origem vulcânica, o pântano, o morro que era todo de sucata, o chão, as encruzilhadas, o mar, o apartamento com a cruz verde sobre a parede vermelha, a referência à Rumânia, “um país perigoso: ciganos” – todos esses cenários estão ligados não mais a aspectos sociais da realidade, e sim a manifestações poderosas da natureza, de forças mágicas ou de destruição. Não se trata mais de ver as personagens em suas ações quotidianas, e sim de lançá-las em ambientes sobre os quais não têm nenhum domínio e nenhuma compreensão, dentro dos quais os seus gestos não podem mais seguir o automatismo controlado do quotidiano. “Quanto a eles, cumpriam rituais que os fiéis executam sem entender-lhes os mistérios” (LISPECTOR, 1999, p. 47), conta o narrador: a força do mágico, do misterioso, se manifesta por trás de suas ações e do espaço em que essas ações acontecem. É exatamente o contraste entre a celebração distraída da missa durante o dia, realizada pelo Padre Jacinto, e a referência ao êxtase de Santa Tereza d’Ávila durante a noite: o gesto religioso automático e sem significado em oposição a um gesto que, embora também ritualístico, é a própria manifestação no corpo de uma ascensão espiritual e de uma ligação mística com a divindade, gesto em que não se separa a espiritualidade da crença e o êxtase sexual do corpo físico.

Pode-se dizer que há, de um lado, um espaço socialmente definido e realista, variado mas (por assim dizer) medíocre; de outro, um espaço grotesco, simbólico, mágico e impressionante, com grandes elevações e obscuros abismos. A relação entre esses espaços é temporal, e não geográfica: um deles pertence ao dia, e o outro à noite. O trânsito das personagens entre os dois ambientes não é livre; de fato, a simples memória da vida em um espaço durante a permanência no outro pode ter efeitos terríveis:

- Como é que você se chama, disse mudo o rapaz, para eu chamar você a vida inteira. Eu gritarei o seu nome.
  - Eu não tenho nome lá embaixo. Aqui tenho o nome de Xantipa.
  - Ah, eu quero gritar Xantipa! Xantipa! Olhe, eu estou gritando para dentro. E qual é o seu nome durante o dia?
  - Acho que é... é... parece que é Maria Luísa.
- E estremeceu como um cavalo que se eriça. Caiu exangue no chão. Ninguém assassinava ninguém porque já eram assassinados. Ninguém queria morrer e não morria mesmo. (LISPECTOR, 1999, p. 46).

A mesma divisão do espaço se aplica, portanto, ao tempo. A consciência das personagens não se constrói, para elas, a partir das memórias vividas nos dois momentos: durante o dia, apenas os dias anteriores são lembrados; durante a noite, lembrar-se do dia é perigoso. A ligação entre os dois momentos é dada exotopicamente, de fora da consciência das personagens; para elas mesmas, a experiência não se acumula entre um momento e outro.

O que tudo isso significa na construção desse mundo ficcional? Apesar da forma narrativa, ainda nesse conto é difícil conceber o conjunto das ações como propriamente um enredo – elas são dadas mais em suas relações com as divisões de tempo e espaço do que nas relações que poderiam ter entre si<sup>116</sup>. São concebidas como parte de um mesmo universo (dividido entre o sono e a vigília), mas não como parte de uma mesma sequência temporal: são vistas dentro de um estado de sincronidade, em que o tempo não é tão importante. A representação não é objetivada em termos de um enredo, mas de uma cifra a ser desvendada, como um oráculo. Ora, a relação do autor com o mundo é a de quem conhece a existência de um segredo desse mundo, segredo desconhecido pelas personagens; é a de quem sabe que, escondida sob os gestos usuais da vida quotidiana, existe uma força mística e natural reprimida pelas forças organizadoras da vida comum<sup>117</sup>. As personagens realizam os seus gestos, mas desconhecem a fonte deles – a fonte se encontra no sonho livre, no estado de singularidade em que a consciência não conhece nenhum limite temporal ou espacial. O autor percebe uma integração entre esses dois mundos, entre a vida desperta e o sonho, e concede a possibilidade de contemplação breve desse sonho – cria, através de um narrador, a sua representação verbal, literária, embora saiba que essa representação é contrária à própria natureza da noite, e, portanto, incapaz de absorvê-la como um todo. Não há interesse em explicar o segredo, mas apenas contemplá-lo – afinal, ele é um assombro, é emudecedor e paralisante. Não se pode raciocinar sobre ele, e toda contemplação dele é breve e instantânea demais para que se revele por inteiro.

---

<sup>116</sup> Similar à construção vista em “Kew Gardens”, de Virginia Woolf.

<sup>117</sup> Lembra bastante, portanto, a diferença entre ordem erótica e ordem social presente nos contos de Jorge de Sena. As referências à Santa Tereza d’Ávila nas obras dos dois escritores também sinalizam uma recorrente aproximação entre o conto e o texto místico-religioso. É curioso que a fortuna crítica sobre Clarice Lispector usualmente recorra ao termo epifania para explicar determinados mecanismos narrativos de suas obras (o momento, normalmente provocado por um toque ou um olhar, em que a realidade banal das personagens se abre para uma compreensão maior de si mesmas e de seu mundo), termo emprestado da tradição religiosa. Por sua vez, este momento instantâneo de reconhecimento de uma verdade subjacente ao enredo lembra bastante as teses sobre o conto elaboradas por Ricardo Piglia, as quais foram discutidas em capítulo anterior deste trabalho.

O último dos três contos, “O Relatório da Coisa”, refere-se a um terceiro objeto perfeito: Sveglia, o relógio que é o próprio tempo. A forma narrativa, embora presente, aqui também se alterna com outros modos discursivos – nesse caso, especialmente com o monólogo. E se em “Seco Estudo de Cavalos” a linguagem seca do discurso teórico dava lugar à linguagem confusa do fluxo de consciência, o que há aqui é uma tendência inversa: há uma consciência subjetiva, dada desde o início, vivendo o anseio constante por criar uma linguagem seca o bastante para falar da Coisa, do Objeto. Afinal,

Este é um relatório: Sveglia não admite conto ou romance o que quer que seja. Permite apenas transmissão. Mal admite que eu chame isto de relatório. Chamo de relatório do mistério. E faço o possível para fazer um relatório seco como champanha ultra-seco. Mas às vezes – me desculpem – fica molhado. Uma coisa seca é prata de lei. Ouro já é olhado. Poderia eu falar em diamante em relação a Sveglia? (LISPECTOR, 1999, p. 60).

Se “Onde Estivestes de Noite” era um conto sobre a liberdade temporalmente livre da noite, “O Relatório da Coisa” é um conto sobre o tempo controlado do dia: “Sveglia: acorda, mulher, acorda para ver o que tem que ser visto. É importante estar acordada para ver. Mas é também importante dormir para sonhar com a falta de tempo” (LISPECTOR, 1999, p. 58). O andrógino era perfeito por ser a representação máxima de unidade humana: combinava em si os sexos e os instintos e recusava qualquer fronteira ou princípio de organização que diminuísse a expressão livre e em êxtase dessa humanidade. Sveglia é perfeito por ser perfeitamente objeto, seco e distante (ele é “de Marte”); se o andrógino é “Ele-ela”, Sveglia é “ele-nele”. Sveglia é, em sua perfeição, “como um cavalo branco solto e sem sela”, mas enquanto é possível se relacionar com o cavalo (que indica a animalidade bela e solta), Sveglia luta contra ele: “Eles não conheciam o enigma do Sveglia contra o qual só um cavalo branco pode lutar” (LISPECTOR, 1999, p. 59). Se o cavalo e o andrógino eram o animal e o sexual, Sveglia é a pura intelectualidade que não pode ser estetizada, mas só transmitida – “Foram usados cérebros humanos divinos para captar o que devia ser este relógio” (LISPECTOR, 1999, p. 57-58). A ausência de vida subjetiva é o aspecto fundamental desse objeto:

Será que estou ficando assim, sem sentimento de amor? Sou uma coisa? Sei que estou com pouca capacidade de amar. Minha capacidade de amar foi pisada demais, meu Deus. Só me resta um fio de desejo. Eu preciso que este desejo se fortifique. Porque não é como você pensa, que só a morte importa. Viver, coisa que você não conhece porque é apodrecível – viver apodrecendo importa muito. Um viver seco: um viver o essencial. (LISPECTOR, 1999, p. 58).

Mas Sveglia, no conto, também funciona como adjetivo. São Sveglia as coisas duras, secas, ásperas, amargas e, acima de tudo, as coisas perfeitas, tudo o que não apresenta sofrimento. Por isso “Ser feliz é Sveglia” (LISPECTOR, 1999, p. 62); por isso também “Máquina de escrever é. O perigo dela passar a não ser mais Sveglia é quando se mistura um pouco com os sentimentos que a pessoa que está escrevendo tem” (LISPECTOR, 1999, p.63); até mesmo o andrógino, em sua perfeição, não deixa de ser Sveglia: “O cheiro do mar mistura masculino e feminino e nasce no ar um filho que é” (LISPECTOR, 1999, p.63).

Assim como em “Seco Estudo de Cavalos”, o importante nesse conto é a consciência do próprio autor, a maneira como reage diante de algo perfeito: o medo, o ódio e a atração por Sveglia fazem com que a linguagem criadora se torne extremamente dinâmica, mudando o tempo inteiro. Enquanto em “Seco Estudo de Cavalos” há a criação de uma subjetividade e de uma vontade estética, em “O Relatório da Coisa” há o medo de perder essa vontade e essa subjetividade, de viver apenas o essencial, de ser contaminado por uma matemática rígida que destrua a liberdade criadora presente no ato ficcional:

Já te odeio. Já queria poder escrever uma história: um conto ou romance ou uma transmissão. Qual vai ser meu futuro passo na literatura? Desconfio que não escreverei mais. Mas é verdade que outras vezes desconfiei e no entanto escrevi. O que, porém, hei de escrever, meu Deus? Contaminei-me com a matemática do Sveglia e só saberei fazer relatórios? (LISPECTOR, 1999, p. 64).

Foi dito, acerca de Virginia Woolf, que seus narradores geralmente se comportam como ficcionistas – dirigindo um olhar ao presente, cogitam sobre as possibilidades de futuro. Em Lispector, é a própria fonte dessa capacidade ficcional que ocupa o centro do problema – antes de representar as formas do mundo, é necessário criar a consciência que realizará essa representação; a consciência problemática precisa vencer a si mesma, encontrar um caminho de expressão em meio à própria linguagem. Ela não pode ser vista exotopicamente, ser

transformada em personagem: precisa se criar por dentro, através de sua própria atividade ficcional. O autor, como figura abstrata e perfeita que organiza todos os elementos ficcionais, precisa se tornar tão real, terreno e subjetivo quanto qualquer de suas personagens, mas sem ser visto como personagem. O cavalo, o andrógino e o relógio indicam os caminhos para a perfeição; o autor, no entanto, não pode atingi-la, precisa se manter humano.

Tanto “Onde Estivestes de Noite” quanto “O Relatório da Coisa” terminam com palavras de adeus: palavras que certamente despertam alguma sensação de abandono, mas nunca de resolução.

## **Considerações Finais**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sabendo o quanto a especulação em torno de uma teoria do conto é um tema espinhoso para os estudos literários, o presente trabalho buscou enfrentar o desafio de combinar três vertentes (crítica, histórica e teórica) no sentido de aprofundar as possibilidades investigativas do gênero.

De modo geral, o estudo do conto pela crítica brasileira tem esbarrado em três limites distintos<sup>118</sup>: o primeiro, de natureza teórica, costuma findar no puro revisionismo de concepções anteriores, expressas por teóricos da narrativa ou por contistas. Nesses estudos, embora a iniciativa didática e a apresentação panorâmica das discussões sobre o gênero possam ser bem construídas, é comum que a investida teórica acabe por se considerar inconclusiva, repetindo em outros termos (intencionalmente ou não) a cômica expressão de Mário de Andrade, “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com nome de conto”: uma das obras mais conhecidas nessa linha é **A Teoria do Conto**, de Nádia Batella Gotlib (2006), livro de caráter didático que tem o objetivo de apresentar um panorama histórico de algumas concepções sobre o conto. O segundo limite é o normativo, expresso em trabalhos como o de Massaud Moisés (1999) em **A Criação Literária: prosa** – no lugar de se buscar uma definição do que é conto, há uma tentativa de estabelecer limites à atividade literária, expressando o que um conto deve ser no lugar de se estudar o que ele é: ao se expressar que um conto deve ser curto, com poucas personagens, num curto espaço de tempo e que deve realizar uma suposta unidade de ação, esse tipo de estudo toma a forma como imanente e imutável, desconsiderando todas as suas variantes óbvias; além disso, está limitado aos aspectos materiais do gênero, sem ser capaz de compreender a função e o sentido desses mesmos aspectos. O terceiro limite, que se manifesta nas análises dos conteúdos de obras individuais, costuma estudar com certo sucesso elementos temáticos presentes nas obras de contistas isolados, mas usualmente desconsidera a vertente teórica e as implicações também formais da produção desses escritores para a História literária: é perfeitamente viável realizar estudos sobre o feminino em Clarice Lispector e em Virginia Woolf, a oralidade em Guimarães Rosa, o religioso em Jorge de Sena, o grotesco em Poe e em Lispector... São

---

<sup>118</sup> Um comentário breve destes limites da crítica brasileira no que diz respeito ao conto pode ser encontrado no ensaio “Para uma poética do conto brasileiro”, de Gilberto Mendonça Teles (2002).

considerações importantes à obra de cada um desses escritores, mas limitadas caso tratem esses elementos unicamente do ponto de vista sociocultural, relacionados a fatores (dados como) extraliterários, os quais sejam “transmitidos/retratados/denunciados” pelo conteúdo das obras. O presente trabalho não se furta a encarar esse caminho; mas, ao mesmo tempo, tenta acrescentar outros elementos na busca da tríade teoria, história e crítica, tendo em vista o objetivo de ampliar/complementar essa tendência.

Em nossa concepção, a literatura ficcional não só “se refere” à realidade, mas cria uma ficção que é análoga a ela, adquirindo sua própria autonomia. A ficção não é passiva em relação ao real: ao contrário, é dotada de uma atividade transformadora e de uma iniciativa ética, de uma vontade sobre o mundo. Mas essa vontade não está dita, ela está representada: não se dá simplesmente como um conteúdo, mas também como uma construção formal. O elemento literário da obra não é apenas uma referência ao elemento extraliterário (portanto, não se trata apenas de encontrar nas obras algumas referências a elementos socioculturais): os elementos extraliterários, quando repensados esteticamente, tornam-se parte integrante das obras, constituintes de suas estruturas. Transformam-se, propriamente, em elementos literários, que devem ser entendidos a partir de suas funções literárias e nas suas relações com outros elementos também literários. Tomar a literatura simplesmente como referência à realidade sociocultural ignora a diferença própria entre o discurso ficcional e os outros discursos da realidade.

Gêneros literários distintos significam possibilidades distintas de diálogo com o mundo, maneiras diferentes de representá-lo. Cada gênero torna formalmente possível um novo tratamento da realidade: a história das formas de um gênero é, por extensão, a história das concepções e relações com o mundo. O que significa que os elementos de um gênero (e a evolução destes dentro do gênero) nem podem ser interpretadas puramente como convenções literárias, nem como transmissões da realidade: e sim como reações ativamente responsivas ao mundo, como respostas de um diálogo. A resposta não repete a pergunta, nem está desligada dela.

Por isso, o presente trabalho tentou construir uma história (embora não puramente linear, mas recursiva) de algumas das formas possíveis do conto, tentando compreender a iniciativa de cada uma delas em relação ao mundo: fosse a iniciativa de resolvê-lo ingenuamente pelo acontecimento mágico, ou de intelectualizá-lo e compreendê-lo analiticamente, ou de mitologizá-lo em uma visão comunitária, ou de transformá-lo em um incessante movimento, ou de reuni-lo pelo demonismo e ressignificar seus conteúdos sagrados, ou de contemplá-lo a partir de seus futuros possíveis, ou de repensar (de dentro) a

consciência que estetiza essa realidade. Nesse sentido, os estudos realizados sobre o gênero romanesco oferecem um modelo significativo para o tipo de trabalho que pretendíamos realizar aqui: Bakhtin, por exemplo, pensou nos significados que as formas de tempo e cronotopo tiveram para o desenvolvimento do romance; Lukács pensou no significado das relações entre a alma da personagem e o mundo com que ela se confronta; Ian Watt pensou na importância de um novo significado que a noção de realismo ganhou no romance do séc. XVIII. Nenhum desses teóricos estava preocupado em descrever aspectos composicionais do romance, mas em discutir o significado e a evolução desses aspectos dentro da tradição romanesca. Esta tese tentou dar ao conto o mesmo tratamento que aqueles autores deram ao romance: pensá-lo não só em termos composicionais, mas também arquetônicos; pensar na maneira como diversos valores e consciências são configurados e interagem entre si através da forma.

Partimos, então, das discussões sobre o conto como gênero no séc. XIX, considerando especialmente a publicação da coletânea de contos dos irmãos Grimm. Neles encontramos a preocupação em expressar, através da forma do conto, a impressão de uma consciência comunitária e ingênua, que olha para o mundo com o propósito de corrigi-lo através do evento maravilhoso. Isso está ligado a algumas concepções comuns no romantismo alemão acerca da arte e da cultura popular, das quais se originou a teoria de Jacob Grimm de que, enquanto escritores individuais eram capazes de criar uma poesia artística, apenas o espírito do povo era capaz de criar uma legítima poesia natural – a qual, por sua vez, era vista por Grimm como a reminiscência de uma épica do passado, um período de intensa criatividade em que o principal meio de relação humana com o mundo era através da criação ficcional. O conto escrito, então, não tinha tanto a função de registrar o oral, mas de restaurar aquilo de que os contos orais seriam fragmentos. Apesar de tomar o conto oral como fonte, os contos de Grimm não mais se confundiam com eles, até por também receberem a influência de outro gênero, a novela. Ao mesmo tempo, manifestavam uma grande preocupação com a questão do autor, ou seja, o tipo de consciência que teria dado origem àquelas ficções. Essa consciência ideal que os irmãos Grimm buscavam restaurar em seus contos (e por isso mesmo acabaram criando-a) deveria ser antiga e comunitária, voltada para o passado e interessada tanto nas tradições camponesas quanto nos estranhos e mágicos lugares estrangeiros; uma consciência cuja voz deveria servir como um tipo de conselho dentro de sua comunidade. Essa consciência arquetípica marca a noção de autor nos contos de Grimm; em relação a ela, a personagem se torna elemento praticamente acessório – ao contrário do que acontece no romance, em que o destino da personagem geralmente concentra o sentido da obra.

Outro contista extremamente influente no séc. XIX, no entanto, seguiu um caminho diverso dos irmãos Grimm: interessado na noção de gênio individual e vendo o conto escrito como um gênero associado ao ensaio teórico, Edgar Allan Poe enfatizou em seus contos a importância da consciência que pensa sobre os eventos do mundo ficcional. O maravilhoso, que nos contos de Grimm era tomado como parte natural e esperada do mundo, passava a ser visto como evento extraordinário que precisa ser explicado. Há, obviamente, uma diferença na visão dos escritores em relação à maneira como a realidade dos contos deveria ser representada: enquanto em Grimm a realidade maravilhosa era apresentada como imanente e monolítica, em Poe ela aparece como um construto mental, algo que pode variar de uma consciência para outra. Assim posto, o mundo ficcional passa a ser considerado de uma maneira quase analítica (reminiscente de um ensaio teórico) por uma consciência estritamente individual, para a qual o mistério importa menos como evento em si e mais como chance de exercer o intelecto, de reorganizar o mundo na forma de enredo ou de dividi-lo em fragmentos analisáveis.

Nos dois casos (de Grimm e de Poe), a preocupação dos escritores em construir um autor para seus contos chamou a nossa atenção, além das tentativas de aproximar o conto ou à cultura oral e comunitária, ou ao pensamento ensaístico e individual. Surgiu assim a hipótese central de nossa tese: se o romance fora pensado por vários teóricos a partir das relações arquitetônicas construídas em torno da personagem (já que a totalidade da personagem e seu destino é, usualmente, central no romance), o conto talvez devesse ser pensado a partir da figura do autor. Qual o caráter da consciência que cria o tipo de representação encontrado no conto? Deve ser uma consciência intelectual ou ingênua, artística ou natural, filosófica ou mítica, individual ou comunitária? As diferentes soluções dadas a esse problema constituem o corpo de nosso trabalho, que então vê no conto escrito um gênero em cuja evolução se problematizou mais o ativismo do autor que da personagem.

E, de fato, mesmo dentro de apenas duas expressões linguísticas, encontramos uma variedade de respostas aos problemas estéticos apresentados pelo conto. Cabe dizer aqui que nenhum dos escritores escolhidos deve ser visto como síntese do conto de algum país ou cultura: o conto português não se resume a Jorge de Sena, nem o irlandês a James Joyce, nem o americano a Poe etc. As obras desses escritores foram escolhidas a partir de um ponto de vista estético, ou seja, procuramos contos que nos fornecessem os mais variados exemplos de configurações estéticas dentro do gênero, levando em conta a posição do autor (outros critérios certamente nos levariam a estudar textos de outros contistas). O conjunto de contos escolhidos nos dá uma síntese de nosso problema e de um determinado conjunto de soluções,

mas não uma síntese definitiva do gênero (já que este pode ser estudado levando-se em conta outros problemas distintos do nosso). Em outras palavras, este trabalho não teve como objetivo estabelecer um cânone do gênero – e, de fato, a ausência de outras obras de outros escritores se deve, acima de tudo, a limitações empíricas, dentre as quais se sobressai o tempo.

Resta-nos dizer que o conto se encontra em uma posição curiosa em relação aos demais gêneros, pois foi um gênero que se desenvolveu praticamente junto de sua própria poética; ou melhor, das diversas tentativas de criar uma poética do conto. Alguns dos mais importantes teóricos do conto são, também, contistas: esse é o caso tanto de Grimm e de Poe, quanto de Julio Cortázar e de Ricardo Piglia. Ao contrário do romance, cujas raízes são usualmente apontadas na produção popular europeia de fins da Idade Média, o tipo de conto aqui discutido está muito mais identificado a uma produção erudita – embora esta tenha adotado, pelo menos inicialmente, a literatura popular como sua principal fonte. Esse caráter peculiar do conto pode se apresentar como uma dificuldade tanto em sua configuração estética quanto no desenvolvimento de uma teoria sobre o gênero: esteticamente, algumas manifestações do conto parecem tender de tal forma à abstração teórico-filosófica que o gênero se torna quase impenetrável<sup>119</sup>; em relação à discussão teórica, existe sempre o risco de que a teoria se adiante ao próprio gênero, tentando parecer definitiva enquanto o próprio gênero se encontra, certamente, em evolução. Foi tudo isso que nos motivou a dar à tese uma estrutura semelhante à de uma coletânea de ensaios, de modo que cada capítulo pudesse explorar um conjunto de contos que apresentassem diferentes soluções ao problema da posição e caráter do autor em relação ao mundo ficcional. O propósito era evitar uma construção abstrata “a ser aplicada nos contos”; interessava-nos descobrir a partir da crítica dos contos quais as soluções encontradas pelos contistas ao problema do autor.

---

<sup>119</sup> Como o prova, entre outras, a extraordinária produção de Jorge Luis Borges, a qual exige tão vasto conhecimento enciclopédico que se tornou praticamente inacessível à maioria dos leitores.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor Wiesengrund. Posição do narrador no romance contemporâneo. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2003. p. 55-63.

AFANAS'EV, Aleksandr. **Contos de fadas russos**. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo.. São Paulo: Landy Editora, 2002. 347 p.

ALMEIDA, Joel Rosa de. Do conto e suas personagens. In: \_\_\_\_\_. **A Experimentação do grotesco em Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 53-98.

ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Baby Abrão. In: \_\_\_\_\_. **Os Pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 33-75.

AUERBACH, Erich. **Figura**. São Paulo: Ática, 1997. 86 p.

\_\_\_\_\_. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 507 p.

\_\_\_\_\_. Vico e o historicismo estético. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio de literatura ocidental**. Tradução de Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades: Editora 34, 2007. p. 341-356.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Prefácio à edição francesa de Tzvetan Todorov; introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a. 476 p.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética** (A Teoria do Romance). 6. ed. São Paulo: Editora UNESP, 2010b. 439 p.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 14. ed. São Paulo: HUCITEC, 2010. 203 p.

BECKETT, Samuel. Dante Bruno. Vico. Joyce. In: BECKETT, Samuel *et al.* **Our exagmination round his factification for incamination of Work in Progress**. 2. ed. London: Faber and Faber, 1961. p. 5-13.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BORGES, Jorge Luis. **Ficciones**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1956. 196 p.

\_\_\_\_\_. **Ficções**. Tradução de Carlos Nejar. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. 197 p.

CANDIDO, Antonio. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 25-39.

CASCUDO, Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 13. ed. São Paulo: Global, 2004. 318 p.

FREUD, Sigmund. Animismo, magia e a onipotência de pensamentos. In: \_\_\_\_\_. **Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, [19--].

FREUD, Sigmund. O retorno do totemismo na infância. In: \_\_\_\_\_. **Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, [19--].

FRYE, Northrop. **Fábulas de identidade: ensaios sobre mitopoética**. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000. 288 p.

GOSPEL of pseudo-Matthew, The. Disponível em: <[www.gnosis.org/library/psudomat.htm](http://www.gnosis.org/library/psudomat.htm)>. Acesso em: 27 ago. 2012.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006. 95 p.

GOUVEIA, Arturo. A Arte do breve. In: \_\_\_\_\_. **A Arte do breve**. João Pessoa: Manufatura, 2003. p. 163-188.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de Grimm v.1: Bela Adormecida e outras histórias**. Tradução de Zaida Maldonado. Porto Alegre: L&PM, 2010. 185 p.

JOLLES, André. **Formas Simples**. São Paulo: Cultrix, 1976. 222 p.

JOYCE, James. **Dublinenses**. Tradução de Hamilton Trevisan. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. 222 p.

\_\_\_\_\_. **Dubliners**. London: Penguin Books, 1996. 256 p.

LIMA, Francisco Assis de Sousa. **Conto popular e comunidade narrativa**. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem; Recife: Fundaj, Editora Massangana, 2005. 317 p.

LIMA, Luiz Costa. A Antiphysis em Jorge Luis Borges. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003. p. 237-264.

LISPECTOR, Clarice. **A Cidade Sitiada**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. 201 p.

\_\_\_\_\_. **A Hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. 87 p.

\_\_\_\_\_. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. 94 p.

\_\_\_\_\_. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. 202 p.

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. 236 p.

MALER, Bertil (Org.). **Orto do esposo: texto inédito do fim do século XIV ou começo do XV**. Edição crítica com introdução, anotações e glossário. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e da Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956. 358 p.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária: Prosa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 368 p.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva: da utilidade e desvantagem da história para a vida**. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 102 p.

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana (Org.). **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 118 p.

POE, Edgar Allan. **Complete illustrated works by Edgar Allan Poe**. 2. ed. London: Bounty Books, 2004. 973 p.

\_\_\_\_\_. **Edgar Allan Poe: essays and reviews**. New York: Library of America, 1984.

\_\_\_\_\_. **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986. 1022 p.

PONTES, Newton de Castro. A Cavalaria revisitada: notas sobre O Físico prodigioso. In: BEZERRA, Antony Cardoso; FIGUEREDO, Thiago da Camara; PONTES, Newton de Castro (Org.). **Narrativas de ficção portuguesa no século 20**: estudos de crítica literária. Olinda: Livro Rápido, 2011. p. 73-83.

\_\_\_\_\_. **Formas inacabadas**: a questão da romancização em textos de Clarice Lispector e Tennessee Williams. 2010. 125 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, 2010.

PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: de Poe a Tchekhov. In: BOSI, Viviana (Org.). **Ficções**: leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-111.

ROSA, João Guimarães. Conversa de Bois. In: \_\_\_\_\_. **Sagarana**. 34. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p. 301-338.

\_\_\_\_\_. **Grande sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. 608 p.

\_\_\_\_\_. A Menina de lá. In: \_\_\_\_\_. **Primeiras estórias**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972. p. 19-24.

\_\_\_\_\_. O Recado do morro. In: \_\_\_\_\_. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (“Corpo de Baile”). 7. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 9-75.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto e contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 75-97.

\_\_\_\_\_. **O Teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 176 p.

SANTIAGO, Silviano. Bestiário. **Cadernos de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 17 - 18, p. 192-223, dez. 2004.

SENA, Jorge de. **As Antigas e novas andanças do demônio**. 4. ed. Ranholas: Planeta De Agostini, 2003. 253 p.

SENA, Jorge de. **O Físico prodigioso**. Porto: Asa, 2002.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde**: uma interpretação de Macunaíma. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003. 96 p.

SOUZA FILHO, Danilo Marcondes de. O Ceticismo antigo: Pirronismo e Nova academia. **Revista de Ciências Humanas**, Santa Catarina, n. 15, p. 85-95, mar. 1994.

TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética do conto brasileiro. **Revista de Filología Románica**, Madrid, n. 19, p. 161-182, 2002.

TYNIANOV, Yuri. Da evolução literária. In: EIKHENBAM *et al.* **Teoria da Literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 106-118.

UTÉZA, Francis. **João Guimarães Rosa: metafísica do Grande Sertão**. Tradução de José Carlos Garbuglio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994. 464 p.

WHITE, Hayden. La Historia literaria de Auerbach: causalidad figural e historicismo modernista. In: BATHRICK, D. *et al.* **Teorías de la historia literaria**. Madrid: Arco/Libros, 2005. p. 301-324.

WOOLF, Virginia. **Contos completos**. Tradução: Leonardo Fróes; fixação de texto e notas: Susan Dick. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 472 p.

\_\_\_\_\_. **The complete shorter fiction of Virginia Woolf**. Edited and with an introduction by Susan Dick. 2. ed. San Diego; New York: Harcourt Brace, 1989. 346 p.