

# CONTO: CÍRCULO, CIRCUITO

Mauricio Salles Vasconcelos<sup>1</sup>

**RESUMO:** O artigo estabelece uma reflexão sobre as mutações do conto, focalizando o narrador nos escritos de Poe, Rosa, Lispector e Noll.

**PALAVRAS-CHAVE:** Conto, narrador, *maelström*

**ABSTRACT:** This article traces a reflection on the mutations of the short-story, focusing on the narrator in the writing of Poe, Rosa, Lispector and Noll.

**KEY-WORDS:** Short-story, narrator, *maelström*.

Muitos são os percursos tomados, ao longo do tempo, pelo conto, esse gênero “tão pouco classificável”, como diz Cortázar (1974, p. 150), avizinhado ora da poesia, ora reduzido às proporções mínimas de relato. Gênero que na contemporaneidade cruza, de modo híbrido, com a música, o cinema, mesmo com o vídeo e outros meios técnicos capazes de lançar a forma curta, constituinte do conto, a experimentações incalculáveis. A diversidade por que vem passando o conto, quanto à sua caracterização, observando-se o contágio por modos outros e cada vez mais breves de narrar, poderia defini-lo, assim como as suas variantes, sob a designação geral de “formas narrativas curtas”.

Com perspicácia, Flora Sussekind observou tal tendência de minimização do relato, de modo a denominar os novos contos de “narrativas em miniatura” (1996, p. 7). Nota a estudiosa a variedade da ficção recente no Brasil em direção ao que chama de “compressão narrativa” (*ibid*), um movimento contrário ao das décadas de 70 e 80, nas quais o romance vigorou a ponto de tornar-se uma forma fixa, gradativamente destituída de crítica e poder de invenção (restrita, em sua maioria, já nos anos 90, à prática do romance histórico ou policial, e na mistura previsível de ambos). O

---

1 Professor-Doutor da USP/FFLCH, área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. Realizou Pós-Doutoramento na University of New York (2000-2001). [vasconcelosmauricio@hotmail.com](mailto:vasconcelosmauricio@hotmail.com)

que podemos chamar de “relatos mínimos” e “híbridos” constitui as narrativas de Zulmira Ribeiro Tavares e Vilma Arêas, os mini-contos de Dalton Trevisan, Modesto Carone e Horácio Costa, assim como os relatos acionados por uma sensibilidade cinematográfica, caso de João Gilberto Noll em *O Cego e a Dançarina* (1980), um autor que cultua os fundamentos do conto moderno ao mesmo tempo em que os combina, de modo sempre surpreendente, com as formas do espetáculo. Sua produção mais recente – *Mínimos Múltiplos Comuns* (2003) –, só faz consolidar tal orientação, num direcionamento simultaneamente miniaturista e expandido para as muitas frentes desbravadas por todo um conjunto ficcional. É o que se observa nas muitas seções – índices macro-cósmicos de um repertório temático –, contidas em seus relatos mínimos.

Há dois pontos, porém, que devem ser destacados no estudo das formas curtas e contemporâneas de narrar. O primeiro é que a narrativa breve, brevíssima, como a de hoje, e marcada pela relação com as outras artes e outros modos/meios técnicos de narração, não se desfaz de um núcleo mínimo de “tensão conflitiva”, de acordo com os termos de Benedito Nunes em análise dos contos de Clarice Lispector (1973, p. 79). Há um “episódio único” (ibid), por mais fluido e imaterial que seja (como aqueles ocorridos em planos psicológicos, sensitivos e espirituais), a garantir nestes relatos a unidade indispensável a qualquer forma narrativa. É a existência de tal núcleo de tensão (conflito ou contato entre um personagem e outro, entre o personagem ou voz narrativa e um objeto, seja este abstrato ou real, inorgânico ou vivo) que sustenta a construção de um relato, enquanto forma realizada de narrar. Realização comum a todo relato, em qualquer modulação, do conto mais longo – como o que realiza Guimarães Rosa em *Sagarana* (1946) –, ao micro-conto, concebido por Dalton Trevisan, em sua fase atual, como *haikai*.

Outro ponto diz respeito ao diálogo mantido pelo conto contemporâneo com as fontes primitivas de relato, com a significação primeira do *contar*, que vem do latim *computare* (enumerar, relatar), e se refere não apenas ao ato de relatar acontecimentos ou ações, como observa Nádya Gotlib, em

*Teoria do conto*: “Pois relatar implica que o acontecimento seja trazido outra vez, isto é: *re* (outra vez) mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago)”(1985, p. 12). É este o sentido encontrado nas comunidades arcaicas, onde os relatos obtêm sua continuidade por meio da “experiência que anda de boca em boca”, segundo Walter Benjamin, e “é a fonte onde beberam todos os narradores” (1980, p. 58).

Os primeiros contos – e determinar sua origem seria se perder no tempo cada vez mais remoto da história da cultura humana –, são marcados pelo caráter da oralidade, pelo testemunho do narrador realizado a uma audiência, seja através da tradição ou da experiência. Eram marinheiros, viajantes ou mestres volantes de artesanato (já na Idade Média) os narradores primitivos. Recolhido por velhos camponeses ou artesãos sedentários, indispensáveis artífices, o relato garantia, assim, sua permanência, passando a se unir, de acordo com o ensaio citado de Benjamin, ao conjunto das narrativas básicas incorporadas à memória coletiva. Vindo de longe, desfiado ao longo do caminho, o conto-experiência do visto e do vivido nas viagens representava, para as comunidades em que conseguia se preservar, o registro de um acontecimento narrado ao vivo.

É a perda desse valor testemunhal, da transmissão de um saber adquirido por experiência, que Benjamin assinala ao estudar as narrativas modernas. O que ocorre primeiramente no romance, gênero, segundo ele, do indivíduo em sua solidão, individualização imposta, por um lado, pela palavra escrita, pelo livro e pela invenção da imprensa, que promoveu a difusão popular do gênero. Envolvido com os processos de tal individualização e o tipo de personagem que daí desponta – um “herói problemático”, como o define Georg Lukács em *Teoria do romance* (2006), o narrador está incapacitado para “exprimir-se exemplarmente sobre seus interesses fundamentais, pois ele mesmo está desorientado e não sabe mais aconselhar” (BENJAMIN, 1980, p. 60). O ensaísta alemão estende sua observação sobre a mudança do estatuto do narrador à formação da *short-story*,

que fugiu à tradição oral e não permite mais aquela lenta superposição de camadas finas e transparentes,

que oferece a imagem mais exata da maneira pela qual a narrativa perfeita emerge da estratificação de múltiplas renarrações. (BENJAMIN, 1980, p. 63)

A despeito da dissolução do circuito da oralidade (o contar e o recontar do relato favorecendo o aprendizado e a renovação da experiência primeira, original de narrar) no tempo, o conto moderno (*short-story*) não deixa de fazer alusão à tradição oral, mais precisamente ao caráter de busca e revelação de uma experiência. Mesmo quando se considera que, no século XIX, o conto define-se por sua qualidade técnica de gênero narrativo caracterizado pela “unidade de efeito ou de impressão” (nos termos de Edgar Allan Poe, contista exemplar e autor de “A primeira teoria do conto”, (1974, p. 14) e passa, por força de sua *brevidade* e *intensidade* (categorias ressaltadas pelo estudo de Poe), a circular em jornais e revistas, valorizado exatamente por ser uma narrativa abreviada. Ou seja, por toda uma tendência que Benjamin critica como própria do homem moderno, que descarta a lenta maturação das narrativas primitivas, e suas renarrações, em favor do imediatismo da *informação*: “O homem de hoje não trabalha mais naquilo que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1980, p. 63). Não se pode esquecer, entretanto, que a matriz do conto – *computus* –, diz respeito não apenas à recapitulação ou ao restabelecimento de um fato, como pensa o crítico argentino Mario A. Lancelotti:

Cômputo – que, além do mais, é *calculus* – conduz-nos naturalmente à “conjetura”, que é a segunda acepção (...) busca da Verdade que Poe postulava como um dos agentes formais do conto. (1968, p. 8)

É justamente Edgar Poe, teórico e praticante do conto em uma acepção moderna, que vai tornar sua forma um espaço de especulação, possível de aproximar a ficção das diversas áreas do conhecimento, em busca da compreensão de uma realidade tornada mais e mais complexa. É vivo em todo texto de Poe seu grande interesse pelo entrelaçamento entre arte e ciência. O contista passa a lidar com seus próprios enigmas, aqueles que ele investiga na interioridade dos personagens – como um verdadeiro experimentador da psicologia e dos planos mais ocultos do inconsciente, nos

domínios do sensitivo, do espiritual –, e nos ambientes mais diferenciados do mundo moderno. Investe-se do lugar de detetive com relação à grande cidade, que já se tornava populosa nos Estados Unidos (país do contista) e na Europa, na primeira metade do século XIX, de onde surge, em meio à multidão, o personagem que nesta se esconde, como o criminoso, ou o andarilho urbano, que vive, à deriva, dentro dela. Enfim: “O homem da multidão”, tal como está exposto, desde o título, em seu grande conto. Ou o homem-multidão, que o contista estuda à maneira de um pesquisador das novas formações humanas e urbanas.

Surge da variada modulação do gênero nas mãos de Poe alguns relatos tornados populares tais como o conto policial, o conto de mistério, o do terror, assim como experiências próximas a uma espécie de conto ensaístico-científico, nada distante, porém, do poético e de uma poética do gênero. É o que ocorre em relatos do nível de “Uma descida no *maelström*” (1944), no qual Poe lida com a mais livre fantasia e, ao mesmo tempo, com a investigação do psiquismo e da percepção, seja no plano de uma fenomenologia, seja na observação de uma ordem cósmica.

O conto é construído como uma narrativa fidedigna, com todo o detalhismo e o poder descritivo de um verdadeiro narrador, sobre o estranho fenômeno marinho, ocorrido nas regiões nórdicas, o *maelström* (turbilhão, redemoinho gigantesco ou vórtex), possibilitando também sua inscrição no gênero do conto de aventura. Mas por outro lado, “Uma descida no *maelström*” possui uma visível complexidade devido ao seu caráter mesmo de peça elaborada, calculada de escrita, que não consegue deixar de impor seu caráter de *construção*. E isto se percebe por mais que a narrativa pareça se esgotar no simples ato de sua enunciação, como se pudesse se bastar no relato (e no que aí envolve precisão, cientificidade) do acontecimento em si.

Já em seu início, o conto dispõe da figura de um velho narrador, de forma a manter um vínculo entre o que será narrado e a experiência do personagem, que vivenciou o *maelström*, assim assinalando a raiz primitiva, oral, do relato.

Tínhamos agora atingido o cume do mais alto rochedo. Durante alguns minutos, o velho pareceu demasiado exausto para poder falar.

- Não há muito – disse ele, afinal – teria eu podido guiá-lo nesta estrada, tão bem como o mais moço de meus filhos; mas há cerca de três anos, aconteceu-me uma coisa tal que nenhum homem jamais a ela sobreviveu para contá-la; e as seis horas de mortal terror, que eu então senti, me abateram de corpo e alma. O sr. me considera um homem *muito* velho; mas não sou. Bastou menos de um dia para mudar estes cabelos, dum negro brilhante em cabelos brancos, para enfraquecer minhas pernas e relaxar meus nervos, de modo que tremo ao menor esforço e tenho medo até de uma sombra. Sabe que mal posso olhar por sobre este pequeno penhasco, sem que logo sinta vertigens? (POE, 1944, p. 90)

O contista leva o leitor, pelas mãos do velho narrador, até as imediações do lugar de surgimento do *maelström*, com uma força de reconstituição do acontecimento que funciona como um testemunho realmente experimentado. Mas, por outro lado, a narrativa deixa-se fascinar pelo próprio fenômeno que observa – o tenebroso turbilhão marítimo da costa norueguesa. Sem perder sua unidade de efeito e impressão, o conto parece desorientar-se pelo que está fora de suas margens. Interessa ao contista captar a força desmesurada, com algo de não-natural, presente no *maelström*. Interessa-lhe captar a vertigem (a voragem da natureza), aquele ponto em que a concisão própria do conto não se dissolve, ao alongar-se por várias páginas, em sua mescla de observação científica, que é também imersão nas regiões pouco exploradas do psiquismo, e imaginação literária.

Pode parecer que me esteja gabando, mas o que lhe digo é verdade. Comecei a refletir que coisa magnificente era morrer de tal maneira, e que loucura era a minha de preocupar-me com uma coisa de tão vulgar interesse, como era a minha própria vida, diante de tão maravilhosa manifestação do poder de Deus. Acredito que corei de vergonha, quando esta idéia me cruzou o pensamento. Pouco depois, fiquei possuído da mais aguçada curio-

sidade pelo próprio turbilhão. Sentia positivamente um desejo de explorar-lhe as profundezas, mesmo ao preço do sacrifício que ia fazer; e meu principal pesar era jamais poder contar a meus amigos, na praia, os mistérios que iria conhecer (POE, 1944., p. 100)

Apesar da construção bem acabada do conto, sem prejuízo do interesse do leitor e do efeito de surpresa, Poe aponta para uma sensibilidade já bem distante do universo do relato primitivo. A ele interessa menos a ordenação cronológica, sucessiva, dos fatos, tal como consegue empreender, dentro de sua lógica e de sua experiência, o velho narrador-personagem de “Uma descida no maelström”. O mais importante para Poe é o encontro com as forças inexplicáveis, desestabilizadoras, promovidas no contato com o vórtex, às quais se dedica como um explorador de fenômenos. Uma escrita surgida deste contágio do relato por uma “verdade” mantida em suspenso, aterradora, colhida em regiões pouco exploradas do universo e da psiquê humana, é o que, enfim, acaba por valer. E, assim, se encerra o conto:

Fui levado violentamente para o canal do Strom e em poucos minutos vi-me precipitado na costa, dentro das perspectivas dos pescadores. Um bote me recolheu, exausto de fadiga e (agora que o perigo estava passado) sem fala, à lembrança de seu horror. Os que me recolheram a bordo eram meus velhos companheiros cotidianos, mas me conheceram menos do que se eu fosse um viajante do outro mundo. Meu cabelo que fora negro como a asa do corvo, no dia anterior, estava tão branco como o que o sr. agora vê. Eles dizem também que toda a expressão de minha fisionomia tinha mudado. Contei-lhes minha história... Eles não acreditaram. Conto-a, agora, ao senhor. E mal posso esperar que o sr. lhe dê mais fé, do que o fizeram os alegres pescadores de Lofoden. (POE, 1944, p. 105)

A reflexão oferecida pelo conto de Poe é a de que, mesmo não pertencendo ao tempo da oralidade, a short-story não prescinde do ato de narrar como experiência e transmissão, mesmo que o tecido do texto não provenha da “lenta superposição de camadas finas e transparentes”, obtida pelas

“múltiplas renarrações”, segundo Benjamin. Por mais que o ato de relatar manifeste sua própria crise, seu enfrentamento com aquilo que excede a própria narrativa, o conto moderno não fica sem encenar a ausência do centro coeso, aglutinador, representado pelo saber do narrador primitivo. Trabalha com os dados do não-saber e a inexistência de crédito quanto ao que é narrado, como se observa no encerramento de “Uma descida no maelström”, e retira daí a sua força.

O conto literário, tal como produzido a partir de Poe, vive da busca da experiência, em um tempo pobre em experiência, como é a modernidade, segundo a leitura de Benjamin, consistindo esta busca no próprio significado do que se lê, de modo tenso ou problemático, auto-reflexivo ou aberto à mais livre imaginação. A “verdade” sobre um acontecimento, porém, nunca é inteiramente dita. O conto vive da arte da sugestão e da incompletude quanto a um juízo último, definitivo, a ser encontrado, em seu final. Não há moral da história neste sentido (nos melhores contos, o sentido de moral e de história constituem, inclusive, um ponto indagativo básico da narração). Mas, tão somente, a busca de experiência que o narrador incita, ao estender sua escrita, ora sugestiva, ora enigmática, à participação do leitor.

A forma breve do conto mostra-se perfeita para a captação da momentaneidade dos acontecimentos. O conto, de Poe a Tchecov, de Kafka a Clarice Lispector (um grande referencial do gênero no Brasil), pode variar quanto à extensão, mas manterá sua finalidade em ser uma escrita do flagrante, do instante. E o instante, o momento que diz respeito ao episódio único ou centralizador dos interesses narrativos do conto, pode se prolongar, como sucede em torno do maelström, aparição instantânea (este fenômeno marinho caracteriza-se por sua inesperada e velocíssima irrupção), desenvolvida, contudo, em um conto longo. A imagem apresentada pelo conto de Poe demonstra que existe um foco central de irradiação em torno do qual toda a construção do texto gravita. O vórtex não aparece como uma idéia apenas catalizadora, mas um núcleo construído a partir da velocidade de idéias, e também de temas e imagens, que não param de surgir e fornecer informação/

significação, em um trânsito constante, capaz de ir do horror até a “impressionante sensação de novidade, que confunde o observador” (POE, 1944, p. 93):

Fomos descendo, a girar cada vez mais, não com um movimento uniforme, mas em volteios entontecedores e pulos, que nos impeliam, às vezes, apenas a poucas centenas de jardas e doutras quase faziam o circuito completo do turbilhão.

(.....)

Olhando em torno de mim para a vasta imensidão de ébano líquido, sobre a qual éramos assim transportados, notei que o nosso barco não era o único objeto envolvido no turbilhão. Acima e abaixo de nós viam-se fragmentos de navios, grandes massas de traves e troncos de árvores, com muitos objetos menores, tais como pedaços de mobílias de casas, caixotes quebrados, barris a aduelas. Já descrevi a curiosidade anormal, que substituíra meus terrores primitivos. Parecia aumentar, à medida que me aproximava cada vez mais de meu terrível destino. Comecei então a observar, com estranho interesse, as numerosas coisas, que flutuavam em nossa companhia. Devia estar delirante, pois buscava mesmo diversão em adivinhar as velocidades comparadas dos seus vários movimentos de descida, na direção da espuma, lá em baixo (...) Afinal, depois de fazer várias verificações desta natureza e de ter-me enganado em todas, este fato, o fato do meu invariável engano, colocou-me num curso de reflexões, que fizeram minhas pernas tremerem de novo e meu coração bater pesadamente, ainda mais uma vez.

Não era um terror novo que assim me afetava, mas o raiar de uma esperança mais excitante. Essa esperança brotou parcialmente da memória e parcialmente da observação do momento. (POE, 1944, p. 102-103)

Uma concepção de conto muito próxima da de Poe pode ser observada em “Amor”, um “clássico” de Clarice Lispector, antologizado e estudado como peça fundamental do gênero e da autora. “Amor” é, de fato, um marco do conto no Brasil, certamente ao lado dos textos reunidos no pioneiro Sagarana, de Guimarães Rosa, do qual “São Marcos” poderia se

aproximar, pois ambos os contos apontam para sua moderna tradição, vinda de Poe, desbravando no Brasil sertanejo (Rosa) e urbano (Lispector) uma vertente dentro do gênero, que alia o traço de revelação instantânea, atribuível à epifania – conceito estudado por muitos críticos no James Joyce de *Dublinenses* (publicado em 1914) e, também, em Bliss (publicado em 1920), de Katherine Mansfield-, àquele de uma ordem especulativa. Dentro desta modulação, o conto é concebido como uma espécie de cápsula de experimentação em tempo breve: gênero que tanto serve à reflexão científica (Poe deve ser lido como um inventor, também, nesse sentido de hibridização do discurso da ficção com outros discursos, e o da ciência, sobretudo) quanto à indagação de cunho filosófico (expressiva em Clarice e Rosa). Nesses autores, cumpre-se o objetivo maior que todo conto legítimo possui, o de exercer sobre o leitor seu poder de atração e intensidade, durante o tempo da leitura exigido pelo gênero (de uma ou duas horas, no máximo, nos contos mais extensos, como estabelece Poe em sua famosa teorização, quando da resenha a *Twice-Told Tales*, de Hawthorne, em 1842).

Como no conto citado de Poe, “Amor” trata de um acontecimento básico, que atrai a atenção do narrador, de modo obsessivo, quase fatal. “Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles” (1960, p. 20). Extraída do curso da vida cotidiana, do trajeto do bonde que conduz Ana, a protagonista de “Amor”, até o Humaitá (RJ), a imagem do cego que masca chicles, parado no ponto do bonde, – “A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado”(ibid.) –, irá se constituir em um motivo reiterado ao longo do conto. Sua breve aparição não evita que a narrativa se encaminhe, e se desencaminhe, a partir deste mínimo acontecimento: o ato de **ver** mesmo (“Então ela viu...”) o que não pensava existir – como sucede na descida ao maelström -, e Ana passa, então, a vivenciar, ao perder a rota de casa e dirigir-se para o reino obscuro e fascinante do Jardim Botânico.

“E vi por vezes aquilo que o homem acreditou ver!”, diz um verso do “*Bateau ivre*” (“O barco bêbado”), de Rimbaud (escrito em 1871), poeta francês influenciado por contos de Poe, como por exemplo, “Uma descida no maelström”.

E é bem uma incursão em um universo nunca provado – aquele visto pela perspectiva de um cego –, a que se lê em “Amor”. Através de uma espécie de iniciação nas trevas (que ocorre também em “São Marcos”, de Rosa), Ana vê/ revê o mundo.

O conto, para Clarice, vale por seu caráter de transcurso vertiginoso, surpreendente, como o é no caso de Ana. Se o fio da narrativa não se deixa desfazer, assim como os fios que sustentam a rede do saco de tricô tecido pela protagonista – a teia de sua atividade cotidiana –, se o conto se mantém integrado e interessado no diálogo com o leitor até seu instante final, não se pode omitir que é urdido em função do acontecimento e de outros que se desdobram de modo nada retilíneo (na contracorrente da lógica de uma causa e de um efeito), como se não obedecessem a um traçado exterior. A força de Clarice está, assim como nas ficções de Poe e Rosa –, em encontrar para o conto (para cada conto, seria o caso de se dizer) o seu próprio cálculo. Cada contista reinventa o gênero, é o que se deixa ver desde sempre. O conto não é uma fórmula a ser copiada. Não são iguais Maupassant, Maura Lopes Cançado, Donald Barthelme. A lógica de sua construção, e construção de um impacto (dado técnico fundamental ao gênero), pode acontecer sem que seja previamente demarcada (tal como propunha o método rigoroso de Poe).

Com seu tanto de cálculo e outro tanto de livre exercício da imaginação (mesmo quando ancorado na ciência, e numa ciência do gênero, caso de Poe), o conto, quando é conto para valer, capaz de manter a surpresa, a potência de um nocaute, lembra-nos Cortazar (1974), quando impactante, não nega o traço de sua elaboração. Como reflete este escritor argentino, em “Alguns aspectos do conto”, a partir da teoria de Poe, o conto, por mais criativo que seja, não pode abstrair-se da intensidade, que pontua seu ritmo do início ao fim, e da tensão, reveladora de seu significado desde a primeira frase. E isto pode ocorrer através da economia de meios, de palavras, com que os acontecimentos são dinamicamente apresentados, ou por um processo de interiorização, gerador de um ritmo mais lento e de uma extensão mais longa (caso de Clarice e, sobretudo, de Rosa

em Sagarana, autores interessados na ação e também na reflexão), o que conduz cada conto a buscar seu próprio timing.

Ê nessa linha que lemos “São Marcos”, de Guimarães Rosa, um conto marcadamente escrito, tanto por seu grau de elaboração quanto pela experimentação, que o torna capaz de orientar-se no terreno livremente poético (pois o personagem, além de narrador, escreve poemas). E, ainda assim, trata-se de uma narrativa dotada de recursos bem peculiares ao relato curto, ao universo dos narradores orais, inclusive.

Não surpreende que seja em torno da imagem do cego, que Guimarães Rosa e Lispector construam seus contos. E que estes se tornem passíveis de uma leitura dentro do que chamou Mordecai Marcus de “uma história de iniciação”. A viagem – feita pelo protagonista-narrador de “São Marcos” a pé pela mata mineira; de bonde, e depois a pé, pela pequena heroína de “Amor” –, mostra o vínculo com a passagem, o transcurso de uma condição inicial para uma outra, na qual os personagens já se encontram transformados, mais experientes, dotados de uma “sabedoria” sobre o próprio processo. Um rito de passagem, que não diz respeito apenas aos adolescentes rumo à maturidade, com a adoção dos códigos da vida adulta (os valores tribais, segundo os estudos antropológicos). Um rito, que em Clarice, refere-se à adolescência (“A mensagem” pode ser um exemplo, consistindo ao mesmo tempo, na amostra expressiva de uma anti-iniciação), mas se estende também aos velhos (“Viagem a Petrópolis”). Isso para não falar de toda sua obra, de romances que executam rituais transformadores com a maioria de seus personagens adultos e complexos, como, por exemplo, os de *A paixão segundo G.H.* (1964). Mas, mesmo no espaço narrativo breve do conto, Clarice e Rosa viabilizam aos personagens percursos inteiros, processos de conhecimento de si e da ordem, sempre surpreendente, do universo. Através da figura do cego é que a iniciação se realiza nos contos “exemplares” dos autores.

Izé, narrador e protagonista de “São Marcos”, obtém consciência de si e sobre o enfeitamento de que é vítima, ao perder-se, como em um buraco negro, no sertão em

trevas. Torna-se cego antes de poder contemplar as “três qualidades de azul” (1976, p. 255) da paisagem. Enquanto Ana, em “Amor”, reaprende sobre seu próprio caminho de ser entre outros seres (para além da função de mãe e esposa), no trânsito de uma grande cidade, a contar do cego que masca chicletes.

Também é em torno do cego, que um autor contemporâneo como João Gilberto Noll constrói o eixo temático (e imagético) de *O cego e a dançarina* (1980). Se a proximidade entre sua ficção e a de Clarice já se fazia notar à leitura de alguns contos, torna-se explícita no artigo “E agora uma estrela” (1987), escrito por ele em homenagem à autora de *A hora da estrela*. Ali, Noll manifesta muito dos seus princípios ficcionais que, mais tarde, serão dispostos no pequeno ensaio sobre o ritmo na ficção, produzido por encomenda para a Folha de São Paulo, em dezembro de 1987.

O contista destaca na obra de Clarice justamente o corte feito a “intenções programáticas” (1987, p. 29), seja no plano das motivações psicológicas e contextuais, seja no plano da composição. O que Noll observa a respeito dos romances – especialmente em *A paixão segundo G.H.* –, é válido com relação à forma do conto. Segundo ele, Clarice

...estonteia, funde gêneros, abraça o miniaturol com estatura épica – ou seja, o intimismo desvencilhado dos adereços psicológicos mirando de frente a ordem inaugural das coisas. (1987, p. 29)

Sua escrita tem mais a ver com o que se pode chamar de a literatura como evento do que com a mera técnica de saber narrar e construir um conto. Na visão de Noll, todo o poder indagador, inaugural, da palavra desta autora, que “desprograma a prosa brasileira”, pois “escreve o único...”, não atende a um intuito “salvacionista, como se soubesse de coisas que nós não poderíamos saber sem ela – isso jamais em Clarice” (ibid., p. 29). O caráter de conhecimento, possível de ser transmitido por suas narrativas, vem, para o ficcionista gaúcho, “do obstinado atrito com o instante no ato da criação...” (ibid., p. 29.). E este é um ponto essencial para o compreensão não só da contística de Clarice, mas também de *O cego e a dançarina*.

No conto que dá título ao volume é o próprio narrador que está em causa, que está em cena. Alternando-se a reflexão sobre o conto que está sendo construído e a ação, na qual participa como personagem, o narrador de *O cego e a dançarina* empreende, desde o início, a busca de uma escrita à altura dos acontecimentos, um “fato cruento que exaure todas as demais possibilidades. Pois é um fato cruento” (NOLL, 1980, p. 132). A alternativa inicial para a linguagem do conto, no confronto com a realidade cruenta – “Há um sensacionalismo nordestino nessa terra assim ferida...” (p. 133) –, seria aquela que o narrador expõe como “palavras em pássaros”, tema obsessivo desenvolvido desde o início do texto:

... as palavras em pássaros me atacam freqüentemente e voam sem deixar que a minha língua possa freá-las. Por isso vejo os vermes no interior da mulher que dança e vejo o cego no olhar do adolescente. E sobretudo quando escrevo e a língua permanece em seu natural repouso, sinto que dedilho na máquina não as teclas, mas palavras insuspeitadas até ali, coisa que se parece mais com a música do que com a comunicação verbal, e tanto isso é verdade que muitas vezes tenho a sensação nítida de estar dizendo em andantino, em presto, em adágio. (NOLL, 1980, p. 33)

Não se deve esquecer que a procura de uma prosa com qualidade musical está na matriz da modernidade poética: a tradição do poema em prosa, vinda com Baudelaire e Rimbaud. No prefácio de *Spleen de Paris* (Pequenos poemas em prosa), indaga o primeiro, poeta pioneiro na invenção de formas para a escrita em prosa:

Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (BAUDELAIRE, 1995, p. 277).

Em seu artigo sobre o ritmo na ficção, João G. Noll dialoga com essa tradição, acrescentando elementos importantes, que, sem dúvida, vêm de sua experiência com uma

prosa – seja no conto ou no romance –, sintonizada com o ritmo – “Os atritos com o instante geram tantos ritmos...” -, com o movimento musical, de forma que o canto não seja “privilegio restrito às formas eminentemente poéticas...” (BAUDELAIRE, 1992, p. 6).

Se O cego e a dançarina não perde sua força narrativa, ao engendrar uma ação atrativa ao leitor, na qual o efeito final e a unidade do todo acabarão por se revelar, mostra-se também conduzido por tudo o que parece contrariar o cálculo. Pela musicalidade, inicialmente, com que o texto lança o narrador-personagem em direção ao que vai interromper a ação e pulsar em um andamento puramente experimental, fazendo despontar imagens e analogias mais próprias do texto poético. Mas também, é experimentação pelo fato de se tratar de uma ficção ensaística ou, melhor dizendo, um ensaio produtivo de ficção, que amplia a linha explorada por Poe. O contista narra ao mesmo tempo em que mostra, ou melhor, em que apresenta sua ficção – “Sabem?// Tudo se deu numa pequena casa de fim de estrada. A Loura e eu, tudo lembrando um ensolarado anêmico...” (NOLL, 1980, p. 132) – à maneira de uma demonstração, mas com a autonomia de um acontecimento (cruento, que seja).

Não por acaso vem, em acréscimo às reflexões sobre as “palavras em pássaros”, no corpo do mesmo parágrafo, o comentário sobre o cinema nessa busca de linguagem compatível com a dimensão do instante e do evento, para o conto.

Por isso de uns tempos para cá o cinema tem me seduzido tanto, pois ele não seria uma espécie de pele naturalista sem vãos musicais (embora tantos filmes neguem isso)? Queria olhar e registrar com uma câmera paciente que aguardasse os sinais visíveis dos vermes e da cegueira. (NOLL, 1980, p. 132)

O cinema propicia ao conto de Noll não somente o ritmo que acompanha o mambo interminável da dançarina, através do ir-e-vir das imagens captadas pelo narrador, entre o contar e o mostrar a realidade cruenta do Nordeste, realidade dinâmica e desafiadora ao testemunho da escrita. Propicia também ao narrador apreender o ritmo cego do desejo, contido no adolescente extasiado em ver a dança

de uma mulher empenhada na sedução, “e aturdida por vermes” (p. 133). Se antes o ritmo oferecia a musicalidade, o andamento poético do texto, agora fornece o pulsar eminentemente cinematográfico de imagens que se montam umas às outras, de modo a alcançar uma dinâmica musical própria à visualidade (a “música das imagens”, perseguida pelo cineasta Jean-Luc Godard). Tanto é que o fato cruento acaba por ser relatado, enfim, numa seqüência onde o adolescente toma a palavra e comete a morte do narrador. Morte “espetacular”, por sinal.

Para falar de uma “pátria sem fronteiras”, como diz a letra do mambo interminável, deste lugar descaracterizado, tomado de cores quentes, “- não é folclore, é a pura realidade” (p. 134), em que o rosa-choque de um “presépio do sertão” (p. 133) se constrói como cenário de filme americano, o narrador atua no sentido de produzir a imagem correspondente ao universo do “cego” e da “dançarina” (universo, que também é, do “som” e da “imagem”). Entra em cena e morre, num efeito final de grande impacto, como se presume de um conto autêntico, aqui também realizando sua definição como gênero eminentemente combinatório, capaz de compor a música e a imagem nascidas dos “atritos com o instante”.

Noll aposta na forma curta e híbrida do conto para a restituição do acontecimento, do gesto épico perdido na modernidade, de acordo com a leitura de W. Benjamin. O conto adquire, assim, o poder não apenas de recriar, mas o de suscitar acontecimentos, provocando a experiência arriscadamente plena de narrar. O contista, esse construtor de miniaturas, descreve a passagem do narrador, tomado enquanto entidade suprema da escrita, a sua dissolução no corpo vivo, rítmico e fílmico do relato contemporâneo.

Não vem mais do narrador a palavra final. Se tenta dizê-la, ele se enreda no seu próprio fim, através de um gesto de desaparecimento visível ao leitor. Deixa, porém, à mostra a imagem nada fixa da Loura que o obsedia, como a dançarina que seduz o adolescente. Ambos, vítima e assassino, narrador e adolescente fazem uma cruenta iniciação aos mistérios do real e da narrativa. O testemunho final é o de um cego. E o conto encena esse fechar de olhos do narrador, como um efeito ci-

nematográfico que recorre aos fins dos filmes de Orson Welles (cineasta citado no conto, e em outros do volume), entre a sugestão da palavra final (Rosebud, como ocorre em Cidadão Kane (1941) e a impossibilidade de vê-la esclarecida, no momento da morte. Evoca, também, os finais de Acossado/À bout de souffle (1960), de Godard e de O estado das coisas (1982), de Wenders. “Mas agora eram os meus olhos que não viam mais, não viam ao menos os olhos da Loura para que eu pudesse obter a resposta.(ibid., p. 135).

A partir da leitura de Poe, Rosa, Clarice e Noll, a arte do conto possibilita alguns percursos, que vão da primeira teorização do gênero à sua invenção enquanto construção narrativa aberta a discursos outros que não apenas o literário, e a desdobramentos poéticos, filmicos e musicais. Forma, aliás, propícia à intervenção no instante e em seus variados ritmos. As modulações do conto ou do curto, é o que se lê na passagem do escritor americano ao autor de O cego e a dançarina, tendência que encontra eco na atualidade em diversas manifestações criadoras voltadas para a miniaturização. Tendência ao micro, observável na arte/ indústria do vídeo clip, composto de música-narratividade-visualidade, e também nos vídeos de um minuto, produzidos mundialmente e tema de um festival no Brasil. O universo em micro nas telas da informática. Ritmos/melodias/montagens de cenas e gestos, a uma velocidade crescente, nos vídeos e nas páginas dos mais novos narradores.

De acordo com o escritor argentino Ricardo Piglia, em suas Teses sobre o conto:

... um conto sempre conta duas histórias... A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário.

O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície. (1994, p. 37)

A primeira tese de Piglia deveria ser acrescida, a partir dos contistas aqui estudados, de uma terceira história no que se refere ao jogo de ocultamento e revelação, tornado mais visível com o efeito de surpresa obtido pelo conto. Todo conto narra a problemática de sua transmissão, e inclui a

dissolvência do narrador enquanto instância soberana do saber, mais e mais acentuada no corpo da narrativa desde a modernidade. Isso ocorre sem a perda da aura quanto ao poder luminescente, revelador, de um gênero pulsante, portátil, produzido em função do tempo breve. De modo que seja efetuado o trânsito do sentido, o trânsito do instante, sobre qualquer palavra final, prevista antes da escrita, sendo esta compreendida não como retransmissão (conto primitivo), mas como afrontamento e reinvenção incessantes da atividade de narrar. Na remissão ao circuito do narrador e seu relato, o conto sempre produz uma outra, iterativa, dobra.

No conto praticado a partir de Poe, todo narrador apresenta e cifra seu texto, a um só tempo, mas se expõe ao desafio de revelá-lo com a força do instante, com o poder de um acontecimento. Todo narrador conta sua história-percurso pelo que não se vê, como na aventura de descida hipnotizante ao maelström: iniciação pelo desvio (ausência de visão, vertigem), em Rosa e Clarice; relato sobre um fato cruento e a morte do narrador, caso de O cego e a dançarina. Conta essa outra, terceira história, ainda mais oculta pelas camadas pouco transparentes da escrita. História essencial, contudo, ao mínimo traço de conhecimento, de sabedoria, contido em todo relato, no decorrer do ato problemático de sua transmissão e duração.

## Referências

- BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, W. O narrador. In: *Os pensadores*. Benjamin et alii. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 57-74.
- CORTÁZAR, J. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147-163.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985.
- LANCELOTTI, M. *De Poe a Kafka*. Para una teoría del cuento. 2ed. Buenos Aires: Eudeba Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1968.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/34, 2006.
- MARCUS, M. What is an Initiation Story?. In: MAY, Charles E. (Org.) *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 189-201.
- NOLL, J. G. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- \_\_\_\_\_. Agora uma estrela. *Leia Livros*, nº 110, p. 28-29. dez./1987.
- \_\_\_\_\_. Atritos com o instante geram incontáveis ritmos. A arte da ficção/6. Ritmo. In: *Folha de São Paulo*. Letras. p. 6. 4/1/1992.
- \_\_\_\_\_. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- NUNES, B. *Leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.
- POE, E. A. Descida no maelström. In: *Obras escolhidas*. Vol. 1. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Porto Alegre: Globo, 1944. p. 90-105.
- \_\_\_\_\_. A primeira teoria do conto. *Letras de Hoje*. nº 18. PUC/ Rio Grande do Sul. P. 14-16. dez. 1974.
- ROSA, J. G. *Sagarana*. 18 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- SÜSSEKIND, F. Narrativas em miniatura. *Jornal do Brasil*. Caderno Idéias, p. 7. 16/3/1996.