

II — O CONTO NO BRASIL

1. O Conto Urbano no Brasil

Barbosa Lima Sobrinho

Há uma tese até agora pacífica nesse domínio, qual seja a de que a origem do conto moderno se prende à fase romântica. Convém, entretanto, apurar de que modo concorreu o romantismo para a criação do conto. É certo que ele estipulou o trabalho da ficção. Se não se nota diferença profunda entre *La Nouvelle Héloïse* e *Lelia* ou entre *Werther* e *René* ou *La Confession d'un Enfant du Siècle*, isto é, entre os romances pré-românticos e os que caracterizam o advento da nova escola, o certo é que o romantismo trouxe o gosto ou a exaltação da imaginação, contraposta ao severo racionalismo dos clássicos. Bastaria essa tendência para explicar o florescimento das obras de ficção, sobretudo em países, como Portugal ou o Brasil, em que o pré-romantismo conservou, dentro das Arcádias, uma certa aproximação com os temas dos períodos anteriores. Contam-se pelos dedos os romances que surgiram antes de 1830. O conto, quando não traduzia uma inspiração folclórica, ainda não dava impressão, pela sua raridade, de um gênero literário novo e autônomo. Não há dúvida, por isso, que, no Brasil, o conto, como gênero literário, data do romantismo. Em outros países é um pouco mais antigo, mas em todos, com algumas exceções, como as histórias do tipo das de Boccaccio e *La Fontaine*, ou como os contos filosóficos de Voltaire, o conto surge de um novo fator ou de uma nova técnica da vida dos povos, qual seja a expansão do jornalismo literário. Tornou-se interessante — e o fenômeno se registrou por toda a parte, na Inglaterra, na França, nos Estados Unidos — que o periódico oferecesse aos leitores uma história completa, sem prejuízo do noticiário e dos comentários exigidos pelos leitores. Isso trouxe, com a necessidade da história, sua limitação natural a um espaço disponível nos periódicos.

Não foi somente o conto que se apropriou dessa forma de divulgação. Houve, também, o romance-folhetim, iniciado, na França, em 1837, com Frédéric Soulié e que iria constituir êxito sem

precedentes com Alexandre Dumas e, sobretudo, com Eugène Sue. Os *Mistérios de Paris*, desse último escritor, foram traduzidos para diversos idiomas e convertidos a folhetins de periódicos estrangeiros, estimulando a publicação de numerosos *Mistérios*, de Berlim, de Londres, de Munich, sempre com imensas tiragens para os jornais que soubessem aproveitar esse novo elemento de popularidade.

Passou, todavia, a fase dos romances-folhetins, pois que para isso havia necessidade de histórias de um tipo especial, cheias de aventuras e de suspense, como se diz agora. O conto ajustava-se melhor às necessidades dos periódicos. Não tenho dúvida em dizer, por isso, que o conto moderno nasceu nos periódicos, viveu deles e ainda continua, em grande parte, em função e a serviço deles. Não se poderá escrever a história do conto, em qualquer país, sem o estudo dessas origens fragmentárias. O conto continua a ser a obra de ficção ajustada às conveniências das revistas e dos jornais.

(In *Curso de Contos*, Op. cit.)

2. O Conto é Legião

Josué Montello

Numa das crônicas de *A Semana*, após afirmar que o conto do vigário é o mais antigo gênero de ficção que se conhece, lembra Machado de Assis que, a rigor, o primitivo texto do conto foi o discurso da serpente induzindo Eva a comer o fruto proibido.

Além da velhice extrema e indiscutível da novela curta, outras conclusões poderiam ser extraídas dessa observação machadiana. Entre elas, a de que o conto, trazido ao mundo pelo Anjo rebelado, não se despojou de sua originária condição diabólica.

Tanto assim que, à semelhança daquele espírito infernal que o Cristo expulsou do corpo de um homem na terra dos gadarenos, o nome do conto é legião.

Em verdade: de todos os gêneros de composição literária é o que se reveste de maior soma de facetas, no jôgo numeroso das mais diversas e curiosas modalidades.

Tanto pode ser o conto do vigário, com o seu finalismo de espartezza, como a fábula e o apólogo, com sua lição de moral. É a história de Trancoso e a parábola dos Evangelhos. A narrativa leve, de que Tchecov é o mestre incomparável, e o relato intensamente dramático, que fez a nomeada de Maupassant.

Na designação ampla do conto, igualmente se acomodam a lenda, a anedota e o romance popular. E Boccaccio, com as suas histórias galantes, é tão contista quanto o Perrault dos contos infantis ou o monge que redigiu com uma pena tirada das asas de um anjo, os milagres do *Legenda Dourada*.

De 1882 a 1918, na literatura brasileira, o conto varia de mol-des e soluções, na linha de sua prodigiosa transfiguração literária.

No Curso desses trinta e seis anos, demarcados pela publica-ção dos **Papéis Avulsos** e dos **Urupês**, a novela curta é legião, co-mo o demônio dos Evangelhos.

É cerebral e emotiva, romântica e naturalista, regional e ur-bana, dramática e filosófica, marítima e rural, fantástica e coti-diana, histórica e verossímil galante e mística, simbolista e mo-derna.

E é cultivada não somente pelos profissionais do gênero, co-mo Machado e Lima Barreto, Coelho Neto e Artur Azevedo. Mas também por um João Ribeiro, no molde clássico da **Floresta de Exemplos**. Por um Euclides da Cunha no relance de uma bela pá-gina inteiramente esquecida. Por um Conde de Afonso Celso. Por um Alberto de Oliveira. Por um Raul Pompéia. Por um Rodrigo Otávio. E cada um traz ao conto a pedra pequenina de que se com-põe a beleza colorida do mosaico.

Ao confrontarmos os documentos desse passado literário, que se limita com os contos de Machado de Assis e de Monteiro Loba-to, facilmente concluiremos que a novela curta, nesse período de pouco mais de sete lustros, variou de processos, multiplicou as suas modalidades, mudou de escola, tomou feições imprevistas e revestiu-se de facetas estranhas, mas não conseguiu superar a li-ção do mestre das **Várias Histórias** e das **Histórias sem data**.

Porque, em verdade, é no livro mais antigo que está a obra-prima, como se a evolução nesse caso, por força do gênio de Ma-chado de Assis, caminhasse para trás, no sentido de origem das idades — a maneira daquela corrida do hipopótamo, no delírio de Brás Cubas.

(In **Curso de Contos** Op. cit.)

3. O Moderno Conto Brasileiro

Austregésilo de Ataíde

Creio que há aqui distinção a ser feita entre os que ficaram na linha de evolução de Lima Barreto, Adelino Magalhães e Mon-teiro Lobato, escrevendo com independência em face das escolas européias, num idioma brasileiro, atualizados no fundo e na for-ma, no gesto e na maneira, e os que deliberadamente romperam com o passado, exprimindo essa ruptura pela completa insubordi-nação a qualquer disciplina, arrastados pela idéia puramente revo-lucionária e anarquista de destruir o que foi, sem apontar ne-nhum rumo para o futuro.

A Semana da Arte Moderna de São Paulo em 1922 pareceu um terremoto que rachava a terra, pondo abaixo templos e deu-

ses, enchendo o espaço de fumarada e ruído. Foi um estouro. Poucos sabiam exatamente o que era aquilo, que conseqüências poderia produzir tamanho clamor e logo se dispersaram profetas, apóstolos e discípulos, pelos mais diversos caminhos que iam do nacionalismo feroz da Antropofagia, do Verde e Amarelo, ao inter-nacionalismo vermelho e a tantas outras formas fantásticas e evo-lucionárias, que não tiveram nem consistência nem duração.

Assim, a partir de 1922, já é possível identificar a linha mo-dernista de que Antônio de Alcântara Machado e Mário de Andra-de, Ribeiro Couto e Menotti-del-Picchia foram a primeira legião, sendo que dos quatro reservo a Ribeiro Couto a posição mais construtiva no conto, o que é fácil de perceber pondo a "Casa do Gato Cinzento" ou "O Crime do Estudante Batista" diante de "Braz, Bexiga e Barra Funda", ou "Laranja da China" de Alcânta-ra Machado, ou ainda fazendo confronto entre "Baianinha e ou-tras Mulheres" de 1927 e "Clube das Esposas Enganadas" de 1933 e "Primeiro Andar" "Balazarte" ou os "Contos Novos" de Mário de Andrade.

(In **Curso de Contos**. Op. cit.)

4. Como se Escreve um Conto

Oswaldo Orico

O equívoco em que laboram todos os estreantes e os que sen-tem despertar a vocação literária é considerar a brevidade do con-to como a condição essencial para as primeiras tentativas, quando o exato é justamente o contrário. Essa brevidade é tudo quando há de oposto à experiência, porque significa apenas concisão, ca-pacidade de resumir, de simplificar, de dizer em poucas páginas o que devia estar diluído em muitas.

Acontece com o conto o mesmo que com o soneto. Todos os que o escrevem pensam que sabem fazê-lo. A brevidade do mes-mo é a causa do engano em que caem os que se iniciam na arte de escrever. O soneto, pela sua medida, parece o caminho mais curto para uma tentativa literária. O conto, pelo seu tamanho, a-presenta-se como a forma ideal para os exercícios do espírito. Desse engano participa também a inexperiência dos que se ini-ciam nas letras. Dificilmente se convencerão de que tanto num co-mo noutro gênero se encontram as formas mais sutis e delicadas da arte literária. Já alguém tentou estabelecer as diferenças exis-tentes entre a novela, a novela curta e o conto, medindo os ele-mentos que entram em sua composição. E concluiu que, examina-das as intenções de um e de outro, afastada a confusão estabele-cida no espírito dos autores, assim como a rebeldia geral contra certos postulados e canones estilísticos, não há, no fim de contas, separação essencial entre esses dois gêneros. Apenas existe um crí-terio de quantidade. Nada mais.

O conto perdeu suas características próprias, transformando-se em um jogo flexível e dócil da vontade caprichosa dos que o manejam. Essa é, pelo menos, a observação que se obtém daqueles cultivadores do gênero, que adulterando a substância e subvertendo a técnica do conto, apresentam claramente, sob aquela pretendida forma, páginas de novela, quando não exibem simples crônicas noveladas. É isto o conto? De maneira nenhuma. Quem assim contesta não é a história, nem a tradição literária, nem a estética do gênero, é nosso próprio sentido emotivo, que pode apreciar uma bela página escrita sem as regras nem as condições peculiares do conto, mas que nos deixará sempre ver a ausência da arquitetura e dessa espécie de pacto natural entre o autor e o gênero. (...)

Não é o tamanho o que determina o conto.

A concisão é, necessariamente, uma de suas qualidades. Mas, além desta, exige outras.

O conto deve ser fotográfico. Seu processo está de acordo com a técnica dessa arte: rapidez de ação e fidelidade de imagem.

Sem excluir, naturalmente, certa penetração psicológica que dá aos retratos sua força interior. A novela necessita de espaço para seu desenvolvimento. Tem que ser ampla e variada como um filme. Não é uma fotografia. É uma sucessão de fotografias. Não é um episódio. É um conjunto de episódios. Não é um movimento, é uma articulação de movimentos.

Nessa diversidade reside o sagrado de cada gênero, sua virtude dominante. O conto é a submissão a um feito. A novela é a liberação do feito.

Essa diferenciação lógica exige, naturalmente, certas regras lógicas que influam na estrutura de cada um, impondo dissemelhança nas formas de compô-lo.

No conto, cuja virtude fundamental é a síntese, a interferência é prerrogativa exclusiva do autor. Seu trabalho de elaboração exige, pela razão anterior, uma técnica mais depurada, obrigando o artista não somente a descrever, mas também a definir, a sentir e a viver dos estados psicológicos, o ambiente e a cor do enredo. Sem embargo, na novela, que é a vida em movimento, o trabalho de interferência é do leitor, que procura o máximo de emoções nas parcelas do sentimento que a atividade criadora do autor soube distribuir na urdidura e na paisagem. O conto tem, pois, a expressão da trama; a novela, o sentido do cenário.

(In **Curso de Conto**. Op. cit.)

Todo mundo hoje escreve contos. É a forma preferida na França, na Inglaterra, na Rússia, em toda a parte. Não há idéia, não há delírio que se não tenha julgado transformável em conto. Antigamente o chique era o folhetim-dissertação; essa mania felizmente passou. Na atualidade a crônica impressionista repimpe-se nos rodapés de todos os jornais; mas como o grito d'armas pertence ao conto, raro é o cronista que não converta a sua crônica numa historieta, ou que não a termine por um caso abacial. O gênio de Armand Silvestre e de Catulo Mendès, as **joyeusetés gauloises**, de um lado, e as desfibrações psicológicas, de outro, incompatíveis com as grandes extensões literárias, talvez sejam a causa principal dessa preferência, pois não creio que no espírito disserto da raça atual tenham calado as idéias de E. Poe sobre a arte, quando afirma que não pode haver obra perfeita, nem unidade de composição, senão num soneto, numa estátua, num quadro, num poema enfim, que se torne perceptível num só momento do espírito e de uma só visada. Todavia, parece-me que a maior parte dessas composições tem apenas do conto o nome, porque raros são os autores que possuem as excepcionais qualidades tornadas clássicas por Luciano, na antiguidade grega, por Boccaccio, na Itália, por La Fontaine, Voltaire, na França, por Andersen, na Dinamarca, por Hoffmann, na Alemanha.

O conto não é um gênero arbitrário; nem é, como muita gente pretende, um extrato, um esboço, um romance resumido. Este gênero nasce de disposições particulares do espírito de quem o produz e tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção. Na prosa constitui uma das formas primitivas; o que não quer dizer que o conto tenha os foros de cidade, e deixasse de sofrer, como todos os gêneros literários, as transformações determinadas pelo meio e pelo incremento paralelo de todas as artes. É certo que não falo aqui de certas lendas ou histórias, que fluem na imaginação dos povos e que chegam até a nós por transmissão de raça a raça ou se hão reproduzido por força da analogia de aspectos sociais ou fisiológicos. Essas lendas, como, por exemplo, a de José do Egito, na Judéia, e de Saranga, na Índia, a da Cendrillon, na Idade Média, a de Psique, na Roma antiga, a do Krichna Singh e do Pequeno Polegar, e outras, que têm sido objeto do estado dos folcloristas, são o próprio fundo psíquico inconsciente da humanidade, traduzido, de um feitio simbólico, nos segredos, ora da castidade, ora da inveja, ora da bênção paterna, etc., etc. Não me refiro por certo aos contos ou ilustrações eruditas destas lendas, que aliás enobreceram o talento de poetas como Pilpau e Goethe; mas aos do ciclo milésimo, e que nos tempos modernos, na complexidade da vida dos grandes centros literários, têm procurado corresponder aos instintos malignos da

nossa raça, a essa psicologia consciente da sátira que é o apanágio das raças muito ilustradas. Este gênero, pois, acha-se ligado a formas predeterminadas; e basta compará-lo com o romance para reconhecer-se quanto se enganam aqueles que chamam a Guy de Maupassant um contista.

O conto é sintético e monocrônico; o romance analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; No primeiro os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear; no segundo apresentam-se no tempo e no espaço, reagam uns sobre outros, constituindo trama mais ou menos complicada. A forma do conto é a narrativa; a do romance a figurativa. Desta maneira quam examinar atentamente os livros de contos, que circulam pelas livrarias, verá que, na maior parte, eles não passam de começos de romances abortados, de aspectos físicos ou morais deslocados de livros por fazer marinhas ou paisagens, perfis, páginas dispersas, que estão muito longe de realizar o tipo completo dessa espécie de literatura. Neste caso acham-se quase todos os contos que foram dados à estampa durante o ano transato, no Brasil.

(ARARIPE JÚNIOR, Tristão de A. *Obra crítica*. Rio, Casa de Rui Barbosa, 1963. Vol. III.)

6. Com Franqueza...

Sílvio Romero

Considero o conto uma forma elementar e secundária, em literatura. É, em novelística, ouço mais ou menos, o que o soneto em poesia. Falo do conto reduzido a suas exatas proporções: — pequenino, estreito, raquitico, dando expressão a um passo, uma situação rápida da vida de um tipo qualquer.

Em tais condições, as únicas que lhe assentam, porque são as que o definem, o conto é, por via de regra, um gênero ingrato, com pronunciadas tendências de cair na futilidade.

Claro é que não estamos mais no tempo em que se definia o conto uma novela reduzida e a novela, por sua vez, um romance pequeno.

Não; o conto digno deste nome é apenas a narrativa rápida de uma situação passageira na vida duma personagem, em seu meio normal, só ou em relação com alguém. A novela pressupõe o desenvolvimento duma ação complexa, de uma individualidade principal, cercada de vários tipos que a ajudam ou contrariam.

O romance exige a plena floração do grupo social, choque de ações diversas, o arremedo da vida como ela é na sua largueza ordinária.

Bem se está a ver que o conto, o genuíno conto é uma forma literária demasiado elementar.

Tal o motivo porque constituiu a forma natural e espontânea da imaginação primitiva, quando ela quis dar corpo aos mitos pré-históricos.

Tal o motivo, ainda, pelo qual não existe um só grande escritor, verdadeiramente conspícuo, em literatura, que tivesse somente feito contos.

Alguns dos mais eminentes poetas e romancistas não os escreveram nunca; outros fizeram-nos, parcamente, mas sua glória provém exclusivamente de seus grandes livros, de suas criações superiores. É o caso de Balzac, Zola, Tolstoi, Turguenev, Dickens, Maupassant, Daudet, Herculano, Eça e outros e outros, que escreveram alguns contos mas cujo nome se baseia fundamentalmente nos seus romances. Escusado é lembrarem Edgard Pöe — *qui était un petit maitre, un artiste de camées* —, na frase de Henry van Dike, e cujo mérito, aliás, anda preso aos seus poemas, e não aos contos, pretensamente horripilantes.

Inútil é citarem o nosso Machado de Assis, cujo valor se deve medir pelas *Memórias de Braz Cubas*, *Quincas Borba*, *Don Casmurro*, *Esau e Jacó*, Memorial de Aires, já não falando nos seus mais antigos romances e não pelas historietas com que andou a encher alguns volumes.

O conto, além de tudo, como o estão aí a fazer, presta-se à fraqueza intelectual, por um lado e, por outro, desenvolve a pouca vergonha dos pastiches, das paródias e imitações sandias da novelística popular. Vejamos ambas.

Sujeitos de parca inteligência, de reduzido talento, sem grande imaginativa, sem séria capacidade de observação; almas poucas, de pequeninos afetos e minúsculos ideais, sem calor, sem vida, sem envergadura criadora, sem gênio, sem nenhuma das nobres e levantadas qualidades dos operários do espírito, no desesperado afã de até a si rebaixar o sacerdócio das ciências, das artes, das letras, puseram em voga a teoria da leveza... nas produções intelectuais. Tudo para eles, nos domínios da criação cultural, deve ter os caracteres dos gases.

Tudo deve ser gaseiforme, volátil, sutil, aéreo, vaporoso, leve, rápido, impalpável, como a fumaça dum cigarro turco...

Nada mais, nada menos do que a codificação da incapacidade e da preguiça, sob disfarces sem préstimo.

Dizem, às vezes, que é por fidelidade às tradições do **aticismo**...

(Prefácio a *Dona Dolorosa*, de Théo Filho. 4.^a edição. Rio, Livraria Leite Ribeiro, s/d.)

7. O Conto para Machado de Assis

Não digo com isto que o gênero seja menos digno da atenção dele, nem que deixe de exigir predicados de observação e de estilo. (*Histórias da meia-noite*, 1873).

Quanto ao gênero deles não sei que diga que não seja inútil. O livro está nas mãos do leitor. Direi simplesmente que, se há aqui páginas que parecem contos e outras que o não são defendendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendendo-me com S. João e Diderot. O evangelista, descrevendo a famosa besta apocalíptica, acrescentava (XVII, 9): "E aqui há sentido, que tem sabedoria". Quanto a Diderot ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso. (*Papéis avulsos*, 1882.)

É um modo de passar o tempo. Não pretendem sobreviver como os do filósofo. Não são feitos daquela matéria, nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o caráter de obras-primas, e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz o mal a este gênero de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos. (*Várias histórias*, 1896)

No gênero dos contos, à maneira de Henri Murger, ou à de Trueba, ou à de Ch. Dickens, que tão diversos são entre si, têm havido tentativas mais ou menos felizes, porém raras, cumprindo citar, entre outros, o nome do Sr. Luiz Guimarães Júnior igualmente folhetinista elegante e jovial. É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor. ("Instinto da nacionalidade". In *Crítica literária*, 1872).

(ASSIS, Joaquim M. Machado de. *Obras completas*, S. Paulo, Editora Mérito S. A., 1959).

8. A Opinião de Mário de Andrade

O que é conto? Alguns dos escritores do Inquérito se têm preocupado com este inábil problema de estética literária. Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto. (...) Poder-se-ia mesmo definir o conto 'um romance pra revista'. A leitura de vários contos seguidos, nos obri-

ga a todo um esforço penoso de apresentação, recriação e rápido esquecimento de um exército de personagens, às vezes abandonadas com saudade. (...) Seria bem justa a lei que impedisse os escritores de publicar livros de contos, antes que estes fossem experimentados nas revistas. (...) O que é conto? Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que esses autores Maupassant e Machado de Assis descobriram foi a forma do conto indefinível, insondável, irredutível a receitas.

(ANDRADE, Mário de. *O Empalhador de passarinho*. S. Paulo, Martins, 1955.)

9. A Opinião de Guimarães Rosa

A estória não quer ser história. A estória, em rigor, deve ser contra a História. A estória, às vezes, quer-se um pouco parecida à anedota.

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requeir fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra "graça" guarde os sentidos de **gracejo**, de **dom sobrenatural** e de **atrativo**. No terreno do **humor**, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática da arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não-prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento.

Não que dê toda anedota evidência de fácil prestar-se àquela ordem de desempenhos; donde, e como naturalmente elas se arranjam em categorias ou tipos certos, quem sabe conviria primeiro que a respeito se tentasse qualquer razoável classificação. E há que, numa separação mal debuxada, caberia desde logo série assaz sugestiva — demais que já de si o drolático responde ao mental e ao abstrato — a qual a grosso, de cômodo e até que lhe venha nome apropriado, perdoe talvez chamar-se de: **anedotas de abstração**.

Serão essas — as como alguma coisa excepta — as de pronta valia no que aqui se quer tirar: seja, o leite que a vaca não prometeu. Talvez porque mais direto colidem com o não-senso, a ele afins; e o não-senso, crê-se, reflete por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para

ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Vaja-se Platão, que nos dá o "Mito da Caverna".

(ROSA, João Guimarães. "Aletria e hermenêutica". In Tutaméia. Rio, José Olympio, 1967.)

OS LIMITES DA COMPARAÇÃO

Gilberto Mendonça Teles

Eis agora, resumidamente, dois tipos de exercícios de Literatura Comparada. O primeiro diz respeito a **Camões e a poesia brasileira**, editado em 1973. Já o segundo diz respeito a um problema de ficção brasileira, envolvendo no caso uma revisão do conceito de gênero literário. Poderá ser assim sintetizado:

Na sua **Introdução à literatura fantástica**, Todorov fala na existência de "gêneros históricos" e de "gêneros teóricos": os primeiros são os que se podem encontrar nas histórias literárias; os segundos são os que se podem depreender de novas invenções ou que ficaram, por assim dizer, à margem dos estudos literários. Formas narrativas como a **lenda**, o **mito**, o **conto maravilhoso**, o **caso** (ou **causo**), as **adivinhações**, os **provérbios**, as **anedotas**, as **memórias**, certos **acontecimentos** e certas "**falas**", apesar de constituírem recortes verbais, de se inscreverem na língua e serem produzidos na linguagem, foram sempre postas de lado pelos estudiosos de literatura, como se elas fossem objetos de investigações puramente antropológicas, sociológicas e lingüísticas. Mas, como assinala André Jolles, são **Formas simples** que se podem agarrar como um objeto e que possuem sua **validade** e sua **coesão** particular. "Cada vez — diz o estudioso alemão — que a **linguagem** toma parte na constituição de uma tal **Forma**, todas as vezes que ela intervém nesta Forma para relacioná-la a uma ordem ou mudar sua ordem e a remodelar, nós podemos falar de **Formas literárias**. Essas **formas simples** estão incrustadas no universo lingüístico, não possuem nenhum criador individualizado, nasceram do coração do Todo e são conservadas pela tradição. De vez em quando o escritor se apropria de uma delas e sobre ela constrói a sua **forma literária**. Foi sempre assim, desde Homero, que primeiro as recolheu no mundo ocidental.

Apesar de mais de duzentos anos de discussão, as relações entre o que se chamou de "literatura oral" com a literatura dita "oficial" ou "literária" não conseguiram ainda abalar entre os estudiosos da literatura as noções de **gêneros** e **espécies**. Todas as inovações propostas no estudo dos gêneros literários, de Aristóteles

a Diomedes e deste a Emil Staiger, por exemplo, não modificaram quase nada a sua concepção. Por isso a tipologia proposta por André Jolles, combinada com a simplificação teórica de Todorov, constituem uma abertura muito grande no estudo das formas de narrativas, e trará por certo um novo alento à história da literatura como ampliará os domínios da literatura comparada, ao mesmo tempo que dotará a crítica com novos instrumentos de investigação literária.

Tais observações vêm a propósito de três livros aparecidos de 1950 para cá. Um livro como **É verdade, Terta?**, que reúne algumas narrativas hiperbólicas contadas por Chico Anísio no seu programa de televisão, pode ser logo de início relegado por um crítico, sob a alegação de o autor não é escritor e sim humorista. Se chegar a ler o livro, poderá até gostar dele, mas dificilmente o sentirá como obra literária, pois os "casos", as "estórias" ou as "mentiras" que ali se lêem não encontram apoio na tradição da literatura "séria". Mesmo com todas as aberturas formais, temáticas e estruturais do modernismo, existe algo que o impede de perceber sentido e valor literários na obra. Mesmo porque o narrador (no caso o **alter ego** de Chico Anísio), logo na introdução, faz questão de dizer que "Nada mais fiz do que narrar o que me foi narrado" e de que "O mais fica por culpa do folclore do Nordeste"; e faz questão de deixar claro que Luís da Câmara Cascudo não o deve ter conhecido, apesar de ressaltar que, "em caso de problemas legais que possam advir dessas estórias", constituía Ariano Suassuna seu advogado. Que estaria Chico Anísio silenciando quando fez esse registro? Mas sigamos o nosso crítico.

Se esse crítico encontrar depois um livro como **Histórias de Alexandre**, que Graciliano Ramos publicou em 1945 e que a Editora Martins lançou em 1962 com o título de **Alexandre e outros heróis**, talvez o simples nome do autor o leve a uma leitura mais interessada, ao fim da qual, por certo, ficará surpreso de encontrar muitas das estórias narradas por Chico Anísio, quase com as mesmas palavras, com os mesmos torneios estilísticos estereotipados e dentro de uma mesma estrutura, em que aparecem o contador de lorotas, a mulher, o afilhado e alguns ouvintes que o escutam respeitosos. Folheando as páginas iniciais, encontrará a observação de que "As histórias de Alexandre não são originais; pertencem ao folclore do Nordeste, e é possível que algumas tenham sido escritas". A clareza e a síntese da nota diz bem de que escritor se trata. No fim da apresentação dos personagens narradores, melhor dizendo, do personagem-narrador, Alexandre, o autor de **Vidas secas** informa que "São essas histórias que vamos contar aqui, aproveitando a linguagem de Alexandre e os apartes de Cesária". Esta apresentação está datada de 1938, sendo que o livro de Chico Anísio foi publicado em 1973. Continuemos com o nosso crítico.

Mas esse nosso crítico ficará ainda muito mais surpreso quando, depois de ter lido todos os contos de J. Simões Lopes Neto, na bela edição crítica de Aurélio Buarque de Holanda, vier a saber que o autor gaúcho deixou também uma série de estórias "mentirosas" publicadas na imprensa de Pelotas, e reunidas postumamente em livro, em 1952, com o nome de **Casos de Romualdo**. A primeira reação desse crítico é achar, talvez, que Simões Lopes Neto roubou o título de um conto de Machado de Assis. Realmente, em **Relíquias de casa velha**, de 1906, o nosso Machado de Assis tem um conto intitulado "O Caso do Romualdo" mas que não tem nada a ver com os de Simões Lopes Neto. Depois, a sua segunda reação é achar que alguns casos do autor gaúcho são parecidíssimos com os de Graciliano Ramos e de Chico Anísio. Poderá até pensar que um autor copiou o outro. Se obedecer à cronologia, dirá que os de Simões Lopes foram publicados primeiro; depois os de Graciliano; por último os de Chico Anísio. O mais fácil é deixar de lado os três livros e alegar que os casos e estórias não pertencem à literatura (apesar de escritos), e sim ao folclore. Também o narrador de **Casos do Romualdo** está ciente da natureza popular de suas narrativas, tanto que começa dizendo que "É possível (o autor ignorá-o), que haja coletânea semelhante, anterior, nacional; se existe, para melhor bem, que supere a atual no conteúdo e na forma!" E no "Primeiro caso", com intenção metalingüística, o narrador informa: "Eu, de mim, ignoro quem foi Romualdo. Contados os seus casos na prosa chata que se vai ler, muito perdem do sabor e graça originais: guarde porém o leitor a essência da historieta e repita-a, por sua vez; recorte-a, enfite-a com o brilho do gesto e da dicção, acrescente um ponto a cada conto... e terá presente, imaginoso, criador, inesgotável... será tu próprio, leitor, o Romualdo, redivivo...".

As próprias palavras do narrador de **Casos do Romualdo** definem com exatidão o processo dessas narrativas. Elas não pertencem ao Sul, ou apenas ao Nordeste; pertencem à coletividade. São tidas como narrativas populares, não têm, pois, autor. Mas desde que um escritor se apropria delas, dando-lhes forma literária, caracterizações estilísticas inconfundíveis, temos aquilo que André Jolles estuda como a passagem da **forma simples** à **forma literária**. E por que não estudá-las? Mesmo que os historiadores da literatura não se tenham preocupado com elas, é preciso que o estudioso da atualidade, beneficiado com novas especulações teóricas, com mais profundas e rigorosas análises textuais e, também, com as experiências de outras ciências como a Antropologia e a Psicanálise, beneficiado, enfim, com as novas dimensões dos estudos da história e de literatura comparada, passe a atentar para essas **formas simples** que se encontram em todas as regiões brasileiras.

O professor de Literatura Brasileira, se quiser mesmo dar uma contribuição importante aos estudos culturais da sua região, não deve esquecer esse lado obscuro da literatura. A sua contribuição,

qualquer que seja ela (de coleta, de comparação, etc.) será importantíssima para o estudo da cultura brasileira. Através das obras regionais pode o estudioso extrair deduções curiosas, como, por exemplo, a existência de temas e formas idênticas em diferentes regiões. É o que já mostramos, aliás, em 1969, em **O Conto brasileiro em Goiás**, onde chegamos a escrever: "Parece mesmo que se pode estabelecer uma espécie de lei de retorno na literatura regional brasileira, quando o fato, aliás, não puder ser explicado pelo fundo comum do substrato cultural e folclórico, por um pan-brasileirismo temático que oferece a escritores das mais distantes regiões o mesmo material de ficção, como, por exemplo, o tema da mulher leprosa que ama o viajante que pede pouso em sua casa".

Rio de Janeiro, 31 de julho de 1974.