

I — O CONTO EM GERAL

1. Origem e natureza do Conto

R. Magalhães Júnior

Além de ser a mais antiga expressão da literatura de ficção, o conto é também a mais generalizada, existindo mesmo entre povos sem o conhecimento da linguagem escrita. Na forma primitiva, a oral, existe até entre os nossos índios, narrando, de modo ingênuo, histórias de bichos, lendas e mitos. O conto popular, ou **folk tale**, na linguagem dos folcloristas, evoluiu das formas mais simples e breves para as mais longas, complexas e rebuscadas. O escritor espanhol Juan Valera, em erudito ensaio sobre o conto, assinala que a Grécia os teve desde o início de sua civilização, tendo sido Partênio de Nicéia um dos primeiros a compilá-los. Esse poeta e gramático grego, capturado pelos romanos durante a guerra que moveram a Mitrídates, fora levado para Roma, onde teria sido um dos mestres de Virgílio. Num livro intitulado **Aventuras do Amor**, reuniu Partênio trinta e seis histórias, que, como nota Valera, "não eram contos místicos e maravilhosos, mas coisas dadas como realmente acontecidas". O escritor espanhol assinala que os contos eram então apresentados como anedotas ou proezas de pessoas particulares, que a história não registra e que o narrador quer dar a conhecer, a fim de conservá-los na memória dos homens. Na antiguidade, o conto tanto podia constituir uma história isolada, independente, como vir inserido, incidentalmente, no corpo de uma narrativa mais extensa. Exemplos do primeiro caso: a história do moço que, por artes de mágica, se transforma num burrinho, escrita por Lúcio de Patras, e a dos amores de Cupido e Psíquê, narrada por Apuleio. Exemplo do segundo caso: a história da matrona de Éfeso, contada no romance **Satyricon**, de Petronio.

Os que reduziram os primeiros contos orais à forma escrita limitaram-se, em geral, a recolher criações anônimas, que outros mais tarde, ao reescrevê-las, à sua maneira, procurariam ampliar, enriquecer e embelezar, seguindo à risca o velho provérbio: quem conta um conto, aumenta um ponto. Na Idade Média, conto, anedota, parábola, exemplos morais, fábula, novela e romance se

confundiam. Na França, em tal época, surgiram os **fabliaux**, forma embrionária do conto, constituída por histórias populares, ou fábuletas em verso. Esses **fabliaux** encontrariam correspondência nas **ballads**, ou baladas, da Inglaterra, da Escócia e dos países escandinavos, como nos rimances ou xácara da península ibérica. Tais baladas, geralmente breves, descreviam um simples episódio, em que a ação era predominante. Mas havia exceções, como a da **Gesta de Robin Hood**, poema popular heróico de 1.824 versos, distribuídos em quadras. Dos **fabliaux**, baladas e formas semelhantes, ainda vivas na literatura de cordel das feiras do Nordeste do Brasil, o conto passou a ser trabalhado em prosa, a princípio de forma ainda pouco artística, conservando principalmente o caráter licencioso dos **fabliaux**. A influência destes ainda estaria presente na obra de Giovanni Boccaccio, o famoso **Decameron**, reconhecido como uma obra-prima e que lançou as bases do conto, na forma que se tornou clássica.

A finalidade dessa forma de ficção literária é narrar uma história, que tanto pode ser breve como relativamente longa, mas obedecendo num e noutro caso a certas características próprias do gênero. Como a definição talvez seja considerada pouco clara, tentaremos completá-la, com a fixação daquelas características. O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial. Já o romance, em vez de episódico, como o conto, é, ao contrário deste, uma sucessão de episódios, interligados. E exige do autor tratamento diverso, quer na apresentação dos acontecimentos, quer no estudo dos personagens. O romance explora-os em sentido vertical, com uma profundidade a que o conto não pode aspirar. Outra distinção, em que insistam alguns críticos e ensaístas literários, é a de que o conto geralmente narra um acontecimento pretérito, ao passo que o romance narra um acontecimento ou série de acontecimentos no tempo presente, à medida que estes se desenrolam. (...)

No passado, aliás, as três denominações — conto, novela e romance — a tal ponto se confundiam que simples histórias curtas, como algumas que Voltaire escreveu, eram denominadas romances, por seus próprios autores, e até mesmo uma anedota de extrema brevidade era designada pelo nome de novela. É por exemplo o que se verifica nas **Cent Nouvelles Nouvelles** e em **Récréations et Joyeux Devis**, de Bonaventure des Périers. Só muito mais tarde é que surgiram diferenciações e se estabeleceu uma espécie de fronteira entre o conto, a novela e o romance.

Pelo nome de conto ficaram então conhecidos os breves relatos de episódios imaginários geralmente transmitidos ao leitor como fatos acontecidos. Entre o conto e o romance, passou a ser

colocada a novela, considerada em termos de duração do tempo de leitura. Tal denominação passou a ser dada tanto a contos excessivamente longos como a romances excepcionalmente breves. Dentro de tal conceituação, podem ser considerados novelas **O Alienista**, de Machado de Assis, que é uma narrativa de quase cem páginas, e **Cinco Minutos** e **A Viúva**, de José de Alencar, de tamanho aproximado e, por isso mesmo, qualificados como romances por alguns críticos e editores.

(MAGALHÃES JÚNIOR, R. **A Arte do Conto**. Rio, Edições Bloch, 1972.)

2. A natureza do Gênero

Alceu Amoroso Lima

O Conto, nisso tudo, não desaparece, na voragem da insurreição antígenérica, mas ganha uma elasticidade que só pode redundar em seu benefício, quando bem utilizada. Pois bem sabemos que no fundo de todas as intermináveis e insolúveis discussões e oposições entre escolas literárias e filosofias estéticas, há sempre uma invariável marcada pelo imprevisível: o talento criador. Onde ele existe, sejam quais forem as **regras** e as **concepções**, a obra será nova e duradoura. Se não existir, não serão elas jamais, em hipótese alguma, que provocarão o aparecimento de uma obra de gênio. Todos os sistemas são bons, contanto que se coloquem a serviço da genialidade ou, quando menos, do talento. Não há fórmulas de beleza nem fronteiras impostas à intrínseca liberdade de invenção, que é a própria lei natural do espírito no plano da criação estética.

O gênero literário é, pois, uma convenção, mas não de todo arbitrária. O Conto, por exemplo, é normalmente uma obra de **ficção**. Mas pode corresponder a uma **realidade** sem por isso negar-se a si próprio. É uma obra de ficção **em prosa**, mas pode acidentalmente ser escrita em verso, como o faria Artur Azevedo, sem por isso perder de todo a sua caracterização.

É, finalmente, uma obra **curta** de ficção em prosa. O tamanho, portanto, representa um dos sinais característicos de sua diferenciação. Podemos mesmo dizer que o elemento **quantitativo** é o mais objetivo dos seus caracteres. O romance é uma narrativa **longa**. A novela é uma narrativa **média**. O conto é uma narrativa **curta**. O critério pode ser muito empírico, mas é muito verdadeiro. É o único realmente positivo. Não há, naturalmente, qualquer norma métrica que determine a fronteira entre o conto e a novela, e entre esta e o romance. É uma apreciação puramente relativa e impossível de ser reduzida a qualquer medida rigorosa. Tanto assim que os povos de língua inglesa empregam o termo **novel** para o romance, eliminando, pois, a distinção entre romance e

novela, que os latinos, entretanto, estatuem com toda razão, desde que, com isso, não pretendam restabelecer qualquer rigidez na diferenciação dos gêneros ou qualquer excesso de sutileza, sempre prejudicial como quem corta cabelos em quatro ou se perde nos arcanos dos "abstracteurs de quintessence", de que falava Rabelais.

A diferenciação genérica do conto, portanto, é apenas quantitativa?

Não creio. A meu ver, essa diferenciação **quantitativa**, que é primacial, arrasta consigo, dentro de seus limites, uma diferenciação **qualitativa**. Embora mantendo o critério da máxima elasticidade, para que a **fôrma** não prejudique a forma, como na aurora da revolução modernista advertiu o precursor Manuel Bandeira, acredito em um reflexo qualitativo, no conto, proveniente de sua característica de narrativa pouco extensa.

Esse reflexo qualitativo se traduz de várias maneiras. Enquanto no romance o **tempo** domina o espaço, no conto a primazia pertence ao **espaço** sobre o tempo. O conto é uma narrativa por natureza rápida. O romance é naturalmente lento. No romance deve predominar o espírito **analítico**. No conto, o espírito **sintético**. O romance se desenrola em **extensão**. O conto, em **profundidade**. O romance, por isso mesmo, pede a **elasticidade** do estilo. O conto, a sua **intensidade**.

Essas e outras são manifestações qualitativas que fazem do conto, dentro da realidade e da tenuidade do conceito, um gênero à parte, mais próximo da oratória ou do teatro do que do próprio romance, como bem observou Josué Montelo em relação ao teatro, exatamente porque no palco e na tribuna a lei que rege é a **ação** ao passo que no romance é a da **narração** e, portanto, da ação diluída na descrição. A caracterização do **conto** foi, aliás, admiravelmente desenvolvida pelo sr. Herman Lima, nas suas **Variações sobre o Conto** (1952), onde há uma síntese magnífica da história do conto na América Latina e especialmente no Brasil, às quais remeto o leitor para u'a melhor informação sobre o assunto.

Eis aí, a meu ver, os limites dentro dos quais é sempre legítimo tratar do **conto**, como um tipo literário à parte e objeto de várias focalizações, como será o caso neste programa estabelecido pela Academia Brasileira para o curso de 1956. Eis aí, também, as notas que me parecem características do gênero, ao qual pertencem as obras que serão oportunamente estudadas analiticamente e nesta introdução vamos considerar apenas em conjunto e com citações apenas exemplificativas.

(Lima, Alceu Amoroso. "A Evolução do Conto no Brasil". In **Curso de Conto**. Rio, A.B.L., 1958.)

Edgar Allan Poe

Mas eu desejo principalmente falar dos seus contos. O conto propriamente dito, na minha opinião, oferece sem dúvida um campo mais favorável para o exercício dos talentos mais elevados que qualquer que possa ser oferecido pelos amplos domínios da mera prosa. Se eu fosse convidado a dizer como os mais altos gênios puderam empregar-se mais vantajosamente para melhor disposição de seus próprios poderes, eu responderia, sem hesitação, — na composição de um poema rimado, não excedendo em comprimento o que poderia ser lido em uma hora. Só dentro deste limite a mais alta ordem de poesia verdadeira pode existir. Eu só preciso dizer aqui, sobre este tópico, que, em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é um ponto da mais alta importância. Está claro, além disso, que esta unidade não pode ser completamente preservada em produções cuja leitura não pode ser completada de uma vez só. Nós podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, da natureza mesma da prosa, em muito mais tempo do que podemos preservar, na melhor das intenções, na leitura de um poema. Este último, se realmente preenche as exigências do sentimento poético, induz a uma exaltação da alma, a qual não pode ser mantida por muito tempo. Todas as altas excitações são necessariamente transitórias. Assim, um poema longo é um paradoxo. E, sem unidade de impressão, os mais profundos efeitos não podem ser conseguidos. Os épicos foram os descendentes de um sentido imperfeito de Arte, e o seu reino não existe mais. Um poema breve demais pode induzir uma vívida impressão que nunca é intensa ou duradoura. Sem uma certa continuidade de esforço — sem uma certa duração de repetição ou propósito — a alma nunca é profundamente movida. Precisa haver o gotejar da água sobre a rocha. De Béranger tem escrito coisas brilhantes — pungentes e emocionantes — mas como todo corpo sem massa, falta-lhes **momentum**, e assim deixam de satisfazer o Sentimento poético. Elas enervam e excitam, mas, pela falta de continuidade, deixam de impressionar profundamente. A extrema brevidade irá degenerar em epigramatismo; mas o pecado do extremo comprimento é mais imperdoável ainda.

In medio tutissimus ibis (É mais seguro ficar no meio termo). Se eu fosse, entretanto, solicitado para designar aquela classe de composição que, depois de tal poema como o que sugeri, melhor preenchesse as exigências de um grande gênio, — lhe ofereceria o mais vantajoso campo de empenho — eu falaria sem hesitação dos contos em prosa como Hawthorne os exemplificou aqui. Eu aludo aqui a esta curta narrativa em prosa, requerendo na sua leitura de meia a uma ou duas horas. A novela comum é abjetável pelo seu comprimento, por razões já estabelecidas em substân-

cia. Como ela não pode ser lida de uma só vez, ela se despoja, claro, da imensa força derivável da **totalidade**. Interesses externos intervindo durante as pausas de leitura, modificam, anulam, ou neutralizam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Mas a simples interrupção da leitura, seria, por si mesma, suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, entretanto, o autor é capacitado a produzir a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há influências externas ou intrínsecas — resultantes do tédio ou da interrupção.

Um escritor engenhoso construiu um conto. Se ele é prudente, não terá moldado o seu pensamento para acomodar seus incidentes, mas concebendo, com cuidado deliberado, um certo efeito único e singular, inventará esses incidentes — combina esses eventos como melhor o ajudarem a estabelecer essa efeito pré-concebido. Se sua primeira frase não tende já para esse efeito, significa dizer que fracassou em seu primeiro passo. Em toda composição não deve haver uma só palavra cuja tendência direta ou indireta não esteja a serviço desse desígnio pré-estabelecido. E por estes meios, com este cuidado e habilidade, uma imagem (*picture*) é por fim pintada, deixando, na mente daquele que a contempla (ou lê) com uma arte análoga, um sentido da mais completa satisfação. A idéia do conto tem sido apresentada imaculadamente, porque nunca foi interrogada; isto é um fim inatingível pela novela (*romance*). A indevida brevidade é tão excepcional aqui quanto no poema; mas a indevida brevidade deve ser mais ainda evitada. Nós dissemos que o conto tem um ponto de superioridade, mesmo sobre o poema. De fato, enquanto que o **ritmo** deste último é uma ajuda essencial ao desenvolvimento da idéia mais alta do poema — a idéia da Beleza — as artificialidades deste ritmo são uma barra inseparável para o desenvolvimento de todos os pontos de pensamento ou expressão que tem suas bases na Verdade. Mas a verdade está freqüentemente, num alto grau, o objetivo do conto. Alguns dos melhores contos são de raciocínio. Assim o campo desta espécie de composição, se não está numa região tão elevada na montanha da Mente, está num planalto de muito mais vasta extensão do que o domínio do mero poema. Suas produções nunca são tão ricas, mas são infinitamente mais numerosas, e mais apreciadas pela massa da humanidade. O escritor do conto em prosa, em resumo, pode trazer para o seu tema a vasta variedade de modos ou inflexões de pensamento e expressão — (o raciocinativo, por exemplo, o sarcástico ou o humorístico), os quais não se apenas antagonísticos à natureza do poema, mas absolutamente proibidos por seus mais peculiares e indispensáveis adjuntos; nós aludimos, de certo, ao ritmo. Pode ser acrescentado aqui, **parentese**, que o autor que objetiva a pura beleza no conto em prosa está trabalhando com grande desvantagem. Pois a Beleza pode ser melhor tratada no poema. Isso não ocorre com o terror, ou a pai-

xão, ou o horror, ou com uma multidão de tais outros pontos. E aqui será visto quão cheias de preconceitos estão as animadas diversões comuns contra aqueles contos de efeito, muitos bons exemplos dos quais foram encontrados os primeiros números de Blackwood. As impressões produzidas foram trabalhadas numa legítima esfera de ação, e constituíram um interesse legítimo, embora algumas vezes exagerado. Eles foram apreciados por todo homem de gênio: embora fossem encontrados muitos homens de gênio que os condenavam sem justo motivo. A verdadeira crítica fará tudo menos exigir que o desígnio buscado seja realizado a mais completa extensão, por meios mais vantajosamente aplicáveis.

(POE, Edgar Allan. "Tale Writing". In *Godey's Lady Cock*, 1847.)

4. As Unidades do Conto

Massaud Moisés

O conto é, de ângulo dramático, unívoco, univalente. Num parêntese, cabe dizer que sentido têm, aqui, as palavras "drama", "dramático" e seus cognatos. Devem ser entendidos como conflito, ação conflituosa, etc. O drama nasce quando se dá o choque de duas ou mais personagens, ou de uma personagem com suas ambições e desejos contraditórios. Se tudo estivesse em plena paz e ordem entre as personagens, não haveria conflito, portanto, nem história. E mesmo que se viesse a escrever um conto acerca do tema do bem-estar e da tranqüilidade de espírito, é certo que não teria interesse algum. A bem-aventurança medíocre produzida pela satisfação dos apetites primários não importa à Literatura, pois mesmo fora da Arte as pessoas "felizes" são monótonas e desatraentes. Só a dor, o sofrimento, a angústia, a inquietude criadora, etc., faz que as criaturas se imponham e suscitem interesse nos outros. A Literatura opera exatamente no plano em que o homem vive a vida como luta, tomada a consciência da morte e da precariedade do destino humano. Tal homem não se acomoda, não se torna feliz; muito pelo contrário. E quanto mais indaga, mais se inquieta, e por isso vive integralmente num círculo vicioso incessante. Af entra a Literatura.

Fechado o parêntese, voltemos ao conto. Trata-se, pois, de uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma célula dramática. Portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação. Para entender nitidamente essa unidade dramática, temos de considerar ainda outro aspecto da questão: todos os ingredientes do conto levam a um mesmo objetivo, convergem para o mesmo ponto. Assim, a existência dum único conflito, dum única "história", está intimamente relacionada com essa concentração de efeitos e de pormenores:

o conto aborrece as digressões, as divagações, os excessos. Ao contrário, exige que todos os seus componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama. Quanto a esse objetivo exclusivo para o qual deve tender a fabulação, podemos compreendê-lo considerando o seguinte: a soma dos objetivos, parciais e absolutos, que vamos tendo pela vida fora, poderia dar uma série de pequenos dramas. Tomemos por exemplo "Missa do Galo", de Machado de Assis, formado de um único episódio: o diálogo cheio de subentendidos sensuais entre o narrador, então jovem de dezessete anos e sua hospedeira, D. Conceição, casada e com 30 anos. Arma-se um conflito que deve ser único e o mais importante na trajetória do protagonista. Neste caso, temos um conto, pois o drama apresenta fim em si próprio, compondo uma unidade, de começo, meio e fim. Visto geralmente corresponder ao momento mais importante na vida da personagem, pouco interessa o que está antes e depois do drama. Quando muito, o contista sintetiza — é a chamada síntese dramática — o passado imediatamente anterior aos fatos principais, por ser irrelevante. Também irrelevante o que pode ocorrer depois, seja porque vem anunciado nos fatos narrados, seja porque realmente a personagem esgotou no conflito principal todas as suas potencialidades e reservas emotivas. É o que geralmente acontece no conto. Se algo nos permite afirmar o oposto, significa estarmos em face de um trecho ou embrião de romance. Em suma: o conto constitui uma fração dramática, a mais importante e a decisiva, dum continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo.

A unidade de ação condiciona as demais características do conto. Assim, a noção de espaço é a primeira que cabe examinar. O lugar geográfico, por onde as personagens circulam, é sempre de âmbito restrito. No geral, uma rua, uma casa, e, mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar basta para que o enredo se organize. Raramente as pessoas se deslocam para outros sítios. E quando isso ocorre, de duas uma: ou a narrativa "procura" abandonar sua condição de conto, ou o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, vale dizer, preparação da cena, busca de pormenores enriquecedores da ação, etc. Conclusão: a unidade de ação corresponde a unidade de espaço.

Em "Missa do Galo", tudo se passa na "sala da frente" daquela "casa assobradada da Rua do Senado". Ali o drama começa e termina. Seus antecedentes, além de secundários, em poucas palavras se narram: "quando vim de Mangaratiba para o Rio de Janeiro, meses antes, a estudar preparatórios". Mesmo que o narrador se detivesse a relatar-nos sua vida antes de mudar-se para o Rio de Janeiro, teria de fazê-lo com síntese dramática. Com isso, a unidade de espaço continuaria a ser observada. Vem daí que o lugar físico em que a ação decorre possui interesse dinâmico: o contista, como se operasse uma câmara cinematográfica, apenas

se demora no cenário diretamente relacionado com o drama. Ver-se-á, mais adiante, quando se tratar da descrição, de que modo funciona esse mecanismo de enfoque geográfico.

A noção de espaço segue-se imediatamente a de **tempo**. E aqui também se observa igual unidade. Com efeito, os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, as coisas se passam em horas, ou dias. Se levam anos, de duas uma: 1) ou trata-se dum embrião de romance ou novela, 2) ou o longo tempo referido aparece na forma de síntese dramática, pois esta envolve, habitualmente, o passado da personagem. Em "Missa do Galo", os antecedentes temporais estão completamente postos de parte: apenas sabemos a idade de ambos os protagonistas; sabemos que tudo ocorre mais ou menos entre vinte e três horas e meia-noite: "ouvi bater onze horas, mas quase sem dar por elas, um acaso". Tampouco interessam os acontecimentos posteriores ao episódio: umas poucas referências, por mim sublinhadas, não alteram a unidade de tempo do conto, mesmo porque acabam sendo vagas e desimportantes: "Pelo **Ano-Bom** fui para Mangaratiba. Quando tornei ao Rio de Janeiro, **em março**, o escrivão tinha morrido de apoplexia" "Ouvi **mais tarde** que casara com o escrevente juramentado do marido".

O conto, portanto, abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nerválgico da questão. Isso explica que ao conto repugne a "duração" bergsoniana ou a complicada inserção de planos temporais, feita com ou auxílio da memória associadora de fatos passados, ou de outro expediente análogo. O conto caracteriza-se por ser "objetivo", atual: vai diretamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. Essa "objetividade" observável ainda noutros aspectos adiante examinados salta aos olhos com as três unidades: de ação, lugar e tempo.

MOISÉS, Massaud. **A Criação Literária**. São Paulo, Melhoramentos, 1967.)

5. Variações Sobre o Conto

Herman Lima

Por mais que se procure fugir, Maupassant e Tchecov são os dois pólos e todo conto há de filiar-se ora a um, ora a outro, como ficariam, para nós, Machado de Assis e Afonso Arinos, a refletirem as duas características principais do conto brasileiro, o conto de fundo psicológico, universal, e o conto substancialmente regional, mais da terra do que do homem.

(LIMA, Herman. **Variações sobre o conto**. Rio, MEC, 1952.)

6. Opinião de Maupassant

A vida, além disso, o deixa todo no mesmo plano, precipita os fatos e os arrasta indefinidamente. Ao contrário, a arte consiste em usar precauções e preparativos, em dirigir transições sábias e dissimuladas, em pôr a plena luz os fatos essenciais, só graças à habilidade da composição, e em dar a todos os demais o grau de relevo que lhes corresponde, em ordem de sua importância, para produzir a sensação profunda da verdade especial que se deseja mostrar. Fazer, pois, que algo seja verdade, consiste em dar a ilusão completa da verdade, seguindo a lógica ordinária dos fatos, não transcrevendo-os servilmente, de acordo com sua sucessão fortuita.

(Introdução a **Pierre et Jean**, 1888.)

7. Opiniões de Tchecov

Meu instinto me diz que ao final de um romance ou de uma história, tenho que concentrar habilmente para o leitor uma impressão da obra completa e, por tanto, tenho que dizer algo do que já apresentei. Talvez esteja em erro (1888).

Eu posso escrever sobre qualquer coisa. Veja o cruzeiro. Posso escrever agora mesmo uma novela que se chamará "o cruzeiro". Eu não estou habituado a escrever coisas longas e tenho preguiça. Habituado a certas novelas compostas somente de um começo e de um fim, eu me aborreço e me ponho a repetir quando estou no meio (1888).

8. Decálogo do Perfeito Contista

Horacio Quiroga

- I. Crê no mestre — Poe, Maupassant, Kipling, Tchecov — como em Deus mesmo.
- II. Crê que tua arte é um cume inacessível. Não sonhes em dominá-la. Quando puderes fazê-lo o conseguirás, sem sabê-lo tu mesmo.
- III. Resiste quanto possas à imitação, mas imita se a influência é demasiadamente forte. Mais que qualquer outra coisa, o desenvolvimento da personalidade é uma longa paciência.

- IV. Tem fé cega não em tua capacidade para o triunfo, mas no ardor com que o desejas. Ama a tua arte como à tua namorada, dando-lhe todo teu coração.
- V. Não comences a escrever sem saber desde a primeira palavra aonde vais. Num conto bem logrado as três primeiras linhas têm quase a mesma importância que as três últimas.
- VI. Se queres expressar com exatidão esta circunstância: 'Do rio soprava um vento frio', não há em língua humana mais palavras que as apontadas para expressá-la. Uma vez dono das palavras não te preocupes em observar se são consoantes ou assonantes.
- VII. Não adjetives sem necessidade. Inúteis serão quantas caudas acrescentares a um débil substantivo. Se achas o que é preciso, ele, somente, terá uma cor incomparável. Mas há que achá-lo.
- VIII. Toma os personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem ver outra coisa que o caminho que lhes trageste. Não te distraias vendo tu o que eles não podem ou não lhes importa ver. Não abuses do leitor. Um conto é uma novela depurada de frases inúteis. Tem isto por uma verdade absoluta ainda que não o seja.
- IX. Não escrevas sob o império da emoção. Deixa-a morrer e evoca-a depois. Se és capaz então de revivê-la tal qual foi, chegaste na arte à metade do caminho.
- X. Não penses nos amigos ao escrever, nem na impressão que fará tua história. Conta como se o relato não tivesse interesse mais que para o pequeno ambiente de teus personagens, dos quais pudeste haver sido um. Não de outro modo se obtém a vida no conto."

(In *Los Perseguidos y Otros Cuentos*. Montevideu, Claudio García e Cia., 1940, t. 7.)

9. De Poe a Kafka

Mário A. Lancelotti

Do ponto de vista de uma filosofia ou de uma teoria do conto, as considerações anteriores nos permitem chegar às seguintes conclusões:

1. O conto se dá em um tempo próprio caracterizado pelo domínio do acontecimento como fato sucedido. O signo desta temporalidade específica do conto é, portanto, o passado, sob cujo império tem lugar a explicitação de tal acontecimento, ou seja, do relato propriamente dito.

2. O conto não importa, pois, nem um corte no fluxo do tempo vulgar, a "tranche de vie" ou o quadro, caros ao realismo, nem, tampouco, um traslado do tempo subjetivo, tal como o pratica a novelística moderna a partir de Joyce, Proust e Kafka (excluído, naturalmente, o movimento objetivista). Com estas ressalvas fica fundada, do ângulo da temporalidade, a diferença específica com a novela.

3. No conto, o narrador fica fora do hermético círculo temporal do relato. O tempo do narrador e o do relato são, assim, independentes.

4. No romance, o narrador ocupa a temporalidade da ação e dos personagens e, em rigor, tece a trama do lado de dentro. Análogo enfrentamento e identificação ocorre, respectivamente, no plano do leitor de um conto e do leitor de um romance.

5. A natureza tética ou proposicional do conto dirigida para desentranhar e desenvolver os dados e as circunstâncias do acontecimento no plano de uma solução lógica, lhe imprime um caráter filosófico a priori ou formal.

6. Dentro do rigor temático e estilístico que ele mesmo se impõe, o contista é absolutamente livre. Aceitas as premissas do relato, o leitor se limita a seguir suas alternativas, às quais assiste, por assim dizer, do lado de fora.

7. No uso de uma liberdade formal de que carece o contista, o romancista, ao contrário, fica vinculado à existência de uma personagem que acaba por impor-se a ele. De alguma maneira, por identificação ou por projeção, é ele mesmo cada um de seus personagens. Um processo análogo ocorre do lado do leitor.

8. O conto é um mundo fechado e finito. O Romance é um mundo aberto e, em princípio, ilimitado. O contista indaga e define: sua atividade é **demonstrativa**. O romancista apresenta e sua tarefa é **mostrativa**. No primeiro caso o autor procede do leitor. No segundo, age a partir do personagem ou da circunstância.

(LANCLOTTI, Mário A. *De Poe a Kafka*. Buenos Aires, Eudeba, 1965).

Julio Cortázar

A noção de pequeno ambiente dá seu sentido mais fundo ao conselho [de Horácio Quiroga], ao definir a forma fechada do conto, o que já em outra ocasião chamei sua esfericidade; mas a essa noção se soma outra igualmente significativa, a de que o narrador pode haver sido um dos personagens, quer dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites do relato se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica.

Estou falando do conto contemporâneo, digamos o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios; precisamente, a diferença entre o conto e o que os franceses chamam *nouvelle* e os anglo-saxões *long short story* se baseia nessa implacável carreira contra o relógio que é um conto plenamente logrado: basta pensar em "The Cask of Amontillado", "Bliss", "As ruínas circulares" e "The Killers".

Nesse momento, ou mais tarde, encontrei uma espécie de explicação por via contrária, sabendo que quando escrevo um conto busco instintivamente que seja de alguma maneira alheio a mim enquanto demiurgo, que lance a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo. Recordei que sempre me irritaram os relatos onde os personagens têm que ficar como que à margem enquanto o narrador explica por sua conta (mesmo que essa conta seja uma mera explicação e não suponha interferência demiúrgica) detalhes ou passo de uma situação a outra. O signo de um grande conto me dá isso que poderíamos chamar sua autarquia, o fato de que o relato se despreendeu do autor como uma bolha de sabão do cachimbo de gesso. Ainda que pareça paradoxico, a narração na primeira pessoa constitui a mais fácil e talvez a melhor solução do problema, porque narração e ação são aí uma e a mesma coisa. Inclusive quando se fala de terceiros, quem o faz é parte da ação, está na borbulha e não no cachimbo. Talvez por isso, em meus relatos na terceira pessoa, procurei quase sempre não sair de uma narração *strictu sensu*, sem essas tomadas de distância que equivalem a um juízo sobre o que está passando. Parece-me uma vaidade querer intervir num conto com algo mais que com o conto em si.

Isto leva necessariamente à questão da técnica narrativa, entendendo por isto o especial enlace em que se situam o narrador e o narrado. Pessoalmente essa enlace deu-se-me sempre como uma polarização, quer dizer que se existe a óbvia ponte de uma linguagem indo de uma vontade de expressão à expressão mesma, por sua vez essa ponte me separa, como escritor, do conto como coisa escrita, no ponto em que o relato fica sempre, com a última palavra, na margem oposta. Um verso admirável de Pablo Neruda: **Minhas criaturas nascem de um longo rechaço**, parece-me a melhor definição de um processo no qual escrever é de alguma maneira exorcizar, rechaçar criaturas invasoras projetando-as a uma condição que paradoxicamente lhes dá existência universal uma vez que as situa no outro extremo da ponte, onde já não está o narrador que soltou a borbulha de seu cachimbo de gesso. Talvez seja exagerado afirmar que todo conto breve plenamente conseguido, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e o traslado a um meio exterior ao terreno neurótico; de todas as maneiras, em qualquer conto breve memorável percebe-se essa polarização, como se o autor houvesse querido desprender-se o mais antes possível e de maneira mais absurda de sua criatura, exorcizando-a na única forma e que lhe era dado fazê-lo: escrevendo-a.

Este achado comum não se conheceria sem as condições e a atmosfera que acompanham o exorcismo. Pretender libertar-se de criaturas obsessionantes à base de mera técnica narrativa pode talvez dar um conto, mas ao faltar a polarização essencial, o rechaço catártico, o resultado literário será precisamente isso, literário; faltará ao conto a atmosfera que nenhuma análise estilística lograria explicar, a aura que perdura no relato e possuirá o leitor como havia possuído, no outro extremo da ponte, o autor. Um contista eficaz pode escrever relatos literariamente válidos, mas se alguma vez passou pela experiência de livrar-se de um conto como quem tira de cima um animal nocivo, saberá da diferença que há entre possessão e cozinha literária, e por sua vez um bom leitor de contos distinguirá infalivelmente entre o que vem de um território indefinível e nefasto, e o produto de um mero *métier*. Talvez o achado diferencial mais penetrante — já o assinei em outra parte — seja a tensão interna da trama narrativa. De uma maneira que nenhuma técnica poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do animal nocivo, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a esvaída realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora. De um conto assim sai-se como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco e pouco com uma olhada de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação. O homem que escreveu esse

conto passou por uma experiência talvez mais extenuante, porque da sua capacidade de transvasar a obsessão dependia o regresso a condições mais toleráveis; e a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de idéias intermediárias, de etapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, posto que havia em jogo uma operação em alguma medida fatal que não tolerava perda de tempo; estava ali, e somente de um pescoço podia arrancá-la do pescoço ou da cara. Em todo caso assim me tocou escrever muitos de meus contos; inclusive em alguns relativamente longos, como *As armas secretas*, a angústia onipresente ao longo de todo um dia me obrigou a trabalhar apaixonadamente até terminar o relato e somente então, sem cuidar-me de relê-lo, descer à rua e caminhar por mim mesmo, sem ser já Pierre, sem ser já Michèle. (...)

O que precede poria na pista o leitor: não há diferença genética entre este tipo de contos e a poesia como a entendemos a partir de Baudelaire. Mas se o ato poético me parece uma espécie de magia de segundo grau, tentativa de possessão ontológica e não já física como na magia propriamente dita, o conto não tem intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma "mensagem". A gênese do conto e do poema é sem dúvida o mesmo, nasce de um repentino estranhamento, de um **deslocar-se** que altera o regime "normal" da consciência; num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota, não é inútil insistir nesta afinidade que muitos encontrarão fantasiosa. Minha experiência me diz que, de alguma maneira, um conto breve como os que tratei de caracterizar não tem uma **estrutura de prosa**. Cada vez que me toca revisar a tradução de um de meus relatos (ou tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe) senti até que ponto a eficácia e o **sentido** do conto dependiam desses valores que dão seu caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pre-vistos, essa **liberdade fatal** que não admite alteração sem uma perda irreparável. Os contos desta espécie se incorporam como cicatrizes indelévels a todo leitor que os mereça: são criaturas viventes, organismos completos, ciclos cerrados, e respiram. **Eles** respiram, não o narrador, o semelhante aos poemas perduráveis e diferentes de toda prosa encaminhada a transmitir a respiração do narrador, a **comunicá-la** à maneira de um telefone de palavras. E se pergunta: Mas então, não há comunicação entre o poeta (o contista) e o leitor?, a resposta é óbvia: A comunicação se opera do poema ou do conto, não **por meio** deles. E essa comunicação não é a que tenta o prosista, de telefone a telefone; o poeta e o narrador urdem criaturas autônomas, objetos de conduta imprevisível, e suas conseqüências ocasionais nos leitores não se diferenciam essencialmente das que têm para o autor, primeiro surpreendido de sua criação, leitor surpreso de si mesmo.

(Cortázar, Julio. In *Último round*. México, Siglo Veintiuno, 1970.)

O que dissemos aqui sobre o conto popular e sobre o conto literário pode ser generalizado; trata-se com efeito da diferença entre Forma simples e Forma culta, e é a diferença que Jacob Grimm quaria designar. Quando abordamos o universo com uma forma para intervir nele, para lhe dar uma figura, para tornar coerente uma porção desse universo cuja unidade de elementos é assinalada por uma característica comum, falamos de **preparação**; se ao contrário fazemos entrar o universo numa forma constituída segundo um princípio que não rege e não determina senão essa forma e não é determinado senão por ela, e se o universo se transforma então segundo essa forma, falamos de **criação espontânea**. (...) Por nosso lado, pensamos que as duas formas são ativas em qualquer lugar e em qualquer tempo, e que uma das primeiras tarefas da crítica é de observá-las em suas diferenças e também em suas relações. / (...) Se continuarmos um pouco mais a discussão sobre a direção que tomam o conto popular e o conto literário, verificamos isto: o importante para o conto literário que limita uma porção de universo é dar a toda coisa, neste recinto coerente, uma figura **sólida, particular, única**; no conto popular, que faz abertamente face ao universo e absorve esse universo, o universo conserva ao contrário, malgrado essa transformação, sua **mobilidade** sua **generalidade** e seu caráter que é de ser cada vez novo, sua "pluricidade". Este julgamento se aplica não somente ao conto popular e ao conto literário, mas a toda forma simples e a toda forma culta — e podemos, a esse respeito, remeter às observações que fizemos sobre as relações do Caso com a forma culta.

Começamos pela linguagem; na forma culta ela se esforça a tal ponto para ser sólida, particular e única, que não podemos mais imaginá-la senão como a linguagem de um indivíduo, tendo esse indivíduo o dom eminente de poder conseguir, numa obra definitivamente acabada, a coesão suprema — mas somente "aqui e assim" — e conferindo além disso a essa obra acabada a impressão sólida, particular e única de sua personalidade. Exemplificaremos melhor, dizendo que, finalmente, a Forma culta não pode encontrar sua realização definitiva senão pela ação de um poeta — não designando evidentemente o poeta pela força por ele criada, mas por aquela que ele efetua.

Na forma simples, a linguagem permanece, ao contrário, **móvel, geral**, cada vez **outra**. Costumamos dizer que cada um pode recontar um conto popular, uma gesta, uma lenda "com suas próprias palavras". Os limites dessas "próprias palavras" podem, dado o caso, ser extremamente estreitos, como já vimos pela locução, pelo provérbio e pela adivinhação. Na lenda, na gesta ou no conto popular, a forma perderia igualmente sua validade, se a

modificássemos ou se deixássemos de lado o que chamamos "gesto verbal". Portanto, a idéia de recontar "com suas próprias palavras" contém uma certa verdade: não se trata, de nenhuma maneira, das palavras de um indivíduo nas quais a forma se realizaria, não se trata de um indivíduo que seria a força última de execução e daria uma realização única à forma em lhe conferindo por acréscimo sua marca pessoal; a força de execução, é aqui a linguagem, na qual a forma recebe uma realização cada vez nova. Forma culta e forma simples, podemos igualmente falar de "próprias palavras"; mas nas formas cultas trata-se das **palavras próprias do poeta** que são a execução única e definitiva da forma, enquanto que nas formas simples se trata de **palavras próprias da forma** a que se dá a cada vez e da mesma maneira uma execução nova.

O que acabamos de mostrar a propósito da linguagem pode ser estendido a tudo o que se encontra nas duas formas: personagens, lugares, incidentes. É suficiente dizer, sem entrar em detalhes, que todos esses elementos conservam na forma simples seu caráter móvel, geral e cada vez renovado: comparemos uma princesa de conto popular com uma princesa de conto literário, e sentiremos logo a diferença.

Temos freqüentemente utilizado a noção de **atualização**; ela se aplica igualmente às duas formas. Porque é inteiramente concebível que a mesma porção de universo seja cercada por outro escritor numa forma culta. Vemos simplesmente que essa obra acabada se esforça de novo para ser sólida, particular e única, enquanto que a atualização de uma forma simples remete sempre à mobilidade, à generalidade e à "pluricidade" da própria forma.

Esse último ponto nos conduz à situação literária e histórica provocada pela aparição do Conto popular na literatura ocidental, situação que se pode descrever assim: uma corporação de poetas e de escritores especializados há muitos anos nas formas cultas crê de seu dever e em seu poder atualizar uma forma simples, do mesmo modo que atualiza suas formas cultas; toda uma série de "romancistas" começa a tratar do conto popular como um conto literário, "terminando-o" da mesma maneira, dando-lhe uma figura sólida, particular, única. Haveria todo um estudo a ser feito, e de mais alta importância para a teoria literária, sobre o que pode advir com geral e sobre o que advém em particular cada vez que uma forma simples determinada reencontra uma forma culta; mas esse estudo, que verificaria o que podem dar tais cruzamentos, não podemos fazê-lo aqui. Podemos somente dizer que, nesse caso, a forma simples repugna esse acasalamento, que ela se opõe a que a remodelemos nesse sentido, que ela permaneça ela mesma.

(JOLLES, André. **Formes simples**. Paris, Larousse, 1972.)

12. Morfologia do Conto

Vladimir Propp

(Trechos)

É entretanto possível estudar as formas do conto com tanta precisão quanto as de não importa qual formação orgânica. Em todo caso, se não se pode pretender fazê-lo pelo conto em geral, em toda a sua compreensão e variedade, pode-se certamente fazê-lo pelo que se chama os contos "maravilhosos", isto é, os contos "no sentido próprio do termo". É a eles que está consagrada a presente obra. (...)

Os resultados que propomos aqui são frutos de um trabalho bastante minucioso. Um estudo comparado desse gênero exige do pesquisador uma certa paciência. Mas nos esforçamos para encontrar um modo de exposição que não ponha à prova a paciência do leitor, principalmente simplificando e resumindo em todos os lugares onde isso foi possível.

Nosso trabalho se desenvolveu em três etapas. Em primeiro lugar, efetuamos numerosas pesquisas e reunimos numerosos quadros, esquemas e análises. Publicar esse trabalho tal como estava era evidentemente impossível, principalmente em razão de seu volume. Em seguida, condensamos e resumimos, a fim de obter o máximo de matéria sob o mínimo de volume. Mas desta vez, um texto tão denso quanto conciso teria ficado fora do alcance do comum dos leitores: parecia uma gramática ou um tratado de harmonia. Era preciso, portanto, encontrar uma forma de exposição adequada. Certos fenômenos, é verdade, não poderiam ser expressos em termos de vulgarização. Nós encontramos algo deles neste livro. Cremos entretanto que, tal como está redigido, ele é acessível a todo o amador de contos, exigindo somente que nos queira seguir no labirinto deste mundo tão diverso, que aliás lhe aparecerá, no fim do caminho, em sua maravilhosa unidade.

(PROPP, Vladimir. **Morphologie du conte**. Paris, Gallimard, 1970.)

13. Estudo Estrutural e Tipológico do Conto

E. Meletinski

(Trechos)

Morfologia do conto, de Vladimir Propp, foi publicado em 1928. (...) Hoje, **Morfologia do conto** é um dos livros mais conhecidos e apreciados no mundo dos estudos folclóricos. (...) É importante assinalar que para Propp a morfologia não constitui

II. Liquidação da armadilha

I. Liquidação da falta

Pop demonstra com toda clareza o papel do paralelismo e da antítese ao nível da fábula. Interroga-se igualmente sobre a estrutura da seqüência elementar (referindo-se, de passagem, a Bremond) e estuda seu caráter ternário. Em outro artigo (acerca das fórmulas do conto) analisa a estrutura em um plano estilístico.

(MELETINSKI, E. *Estudio Estructural y Tipológico del Cuento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor, 1972.)

14. Delito e Sanção

(Sagarana)

Willi Bolle

Iniciaremos a análise dos contos de Guimarães Rosa, em termos de uma gramática narrativa, com os nove contos de *Sagarana* (1946). A análise compreende os seguintes passos:

1) Um resumo para cada conto, ou seja, a partir do texto de cada narrativa, a extração da fábula. O texto, portanto, é reduzido a uma seqüência das grandes unidades constitutivas.

Para *fábula* existem várias definições. Segundo Lämmert, "o fundamento mais genérico da narração é a existência de uma ação [...] ou de uma seqüência de acontecimentos". Dessa ação ou "simples história" ele distingue a fábula, "que já inclui momentos essenciais de construção". Lämmert baseia-se em teorias anglo-americanas da narrativa (Forster, Muir, Shipley), em que *story* e *plot* seriam o correspondente de *história* (*Geschichte*) e *fábula* (*Fabel*). Kayser, ao contrário, define a fábula como quase sinônimo de resumo: "Se tentarmos reduzir o decorrer da ação ao máximo grau de concisão, ao seu simples esquema, obtemos o que a ciência literária costuma designar por fábula (*Fabel*) de uma obra". Uma terceira posição é a dos formalistas russos; Eikhenbaum diferencia *sujet* (= construção) de *fable* (= material).

Nossa própria concepção de *fábula* abarcará todo esse espectro de significações: resumo, intriga, conjunto de material, construção. *Fábula* poderá, então, ser utilizado como sinônimo de "conjunto das grandes unidades constitutivas da narrativa" ou "macrounidades", em oposição às "microunidades" ou unidades estilísticas.

2) A seguir, proceder-se-á à transformação de cada fábula em uma oração de gramática narrativa que, por sua vez, será codificada em linguagem de fórmulas. Lembramos que, tanto para

Propp quanto para Todorov, a linguagem formal tem a função de facilitar a comparação dos esquemas narrativos de um conjunto de contos. Serve de linguagem operacional para discernir repetições, paralelismos, variações ou contrastes entre os constituintes de todas as fábulas.

3) O último passo da análise é o estudo comparativo das fórmulas, o que implica um comentário da estrutura narrativa do livro e um esboço de interpretação.

Paralelamente ao estabelecimento das fábulas, das orações narrativas e codificações, procurar-se-á elaborar o léxico dos constituintes da poética narrativa de Guimarães Rosa.

Concretizemos agora a descrição de *Sagarana*, segundo as grandes unidades narrativas, começando pelo conto "Duelo". Em primeiro lugar, um resumo da narrativa:

O capiau Turíbio Todo testemunha a traição de sua mulher com o ex-militar Cassiano Gomes, e faz planos de vingança. Todavia, a bala destinada a matar Cassiano (de costas) não acerta o adúltero, mas sim seu irmão, inocente. Cassiano põe-se a perseguir Turíbio para vingar o assassinio do irmão. T. refugia-se no sertão, acossado por Cassiano. Durante meses trava-se uma luta aferrada, em que cada um é ao mesmo tempo perseguidor e perseguido. Algumas vezes os duelistas se desencontram por um fio. Cassiano cai gravemente doente, mas antes de morrer, ajuda com generosidade a um capiau que vive na miséria, chamado Vinte-e-Um. Turíbio, ao saber da morte do adversário, fica contente e põe-se a caminho de volta para sua mulher. Vinte-e-Um, porém, o identifica e mata, cumprindo assim a vingança que prometera a Cassiano.

O resumo não pretende ser objetivo — julgá-lo nesses termos não faz sentido, pois se trata de uma *escolha* — mas também não é arbitrário, uma vez que não se omitiu nenhuma das grandes unidades constituintes do conto.

Entretanto, esse resumo ainda é complexo demais para ser expresso em fórmulas. Seria, então, o caso de preparar a "formulação" por um estudo das *funções*.

A ação que desencadeia a intriga é o adultério cometido por Cassiano. Pela reação que provoca, esse episódio se reveste de um "alcance significativo no desenrolar da intriga (reencontramos, nesses termos, a própria definição de função segundo Propp). O adultério (primeira função narrativa) provoca em Turíbio o desejo de vingança (segunda função narrativa).

Ora, o projeto de vingança não chega a ser executado, e se o fosse, terminaria aí a história. O que de fato acontece, é um homicídio, cometido por engano (e por covardia, uma vez que Turíbio atirou em alguém que lhe dava as costas). O marido ofendido pelo adultério passa a ser autor de um crime: essa é a terceira função narrativa, pois desencadeia outro desejo de vingança.

ça, desta vez por parte de Cassiano — o que vem a constituir a quarta função narrativa.

Com as respectivas agressões (adultério, homicídio) e os conseqüentes desejos de vingança, está armada a situação de duelo: cada um procura eliminar o outro. Com todas as suas peripécias isso vem a constituir a quinta função narrativa. É preciso ressaltar que durante o duelo (que ocupa a parte central do conto e o maior número de páginas) não surge nenhuma função qualitativamente nova. O interesse dessa parte do conto consiste na exploração variada de um mesmo tema.

Um elemento novo, sexta função narrativa, surge apenas no momento em que Cassiano cai doente e morre. Indiretamente, o autor da morte é Turíbio, responsável pelas andanças forçadas, privações, constante tensão de emboscada e a exaustão em que vivia seu inimigo. Nessa altura, uma das duas seqüências abertas — a saber "conseguirá Turíbio realizar sua tentativa de vingança?" — chega ao desenlace.

Resta em aberto a outra seqüência, a eficácia das tentativas de vingança de Cassiano. A resposta também é, como sabemos, a vingança cumprida: a última função narrativa consiste na morte do assassino. Mas, como Cassiano já não pode ser pessoalmente autor dessa vingança, foi introduzida uma função intermediária: ao morrer, Cassiano deixara preparado um plano. Pela ajuda generosa mas nada desinteressada que dá a um miserável capiau, ele o compra para executar a vingança. A sétima função narrativa, portanto, é um ato engenhoso intentando o empate numa situação já desesperada. Essa interpretação do ato de Cassiano pode parecer um tanto arbitrária: por que não classificá-lo entre as várias tentativas de cumprir a vingança, quer dizer, como recorrência da quinta função narrativa? Por mais de uma razão: a ação de Cassiano introduz na estória a presença de um terceiro personagem, indispensável ao desfecho; além disso, ao lado da sua função pragmática (matar o inimigo), a ação de Cassiano evidencia um comportamento particularmente caro ao Autor, na criação dos seus protagonistas: o ato astuto. (E não por coincidência, pode-se evocar, a essa respeito, a famosa frase de Riobaldo: "Sertão é onde manda quem é forte, com as astúcias".)

Para conservar uma certa economia na transcrição formal, vários personagens secundários não serão levados em conta. A mulher de Turíbio e o irmão de Cassiano, por exemplo, não precisam constar explicitamente da fórmula, uma vez que sua presença está implícita nas funções "adultério" e "assassinio". Conservaram-se apenas as três figuras mais importantes: Turíbio, Cassiano e o capiau Vinte-e-Um.

Resta-nos ver segundo qual sintaxe essas oito funções — ou orações narrativas, na terminologia de Todorov — se encadeiam. Entre a primeira e a segunda oração existe uma relação lógica ou causal: Cassiano comete adultério com a mulher de Turíbio, por

isso Turíbio sente-se ofendido e planeja a vingança. A relação causal é freqüente em "Duelo" onde aparece ao todo cinco vezes. Entre as orações 6 e 7 (v. quadro abaixo) há simultaneidade: **no momento em que** Cassiano morre, deixa sentenciada a morte de Turíbio, subornando o capiau Vinte-e-Um. Propp e Todorov falaria aqui de relação espacial ou paralela. Resta ainda a conjunção entre a segunda e a terceira oração. Turíbio deseja vingar-se matando Cassiano; **porém**, assassina, sem querer, o irmão de Cassiano. Temos que introduzir na descrição a conjunção adversativa, inexistente na classificação de Todorov (que distingue apenas relações causais, paralelas e temporais).

Dispondo agora de todas as "grandes" unidades que constituem a fábula de "Duelo", vamos recapitular e transcrevê-las sob forma de uma seqüência normificada:

- 1) Cassiano comete adultério [com a mulher de Turíbio], por isso
- 2) Turíbio deseja vingar-se, matando Cassiano, porém,
- 3) Turíbio comete assassinio [mata o irmão de Cassiano], por isso
- 4) Cassiano deseja vingar-se, matando Turíbio; daí decorre
- 5) o duelo: Cassiano e Turíbio tentam matar-se, um ao outro; em conseqüência disso
- 6) morre o adultéro mas ao mesmo tempo
- 7) ele age astuciosamente [contratando um ajudante, Vinte-e-Um], resultado:
- 8) Vinte-e-Um mata o assassino.

A linguagem em que foi escrita essa fábula é intencionalmente simples e repetitiva; não se procurou fazer uma bela e sugestiva paráfrase, que via de regra encaminha, antes da hora, uma interpretação personalíssima. Trata-se aqui de uma normificação com vista a um objetivo mais amplo: a codificação de todos os contos em linguagem formal. Não é questão de se querer "deformar" o conto ou negar-lhe um leque de conotações. É um processo de abstração indispensável para estabelecer os esquemas de todas as narrativas e, a partir dessa totalidade, discernir o que seria a poética narrativa de Guimarães Rosa. A redução do conto, apesar de extrema, não deixa de conservar todos os elementos constitutivos da fábula, que fazem com que a narrativa "Duelo" se diferencie e seja reconhecida entre todos os outros 76 contos de Guimarães Rosa.

(BOLLE, Willi. In *Fórmula e Fábula*. S. Paulo, Perspectiva, 1973.)