

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**FORMAS INACABADAS: A QUESTÃO DA ROMANCIZAÇÃO EM TEXTOS DE
CLARICE LISPECTOR E TENNESSEE WILLIAMS**

NEWTON DE CASTRO PONTES

CAMPINA GRANDE - PB

2010

NEWTON DE CASTRO PONTES

**FORMAS INACABADAS: A QUESTÃO DA ROMANCIZAÇÃO EM TEXTOS DE
CLARICE LISPECTOR E TENNESSEE WILLIAMS**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Comparação Intercultural, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: DIÓGENES ANDRÉ VIEIRA MACIEL

CAMPINA GRANDE - PB

2010

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

P814f Pontes, Newton de Castro.
Formas inacabadas [manuscrito] : a questão da romancização em textos de Clarice Lispector e Tennessee Williams / Newton de Castro Pontes. – 2010. 125 f.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2010.
“Orientação: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel, Departamento de Letras e Artes”.


1. Teoria Literária. 2. Drama Moderno. 3. Contos. 4. Romancização. I. Título.

21. ed. CDD 801

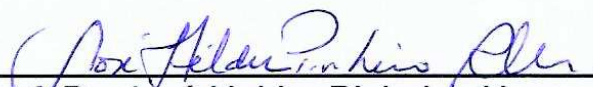
NEWTON DE CASTRO PONTES

FORMAS INACABADAS: A QUESTÃO DA ROMANCIZAÇÃO EM TEXTOS DE
CLARICE LISPECTOR E TENNESSEE WILLIAMS


Aprovada em 04/02/2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel
Orientador



Prof. Dr. José Helder Pinheiro Alves
Examinador



Prof. Dr. Antônio de Pádua Dias da Silva
Examinador

A Eugênia Maria de Castro Pontes, pela eterna confiança,

DEDICO.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por financiar esta pesquisa.

A Diógenes André Vieira Maciel, cuja admirável dedicação foi a força motriz para a realização deste trabalho. Sem seu imenso apoio (principalmente nos momentos mais difíceis), nada disso teria sido possível.

À minha mãe, Eugênia, e às minhas irmãs, Isabelle, Giselle e Ana Raquel, que, mesmo distantes, sempre deram todo o apoio possível.

A Anna Gabrielly Viana Coelho, cuja companhia durante este período foi inestimável – obrigado por sua ternura, atenção e paciência.

Aos inesquecíveis amigos Gesiel Prado Santos, João Ferreira Lôbo Neto e Katyússia Freitas Ferreira, com quem sempre pude contar e que sempre me deram o apoio necessário.

A todos os amigos do Mestrado em Literatura e Interculturalidade pelos bons momentos que passamos juntos: tenham sido momentos de estudo ou de lazer. Sem suas companhias, estes últimos dois anos não poderiam ter sido tão proveitosos. Luciano, Stefânnya, Marcelo, Marília, Raquel Arraes, Raquel Serrão, Álisson, Celso, Michelle, Myrna, Ana Lígia, Ananília, Álisson, Kelvo, Jackson, Alexsandro, Ivon, Itamar, Celso, Rodrigo, Sebastião, Romualdo, Zita e Kátia: este trabalho também é dedicado a cada um de vocês.

Aos professores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da UEPB, especialmente a Antonio de Pádua e a Rosângela Queiroz que, participando do processo de qualificação, sugeriram muitas das leituras e correções que estão incorporadas nesta pesquisa.

E a Edson Soares Martins, cuja extraordinária contribuição não pode ser medida em palavras: pela grande força dada em todos os momentos, pela eterna amizade e pela incomensurável dedicação à minha formação profissional. Muito obrigado.

Resumo

Este trabalho busca considerar a viabilidade da aplicação das noções de “formas inacabadas” e “romancização” (propostas por Mikhail Bakhtin) a duas formas literárias (o conto literário moderno e o drama [moderno] em um ato), assim como de verificar a utilidade do conceito à análise de obras de autores modernos que estejam enquadradas nestas formas – no nosso caso, os contos “Onde estivestes de noite” e “Seco estudo de cavalos”, de Clarice Lispector, e as peças em um ato “Fala comigo doce como a chuva” [“*Talk to me like the rain and let me listen*”] e “A dama de Bergamota” [“*The lady of larkspur lotion*”], de Tennessee Williams. Tentamos, assim, problematizar as teorias do conto mais aceitas pela fortuna crítica (em especial as de Poe, Cortázar e Piglia), argüindo sua aplicabilidade na forma moderna do conto, ao mesmo tempo em que verificamos as particularidades estruturais do drama em um ato, considerando seu desenvolvimento no seio do gênero dramático e suas relações com a narrativa curta. Por fim, é nossa intenção estabelecer a contribuição de Clarice Lispector e de Tennessee Williams no questionamento das formas tradicionais do conto e do drama.

Palavras-chave: formas inacabadas; romancização; conto; drama moderno; teoria literária.

Abstract

This paper considers the feasibility of applying the concepts of “unfinished forms” and “romancization” (proposed by Mikhail Bakhtin) to two literary forms (the modern short story and [modern] drama in one act), as well to verify the usefulness of the concept to the analysis of works of modern authors that are framed in these forms - in our case, the short stories, “*Onde estivestes de noite*” and “*Seco estudo de cavalos*”, by Clarice Lispector, and the one-act plays “Talk to me like the rain and let me listen” and “The lady of larkspur lotion” by Tennessee Williams. We tried thus problematizing the theories about the short story most used by the critical fortune (especially those by Poe, Cortázar and Piglia), arguing their applicability in a modern short story, while we verified the particular structure of the one-act play, considering its development within the dramatic genre and its relationship with the short story. Finally, we intend to establish the contribution of Clarice Lispector and Tennessee Williams in the questioning of traditional forms of short story and drama.

Key-words: unfinished forms; romancization; short story; modern drama; literary theory.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – O TEMPO REDESCOBERTO (PROLEGÔMENOS À QUESTÃO DA ROMANCIZAÇÃO).....	13
CAPÍTULO II – TENTATIVA DE APROXIMAÇÃO A UMA TIPOLOGIA DO CONTO (PERCURSOS TEÓRICOS).....	42
CAPÍTULO III – RUMO À PERFEIÇÃO (EM TORNO DE DOIS CONTOS DE CLARICE LISPECTOR).....	65
CAPÍTULO IV – EM TORNO DAS FORMAS DO DRAMA.....	86
CAPÍTULO V – QUANDO O QUARTO É PEQUENO DEMAIS (UM ESTUDO SOBRE DUAS PEÇAS DE TENNESSEE WILLIAMS).....	102
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
REFERÊNCIAS.....	121

Introdução

Em *A meia marrom*, último capítulo do consagrado estudo de Auerbach (**Mimesis**), o autor trata de uma das tendências observáveis no romance moderno do século XX: um deslocamento do centro de gravidade, ocasionado pela escolha de momentos puramente quotidianos como matéria a ser narrada. Até ali, nos romances, a centralidade do enredo fazia com que os acontecimentos interiores servissem como preparação para acontecimentos exteriores, sendo estes importantes ao desenvolvimento da narrativa. Em Virginia Woolf, conforme demonstra Auerbach ao longo do ensaio, o eixo é deslocado: a linguagem e os processos da consciência passam a compor o núcleo da matéria narrada, enquanto os acontecimentos externos passam a ter importância apenas na medida em que servem para deslanchar os movimentos internos das personagens.

Na literatura brasileira, o mesmo processo será identificável principalmente na narrativa curta, especialmente no que se convencionou chamar de “geração pós-45” – entre cujos autores mais proeminentes encontra-se Clarice Lispector. Em volumes de contos como **Laços de família** [1960] ou **A via-crucis do corpo** [1974], verificamos, em situações geralmente quotidianas, uma conjuntura em que o aniquilamento da possibilidade de emancipação e a impossibilidade de superação da ordem alienante são comuns e causam, nas personagens, um refluxo para a interioridade, manifestado através da introspecção. É essencial notar que tal fenômeno estará ligado a uma renovação da forma do gênero conto, sequer suspeitada pelos estudos teóricos de Poe e negligenciada por Cortázar. Lispector se insere no rol dos artistas criadores que promoveram essa radical alteração do que era, até então, a forma canônica do conto.

Ao mesmo tempo, podemos notar processo semelhante na dramaturgia norte-americana, intensificado com a crise social desencadeada pela quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929: durante esse período, Tennessee Williams viria a escrever seus primeiros textos, marcados especialmente pelo clima de pessimismo e desconfiança em uma sociedade que, a partir dessa crise econômica, sofreu uma reviravolta em seus padrões morais e no modo como as relações intersubjetivas se davam. Tais aspectos sociais seriam decisivos nas obras de Williams, e uma vez assimilados em seus textos, introduziriam elementos novos ao drama:

suas personagens, isoladas e desumanizadas, demonstrar-se-iam incapazes de sustentar qualquer relação intersubjetiva, conversando umas com as outras de forma confusa, através de frases soltas e carentes de sentido, quase criptografadas; os diálogos revelar-se-iam quase sempre improdutivos. O advento de tais aspectos viria a problematizar a estrutura dialógica clássica do gênero dramático, introduzindo nele elementos de outras formas literárias, em especial do romance e do conto: o autor abandona a forma puramente dialógica para usar de digressões, desencadeadas a partir de monólogos interiores (embora externalizados verbalmente) e fluxos de consciência; utiliza o caráter condensador do conto (especialmente evidente nas peças de um ato), mantendo uma tensão que se encaminha a um clímax coincidente com o final dos textos.

Tendo-se em vista tais dados, consideramos a viabilidade de verificar como a ausência de referencialidade e o negativo do mundo (comuns ao modo de produção capitalista e plasmados pela literatura do século XX), nas peças de Tennessee Williams e nos contos de Clarice Lispector, procedem a uma alteração radical no plano formal do drama e da narrativa curta, abrindo espaço a procedimentos estéticos até então só vigentes no romance. Argüimos, assim, a possibilidade de considerar tais formas literárias sob o aspecto do *inacabamento*, entendendo-as como formas ainda por se construir (assim, *formas inacabadas*). Tomamos como hipótese que as *formas inacabadas* são as formas literárias resultantes de uma hibridação dos diversos gêneros literários na forma romanesca. Assim, elas diferem dos chamados grandes *gêneros* (epopéia, tragédia) – na realidade “formas fechadas”, nos termos de Lukács –, por não terem um cânone definido, estando em constante mutação e sendo caracterizadas por compartilharem de uma investida crítica em relação à história (literária, inclusive), tendo uma predileção pela representação do tempo presente e seus aspectos mais quotidianos. Assim, também podemos compreendê-las como formas históricas: enquanto os gêneros possuem “molduras” bem definidas (sofrendo mudanças apenas em seus temas), as *formas inacabadas* mantêm uma relação dialética com a história das sociedades em que são produzidas, manifestando, estilisticamente, aspectos sócio-culturais da vida nestas sociedades. Pretendemos, então, dedicar nossos estudos a duas destas formas: o drama em um ato e a forma moderna do conto literário.

A crescente fortuna crítica sobre Clarice Lispector e Tennessee Williams, com certa frequência, tem se mostrado apta a analisar o modo como os processos sociais são plasmados em suas obras. O nosso enfoque, entretanto, diferencia-se do que se tem desenvolvido na medida em que nossa intenção não se restringe à análise dos conteúdos referentes aos textos; nossa intenção é avaliar os principais pontos de articulação entre *projeto estético* e *projeto*

ideológico (conforme definição proposta por Lafetá (2000)) – uma vez que, como assinalado por Peter Szondi (2001, p. 24), a mudança da visão dualista para uma compreensão dialética desses fenômenos, nos fundamentos da poética dos gêneros, assinala a entrada da categoria do histórico e torna possível o desenvolvimento de uma “semântica da forma”, o que estaremos buscando em nossa pesquisa.

Optamos, no recorte de nosso *corpus*, por quatro textos: os contos “Seco estudo de cavalos” e “Onde estivestes de noite”, ambos de Clarice Lispector, os quais fazem parte de um momento chave da elaboração artística da autora, representando um desafio às principais premissas das teorias do conto, e as peças de um ato “Fala comigo doce como a chuva” e “A dama de Bergamota”, ambas de Tennessee Williams, cujos temas, uma vez formalizados, apontariam novas direções ao desenvolvimento do drama moderno no século XX.

A escolha de tais autores deve-se, principalmente, pela abertura de duas possibilidades de diálogo à nossa pesquisa: primeiro, entre nacional e estrangeiro, e segundo, entre duas formas literárias distintas. Sobre o conceito de “forma”, tomemos a breve discussão de Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Machado sobre o termo:

Começamos por recorrer de novo a Claudio Guillén, o qual, ao abordar a questão da morfologia, em *Lo Uno y lo Diverso*, afirma judiciosamente que a “face temática” é “inseparável” da “face formal” dum texto. Ao afirmar que não há “forma pura”, Guillén cita Jean Rousset que, em *Forme et signification*, define assim o que a crítica devera apreender numa obra literária: “*L’épanouissement simultané d’une structure et d’une pensée, l’amalgame d’une forme et d’une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires.*¹” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 113)

Tomaremos, portanto, “expressão da forma” e “expressão do conteúdo” como conceitos dialéticos, interdependentes. Além disso, Machado e Pageaux observariam ainda que a palavra “forma” pode ser utilizada em duas acepções complementares: “pode designar um elemento que dá acesso à organização interna do texto estudado ou que permite estudos transtextuais, de ordem histórica ou poética: a vida das formas literárias” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 113). Interessam-nos as duas acepções: pois é nossa intenção compreender como a poética histórica de duas formas literárias distintas (o conto literário moderno e o drama em um ato também moderno) se inscreve em obras particulares (os textos de Clarice Lispector e de Tennessee Williams), o que implica tanto em um estudo da organização interna dos textos quanto um estudo transtextual.

¹ Em tradução nossa: “O desenvolvimento simultâneo de uma estrutura e um pensamento, o amálgama de uma forma e uma experiência com a gênese e o crescimento são interdependentes”.

Quanto à possibilidade de diálogo entre o nacional e o estrangeiro, fundamentamo-la na noção de “sistemas literários”, que permite-nos compreender os aspectos centrais de cada obra particular a partir de suas relações com as outras obras dentro do mesmo sistema. Tal noção foi exemplarmente desenvolvida por Antonio Candido (2006) na introdução à sua obra **Formação da literatura brasileira**. Para Candido, quando falamos de *literatura*, estamos lidando com um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. “Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspectos orgânico da civilização” (CANDIDO, 2006, p. 25). Três seriam esses elementos: um conjunto de produtores literários (escritores), mais ou menos conscientes de seu papel; um conjunto de receptores (público); um mecanismo transmissor (uma linguagem, traduzida em estilos) que liga as obras umas às outras. Tal acepção é importante porque, ao considerar outros elementos além das próprias obras na formação do sistema (os produtores e os receptores também são considerados), a literatura é compreendida como ato de comunicação; “aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade” (CANDIDO, 2006, p. 25). Desse modo, tomamos as obras não como completamente autônomas (embora manifestem uma autonomia interna, uma totalidade), mas como elementos integrados a um sistema articulado, que influi em sua elaboração ao mesmo tempo em que também recebe sua influência.

A fim de precisar o conceito de *romancização* (essencial à compreensão do que viremos a considerar como *formas inacabadas*), o primeiro capítulo é dedicado ao estudo dos tópicos da teoria romanesca relevantes ao nosso objeto de estudo. Para tanto, consideramos alguns aspectos gerais da forma romanesca, verificando como tais aspectos levaram esta a se diferenciar dos grandes gêneros da Antiguidade Clássica (nos termos de Lukács (2000), “formas fechadas”: epopeia e tragédia), pondo-a no terreno das “formas inacabadas”. Articulamos especialmente os estudos de três autores a fim de compreender tais particularidades estruturais do romance: Mikhail Bakhtin, Erich Auerbach e Georg Lukács. Então, procedemos a uma tentativa de demonstrar como as mudanças operadas pelo romance passaram a ser incorporadas por outros gêneros, alterando-os profundamente: tomando como exemplo a forma dramática, apresentamos sucintamente a travessia da tragédia grega ao

drama burguês, e o modo como este adotou progressivamente elementos épicos (que culminariam no drama moderno e no teatro épico).

No segundo capítulo buscamos desenvolver as idéias do anterior, aplicando-as ao conto literário moderno. Apresentamos brevemente algumas das principais teorias sobre o conto, em especial as de Vladimir Propp, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Carlos Pacheco (que sistematiza as teorias das unidades do conto) e Ricardo Piglia. Problematicamos tais teorias, confrontando umas às outras e argüindo sua aplicabilidade à forma moderna do conto literário. Verificamos, ainda, como o tipo particular de representação da realidade comum ao romance do século XX é plasmado pelo conto, analisando a insurgência, nos contos, do que Fábio Lucas chamaria de “heróis da consciência” (LUCAS, 1982, p. 114).

Dessa maneira, com os fundamentos teóricos desenvolvidos anteriormente, procedemos, no capítulo terceiro, à análise de dois contos de Clarice Lispector: “Seco estudo de cavalos” e “Onde estivestes de noite”. Buscamos incluir as diferentes leituras que a crítica literária já fez sobre a autora, e desenvolver uma análise que, retomando os conceitos teóricos apresentados nos capítulos anteriores, fosse capaz de conjugar os dados formais aos conteudísticos.

O quarto capítulo é uma discussão sobre a forma dramática. Apresentamos a forma do “drama absoluto”, discutindo as unidades de ação, tempo e lugar (tanto no modo como são apresentadas por Aristóteles na **Poética** quanto na maneira como foram retomadas, posteriormente, por outros filósofos, em especial os do classicismo francês); a tal discussão seguiu-se uma análise das mudanças causadas pelo advento do teatro elisabetano (conforme discutido por Raymond Williams (1992, p. 147-178)), dando especial ênfase a alguns dos elementos introduzidos por este que permitiram a posterior criação da forma do drama burguês. Por fim, recorreremos à teoria da mudança estilística, de Peter Szondi (2001), em uma tentativa de compreender a passagem do drama burguês ao drama moderno.

Dessa maneira, com os fundamentos teóricos desenvolvidos anteriormente, procedemos ao desenvolvimento do quinto e último capítulo, que trata de uma análise de duas peças em um ato escritas por Tennessee Williams: “A dama de bergamota” e “Fala comigo doce como a chuva”. Assim como no capítulo acerca de Clarice Lispector, tentamos abordar de forma dialética forma e conteúdo nos textos, aplicando, sempre que possível, elementos teóricos apresentados nos capítulos anteriores.

Capítulo I

O tempo redescoberto

(prolegômenos à questão da romancização)

“Quem controla o passado, controla o futuro; quem controla o presente, controla o passado.”

– George Orwell, 1984

Poucos temas são tão caros à literatura quanto a relação do ser com o tempo: desde os vinte anos de espera por Ulisses, em que Penélope teve que coser e descoser uma mortalha, adiando um novo casamento, ao duelo com uma memória fragmentada que se dissipa lentamente no **Em busca do tempo perdido** de Proust, a demanda por estender ou recuperar o tempo traduziu-se esteticamente de modos diversos.

As formas de perceber e registrar a passagem do tempo podem funcionar como índices da vida intelectual de uma época, indicando o projeto ideológico de uma sociedade a partir de seu comportamento em relação ao próprio passado: Nietzsche definiria os três principais parâmetros de historiografia ao dizer que a História pode ser escrita a partir de um viés *monumental*, *antiquário* ou *crítico* (NIETZSCHE, 2003). A *História monumental*, privilegiando os grandes momentos de determinada sociedade, estimularia o homem para a realização de grandes feitos, alimentada pelo pensamento de que o sublime, possível no passado, poderá retornar um dia – tendo como efeito colateral o desprezo pelo presente e por eventos menores que podem, em certa medida, ter desencadeado os grandes acontecimentos do pretérito. *Antiquária* é toda aquela em que o registro do passado constitui um fim em si, adquirindo um caráter catalográfico: tudo é conservado sem que sejam concedidos privilégios. O passado é mantido, mas nenhuma vida nova é gerada: a decisão em favor do novo é completamente inviabilizada. Por último, a *História crítica* julga o passado e o condena, em favor do presente – mas se o esquecimento é um estimulante para a invenção, por outro lado, o recalque do passado aliena dos homens suas origens, seu pertencimento a uma cadeia de eventos.

Da relação entre literatura e História resultaram principalmente visões ora *monumentais* ora *críticas*, de acordo com o momento social. Períodos de formação de identidades nacionais (como o Romantismo brasileiro), de caráter genealógico, *monumentais* por excelência, podem ser quase que imediatamente seguidos por um questionamento *crítico* que vê a História registrada pela época anterior como engendramento, exagero senil, realizando este questionamento a partir de uma investida muitas vezes paródica em relação ao passado (ainda no caso brasileiro, o exemplar **Macunaíma**, de Mário de Andrade, desenvolve-se a partir da paródia do mito fundacional já trabalhado por Alencar em **Iracema**).

Mas a História não está presente somente nos temas, mas também é um processo fundamental para se apreender o terreno histórico das formas literárias. A formação da literatura brasileira está prenhe de exemplos: quando, no Arcadismo, nossos autores buscavam reproduzir formas comuns no período Clássico, estes assumiam que a literatura grega era o sublime por excelência – todo o projeto literário do período voltou-se, então, para a *reprodução estética* de uma literatura que, não sendo uma expressão legítima da realidade brasileira, limitava a percepção dessa realidade, gerando certo artificialismo e superficialidade, consequências da incapacidade nessas obras de se realizar uma síntese dialética satisfatória entre o dado local (substância da expressão) e o molde proveniente da tradição (forma da expressão). Tal desequilíbrio pode ser dado como consequência do empenho, em nossos escritores neoclássicos, de criar obras que provassem que a literatura brasileira era tão capaz quanto a europeia.²

Em um segundo momento, embora ainda permaneça o desequilíbrio, o pêndulo se move para o outro lado: a independência brasileira impõe uma tomada de consciência em nossos escritores que passam a buscar uma “independência cultural” em relação à Europa; assim, a matéria local passa a receber maior importância na formalização estética (sem que se deixe totalmente de lado, entretanto, a herança portuguesa). Por isso, apesar de *ideologicamente* o Romantismo ter sido, também, voltado para um passado grandioso, germinado na figura do ancestral heróico (o índio brasileiro), foi um movimento que buscou certo grau de *invenção estética* – o olhar voltou-se para o presente, sendo pouco preocupado com o decoro e o respeito às normas literárias em vigor naquela época. Apenas no Modernismo encontraremos autores dedicados a questionar criticamente tanto nosso passado ideológico quanto estético, tendo talvez nos anos trinta o mais alto grau de união dos dois

² Sobre o caráter “empenhado” da literatura brasileira em seus períodos de formação, cf. CANDIDO, 2006, p. 28-32.

planos e sua mais incisiva investida crítica.³ Desse modo, o comportamento de uma sociedade em relação à sua História pode influenciar tanto o projeto ideológico quanto estético de sua literatura, sem ser necessário que os dois planos sejam perfeitamente coincidentes (como no caso do Romantismo).

Em **Literatura e sociedade** [1965], Antonio Candido definiria dois tipos de orientação geral a que obedecem as obras literárias: *arte de agregação* e *arte de segregação*, sendo que:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e visa meios de comunicação acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (CANDIDO, 2008, p. 33)

Assim, as obras de agregação estão preocupadas em reproduzir modelos e sistemas simbólicos já consagrados, enquanto uma literatura de segregação está no caminho da invenção, da renovação. Podemos fazer a associação entre as asserções de Candido e o pensamento que estamos desenvolvendo aqui sobre o comportamento em relação à História: quando o projeto literário de um povo está associado a uma visão *monumental*, veremos a prevalência de obras de *agregação*; quando a investida é *crítica*, teremos, sobretudo, obras de *segregação*, podendo isto se manifestar através da estética ou da ideologia (em casos mais raros, nos dois planos). A correspondência, entretanto, não é perfeita, e deve ser analisada em cada caso: o Modernismo de 1930, por exemplo, buscava pôr em primeiro plano o caráter nacional-popular de nossa literatura, mediante uma perspectiva decisivamente crítica, mas que se preocupou em agregar, e não em segregar, o público leitor. Poder-se-ia argumentar, naturalmente, que a mudança do eixo geográfico na representação (que deu destaque ao nordeste brasileiro) constituiu um modo de segregação em relação à tradição literária nacional (para a qual o sudeste brasileiro, até aquele momento, estava no centro), mas tal mudança esteve de acordo com os movimentos político-culturais da década de 1930, encontrando respaldo em seu público.

Até aqui tratamos de determinados períodos de produção literária. Alguns gêneros literários, entretanto, estão profundamente identificados à visão de mundo da sociedade que os produziu, de modo que o comportamento desta em relação à História pode, às vezes,

³ A esse respeito, cf. LAFETÁ, 2000.

funcionar como motor para a criação e desenvolvimento destes gêneros. No caso mais relevante e sintetizador das principais tendências da literatura ocidental, a contraposição entre *História monumental* (que privilegia o passado) e *História crítica* (que tem o presente em foco) é análoga à diferença essencial entre a epopeia (e as poéticas clássicas associadas a ela) e o romance (e as formas “romancizadas”): no primeiro caso, temos o predomínio do passado absoluto; no segundo, a preferência pelo presente ainda por se fazer, e que reflete parodicamente o passado. A mudança dos níveis de representação e da estética utilizada para plasmá-los está associada a uma mudança no eixo temporal, a um comportamento diferente em relação ao passado.

Interessa-nos compreender a passagem, na literatura, do domínio dos grandes gêneros para as formas inacabadas. Tomamos como hipótese que as *formas inacabadas* são as formas literárias resultantes de uma hibridação dos diversos gêneros literários com a forma romanesca (processo a que se chama *romancização*). Assim, elas diferem dos chamados grandes *gêneros* (epopeia, tragédia) – na realidade formas fechadas, nos termos de Lukács –, por não terem um cânone definido, estando em constante mutação e sendo caracterizadas por compartilharem de uma investida crítica em relação à História (literária, inclusive), tendo uma predileção pela representação do tempo presente e seus aspectos mais quotidianos. Assim, também podemos compreendê-las como formas históricas: enquanto os gêneros possuem “molduras” bem definidas (sofrendo mudanças apenas em seus temas), as *formas inacabadas* mantêm uma relação dialética com a história das sociedades em que são produzidas, manifestando, estilisticamente, aspectos socioculturais da vida nestas sociedades. Aqui, nos debruçaremos sobre duas destas formas: o drama em um ato e a forma moderna do conto literário, que analisaremos pormenorizadamente ao longo do presente trabalho.

Neste ponto, não seria mal iniciar buscando traçar, a partir do ensaio “Epos e romance” [1941], de Bakhtin, as mudanças formais e conteudísticas introduzidas às poéticas clássicas pela alteração axiológico-temporal trazida pelo romance, mudanças essas que causaram o que o autor chamaria de “romancização” dos gêneros literários – fenômeno marcado por um inacabamento semântico específico e um contato com o tempo presente, definido por sua extrema dinamicidade (aspecto que melhor desenvolveremos adiante). Compreendendo o romance como descendente da epopeia (sendo aquele considerado amiúde uma “epopéia do mundo abandonado por deus”, como bem sintetiza Lukács (2000, p. 89)), verificaremos a possibilidade de ter sido a partir da crítica (e mesmo paródia), do ponto de vista do romance, das principais categorias épicas que se desenvolveu tal fenômeno, aliado a

uma mudança na percepção das relações entre vida e essência e à introdução dos elementos quotidianos aos estilos elevados.

Passemos à exposição dos traços constitutivos da epopeia, apontados por Bakhtin como três:

1. O passado nacional épico, o ‘passado absoluto’, segundo a terminologia de Goethe e Schiller, serve como objeto da epopéia;
2. A lenda nacional (e não a experiência pessoal transformada à base da pura invenção) atua como fonte da epopéia;
3. O mundo épico é isolado da contemporaneidade, isto é, do tempo do escritor (do autor e dos seus ouvintes), pela distância épica absoluta. (BAKHTIN, 1998, p. 405)

O passado absoluto, nesse caso, não diz respeito apenas a uma categoria temporal – é também axiológica⁴, e refere-se a valores específicos. A atitude das pessoas, assim como de todas as coisas e fenômenos do mundo épico, está marcada pelo caráter inalterável de um passado irrevogável: como observa Auerbach em “A cicatriz de Ulisses” [1946] (2004, p. 1-20), numa análise do Canto XIX da **Odisséia**, os heróis homéricos carecem de caráter evolutivo, e o tempo só é capaz de alterá-los exteriormente – e do modo menos evidente possível. A *persona* já está delineada muito antes do início do tempo narrado; o caráter dos personagens épicos sempre se apresenta de forma bem definida, assim como o passado é bem definido para o mundo grego (que ainda não tem consciência da sua relatividade). Nem mesmo a jornada de vinte anos (os primeiros dez na guerra de Tróia, somados aos dez do retorno a Ítaca) é o bastante para alterar profundamente Ulisses; tempo nenhum seria. O disfarce, concedido por Atena para que o herói se infiltre na competição que definirá o futuro esposo de Penélope, é apenas externo e, logo que cumpre sua função, é abandonado – nem mesmo fisicamente Ulisses parece sofrer alguma ação do tempo. Além disso (e não só nas epopeias homéricas, mas também nas tragédias), apenas um ou uns poucos personagens são atingidos por um destino singular e extraordinário, enquanto o restante do mundo permanece na imobilidade: Ítaca ainda é a mesma depois de vinte anos sem a presença do rei.

Essa inalterabilidade evidencia uma visão de mundo em que a História comporta-se como um legado, fonte de tudo que pode ser proveitoso para os tempos vindouros – a História, assim como os heróis, não evolui, sendo composta de ciclos fechados, perfeitos (como é perfeita a integração entre ação e consciência, vida e essência, indivíduo e comunidade nos personagens homéricos – dado observado e desenvolvido

⁴ De “axiologia”, teoria dos valores em geral, especialmente os valores morais (do grego *axios*: valioso, desejável, estimado).

pormenorizadamente por Georg Lukács (2000) n’**A teoria do romance** [1922], à qual retornaremos posteriormente). O mito descrito por Hesíodo (1990) em **Os trabalhos e os dias** acerca das cinco raças ancestrais é uma poderosa síntese desse aspecto: os humanos estão situados na raça de ferro, infinitamente separados da raça dos heróis. Tal separação é, ao mesmo tempo, temporal e hierárquica: aos tempos anteriores pertencem as formas de existência mais elevadas, e qualquer intercâmbio hierárquico seria, dessa forma, impossível – não existe transição entre um tempo e outro; as raças são sucessivamente destruídas, sendo substituídas por outras inferiores. Neste sentido, não há evolução entre um determinado período histórico e a era que o sucederá.

E uma vez que a literatura grega carece desse caráter evolutivo na estrutura de suas composições, é a memória, e não o conhecimento, o que se encontra na base da *poiesis* antiga: não há, na epopeia ou na tragédia, o caráter pedagógico que a vida assume nos romances (lembramos que “a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro) definem o romance”, como bem sintetiza Bakhtin (1998, p. 407)). E a memória, neste caso, provém diretamente do *mythos*: a lenda nacional é a sua fonte. O mundo épico do passado absoluto é “dado somente enquanto lenda, sagrada e peremptória, que envolve uma apreciação universal e exige uma atitude de reverência para consigo” (BAKHTIN, 1998, p. 408), o que se configura, nas obras, como um traço formal-conteudístico. Lembramos, aqui, que a diferença entre relato histórico e lendário não se configura apenas pela presença de elementos maravilhosos na narrativa. Ao comparar as narrativas homéricas à escritura bíblica, especialmente o Antigo Testamento (para retomar um texto igualmente épico mas proveniente de um outro mundo de formas), Auerbach observa que a segunda mantém-se quase sempre no campo do histórico – mesmo quando trata de acontecimentos presumivelmente lendários. Para o autor, a diferença no relato lendário é estrutural:

A sua estrutura é diferente. [...] Desenvolve-se de maneira excessivamente linear. Tudo o que ocorrer transversalmente, todo atrito, todo o restante, secundário, que se insinua nos acontecimentos e motivos principais, todo o indeciso, quebrado e vacilante, tudo o que confunde o claro curso da ação e a simples direção das personagens, tudo isso é apagado. [...] A lenda ordena o assunto de modo unívoco e decidido, destaca-o da sua restante conexão com o mundo, de modo que este não pode intervir de maneira perturbadora; ela só conhece homens univocamente fixados, determinados por poucos e simples motivos cuja integridade de sentimentos e ações não pode ser prejudicada (AUERBACH, 2004, p. 16).

A lenda, como fator estrutural, está fixada no passado absoluto, já descrito por nós anteriormente, e parte do pressuposto de que o passado, da forma como foi recebido, é

inquestionável. Determinamos também desta forma o terceiro traço constitutivo, a *distância épica absoluta*: o mundo épico só pode ser aceito na forma de algo a ser reverenciado, distante da reavaliadora e mutante atividade humana. Há uma cisão insuperável entre o tempo presente e o tempo mítico, como há entre homens e heróis no mito de Hesíodo.

Estes três traços são inerentes também aos outros gêneros elevados, da Antiguidade à Idade Média. Poderíamos, com certa facilidade, localizá-los na tragédia a partir da escolha dos temas, todos provenientes do *mythos* nacional (Édipo, Medéia, Fedra etc.). O fato é que o tempo presente não é objeto de representação para nenhum gênero elevado, e a vida atual só pode ser representada nestes quando se trata de seus níveis hierárquicos superiores, cuja colocação já os distancia de sua própria atualidade: relatos sobre reis e nobres que, graças à sua estrutura lendária, os mantém distanciados da realidade popular de forma quase etérea, pelo menos até o romance cortês medieval. Como observa Bakhtin:

O presente é algo de transitório, fluente, é uma espécie de eterno prolongamento, sem começo nem fim; ele é desprovido de uma conclusão autêntica e, por conseguinte, de substância. O futuro é pensado, ou como algo indiferente, no fundo um prolongamento do presente, ou como fim, destruição final, catástrofe. As categorias axiológico-temporais do começo e do final absolutos têm um significado excepcional para a percepção do tempo e das ideologias das épocas anteriores. O começo é idealizado e o fim se torna sombrio (catástrofe, “crepúsculo dos deuses”). (BAKHTIN, 1998, p. 411)

É o mito de Hesíodo que mais uma vez explica essa relação: a degradação das raças mortais se dá sucessivamente (sendo a raça dos heróis a única exceção); parte-se da idade do ouro à idade do ferro (passando pela prata e pelo bronze). O percurso histórico encaminha-se à destruição, indo do sublime ao grotesco.

A mudança de tal eixo temporal ocorre ao mesmo tempo em que a representação do cotidiano toma lugar na literatura: Bakhtin aponta que as raízes do romance podem ser localizadas, talvez, nas narrativas dos estilos baixos, no cômico popular, estando tal definição baseada na própria origem do termo “romance”, utilizado, originalmente, para distinguir produções populares europeias escritas em língua vernácula (em geral, idiomas românicos) da literatura escolástica e eclesiástica, escrita geralmente em latim. O fato é que o caráter dinâmico da vida só se revela quando os elementos espirituais e econômicos do cotidiano estão na base da representação, sendo a força impulsionadora dos movimentos históricos: apenas quando eles passam a ser representados podemos observar a absorção de um caráter legitimamente histórico na literatura. Quando apenas os níveis hierárquicos superiores são

objeto da representação, não temos a visão global de um mundo em transformação; o universo parece estático. Tanto que Auerbach localiza em um texto de Petrónio (o banquete de Trimalcião) o que há de mais próximo da moderna representação da realidade entre os textos da Antiguidade: não necessariamente pela “baixeza” do assunto (um banquete na casa de Trimalcião, em que os comensais criticam seu anfitrião), mas pela fixação exata do meio social, nada esquemática: as pessoas envolvidas no evento falam quase sem estilização literária. E como os personagens representados são de uma sociedade de comerciantes da mais baixa extração, a sua interpretação dos acontecimentos coincide com a de um grupo social que está sujeito aos reveses da fortuna: não possuem uma tradição que lhes prenda, e sabem que, sem dinheiro, nada são.

Dessa forma, veem o mundo como um “quadro econômico-histórico extremamente animado, um sobe e desce constantemente impulsionado de dentro, que eleva e rebaixa os caçadores da sorte a correr atrás da riqueza e do tolo gozo da vida” (AUERBACH, 2004, p. 26). É importante ao comensal do texto de Petrónio ressaltar o que as pessoas *foram*, em contraste com o que hoje *são*: dessa forma se estabelece o caráter dinâmico ausente nas narrativas homéricas ou nas tragédias, em que “a mudança da sorte tem quase sempre a forma de um destino que irrompe de fora num âmbito determinado, não resultante da movimentação interior do mundo histórico” (AUERBACH, 2004, p. 25). O caráter cômico do texto, por outro lado, é a raiz da posterior característica paródica assumida pelo romance em relação aos outros gêneros: no cômico popular o passado já não é mais percebido como legado a ser contemplado; há o que Bakhtin chama de uma “travestização” (BAKHTIN, 1998, p. 412) dos gêneros elevados e das figuras da mitologia nacional, que são rebaixadas ao nível da atualidade vivente. Tratar o passado de forma cômica é, afinal de contas, relativizar esse mesmo passado, reinterpretando-o.

Mas não apenas isso. Quando o passado nacional é tratado sob o viés do cômico-popular, a linguagem da representação é atualizada – deuses e heróis falam segundo a linguagem vulgar do tempo presente. A mudança passa a ser, simultaneamente, temporal e hierárquica (duas categorias que, como já vimos, são coincidentes na visão de mundo do período Clássico), além de provocar uma dessacralização do *mythos* nacional – de todo objeto de representação literária, enfim. É dessa travestização que nasce o domínio do “sério-cômico”, que embora distante da futura estrutura romanesca (ainda é desprovido de enredo), já germina uma *mimesis*⁵ em que “a atualidade serve como seu objeto e, o que é mais

⁵ Aqui entendida como a realidade representada através do trabalho estetizante da literatura – adotaremos, portanto, a concepção aristotélica (e não platônica) do termo.

importante, como ponto de partida para a compreensão, a avaliação e a formulação. Pela primeira vez, o objeto de uma representação literária séria (na verdade, também cômica) é dado sem qualquer distanciamento, em nível de atualidade, dentro de uma zona de contato direto e grosseiro” (BAKHTIN, 1998, p. 413).

A imagem do homem literariamente representado passa, então, do domínio distante do passado absoluto para o contato com o presente e seu caráter inconclusivo. Ele passa a ser explorado com maior liberdade, a partir de seus contrastes, suas disparidades – o duplo modo de representar o passado (mediante o sublime e o grotesco) acarretou uma percepção da não-coincidência entre aparência e fundo, entre “as possibilidades e a sua realização” (BAKHTIN, 1998, p. 424) no homem que, assim, deixava de coincidir consigo mesmo. O sublime e o grotesco passam a compor, simultaneamente, o *ethos* da mesma personagem: em seu delírio, Dom Quixote é o mais altivo dos cavaleiros andantes, defensor das donzelas e reparador de injustiças; discursa sabiamente, domina a arte retórica, e é movido pelos mais puros ideais – entretanto, tais características não encontram eco em sua realidade vivente. Os injustiçados da fantasia são criminosos que espancam o herói; a princesa em seu castelo, uma estalajadeira em uma humilde choupana; o discurso heróico, um sintoma da demência. Coexistem *Alonso Quijano* e o engenhoso fidalgo *Dom Quixote de La Mancha* no mesmo homem, que pode ser cômico sem deixar de ser trágico, constituindo, assim, um dos melhores exemplos de inadequação da personagem romanesca, da não-coincidência entre a essência pura e ideal dessa personagem e sua baixa realidade vivente.

O fim da totalidade épica (com a cisão entre vida e essência, a ênfase recaindo sobre a última) ocorre, portanto, simultaneamente à alteração axiológico-temporal – quando o homem muda a forma de interpretar sua própria história, também o modo como representa a si é alterado. Lukács observa, nessa transição, um processo que chamará de *evasão da substância*, que verá surgir, primeiramente, a tragédia, e posteriormente, a filosofia:

[...] da absoluta imanência à vida, em Homero, à absoluta, porém tangível e palpável, transcendência em Platão; e seus estágios, clara e precisamente distintos entre si (aqui o helenismo não conhece transições), nos quais seu sentido assentou-se como em eternos hieróglifos, são as grandes formas intemporalmente paradigmáticas da configuração do mundo: epopéia, tragédia e filosofia. (LUKÁCS, 2000, p. 31)

No mundo da epopeia vigora o que poderíamos chamar de um “homem comunitário”: este faz parte de um mundo homogêneo; não é portador de uma substancialidade rigorosamente transcendental que o leve a considerar a possibilidade de uma inadequação ao

seu meio – seu destino e o de seu povo coincidem plenamente. Daí a ausência de figurações reflexivas nas epopeias: dentro de um mundo organizado deste modo, tal homem não pode ser um solitário como a personagem romanesca geralmente o é – a teoria das pessoas “extraordinárias” (contrapostas às “ordinárias”), formulada por Raskolnikov em **Crime e castigo** (em que considera a si mesmo uma pessoa extraordinária e, portanto, separada das demais), é a síntese da situação da personagem no romance. Para Bakhtin, no romance, “o homem ou é superior ao seu destino ou é inferior à sua humanidade” (BAKHTIN, 1998, p. 425) – algo similar ao que já escrevera Lukács, para quem a inadequação entre alma e obra, interioridade e aventura, no romance, tem “*grosso modo* dois tipos: a alma é mais estreita ou mais ampla que o mundo exterior que lhe é dado como palco e substrato de seus atos” (LUKÁCS, 2000, p. 99). Assim:

O homem não se encarna totalmente na substância sócio-histórica de seu tempo. Não existem as formas que poderiam encarnar totalmente todas as possibilidades e exigência humanas, onde ele poderia dar tudo de si até a última palavra – como o herói épico ou trágico – formas que ele poderia preencher até os limites e, ao mesmo tempo, sem extravasar. Sempre resta um excedente de humanidade não realizado, sempre fica a necessidade de um futuro e de um lugar indispensável para ele. [...] Mas esta humanidade excedente, não encarnada, pode se realizar, não no personagem, mas no ponto de vista do autor (por exemplo, em Gógol). (BAKHTIN, 1998, p. 425-426)

Lukács já chegara a uma conclusão semelhante: “pois a forma do romance, como nenhuma outra, é uma expressão do desabrigo transcendental” (LUKÁCS, 2000, 38). Por fim, com a cisão entre aparência e interioridade, a subjetivação passa a ser objeto da representação literária, visto que “Finalmente, o homem adquire no romance uma iniciativa ideológica e lingüística que modifica a sua figura (um tipo novo e superior de individualização do personagem)” (BAKHTIN, 1998, p. 426).

Se na passagem da epopeia à filosofia (e aos gêneros sério-cômicos, só possíveis com o advento desta), passando pela tragédia, o metafísico antecipou o estético (pelo processo de *evasão da substância*, ou seja, pela passagem da imanência à transcendência), na era pós-helênica a manifestação da periodicidade filosófica nas formas literárias será perdida: cessa a coincidência entre história e filosofia; a estética literária não mais evoluirá segundo o ritmo da evolução cultural e filosófica. No pós-helenismo:

[...] os gêneros se cruzam num emaranhado inextricável, como indício da busca autêntica ou inautêntica pelo objetivo que não é mais dado de modo

claro e evidente; a sua soma resulta meramente numa totalidade histórica da empiria, onde, para as formas individuais, bem se podem buscar e eventualmente encontrar condições empíricas (sociológicas) de sua possibilidade de surgimento, mas onde o sentido histórico-filosófico da periodicidade nunca mais se concentrará nos gêneros erigidos em símbolo, sendo impossível decifrar e interpretar nas totalidades das eras históricas mais do que nelas próprias se encontra. Mas enquanto a imanência do sentido à vida naufraga irremediavelmente ao menor abalo das correlações transcendentais, a essência afastada da vida e estranha à vida é capaz de coroar-se com a própria existência, de maneira tal que essa consagração, por maiores que sejam as comoções, pode perder o brilho, mas jamais ser totalmente dissipada. (LUKÁCS, 2000, p. 39)

O entrecruzamento de gêneros “num emaranhado inextrincável” de que fala Lukács só se torna possível quando os grandes gêneros passam a ser interpretados apenas como estéticas, e não como visões de mundo – mudança possibilitada pela cisão entre evolução estética e desenvolvimento filosófico-cultural. Aqueles gêneros passam a ser compreendidos como *estilos*, o que permitirá sua parodização, por parte do romance, através da revelação do convencionalismo de suas formas e da sua linguagem – alguns desses (agora) estilos serão integrados à forma romanesca, tornando-se parte de suas estruturas fundamentais; os que não são integrados, serão eliminados ou, no mínimo, reinterpretados, ganhando um novo tom. A isso Bakhtin chamaria de *romancização dos gêneros literários*, fenômeno que se tornará preponderante à medida que o romance passa a ser a orientação fundamental do próprio desenvolvimento da literatura. Segundo o autor, a integração dos outros gêneros à sua própria estrutura:

Trata-se da crítica, do ponto de vista do romance, dos outros gêneros e das suas relações com a realidade: da sua heroicização enfática, do seu convencionalismo, do seu poetismo restrito e inerte, da sua monotonia e abstração, do aspecto acabado e da imutabilidade dos seus personagens. (BAKHTIN, 1998, p. 403)

Enquanto os antigos gêneros possuíam domínios próprios, cada um ostentando seu cânone particular, o romance acomoda-se mal com os outros gêneros, desde seu nascimento: a estilização paródica é parte fundamental de sua estrutura composicional. Um romance pode conter, ao mesmo tempo, traços da epopeia, da tragédia e da lírica, sem aderir à forma de nenhum destes gêneros, ao mesmo tempo em que os parodia.

Devemos considerar ainda que não apenas outras formas literárias estão em foco: como gênero em formação, o romance possui um caráter autocrítico que se manifesta constantemente, principalmente quando ele demonstra franca tendência a parodiar suas

próprias variantes de gênero, à medida que estas vão se banalizando – é mais uma vez **Dom Quixote** que se mostra como exemplo acertado, ao parodiar os romances de cavalaria, já triviais na época de Cervantes.

O romance nasce da Era Moderna, e está profundamente identificado a ela e ao seu dinamismo – o domínio da forma romanesca é o presente inacabado, a visão *crítica* da História. O seu caráter evolutivo é o que melhor exprime o presente em transformação; tal aspecto o levou a alcançar a supremacia entre as formas literárias, a granjear a função de orientador do desenvolvimento da literatura, conforme comentamos anteriormente. E quando os outros gêneros são por ele estilizados, parodiados e ressemantizados (enfim, “romancizados”),

[...] se tornam mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário e por conta dos estratos ‘romanesco’ da língua literária: eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização; finalmente – e isto é o mais importante –, o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado). (BAKHTIN, 1998, p. 400)

O fenômeno da romancização está entrelaçado à ação das transformações sofridas no campo da realidade, que passam, desse modo, a determinar o desenvolvimento das formas literárias. Assim, a romancização não diz respeito a uma imposição de um cânone romanesco aos outros gêneros – uma vez que, por seu caráter inacabado, o próprio romance carece de um cânone que o sintetize e o fixe como gênero –; ao contrário, esforça-se por libertar esses gêneros de seus convencionalismos, da rigidez de sua linguagem e seu campo de representações; introduz um contato vivo e direto com a época em que estão sendo produzidos, levando até eles um espírito crítico (e autocrítico) ausente no mundo da totalidade épica.

A romancização será o principal motor de transformação das formas literárias modernas, levando-nos do domínio das formas acabadas (que ostentam cânones capazes de estabelecê-las) ao campo das formas inacabadas, cuja constante evolução as torna um desafio à teoria literária, aparentemente incapaz de descrevê-las. No caso do próprio romance (a forma inacabada por excelência), Bakhtin observará que os pesquisadores, embora tenham conseguido registros bastante completos sobre as variedades romanescas, não conseguiram apontar nem um só traço característico do romance que seja invariável, uma fórmula que o sintetize como gênero. Sempre que um aspecto se torna componente estrutural dos romances

de determinada geração, esse mesmo aspecto passa a ser mero objeto de paródia na seguinte. Bakhtin exemplifica esse dado a partir de uma lista de “índices de gênero”:

[...] o romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. (BAKHTIN, 1998, p. 401-402)

Como se vê, a ausência de convencionalismos na forma romanesca tornam quase impossível sua descrição. Fora o comportamento crítico em relação à História, o romance possui poucas constantes. Entretanto, se analisado segundo o seu viés crítico e a partir da situação social em que surge (um momento de crise da história social europeia, ligado à transição do sistema feudal para o capitalismo), podemos notar algumas particularidades estruturais e fundamentais do romance, todas condicionadas pela saída de uma qualidade de estado socialmente fechado e entrada numa rede de relações internacionais que promoveram novas ligações interlinguísticas:

1. A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele;
2. A transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias do romance;
3. Uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (BAKHTIN, 1998, p. 403-404)

Estas características só podem ser compreendidas a partir de uma maior abertura a estruturas linguísticas (e, portanto, estéticas) e sociais (consequentemente ideológicas) na Europa. Ian Watt, por exemplo, ao analisar as condições sociais que permitiram o nascimento e propagação da forma romanesca na Europa, percebe que, sendo o “realismo” a diferença essencial entre a obra dos romancistas do século XVIII e a ficção anterior, o romance está diretamente ligado ao nascimento de um “realismo filosófico”:

A postura geral do realismo filosófico tem sido crítica, antitradicional e inovadora; seu método tem consistido no estudo dos particulares da experiência por parte do pesquisador individual, que, pelo menos idealmente, está livre do conjunto de suposições passadas e convicções

tradicionais; e tem dado particular importância à semântica, ao problema da natureza da correspondência entre palavras e realidade. (WATT, 1990, p. 14)

O realismo filosófico está plenamente identificado, portanto, à predileção romanesca pelo presente inacabado e à investida crítica em relação ao passado. Assim, similarmente às afirmações de Bakhtin no ensaio “Epos e romance”, Watt definirá que:

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova. (WATT, 1990, p. 15)

Para Watt, a crescente individualização burguesa (que também se refletiu no realismo filosófico) teve influência determinante na forma romanesca: no caso da Inglaterra, Defoe foi o pioneiro na inauguração de uma tendência na ficção de subordinar o enredo ao modelo da memória autobiográfica, afirmando a primazia da experiência individual no romance – da mesma forma que fazia o *cogito ergo sum* de Descartes na filosofia. Assim, os agentes do enredo deveriam ser situados em uma perspectiva literária nova: situados como pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não como tipos humanos representantes de sua comunidade (portanto, não-individualizados). O romance dispensaria uma grande atenção à particularização da personagem; Watt exemplifica este elemento através da “maneira pela qual o romancista tipicamente indica sua intenção de apresentar uma personagem como indivíduo nomeando-a da mesma forma que os indivíduos particulares são nomeados na vida real” (WATT, 1990, p. 19) – embora na ficção anterior os indivíduos também fossem nomeados, os nomes próprios costumavam ser denotativos de qualidades particulares ou que tinham conotações estrangeiras, arcaicas ou literárias que excluía qualquer sugestão de vida real e contemporânea (Cf. WATT, 1990, p. 20). Além disso, para Watt, a filosofia realista contribuiu para a preocupação romanesca pela correspondência entre as palavras e as coisas – na tradição estilística da ficção mais antiga, a preocupação estava mais relacionada às belezas extrínsecas que o uso da retórica poderia conferir à descrição e à ação. Por isso, no romance, a função da linguagem acabaria por ser mais referencial que em outras formas literárias; o gênero funcionaria mais graças à apresentação exaustiva que à concentração elegante (Cf. WATT, 1990, p. 30). Da relação entre o romance e a filosofia realista pode-se concluir, portanto, que:

O método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; [...] o realismo formal é a expressão narrativa de uma premissa [...] de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações – detalhes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum a outras formas literárias. (WATT, 1990, p. 31)

Com o nascimento de novas perspectivas filosóficas, a Europa experimentaria, também, uma maior abertura cultural. É Erich Auerbach quem, ao analisar a tragédia elizabetana, conclui que um dos motivos pelos quais o teatro antigo não possuía profundidade de *consciência perspectiva histórica*⁶ provinha da limitação do seu círculo vital: consequência não só do fato de os temas da tragédia serem geralmente tirados do *mythos* e da história nacionais (excluindo a vida atual), mas porque a oposição entre gregos e “bárbaros” pressupunha uma desconsideração de qualquer outra forma de vida que não a própria, único objeto digno de valor e representação artística (AUERBACH, 2004, p. 285). Mesmo na Idade Média, quando a cultura judaico-cristã era objeto de representação através dos autos religiosos, as personagens e acontecimentos bíblicos eram transferidos para as condições de vida contemporânea europeia.⁷ A perspectiva histórica só é plenificada ao longo do século XVI: o projeto humanista, ao contrapor um sombrio medievo às luzes da Antiguidade (graças ao seu projeto de renovação das formas de expressão e de vida), pela primeira vez percebeu esta última em profundidade histórica – a História passava a ser percebida a partir de seus contrastes. Nascia a preocupação com o tempo presente, que deveria diferenciar-se da era imediatamente anterior, superando-a (uma visão *crítica* necessária ao programa de renovações humanistas, mas que foi certamente injusta com a Idade Média, mal-compreendida). Além disso, a expansão ultramarina e as grandes descobertas resultantes dela ampliaram vertiginosamente os limites do mundo, abrindo as nascentes possibilidades de diálogo cultural. Assim, a realidade europeia começava a individualizar-se pela oposição tanto a outros ambientes geográficos como sociais e históricos, alterando tanto a oposição simplista entre “gregos e bárbaros” (ou “cristãos e pagãos”) como o motivo do “tudo é como lá em casa” (AUERBACH, 2004, p. 234), este fortemente presente no próprio século XVI. A

⁶ Termo aplicado por Auerbach ao comparar o teatro ático ao elizabetano.

⁷ A este respeito, cf. AUERBACH, 2004, p. 125-150.

realidade tornava-se mais ampla, inclusive quando objeto de representação. Como observa Auerbach:

O círculo vital apresentado em cada caso não é mais o único possível, ou parte deste único possível, firmemente limitado; muito amiúde muda-se de um círculo para outro, e mesmo quando isto não acontece, é possível reconhecer, como fundamento da representação, uma consciência mais livre, que abrange um mundo ilimitado. [...] Na tragédia elisabetana e, sobretudo na obra de Shakespeare, a consciência perspectiva tornou-se natural, embora não seja muito exata e não chegue a ser expressa com grande uniformidade. (AUERBACH, 2004, p. 286)

A “consciência plurilíngüe” romanesca é também resultado da abertura cultural: a mesma oposição entre gregos e bárbaros que limitava o círculo vital também obrigava a consciência criadora a realizar-se sobre línguas puras, fechadas. O mútuo esclarecimento interlinguístico permitiu uma maior maleabilidade nos elementos estruturantes da linguagem, acarretando uma maior liberdade estética dos textos.

Às particularidades apontadas por Bakhtin poderíamos adicionar “a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo e do mundo”, que segundo Lukács (2000, p. 71) são a resposta romanesca ao perigo de transcender ao gênero lírico ou dramático, de estreitar sua totalidade em idílio ou de rebaixar-se à literatura de entretenimento. Tal perigo seria posto a partir da acepção hegeliana de romance, em que seus elementos seriam inteiramente abstratos: “a aspiração dos homens imbuída da perfeição utópica, [...] a existência de estruturas que repousam somente na efetividade e na força do que existe, [...] a intenção configuradora que permite subsistir [...] a distância entre os dois grupos abstratos dos elementos de configuração” (LUKÁCS, 2000, p. 70). O autor sumariza os elementos de composição do romance da seguinte forma:

A composição do romance é uma fusão paradoxal de componentes heterogêneos e descontínuos numa organicidade constantemente revogada. As relações que mantêm a coesão dos componentes abstratos são, em pureza abstrata, formais: eis por que o princípio unificador último tem de ser a ética da subjetividade criadora que se torna nítida no conteúdo. Mas como esta tem de superar-se a si própria, a fim de que se realize a objetividade normativa do criador épico, e como nunca ela é capaz de penetrar inteiramente nos objetos de sua configuração, nem portanto de despojar-se completamente de sua subjetividade e aparecer como o sentido imanente do mundo objetivo, ela própria necessita de uma autocorreção ética, mais uma vez determinada pelo conteúdo, a fim de alcançar o tato criador de equilíbrio. Essa interação entre dois complexos éticos, a sua dualidade no formar e a sua unidade na figuração, é o conteúdo da ironia, a intenção

normativa do romance, condenada pela estrutura de seus dados, a uma extrema complexidade. (LUKÁCS, 2000, p. 85)

Para Lukács, portanto, a relação entre ética e estética é essencial para se compreender a forma romanesca. Enquanto nas formas fechadas (a tragédia e a epopeia) a ética funciona apenas como um pressuposto formal que possibilita a totalidade condicionada pela forma e equilibra os elementos constitutivos, no romance ela é “visível na configuração de cada detalhe e constitui portanto, em seu conteúdo mais concreto, um elemento estrutural eficaz da própria composição literária” (LUKÁCS, 2000, p. 72) – daí o romance aparecer como algo em devir (inacabado), em contraposição aos demais gêneros, assentados na existência em repouso de uma forma consumada. Estamos lidando, então, com uma forma literária em que a ética sustenta a estrutura enquanto funciona como conteúdo, e não um *a priori* formal; além disso, esta mesma ética, sendo fator intrínseco da vida, não mais coincide com seu substrato de ação nas estruturas (LUKÁCS, 2000, p. 74). Frederic Jameson, ao analisar as principais conclusões a que chegou a **Teoria do romance** de Lukács, explicaria a ética romanesca em outros termos:

Assim, o romance, como tentativa de conferir significação ao mundo exterior e à experiência humana, é sempre o resultado de uma vontade subjetiva, de uma obstinação. A sua unidade não brota do mundo, como na epopéia, mas da mente do romancista que tenta impô-la à força. Por esta razão, a atividade do romancista se desenvolve sob o signo do que os românticos alemães chamaram Ironia; pois a ironia romântica se caracteriza por uma estrutura na qual a obra leva em conta sua própria subjetividade de origem, na qual o criador completa sua criação apontando para si mesmo: *larvatus prodeo*. [...] O romance tem, portanto, um significado ético. O objetivo ético final da vida humana é a Utopia, ou seja, um mundo no qual o sentido e a vida sejam novamente inseparáveis, no qual o homem e o mundo sejam uma unidade. Porém, tal linguagem é abstrata, e a Utopia é um visão, não uma idéia. Portanto, não é o pensamento abstrato mas a narração concreta mesma que é capaz de prover o solo para a atividade utópica, e os grandes romancistas oferecem uma demonstração concreta dos problemas da Utopia na própria organização formal de seus estilos e intrigas, enquanto que os filósofos da Utopia apenas oferecem um sonho pálido e abstrato, uma realização do desejo sem substância. (JAMESON, 1985, p. 137)

Daí surgiria um novo problema a ser enfrentado pelo romance: o perigo de configurar apenas um aspecto subjetivo da totalidade existente, destruindo a intenção de objetividade receptiva exigida pela grande épica.

A auto-superação dessa subjetividade, para Lukács, é justamente o que os estetas românticos (primeiros teóricos do romance) chamariam de “ironia”. Nessa concepção, em que

é interpretada como um constituinte formal, dá-se como uma cisão do sujeito normativamente criador em duas subjetividades: a primeira, como interioridade, “faz frente a complexos de poder alheios e empenha-se por impregnar o mundo alheio com os conteúdos de sua aspiração” (LUKÁCS, 2000, p. 75); já a segunda subjetividade “desvela a abstração e portanto a limitação dos mundos reciprocamente alheios do sujeito e do objeto, que os compreende em seus limites, concebidos como necessidades e condicionamentos de sua existência” (LUKÁCS, 2000, p. 75) – tal desvelamento permite ao sujeito criador a percepção de um condicionamento recíproco entre o mundo exterior e o interior, configurando assim um mundo unitário, ainda que esteja mantida sua dualidade.

Desse modo, a ironia, resultado da interação entre dois complexos éticos (como vimos, “sua dualidade no formar e sua unidade na figuração”) é a função corretiva do caráter fragmentário do romance: ela funciona como uma perspectiva de vida, que percebe o entrelaçamento entre a capacidade de vida descontínua das partes e a ligação destas com o todo, ocorrendo essa unificação apenas através da composição. Ao mesmo tempo, é resultado do caráter duplo assumido pela ética do escritor no tocante ao conteúdo: esta refere-se sobretudo “à configuração reflexiva que cabe ao ideal na vida, à efetividade dessa relação com o destino e à consideração valorativa de sua realidade” (LUKÁCS, 2000, p. 86), sendo que esta mesma configuração reflexiva será tomada como objeto de reflexão: sabe-se que ela é mero ideal subjetivo, uma postulação que “se defronta com um destino numa realidade que lhe é estranha, destino este que, dessa vez puramente refletido e restrito ao narrador, tem de ser configurado” (LUKÁCS, 2000, p. 86). A percepção da necessidade de realizar essa reflexão, mas ao mesmo tempo da impossibilidade de torná-la realidade efetiva, é justamente a ironia que se volta contra os heróis romanescos: há uma sensação de profunda desesperança em sua luta (pois sabem que a realidade, no fim, triunfará sobre suas aspirações transcendentais), mas também há desesperança no abandono dessa mesma luta, no desejo de adaptar-se a um mundo carente de ideais.

E na medida em que configura a realidade como vencedora, a ironia revela não apenas a nulidade do mundo real diante do seu adversário derrotado, não apenas que essa vitória jamais pode ser definitiva e será reiteradamente abalada por novas insurreições da idéia, mas também que o mundo deve sua primazia menos à própria força, cuja grosseira desorientação não basta para tanto, do que para uma problemática interna – embora necessária – da alma vergada sob os ideais. (LUKÁCS, 2000, p. 87)

Cabe-nos perguntar, então, como tais pressupostos formais e ideológicos, aspectos composicionais e particularidades estruturais e fundamentais do romance podem incidir sobre os demais gêneros. Tal fenômeno só é possível, como comentamos anteriormente, quando os grandes gêneros passam a ser interpretados apenas como estéticas (sendo destituídos da visão de mundo e da cultura em que se originaram), quando são vistos apenas a partir de seus traços formais. Anatol Rosenfeld, em **O teatro épico** [1965] (2006), por exemplo, observa que os termos épico, lírico e dramático podem ser usados tanto para descrever estruturas literárias quanto as determinadas características estilísticas referentes a estes gêneros. Para o autor, tais termos são empregados em duas acepções diversas: uma *substantiva* e outra *adjetiva*. A primeira acepção visa categorizar as obras literárias, facilitando seu estudo: como observa Rosenfeld, seria difícil não perceber traços distintivos entre uma obra como **Macbeth**, de Shakespeare, e um soneto de Petrarca ou um romance de Machado de Assis. Dessa forma, ao utilizar os termos épico, lírico e dramático como substantivos (portanto, estamos nos referindo “à Épica, à Lírica e à Dramática”), aplicando-os à literatura, o crítico visa uma forma simplificada de sistematizar alguns conjuntos de obras que compartilham determinadas características centrais, facilitando seu estudo. As raízes deste tipo de divisão encontram-se já na **República** de Platão (s/d, p. 104), quando o autor divide o que seriam os gêneros “miméticos”, os que são “simples relato do poeta” e os “mistos” (correspondendo os três respectivamente, e apenas de modo aproximado, à tragédia, ao gênero lírico e às epopeias). A mesma divisão permanece de modo semelhante na **Poética** de Aristóteles:

Uma terceira diferença nessas artes reside em como representam cada um desses objetos [*modo* ou *maneira*]. Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmos meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo. (ARISTÓTELES, 2005, p. 21)

Ou seja, se epopeia e tragédia “imitam” os mesmos objetos – homens superiores –, elas se distinguem pelo *modo*, uma narrando e outra representando ações mediante atores/personagens. A diferença entre estes gêneros está, portanto, no *modo* através do qual será concretizada a “imitação”. Assim, Rosenfeld sintetizará uma classificação da maneira a seguir:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma.

Fará parte da Épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresentar personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador. (ROSENFELD, 2006, p. 17)

Naturalmente, Rosenfeld está lidando com categorias abstratas, com arquigêneros. Tais formas “puras” não existem concretamente: o autor cita diversas “exceções” (as baladas, muitas vezes dialogadas ou de cunho narrativo, certos contos inteiramente dialogados e obras dramáticas em que vemos um único personagem manifestar-se, através de um monólogo extenso) que confirmam a artificialidade da classificação dos gêneros, o que no entanto não diminui a necessidade de sua existência: uma vez que as classificações servem “para organizar, em linhas gerais, a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação” (ROSENFELD, 2006, p. 17).

Sendo, portanto, muitas vezes insuficiente a classificação substantiva dos gêneros, Rosenfeld reconhece a importância de se considerar os termos épico, lírico e dramático de acordo com sua segunda acepção, *adjetiva*: se no primeiro caso tratamos do *modo* através do qual será representada a fábula, agora estamos considerando *traços estilísticos* referentes a cada um dos gêneros.

Cada gênero pressupõe uma série de aspectos formais além do próprio modo da representação. Naturalmente, há uma aproximação entre o gênero e os traços estilísticos: assim, uma obra que se enquadra na categoria épica possuirá, acima de tudo, características épicas. Mas não somente: uma poesia lírica, por exemplo, pode eventualmente conter um ou outro personagem – uma característica do drama ou da épica. Anatol Rosenfeld observa que a Lírica, configurada como um gênero em que um “Eu” exprime seu estado de alma, é marcada pela intensidade expressiva, concentração e caráter imediato do poema, além do uso do ritmo e da musicalidade das palavras e versos; também pela não configuração nítida nem do personagem central (o “eu-lírico”) nem de quaisquer outros, além do uso constante do tempo presente (que visa a criação de um “momento eterno” na poesia, também anulando o distanciamento espaço-temporal que encontraríamos em uma narrativa que se refira ao pretérito).

Enfim, é um gênero essencialmente marcado pela subjetivação. A Épica, ao contrário, traz-nos um mundo objetivo que, como tal, está emancipado da subjetividade do narrador: se temos a expressão de um estado de alma, este não é o do narrador, mas dos seres que participam da narrativa. Temos, portanto, um desdobramento entre sujeito (narrador) e objeto (mundo narrado), e como o primeiro narra uma história que já se passou no segundo (o que

nos traz, portanto, a prevalência do tempo pretérito), aquele possui um horizonte mais vasto que este: o narrador já conhece, desde o princípio da narrativa, o destino de seus personagens. Além disso, o narrador está distanciado dos acontecimentos: mesmo quando se trata de uma história da qual participou ativamente (sendo personagem dela), encontra-se em outro lugar temporal.

Na Dramática, temos a configuração de um mundo inteiramente objetivo, sem intervenção de uma voz narrativa. Como consequência, o drama deve ter um rigoroso encadeamento causal (afinal, não há uma voz narrativa que ligue os acontecimentos). Cessa a diferença de horizontes da Épica: o futuro é desconhecido, brotando do desenvolvimento das ações representadas. Também não se pode retornar ao passado: a digressão através de um pleno retrocesso cênico ao passado é impossível, pois evidenciaria a manifestação de um narrador manipulando a história; o drama deve comportar-se como o tempo empírico. O tempo da ação é presente: sempre que é representada, a ação se desenrola agora, e não no passado (como na epopeia). Com o desaparecimento do autor, a fábula é desenvolvida através do diálogo entre as personagens: como descreve Rosenfeld (2006, p. 34), “O que se chama, em sentido estilístico, de ‘dramático’, refere-se particularmente ao entrelaçamento de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito”.

Descrevemos, em linhas gerais, alguns dos traços estilísticos pertencentes a cada gênero. Entretanto, nossa descrição refere-se a “gêneros puros”, ideais, que não existem na realidade: afinal, segundo Rosenfeld (2006, p. 16), “A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Na tragédia, por exemplo, a existência do *coro* denunciava uma intervenção narrativa no drama – a função deste era um misto de lírica e épica, uma vez que narrava acontecimentos que se passavam fora da cena e exprimia estados de alma, fazendo julgamentos subjetivos das ações das personagens. Neste caso, a intervenção de traços estilísticos provenientes de outros gêneros literários não compromete a estrutura fundamental da tragédia: ela ainda permanece como forma dramática. O que nos interessa mais de perto, entretanto, é quando, como observa Rosenfeld:

Uma peça, como tal pertencente à Dramática, pode ter traços épicos tão salientes que a sua própria estrutura de drama é atingida, a ponto de a Dramática quase se confundir com a Épica. Mas, ainda assim, tal peça pode ter grande eficácia teatral. Exemplos disso são o teatro medieval, oriental, o teatro de Claudel, Wilder ou Brecht. [...] É evidente que na constituição mais ou menos épica ou mais ou menos pura da Dramática influem peculiaridade

do autor e da sua visão de mundo, a sua filiação a correntes históricas, tais como o classicismo ou romantismo, bem como a temática e o estilo geral da época ou do país. (ROSENFELD, 2006, p. 22)

Embora a tragédia e a epopeia gregas não fossem gêneros “puros”, sua estrutura não era comprometida pela interferência de traços estilísticos provenientes de outras formas literárias – especialmente pelo fato de suas configurações formais coincidirem perfeitamente com o desenvolvimento filosófico-cultural da sociedade a que estavam identificadas; de suas éticas serem um *a priori* formal. Quando cessa essa coincidência e os gêneros, agora interpretados apenas como estilos, não mais coincidem perfeitamente com a sociedade em que são produzidos, estes mesmos gêneros entram em crise – temos, nesse processo, por exemplo, a ascensão do romance, forma literária muito mais adequada para lidar com o crescente processo de abertura linguística e cultural europeia, com suas novas correntes filosóficas e com a sua forma crítica de lidar com o próprio percurso histórico. Se alguns gêneros deixam de existir em seus meios e com seus objetos de representação originais (no caso da epopeia grega, em especial), outros tentam adaptar-se a partir de processos de hibridação com a forma romanesca (romancização), gerando novas formas literárias que, guiadas por um forte grau de experimentação, não mais compartilham de cânones que as caracterizem. Entramos assim no terreno das *formas inacabadas*.

Vejamos, por exemplo, o que se dá no âmbito da forma dramática. Começemos pela tragédia grega: Raymond Williams, no estudo intitulado “Formas”, destaca, entre as condições sociais da prática do teatro ático, “a localização de representações teatrais competitivas dentro de uma festa religiosa” (WILLIAMS, 1992, p. 147). Nas modalidades pré-dramáticas iniciais (a partir das quais se desenvolveria a tragédia) vigorava um caráter profundamente coletivo, diretamente ligado à ocasião religiosa, o que se alterou justamente pelo advento da competição (que teve como efeito, nos primeiros dramaturgos, gerar uma maior ênfase sobre o caráter dramático que o puramente religioso das peças). Assim, uma forma inicial (o canto coral) sofreu uma interação com novos elementos formais que incorporavam relações sociais diferentes. Como nota Williams:

O surgimento da personagem singular em relações deliberadas e evidentes com o coro era compatível com modalidades pré-dramáticas, como o sacerdote (inclusive o sacerdote representando deus) em relações formais com um conjunto de devotos. Contudo, tinha também elementos de compatibilidade com a forma dramática, à medida que essas relações se tornavam deliberadamente representadas. Mas foi com o surgimento da segunda personagem, que tornou possíveis relações mais ou menos independentes entre personagens distintos marcados, que se deu o

movimento essencial em direção àquilo que hoje reconhecemos como teatro; obviamente o surgimento da terceira personagem levou isso mais longe. (WILLIAMS, 1992, p. 150)

Contudo, as inovações dentro dessa forma chegam a um limite: embora pareça consequência lógica um desenvolvimento da individualização das personagens e consequente desaparecimento do coro, tal não acontece, mantendo-se uma distinção entre um número limitado de personagens individuais e uma ênfase coletiva. Acontece que tal forma está profundamente identificada a uma “articulação culturalmente específica das relações dinâmicas entre o excepcional e o comum, o singular e o coletivo, e essa articulação cruza com outras formas de discurso e com a história prática de uma sociedade sob as pressões de uma transição da maior importância” (WILLIAMS, 1992, p. 151). Assim, o desenvolvimento da tragédia grega está circunscrito ao próprio desenvolvimento cultural de sua sociedade, que ainda impunha um caráter fortemente coletivo à representação (que, embora graças à competição tenha dado ênfase aos aspectos dramáticos, ainda é parte das festividades religiosas e cívicas, que a direcionam à manutenção de uma coletividade). Além disso, o desenvolvimento filosófico ainda não amadurecera de modo a completar a passagem da imanência (da epopeia) à transcendência (da filosofia), de modo que ainda é impossível representar o homem na sua dimensão puramente individual, apartada do (ou mesmo oposta ao) mundo de valores que o circunda, o qual está representado no coletivo – apenas com a filosofia esses valores deixarão de pertencer exclusivamente à coletividade para pertencerem ao “mundo das ideias” platônico.

Só perceberemos uma alteração ulterior desta forma quando vem a ser retomada dentro de ordens sociais distintas. Temos, então, dois casos principais de “renascimento” da forma da tragédia, notadamente no que se refere à utilização dos recursos do meio verbal: o primeiro, a ópera italiana, a partir de cerca de 1600, que mantém o canto e o recitativo coral e solista; o segundo, que nos interessa mais de perto, é a tragédia neoclássica francesa do século XVII, que seleciona a fala formal, em diálogo, como meio central. O abandono do canto na tragédia neoclássica não é representativo apenas de uma escolha formal: com ele desaparece também o coro, o elemento sócio-formal com que se relacionava, implicando a substituição de um elemento coletivo da forma pelo predomínio das relações interpessoais que caracterizariam o teatro a partir de então, vindo surgir de um elemento formal – o diálogo falado – uma espécie de forma geral do drama. Em substituição ao coro, teremos o advento do príncipe e do criado confidente que, se mantém a dinâmica que havia entre o ator e o coro no teatro grego, por outro lado trazem elementos inteiramente novos: “a confissão de sentimentos

privados (confidenciais), na relação problemática entre a realidade privada e possibilidade pública; e intriga consciente, no acentuado caráter político de uma sociedade cortesã e aristocrática” (WILLIAMS, 1992, p. 152). Assim, o que se inicia como especialização cultural (a separação entre canto e fala e o desenvolvimento destes em formas artísticas distintas) desenvolve-se de modo a permitir a representação de um novo tipo de relação social no teatro (interpessoal, em detrimento da relação entre o singular e o coletivo).

Em **Introdução às grandes teorias do teatro**, Jean-Jacques Roubine nota que o teatro neoclássico francês é resultado de um crescente interesse, por parte dos intelectuais franceses do século XVII, nas leis da “perfeição estética” enunciadas por Aristóteles: “para a geração dos anos 1640, as ‘regras’ constituem um modo de conhecimento científico da arte teatral e uma tecnologia cuja eficácia as obras-primas antigas comprovaram” (ROUBINE, 2003, p. 26). O interesse está não em criar uma estética original (embora este tenha sido o resultado final), mas sim em analisar e pôr em prática a **Poética** de Aristóteles. Tenta-se reproduzir as formas da tragédia grega a partir das regras que a definiam (como a necessidade de verossimilhança e as chamadas unidades aristotélicas, largamente discutidas pelos neoclássicos e que detalharemos em capítulo posterior), ficando para trás o elemento social que estava plasmado através daquelas formas, o que possibilitou o avanço das inovações introduzidas ao gênero – que, se não foram em maior número, tal deveu-se ao próprio caráter de doutrina fechada sobre o qual estava fundado o aristotelismo, enquanto perspectiva normativa da forma. Como nota Roubine (2003, p. 58), “o fato de não ter suscitado nenhuma obra-prima duradoura, sequer uma peça na qual se possa encontrar outro interesse senão o documentário, diz bastante da esterilização progressiva de uma estética e do poder normativo sobre o qual ela se apoiava”. Influenciado pelo racionalismo filosófico, o teatro neoclássico francês estava fundado sobre o monopólio de uma casta de eruditos, que se imbuía do dever de julgar a produção teatral da época à luz da doutrina aristotélica, o que gerou um descompasso (a princípio remediado por algumas pequenas inovações, mas logo incontornável) entre a forma dramática e o material social disponível aos dramaturgos, pois aquelas regras em que se baseava o teatro neoclássico pretendiam-se sempiternas (sendo a-históricas) e ignoravam a necessidade de modificações devido a mudanças nas práticas sociais, no gosto do público, no avanço da tecnologia cênica etc.

A crítica do modelo aristotélico é inaugurada, na tradição francesa, por Perrault que, em 1687, sugere que a criação artística, como a ciência, também está submetida à lei do progresso, e que os autores modernos realizaram suas obras tão bem quanto seus modelos. Posteriormente, no século XVIII, tal raciocínio culminará na exploração de dois caminhos

diferentes no que diz respeito às transformações estéticas: o primeiro caminho, *relativista*, pretende não romper com o aristotelismo do século anterior, mas renová-lo de modo a corresponder às aspirações dos autores contemporâneos – essa será a posição, por exemplo, de Voltaire. O segundo caminho, *radical*, rompe com (ou reinterpreta) as “regras” e procura estabelecer as bases de uma nova estética (que viria a ser conhecida como o *drama burguês*).

Entre as regras que este segundo caminho busca reinterpretar está o conceito de *verossimilhança*. Fundamental no teatro neoclássico, o verossímil está baseado não em uma representação do *real*, o acontecido historicamente comprovável, mas em uma representação do *possível*, que *poderia* ter acontecido. Ao mesmo tempo, o modelo aristotélico põe a tragédia no terreno da idealização,⁸ preferindo uma representação da “bela natureza” (desde que não deixe de ser persuasiva) a uma representação realista. Afinal, a finalidade da obra de arte, para Aristóteles, está em provocar um prazer de natureza estética, que é consequência não do objeto representado, mas dos meios da representação: por isso os neoclássicos buscarão a representação de uma realidade “depurada”, axiologicamente superior, o que deixará de fora, no teatro francês do século XVII, a quotidianidade e seus homens “inferiores” (que, segundo a **Poética**, deveria ser objeto de outra forma artística, a *comédia*). Para os comentadores do século XVIII, entretanto, é preferível a *veracidade* à *verossimilhança*; busca-se uma substituição da “bela natureza” neoclássica por uma “natureza verdadeira”, que corresponda à atualidade.

Outro aspecto da tragédia neoclássica revisado no século XVIII é a noção de *decoro*. Embora este não pertença à **Poética**, é indissociável da busca pela verossimilhança, e diz respeito às expectativas do público em relação às ações das personagens (lembramos que o verossímil caracteriza-se como persuasivo) e seu enquadramento num conjunto de valores que define a visão do público sobre certos aspectos da vida social. O decoro seria, assim, um sistema derivado não da economia interna da fábula, mas de uma vulgata da qual o espectador seria detentor. Podemos exemplificá-lo através da representação da realeza no teatro neoclássico francês: de um texto verossímil, esperava-se que as ações de personagens “superiores” estivessem em concordância com a imagem que o público fazia da realeza francesa (o estamento social “superior”). Assim, qualquer singularidade histórica estava eliminada: o decoro afirmava uma certa “natureza aristocrática” geral, que era aplicada tanto a

⁸ Lembremos do que diz Aristóteles na **Poética**: “Visto ser a tragédia representação de seres melhores que nós, devemos imitar os bons retratistas; estes reproduzem uma forma particular assemelhada com o original, mas pintam-na mais bela. Assim, ao poeta que imita personagens temperamentais ou fleumáticas, ou dotadas de outras feições semelhantes de caráter, cumpre fazê-las de boa cepa; por exemplo, o Aquiles de Agatão e o de Homero” (ARISTÓTELES, 2005, p. 35).

personagens lendárias ou históricas quanto de diferentes espaços geográficos – de personagens tão distintas quanto Teseu, Nero ou uma majestade otomana esperava-se uma mesma postura, condizente com a da própria realeza francesa, postura que distinguiria essas personagens (hierarquicamente falando) do homem comum. O realismo do drama burguês, por outro lado, veio acompanhado de uma visão em profundidade histórica que negou tal tipo de essencialismo do teatro neoclássico. Além disso, a noção de originalidade que acompanhou seu surgimento levou os autores a desafiar as expectativas do público, criando representações audazes que zombavam do decoro.

Por fim, o drama burguês trazia ainda uma nova teoria da emoção teatral, baseada em duas categorias antitéticas complementares: a *proximidade* e o *afastamento*. Intimamente ligada à busca pela veracidade, a nova teoria afirma a necessidade de uma proximidade dos objetos e dos meios da representação em relação ao público (seu conhecimento, sua experiência, suas práticas, seus usos e costumes etc.), negando os convencionalismos do teatro neoclássico que, ao representar ordens sociais distantes do universo dos espectadores e utilizar como meios de representação não a linguagem vívida do cotidiano mas uma linguagem convencional, versificada, causaria um afastamento indesejável entre o público e o palco. Segundo Roubine (2003, p. 66),

A proximidade é no fundo a sensação de que o palco funciona como um espelho fiel da realidade mais familiar ao espectador. Assim, uma família burguesa dos anos 1760 pode ser considerada mais “próxima” do espectador que os Átridas. Do mesmo modo, a prosa entrecortada, suspensa, da conversa cotidiana é também mais “próxima” do que a tirada e o alexandrino...

A proximidade causa uma abertura, no drama, para a representação da diversidade: interessa aos autores esboçar um retrato realista de sua sociedade, o que lhes obriga a incluir representações do cotidiano em diferentes camadas sociais, além de atualizar essa representação: passa-se, assim, da estética da tragédia, que valorizava a distância temporal e axiológica dos homens representados, para uma nova estética que assegura a homologia dos tempos vivenciados pelo público e aqueles a serem representados. Aproximação também hierárquica: o drama passa a se concentrar na célula familiar burguesa, microcosmo mais familiar aos autores e ao público. Naturalmente, tais fatores coincidem com a tomada de consciência da burguesia, que vê a ascendência do seu peso econômico e político diante de uma realeza em vias de decadência. O teatro, antes submetido ao monopólio dos “doutos”, agora se vê frequentado e discutido por uma burguesia que o tem como fermento de sua vida

intelectual, e que deseja ver nele uma correspondência à sua ascensão. Os valores do herói trágico (sua ociosidade prestigiosa, virtude guerreira, delicadeza sentimental) não ecoam nesta nova configuração social.

Dessa maneira, para Roubine, a posição radical do século XVIII:

Define as bases de um teatro novo em ruptura com as “regras” ou que conserva delas apenas o que lhe convém. Será a dramaturgia elaborada por Diderot, Beaumarchais, Mercier etc., que rejeita a mitologia arcaizante, a “pompa” inerente ao gênero trágico, os diálogos versificados, a unidade de lugar etc. Propõe-se encenar personagens que pertencem à experiência cotidiana de cada espectador: burgueses, artesãos, homens do povo etc. E que falam a mesma linguagem que ele, que enfrentam problemas, angústias que lhe são familiares. Em suma, essa nova doutrina recusa radicalmente as “convenções” do aristotelismo em nome de um “realismo”. Condena a estética da *bela natureza* em nome da *natureza verdadeira*. Seu sonho consiste em suplantiar a tragédia pelo *drama burguês*. (ROUBINE, 2003, p. 59)

A passagem da tragédia (e da tragédia neoclássica) para o drama burguês é análoga à passagem da epopeia para o romance. Naturalmente, essa passagem nas artes representativas será um pouco diferente em outras ordens sociais (como veremos em um capítulo posterior sobre o caso inglês). Por hora, limitemos nossa discussão à tradição francesa. O advento do drama burguês não acaba, entretanto, a possibilidade de renovação no teatro. Lembramos do que diz Bakhtin sobre a relação entre o romance e os outros gêneros literários:

Na época da supremacia do romance, quase todos os gêneros resultantes, em maior ou menor grau, “romancizaram-se”: romancizou-se o drama [...], o poema [...], e até mesmo a lírica. Aqueles gêneros que conservavam com tenacidade seu antigo cânone, adquiriram um caráter de estilização. (BAKHTIN, 1998, p. 399)

O drama burguês, como os outros gêneros, assimilará cada vez mais elementos épicos, culminando no surgimento do que poderíamos chamar, conforme sugere Jean-Pierre Sarrazac (2002, p. 49), de um *teatro rapsódico* impresso na forma do drama moderno, composto por momentos dramáticos e fragmentos narrativos. Este crítico trabalha o surgimento de tal teatro sob os termos da *epicização* (que coincide perfeitamente com o conceito bakhtiniano de romancização): teríamos uma extenuação do drama que coincide com sua regeneração, a partir dos ataques às noções de microcosmo, conflito e ação dramática (SARRAZAC, 2002, p. 43). O que o drama moderno busca fazer é dissolver a dicotomia entre microcosmo e macrocosmo presente no drama burguês, em que o mundo exterior ao espaço da ação (na

maioria das vezes o espaço familiar, o lar, a “sala de estar”) é visto como hostil aos personagens – o microcosmo é o seu refúgio. No drama moderno, essa dicotomia é trocada por uma dialética, em que os dois espaços estão perfeitamente conjugados – exatamente como buscaram fazer os autores do romance realista no século XIX, a existência humana passa a ser vista como “teatro de uma disjunção trágica entre o social e o existencial” (SARRAZAC, 2002, p. 55). É a ironia romanesca que se faz presente aqui, através de personagens cujos ideais não coincidem com sua realidade (e essa realidade só pode surgir com toda a sua força quando microcosmo e macrocosmo estão conjugados). Além disso, à semelhança da forma romanesca, o teatro épico liberta-se do tema unificador, compondo-se de um entrelaçado de temas: daí a utilidade da definição de um *teatro rapsódico*. Sarrazac sumariza as antinomias entre os modelos épico e dramático da seguinte maneira:

Com o drama, penetramos num universo fundado sobre a clausura e a proximidade: na atmosfera fechada do microcosmo teatral, reunião de individualidades fixadas no seu papel subjectivo, deslocamo-nos, gradualmente, por entre senhores e vassallos, credores e devedores, mestres e escravos. Com o teatro épico, acedemos a uma nova dimensão do distante. E, obviamente, para mostrar estes planos distantes em simultâneo, estas realidades que se cotejam, reduz-se, condensa-se, corta-se. O autor do teatro dramático cria um mundo aparentemente feito de uma só peça; o autor do teatro épico compõe um patchwork. A peça dramática é lisa, sem ondulações, o seu desenho/ilustração de eleição é o matizado; a obra épica é franzida, com riscas em todos os sentidos, o seu efeito dominante é o contraste. (SARRAZAC, 2002, p. 37)

A forma do drama está assumindo, neste processo, “a incompletude, a fragmentariedade e o remeter-se além de si mesmo do mundo” (LUKÁCS, 2000, p. 71) do romance, além de sua liberdade formal, seu caráter *acanônico* e paródico, só possível a partir de uma visão histórica das categorias estéticas – afinal, “se tivermos em conta a posição de Hegel, a forma é um reservatório do conteúdo e as formas antigas deixam transpirar as velhas ideologias” (SARRAZAC, 2002, p. 33-34). Isso não seria possível sem que antes houvesse, como comentamos a princípio, uma alteração no eixo temporal, uma visão crítica em profundidade histórica: apenas assim se pôde entender também a categoria estética como histórica, transferindo a ética da forma ao conteúdo e identificando a literatura ao tempo presente e seu caráter inacabado.

O conceito de formas inacabadas será útil para compreender determinadas formas literárias que parecem escapar completamente ao domínio da teoria: em especial a forma moderna do conto literário e o drama em um ato, cujas manifestações são comumente caracterizadas por tal hibridismo que sua classificação substantiva já não parece tão simples

(contos e textos dramáticos que transitam entre os domínios da Épica, da Lírica e da Dramática quase equitativamente). É ao estudo destas formas literárias que dedicaremos os capítulos seguintes.

Capítulo II

Tentativa de aproximação a uma tipologia do conto

(percursos teóricos)

No ensaio “O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária”, Mikhail Bakhtin, ao realizar uma “análise metodológica dos principais conceitos e problemas da poética, a partir de uma estética sistemática e geral” (BAKHTIN, 1998, p. 13), depara-se com a necessidade de definir duas estruturas fundamentais da arte em geral: as estruturas composicionais e as estruturas arquitetônicas. As primeiras seriam um conjunto de formas que se apresentam como material organizado, como uma entidade teleológica, utilitária; são formas sujeitas a uma avaliação puramente técnica e correspondem, no caso de literatura, a uma organização puramente linguística da obra de arte – a do material artístico, empiricamente percebido, cognoscível. Entretanto, a realização destas em material estético se faz impossível sem que manifestem as formas dos valores morais e físicos, a que correspondem as estruturas arquitetônicas – estas são resultado de uma individualização estética do objeto; são “as formas da natureza enquanto seu ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética na sua singularidade” (BAKHTIN, 1998, p. 25).

Desse modo, poderíamos dizer, por exemplo, que o drama, enquanto mera organização das massas verbais (com diálogo, desmembramento em atos etc.), é estrutura composicional, e por ela se constitui em objeto estético a forma arquitetônica da estetização de um acontecimento histórico ou social, que pode ser uma realização na forma do *trágico* ou do *cômico*:

O humor, a heroificação, o tipo, o caráter, são formas puramente arquitetônicas, mas é evidente que são realizadas por métodos composicionais definidos; o poema, o conto, a novela, são formas de gênero puramente composicionais (embora possam ser compreendidos de modo

estritamente lingüísticos, isto é, independente do seu *telos* estético). (BAKHTIN, 1998, p. 24)

Assim, poderíamos dizer que a definição aristotélica dos gêneros literários na **Poética** diz respeito a uma discussão, acima de tudo, sobre suas estruturas composicionais, uma vez que sua ênfase está nos *meios* e *modos* pelos quais a arte literária é representada; já a discussão platônica em **A República** sobre os valores elevados que as obras de arte devem expressar diz respeito a estruturas arquitetônicas.

Até aqui temos discutido a *romancização* como um fenômeno acima de tudo arquitetônico, que insere uma gama de valores inerentes ao romance (como sua visada crítica em relação à história ou sua predileção pela representação do presente em seu caráter inacabado e das camadas mais populares da vida social em seu caráter ora grotesco, ora sublime) nos outros gêneros literários. Entretanto, pretendemos demonstrar, ao longo da nossa análise da forma moderna do conto e do drama em um ato, que tal fenômeno, ao introduzir uma alteração axiológica de valores nas formas longas (romance, drama), afeta suas estruturas de maneira profunda, produzindo novas formas de organização composicional: o caráter paródico da acanonicidade romanesca, na medida em que se refere a formas literárias anteriores – interpretando-as como mera realização estética –, culminando numa certa ênfase na originalidade do projeto estético em algumas obras, é uma demonstração disso.

Na definição dada por Bakhtin, o conto é posto como estrutura composicional, uma vez que se refere a um conjunto de *meios* e *modos* através dos quais será organizado o objeto estético. Tal definição coincide com a acepção de que o conto é definido não por seus conteúdos, mas por sua forma, usualmente descrita a partir de uma série de normas que incluem *narratividade e ficcionalidade, extensão, unidade de concepção e recepção, intensidade do efeito, economia, condensação e rigor* (PACHECO, 1993, p. 03).

Explicar o conto como estrutura composicional, entretanto, não é a única possibilidade, especialmente levando-se em conta as diferentes variantes de gênero. Por exemplo, Vladimir Propp, ao buscar uma morfologia do conto, foi capaz de elucidar o conto maravilhoso russo, de origem oral, a partir de uma série de ações constantes, às quais ele daria o nome de *funções*: ações praticadas por personagens diferentes e de maneiras diferentes, mas presentes em todos os contos. Assim, definiria-se tal modalidade de conto a partir de suas personagens e da sequência de ações executadas por estas, e não apenas pelos *meios* de organização lingüística dos textos. Tal definição, entretanto, está limitada ao chamado conto

maravilhoso, não sendo capaz de explicar os processos que posteriormente se tornarão comuns com a ascensão do conto literário.⁹

Foi Edgar Allan Poe não só um dos primeiros escritores a se dedicar ao conto literário como foi um dos primeiros a tentar teorizá-lo. “Filosofia da composição” é um texto que representa uma iniciativa de estabelecer normas que indiquem estruturas composicionais (e, em alguns momentos, arquitetônicas) que devem ser constantes aos textos literários curtos, a partir de suas particularidades e diferenças em relação às narrativas mais longas, como o romance; além disso, o texto busca questionar a imagem romântica do artista inspirado, demonstrando o processo criativo como uma série de decisões tomadas pelo escritor sobre cada aspecto de sua obra: neste sentido, a “Filosofia da composição” é uma investida quase formalista sobre a poética. Poe escolheu, como método, a análise do processo de composição de uma de suas obras, o poema “O corvo”. Embora este não seja um conto (é, na verdade, um poema de cunho narrativo), os princípios utilizados em sua composição parecem ser a indicação para todos os textos curtos, a serem lidos “de uma só assentada” – referência à dimensão ideal de uma obra que vise ao efeito da “unidade de impressão” (efeito buscado na maioria de seus textos). De acordo com o autor:

A consideração inicial foi esta: a dimensão. Se uma obra literária é muito extensa para ser lida de uma só assentada, devemos resignar-nos a eliminar o efeito, soberanamente decisivo, da unidade de impressão; porque quando são necessárias duas assentadas, interpõem-se entre elas os assuntos do mundo, e o que chamamos de conjunto ou totalidade cai por terra. [...] A obra, por causa de sua extensão excessiva, carece daquele elemento artístico tão decisivamente importante: a totalidade ou a unidade de efeito. (POE, s/d, p. 135)

A *unidade de impressão* da obra, para Poe, não está baseada nos conteúdos da obra, e sim na sua própria forma: a extensão do conto, em seu sentido cognitivo, é decisiva no que diz respeito à manutenção de uma unidade – pois essa unidade será realizada através da percepção do texto por parte do leitor; é no leitor que ela estará completa. Como diria Bakhtin sobre a unidade formal do objeto estético:

⁹ Consideramos necessário esclarecer que o *conto maravilhoso* é também uma manifestação literária. Se utilizamos uma terminologia que diferencia *conto maravilhoso* de *conto literário*, tal se dá por entendermos que o primeiro origina-se na tradição oral (à qual permanece fortemente ligado, algo que pode ser identificado na sua própria estrutura), apenas posteriormente passando à forma escrita (a partir de compilações como aquelas realizadas pelos irmãos Grimm, por Charles Perrault ou por Câmara Cascudo), enquanto o segundo já se origina no ambiente literário, surgindo já em sua forma escrita (como é o caso dos textos de Edgar Allan Poe). Reconhecemos, entretanto, a carga semântica negativa de tal terminologia, e pretendemos, em futuros trabalhos, sugerir termos mais apropriados a estas formas literárias.

A unidade de todos os momentos composicionais que realizam a forma e sobretudo a unidade do conjunto verbal da obra, unidade no seu aspecto formal, é baseada não naquilo que se fala ou de que se fala, mas na maneira como se fala, no sentimento de uma *atividade* de elocução significativa, que deve ser sentida continuamente como *atividade única*, independentemente da unidade objetual e semântica do seu conteúdo. [...] *a unidade não é do objeto nem do acontecimento, mas é a unidade de um envolvimento, de um englobamento do objeto e do acontecimento*. Assim, o início e o fim de uma obra, do ponto de vista da unidade da forma, são o início e o fim de uma atividade: sou eu quem começo e quem termino. (BAKHTIN, 1998, p. 63, grifos no original)

Poe visa, portanto, uma unidade formal que se realizará na elocução do poema ou conto, e a interrupção dessa elocução, para o autor, eliminaria a possibilidade da unidade de efeito do texto sobre o leitor – afinal, “a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, s/d, p. 137). Estabelecido isto, Poe destaca a necessidade indispensável de se conferir a um plano uma aparência lógica e de causalidade, algo só conseguido quando se tem continuamente presente a ideia do desenlace – assim o autor deverá procurar fazer com que todas as incidências e, especialmente, o tom geral tendam a desenvolver a intenção estabelecida. É essencial, portanto, a criação de um sistema de causalidade – um enredo – central, que conduzirá a narrativa, mantendo sua unidade; além disso, esse enredo deve ter um objetivo definido, que o autor deve saber desde o princípio: a narrativa não deve se desviar deste objetivo.

Esclarecida a importância da dimensão, Poe concentra seu pensamento sobre a escolha de um *efeito* ou *impressão* a ser causada no leitor. O autor dedica-se, então, a conduzir o poema de modo que pertença ao âmbito da beleza, pois:

Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da *alma - e não* da inteligência ou do coração - de que venho falando e que se experimenta em consequência da contemplação do Belo. Ora, designo a Beleza como a província do poema, simplesmente porque é evidente regra de arte que os efeitos deveriam jorrar de causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los. (POE, s/d, p. 139)

Como escreve ainda no início do texto e repete aqui, Poe considera que o *efeito* a ser causado no leitor é o objetivo de seu texto, de modo que todos os elementos formais devem estar voltados para a manutenção deste efeito e de sua unidade. Além da *dimensão*, já discutida, o autor considera que o segundo elemento mais importante se conseguir tal efeito é

o *tom* do texto: no caso do poema “O corvo”, este tom será o da tristeza, da melancolia, pois “A beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas. A melancolia é, assim, o mais legítimo de todos os tons poéticos” (POE, s/d, p. 141). A partir disso, Poe selecionará elementos formais (como o estribilho e determinadas sequências fonéticas) para manter este tom, visando sempre alcançar o efeito pretendido desde o princípio.

O que notamos no desenvolvimento da “Filosofia da composição” é que os conteúdos aparecem em último lugar: Edgar Allan Poe dedica-se, antes, a estabelecer os aspectos formais de seu texto (são eles que levarão ao efeito e à manutenção do tom), apenas posteriormente criando um conteúdo que se adequa a estes. A forma não está concebida, portanto, em uma relação dialética com os conteúdos, de modo que a moldura é criada antes do que há de ser emoldurado, e uma vez estabelecida, é imutável, ou seja, a-histórica – neste sentido, o texto de Poe traz uma concepção aristotélica da poética, a partir de suas estruturas composicionais – as estruturas arquitetônicas apenas devem se adaptar a elas.

Muito do modo como Poe tratou o conto literário permaneceu como fundamento da fortuna crítica sobre a teoria do conto. Algumas das leis fundamentais adotadas pelas principais teorias levariam em conta justamente a importância da dimensão e do efeito, características que distinguiriam o conto literário da novela ou do romance. Em “Del Cuento y sus alrededores” (1993), Carlos Pacheco faria um levantamento dos principais critérios para a conceptualização do conto, levando inclusive em conta a importância da “Filosofia da composição” nesta discussão. O crítico assume que o conto é um gênero literário definido, algo provado pela capacidade intuitiva do leitor comum de distinguir o conto de outra manifestação literária (fenômeno que poderia ser chamado de “competência contística”), sendo que os traços definidores do conto apontam na direção da concisão, rigor e precisão (PACHECO, 1993, p. 01).

Observando as principais categorias assinaladas pelos próprios contistas a respeito do gênero, Pacheco assinala que a *narratividade* é a primeira delas: todo conto deve dar conta de uma sequência de ações executadas por personagens (humanos ou não) em um ambiente e em um determinado espaço de tempo, não importando se são ações quotidianas ou se se tratam de ações interiores, do pensamento ou da consciência, tampouco se há um deslocamento espaço-temporal sendo usado como estratégia narrativa (PACHECO, 1993, p. 3). Ainda que fosse narrada uma situação inteiramente estática, o conto ainda assim seria relato, história da percepção de tal situação por um ou mais sujeitos. Assim, o conto literário implica a concepção e elaboração estética de um enredo (sua segunda categoria fundamental, a

ficcionalização). A função estética deve estar em evidência: “El cuento ‘literario’ o cuento ‘moderno’, como se le ha calificado para distinguirlo del cuento oral o tradicional, es una representación ficcional donde la función estética predomina sobre la religiosa, la ritual, la pedagógica, la esotérica o cualquier otra”¹⁰ (PACHECO, 1993, p. 04). Podem, inclusive, haver vínculos entre a matéria narrada e personagens, objetos ou acontecimentos da realidade, mas não é dever da crítica teórica rastreá-los – estão ali como parte do processo de significação subjetiva e a importância está no tratamento estético de tais elementos. Como diria Nádía B. Gotlib:

O conto, no entanto, não se refere só ao acontecido. Não tem compromisso com o evento real. Nele, a realidade e ficção não têm limites precisos. Um relato, copia-se; um conto, inventa-se, afirma Raúl Castagnino. A esta altura, não importa averiguar se há *verdade* ou *falsidade*: o que existe é já a ficção, a arte de inventar um modo de se representar algo. Há, naturalmente, graus de proximidade ou afastamento do real. Há textos que têm *intenção* de registrar com mais fidelidade a realidade nossa. Mas a questão não é tão simples assim. Trata-se de registrar *qual* realidade nossa? A nossa cotidiana, do dia-a-dia? Ou a nossa fantasiada? Ou ainda: a realidade *contada* literariamente, justamente por isso, por usar recursos *literários* segundo as intenções do autor, sejam estas as de conseguir maior ou menor fidelidade, não seria já uma invenção? Não seria produto de um autor que as elabora enquanto tal? Há, pois, diferença entre um simples relato, que pode ser um documento, e a literatura. (GOTLIB, 2006, p. 12-13)

A terceira categoria seria a *extensão*, que Pacheco considera não apenas como um capricho por parte dos autores, mas como algo que deve estar diretamente ligado aos efeitos pretendidos pelo conto – haveria uma necessidade interna e externa, estrutural e psicológica, da brevidade no conto. A descrição que Pacheco faz de tal categoria coincide perfeitamente com o que Poe chamaria de *dimensão* do conto, conforme já debatemos anteriormente: considerar-se-ia uma proporção inversa entre *extensão* e *intensidade* do texto literário, de modo que apenas o breve pode ser intenso, e a intensidade é elemento essencial para se causar no leitor o efeito desejado, buscado no texto pelo contista. A importância da brevidade está em que, segundo as acepções de Poe, “[...] un relato sólo puede producir el efecto deseado (efecto que es central en su noción de cuento) con la intensidad deseada, cuando – por ser breve – su recepción por parte del lector puede darse en una sola sesión, de manera concentrada e ininterrumpida”¹¹ (PACHECO, 1993, p. 05). Concebida deste modo, a

¹⁰ Em tradução nossa: “O conto ‘literário’ ou conto ‘moderno’, como se o tem qualificado para distingui-lo do conto oral ou tradicional, é uma representação ficcional em que a função estética predomina sobre a religiosa, a ritual, a pedagógica, a esotérica ou qualquer outra”.

¹¹ Conferir, em tradução nossa: “[...] un relato sólo puede producir el efecto deseado (efecto que é central em sua noção de conto) com a intensidade desejada, quando – por ser breve – sua recepção por parte do leitor pode dar-se em uma só sessão, de maneira concentrada e ininterrupta”.

brevidade está diretamente ligada à quarta categoria, da *unidade de concepção e recepção*: para autores como Poe, Quiroga e Cortázar, o conto se aproxima do poema e se diferencia do romance porque sua visualização por parte do autor deve ser instantânea, e sua recepção pelo leitor deve dar-se em um espaço de tempo único, breve e intenso. Segundo Carlos Pacheco:

El proceso de producción de una novela es un fenómeno diferente. [...] El novelista, aun cuando posea desde el comienzo una visión de conjunto de su programa ficcional, se orienta de ordinario hacia un panorama sociohistórico o psicológico mucho más vasto, se apoya mucho más en el estudio y la documentación de la realidad amplia que ha enfocado y trabaja con la gradualidad que exige la dimensión macro de su obra.(PACHECO, 1993, p. 06)¹²

Aderindo à concepção de Cortázar sobre o conto, Pacheco diria que o romance opera por aglutinação, valendo-se da memória associativa e requerendo uma distensão temporal e anímica que permite a construção gradual, enquanto o conto deve ser incisivo sobre o leitor. Relembramos a comparação entre romance/cinema e conto/fotografia, assim como da analogia entre a literatura e uma luta de boxe, propostas por Julio Cortázar em “Alguns aspectos do conto”:

Nesse sentido, o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. [...] Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multifôrme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem a necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem

¹² “O processo de produção de um romance é um fenômeno diferente. [...] O romancista, ainda que detenha desde o começo uma visão em conjunto de seu programa ficcional, orienta-se ordinariamente por um panorama sociohistórico ou psicológico muito mais vasto, apóia-se muito mais no estudo e documentação da ampla realidade que tem enfocado e trabalha com a gradualidade que exige a dimensão macro de sua obra”.

trégua desde as primeiras frases. [...] O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário. (CORTÁZAR, 1993, p. 151-152)

Entramos assim na quinta categoria, da *unidade e intensidade do efeito*. Pacheco, desenvolvendo as teses de Poe, acredita que o conto possui um “momento da verdade”, um momento climático do relato que causa uma impressão de surpresa no leitor, momento preparado adequada e gradualmente por todo o resto do conto e que produz um “instante de compreensão”: “un cierto cambio en su mundo interior y en su manera de mirar, después del cual, ‘nada volverá a ser igual’”¹³ (PACHECO, 1993, p. 07). Tal momento seria reflexo da concepção romântica (mas ainda vigente mesmo nas formas modernas do conto literário) de que o conto é expressão de realidades intangíveis; a produção de um efeito intenso e definido seria uma tentativa de pôr o leitor em contato com o mistério a uma só vez cósmico e psicológico a que o homem presente não tem acesso. Um bom conto seria “una posibilidad, tanto para el productor como para el receptor, de trascender lo superficial, lo ‘sabido’ y lo ilusorio y, como dice Rohrberger, de ‘acercarse a la naturaleza de lo real’”¹⁴ (PACHECO, 1993, p. 08).

A última categoria, de *economia, condensação e rigor*, seria baseada no princípio de que um conto deve conter apenas o necessário; tudo o que não contribui ao alcance do efeito atua contra ele. A brevidade do conto é consequência direta do desenvolvimento desta categoria, e as duas são essenciais para que o conto possa suceder em sua tentativa de provocar um efeito único e intenso. De fato, segundo Pacheco, a brevidade de um bom conto só pode ser alcançada de duas maneiras:

El recurso más evidente [...] consiste en la elección de una historia que sea en sí misma válidamente sencilla, sin dejar de ser interesante; una historia relativamente limitada en cuanto al número de sus elementos narrativos (personajes, líneas accionales, entorno espacio-temporal, sistema simbólico, estrategias narrativas) y a la complejidad general de la estructura resultante. Pero hay numerosos ejemplos de cuentos donde estas condiciones no se cumplen. En ellos suele utilizarse un segundo procedimiento que es más frecuente aún. Me refiero al tratamiento al que una historia – no necesariamente unilineal y sencilla – puede ser sometida de manera voluntaria por el autor, mediante el uso de determinados recursos retóricos,

¹³ Conferir, em tradução nossa: “[...] uma certa mudança em seu mundo interior e em sua maneira de enxergar, depois da qual, ‘nada voltará a ser igual’”.

¹⁴ “[...] uma possibilidade, tanto para o produtor quanto para o receptor, de transcender o superficial, o ‘sabido’ e o ilusório e, como disse Rohrberger, de ‘acercar-se à natureza do real’”.

con el objeto de condensarla, haciéndola al tiempo más breve y más intensa. (PACHECO, 1993, p. 09)¹⁵

Pacheco relembra os procedimentos retóricos no que diz respeito à economia do conto: entre tais procedimentos, destacam-se a seleção de materiais, a escala da representação e a utilização do ponto de vista da narração. Estamos lidando também com a ficcionalidade: ao escritor cabe o manejo retórico da intriga de modo a criar uma intensidade, uma construção gradual ligada a uma expectativa, em uma situação problemática, de uma resolução inesperada, engenhosa, da qual dependeria o efeito da narrativa curta sobre o leitor. Assim, a brevidade não está relacionada apenas com a simplicidade da história, mas com a condução formal da narrativa, que deve buscar uma economia de recursos de modo a criar uma intensidade. E como Pacheco está lidando com uma concepção romântica do conto, em que a ideia de “surpresa” faz-se fortemente presente, espera-se do escritor que, mesmo dentro de um estilo econômico e rigoroso, utilize recursos como a dosagem de informações, falsas pistas e o cultivo da ambiguidade. Além disso, não se pode esquecer o tratamento literário do texto: os procedimentos de estilo e elaboração da linguagem. O conto exigiria, então, um intenso rigor em sua execução; por ele que “si el cuento (y en esto una vez más se aproxima a la poesía lírica) nace de una revelación instantánea y en una impresión instantánea se cumple en quien lo lee, ambos momentos de culminación y plenitud requieren de una elaboración laboriosa, de un trabajo artesano por parte de un escritor experimentado”¹⁶ (PACHECO, 1993, p. 10-11).

Desse modo, o ensaio de Pacheco busca uma definição estética do conto, partindo das concepções românticas da “Filosofia da composição” e redimensionando-as a partir de uma série de categorias comumente encontradas no conto literário. Entretanto, notamos ainda que Pacheco consegue superar o plano puramente estético, analisando um aspecto ético da forma do conto literário: sua intenção de pôr o leitor em contato com o “mistério”, sua tentativa de funcionar como meio de transcendência que desvenda o superficial e ilusório revelando realidades mais profundas.

¹⁵ Conferir, em tradução nossa: “O recurso mais evidente [...] consiste na eleição de uma história que seja em si mesma validamente simples, sem deixar de ser interessante; uma história relativamente limitada quanto ao número de seus elementos narrativos (personagens, linhas de ação, entorno espaço-temporal, sistema simbólico, estratégias narrativas) e à complexidade geral da estrutura resultante. Mas há numerosos exemplos de contos em que estas condições não se cumprem. Nestes habitualmente se utiliza um segundo procedimento mais comum ainda. Refiro-me ao tratamento a que uma história – não necessariamente unilinear e simples – pode ser submetida de maneira voluntária pelo autor, mediante o uso de determinados recursos retóricos, com o objetivo de condensá-la, fazendo-a ao mesmo tempo mais breve e mais intensa”.

¹⁶ “[...] se o conto (e nisto uma vez mais se aproxima da poesia lírica) nasce de uma revelação instantânea e em uma impressão instantânea se cumpre em quem o lê, ambos momentos de culminação e plenitude requerem uma elaboração laboriosa, um trabalho artesão por parte de um escritor experimentado”.

Cleusa Rios P. Passos, em “Breves considerações sobre o conto moderno”, compartilha de tal pensamento: partindo dos traços teóricos apontados por Poe, que exigiriam do conto um “efeito de sentido” (vinculado à habilidade do escritor em criar um efeito único e singular a partir da combinação de eventos e incidentes no conto), e dos traços demonstrados por Cortázar (que, ao comparar o conto à fotografia e o romance à novela, sugere que ambos, bem elaborados, devem atuar como uma “explosão” para uma realidade infinitamente mais vasta), a autora sugere duas vertentes a ancorar o recorte escolhido por ela para levantar elementos do conto moderno¹⁷: a primeira vertente trataria da ruptura do desconhecido pelo inquietante, com a leitura do conto implicando em uma breve suspensão do cotidiano “gratificada com a entrada *ex-abrupto* em outra forma de organização vivencial e social” (PASSOS, 2001, p. 69). O determinante do tempo e do espaço (a autora nota que os contistas eram sabedores de sua luta contra o tempo e o espaço medidos da revista ou do jornal, meios iniciais de promoção do gênero, sobretudo no século XIX) exigiria dos escritores uma necessidade de trabalhar com uma forma especial de síntese que seria não a abrangência do todo em um ponto pequeno, mas um *foco ampliado* que pudesse consignar a metonímia da existência, transformando de imediato um episódio comum em algo que o ultrapasse (como exemplo, cita os contos “A carta roubada”, de Poe, e “Uma galinha”, de Clarice Lispector): um conto deve “*manifestar*, já nas primeira linhas, a tensão entre o evento focalizado e a grandeza que se encontra além dele” (PASSOS, 2001, p. 71).

Já a segunda vertente, para a autora, seria a “suspensão temporária da existência mediana pela precariedade e relance de uma situação que se esvai, obrigando a volta ao viver fosco e banal, porém, uma volta sutilmente diferente” (PASSOS, 2001, p. 76): permaneceria o sentido da descoberta (a “situação que se esvai” e que é percebida de relance sob a existência cotidiana), mas no lugar de culminar em uma transcendência, observamos um retorno à vivência anterior (embora modificada): é o caso, por exemplo, do conto “A bela e a fera ou A ferida grande demais” (LISPECTOR, 1999a, p. 95-105), em que o encontro com o mendigo provoca à protagonista o momento de epifania (em que percebe ser igual ao mendigo em sua condição mortal, levando-a a crer que “nunca mais seria a mesma pessoa”), seguido do retorno ao seu cotidiano – embora o encontro com o mendigo a leve a questionar, entre outras coisas, sua posição social e o seu próprio casamento (que sabe ser motivado por razões financeiras), o conto encerra-se com a personagem sendo levada pelo motorista em um “carro refrigerado”, notando que sequer lembrara de perguntar ao mendigo seu nome.

¹⁷ O que a autora considera como “conto moderno” engloba o que aqui diferiremos como “conto literário” e “forma moderna do conto literário”.

O contista argentino Ricardo Piglia redimensionará este significado ético da forma do conto, analisando como o “desvendamento” se dá no plano estético. Nas “Teses sobre o conto”, em que o autor busca formular teses que expliquem a estrutura da narrativa curta, lemos em certo trecho que:

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história I [...] e constrói em segredo a história II [...]. A arte do contista consiste em saber cifrar a história II nos interstícios da história I. Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 2004, p. 89-90)

A teoria de Piglia está baseada na tese de que todo conto encerra em si duas histórias, com diferentes sistemas de causalidade. Como exemplo, ele nos dá um pequeno relato, bastante simples: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. Neste relato, o paradoxo está no imprevisível (o homem suicida-se depois de ganhar, e não de perder), e tende a criar uma cisão que desvincule a história do jogo da história do suicídio.

O exemplo é pertinente: o problema criado pelo paradoxo, nesse caso, afeta diretamente um sistema de causa e consequência comum ao mundo real – a vitória no cassino como causa do suicídio nos parece estranho a princípio, e logo presumimos a existência de outros fatores em jogo –, tornando-se necessário criar dois sistemas de causalidade distintos, que possam abranger os dois fatos. No conto literário clássico, o segundo fato (o suicídio) surgiria escondido, sendo desenvolvido paralelamente ao primeiro. Os elementos essenciais do conto seriam empregados de forma que tivessem diferentes funções às duas histórias; alguns acontecimentos estariam dispostos de tal forma que servissem aos propósitos de duas lógicas narrativas heterogêneas, antagônicas, até.

Vejamos “O sistema do dr. Catrão e do professor Pena”, um conto das **Histórias extraordinárias** de Edgar Allan Poe (1979, p. 203-233). Em visita ao extremo sul da França, o narrador desse conto é conduzido por seu caminho a um certo hospício particular sobre o qual ouvira falar anteriormente e lhe despertara certa curiosidade, pois sabia que um diferente método de tratamento era aplicado aos internos: o “sistema da bondade”, em que os indivíduos em tratamento gozavam de liberdade quase total. O narrador é recebido pelo próprio diretor, que lhe conta que o antigo tratamento fora abandonado e convida-o para um jantar, em que o narrador se verá cercado de pessoas estranhas, de hábitos singulares. Apenas no fim do conto ele descobrirá que todos aqueles presentes no jantar eram internos do

hospício que, ajudados pelo próprio diretor (que enlouquecera), haviam prendido todos os guardas nos calabouços.

Poe estrutura o conto de forma que não descubramos (embora tenhamos todos os indícios) que os personagens que interagem com o narrador são internos do hospício; o relato da rebelião só nos é revelado na última página. Os “indícios” são justamente indicações do desenvolvimento dessa segunda história (a rebelião). O efeito de surpresa (quase sempre buscado nos contos de Poe) é gerado pela descoberta desse segundo relato; como diria Piglia, “Concluir um relato é descobrir o ponto de intersecção que permite entrar na outra trama” (PIGLIA, 2004, p. 112). Ele dirá nas suas “Novas teses sobre o conto” que essa “noção de espera e de *tensão rumo ao final secreto (e único)* de um relato breve há de ser o ponto de partida destas notas” (PIGLIA, 2004, p. 98, grifos nossos).

Essa concepção do conto (tensão rumo ao desenlace, final surpreendente) parte da antiga tradição crítica e pode ser vista na própria “Filosofia da composição”, que discutimos anteriormente. Lembramos que, no texto de Poe, a ideia do desenlace deve estar presente desde o princípio; ela é indispensável à lógica e à aparência de causalidade do relato: as incidências e o tom geral devem desenvolvê-la. Retornando ao processo de construção de “O Corvo”, Poe esclarece que lhe foi necessário escrever primeiramente a última estância do poema, para só depois escrever as outras; com isso, evitaria que qualquer trecho anterior fosse capaz de conter uma intensidade maior que o último – todos os outros deveriam dedicar-se a aumentar a tensão e gerar o efeito, adiando para o final o ponto supremo. Como tudo está direcionado para o efeito, deve haver uma unidade de tensão, que exige certa brevidade – “Se uma obra literária é muito extensa para ser lida de uma só assentada, devemos resignar-nos a eliminar o efeito, soberanamente decisivo, da unidade de impressão...” (POE, s/d). Essa mesma noção será compartilhada, posteriormente, por Cortázar: para ele, o significado do conto não pode ser dissociado das ideias de intensidade e tensão. O conto deve mostrar tensão desde seu início: ao contrário do romance (cuja noção de limite está no próprio esgotamento da matéria romanceada), o conto é *aglutinante* de uma realidade mais vasta. Os efeitos do romance são acumulados progressivamente no leitor, mas o conto deve ser incisivo.

Para Piglia, a partir de Tchékov surge uma forma moderna do conto que abandonará o desenlace, mas permanecerá a ideia de um relato secreto:

A versão moderna do conto, que vem de Tchékov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de **Dublinenses**, abandona o final surpreendente e a estrutura fechada; trabalha com a tensão entre as duas histórias, mas sem nunca resolvê-la. A história secreta é contada de um

modo cada vez mais elusivo. O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só. (PIGLIA, 2004, p. 91)

Tal raciocínio, embora bastante útil, possui suas limitações. A segunda história, para Piglia, não é um sentido oculto do conto, simbólico, dependente da interpretação do leitor (e que, portanto, nem sempre seria passível de descoberta): o relato oculto é um outro enredo, narrado de forma enigmática nos interstícios do enredo central. Para as teses funcionarem, é quase fundamental que o enredo seja uma categoria central no conto (e esteja sendo desenvolvido paralelamente a um segundo enredo). Se isso é perfeitamente aplicável no conto literário clássico, torna-se problemático em sua forma moderna: tomemos um conto como “Um dia a menos”, de Clarice Lispector (1999a, p. 85-93). A situação observada no texto não poderia ser mais simples: depois que a empregada da casa, Augusta, pede licença de um mês para ver o filho, Margarida Flores, a protagonista, é obrigada a atravessar um dia inteiro de tédio e solidão. Não suportando a opressora circunstância e a possibilidade de vê-la estender-se até o fim do mês, Margarida Flores comete suicídio, usando pílulas para dormir. Podemos dizer que o segundo relato (trabalhado secretamente no decorrer do conto, revelado em seu final) refere-se ao suicídio da protagonista. Mas qual seria a primeira história, uma vez que o conto inteiro dedica-se aos processos mentais fragmentários da protagonista, que não possuem ordem de causalidade, parecendo pedaços soltos, longe de formarem um enredo? Para continuarmos, ainda, no universo de Clarice Lispector, como identificar duas narrativas distintas em um conto como “Seco estudo de cavalos” (LISPECTOR, 1999b, p. 36-42) (objeto de nossa análise no próximo capítulo), no qual dificilmente conseguimos identificar qualquer matéria narrada (como indica o título, a forma deste conto aproxima-se mais de uma forma retórica que da forma mimética)? Se há qualquer enredo nesses contos, sua apreensão depende demasiadamente da interpretação do leitor, fugindo assim às formulações teóricas de Piglia (o enredo está destronado, longe de ser categoria central). Além disso, como essas histórias dependem pesadamente da interpretação do leitor para serem percebidas, desaparece a tensão que deveria haver entre elas – e, evidentemente, o conto deixa de encaminhar-se rumo a um possível “final secreto (e único)”.

Apesar de ser um livro de ficção, a última seção de **A arte do breve** (em que seu autor, Arturo Gouveia, concede uma fictícia “entrevista a Deus”) é eminentemente teórica e traz uma série de ponderações importantes à nossa discussão:

Há contos que se impõem mais pela realização da linguagem do que pela seqüência de ações. [...] Herdeiros do romance de fluxo de consciência, esses contos causam estranhamento a partir mesmo da radical deformação semântica a que procedem. O esquema problemática/tensão/desfecho é desconsiderado. Neles, a problemática é o próprio nó da linguagem. (GOUVEIA, 2003, p. 173)

O pensamento está relacionado ao conceito de *epopeia negativa*, formulado por Adorno nos anos 30 e abordado também por Gouveia (2004) em “A epopéia negativa do século XX” (primeiro dos **Dois ensaios frankfurtianos**). Embora seja um termo que busca descrever complicações do romance moderno, não é difícil transportar uma parte do raciocínio à discussão sobre o conto – algo possível graças ao processo de romancização que descrevemos anteriormente. A ideia parte da percepção da crise de narratividade do romance contemporâneo: “não há mais o que narrar num mundo onde o sujeito histórico não consegue agir à margem das relações reificadas do sistema, ou seja, onde não existe mais espaço para a emancipação e a alteridade...” (GOUVEIA, 2004, p. 14). A práxis das personagens modernas ressoa inútil: elas não têm condições de romper com a opressão do mundo externo, o que causa o refluxo para a interioridade, numa “tentativa de avaliar sua situação crítica, para fins de autocompreensão e elucidação de si mesmos” (GOUVEIA, 2004, p. 38). Como esclarece Gouveia, para Adorno as coletividades não têm mais poder contestatório; todas as iniciativas utópicas são absorvidas pelas leis do mercado. Essa situação impossibilita que uma negação ao sistema transite da reflexão à práxis, o que dilui o coletivo e confina os indivíduos ao isolamento que nos acostumamos a ver na narrativa moderna. Cessam os diálogos, prevalecem os monólogos. Ao contrário dos heróis épicos, pertencentes a um mundo que se move a partir de suas ações (a totalidade épica), os heróis da reflexão têm consciência da sua inutilidade, e estão em constante conflito com um mundo que lhes é estranho e alienador:

Nessa desilusão [dos personagens] transparece, à primeira vista, uma certa resistência à ideologização da vida social, uma vez que não há identidade entre o futuro vulgarizado pelas promessas sociais e a autoconsciência negativa das personagens. Entretanto, a própria solidão dos personagens, produzida por fatores que os transcendem e sobre os quais não têm o menor controle, significa o triunfo do poder capitalista, com um agravante: a forma mais corrente de pensamento se condensa nos monólogos, não nos diálogos. A própria forma dominante é sintomática da ausência de propósito. (GOUVEIA, 2004, p. 36)

Uma vez que a impossibilidade da ação é instaurada, não há mais uma seqüência histórica de acontecimentos, impossibilitando a manutenção do enredo como categoria

central. Se temos alguma sensação de prosseguimento da narrativa, ela é causada pelo discurso do narrador, que seleciona os pensamentos e pequenos gestos das personagens de forma que tenhamos a impressão de temporalidade histórica. Tudo se torna ainda mais complicado se pensarmos no advento do fluxo de consciência, que, ao tomar sem mediação alguma do narrador dados pertencentes ao inconsciente das personagens, presentifica informações correspondentes a um passado geralmente traumático, reinterpretando o presente e pondo, lado a lado, impressões mentais de acontecimentos reais e os próprios acontecimentos: perde-se o princípio de organização, uma vez que é tomada do próprio narrador a primazia do discurso; além disso, a linguagem resultante desse processo revela-se amorfa, confusa, assim como o é o próprio inconsciente das personagens. Por isso Gouveia identifica o “nó” da linguagem como problema central nesses contos, e também pelo mesmo motivo a tese de Piglia torna-se incapaz de apreender esses processos: o fluxo de consciência, aliado a outros recursos, fragmenta o conto de tal forma que dificilmente podemos contemplar uma história; temos, muitas vezes, várias *micro-narrativas* que surgem unidas através de uma relação simbólica, uma relação de identidade só possível através da interpretação delas – e muitas vezes o único ponto de intersecção será a própria interpretação, aliada à forma do conto, que tenta unir tais narrativas fragmentárias através do discurso do narrador.

A interpretação passa a ser obrigatória à compreensão da narrativa, pois apenas através dela os conteúdos podem ser ligados entre si, numa tentativa de reconstrução de um sistema de causalidade que parece demasiadamente diluído. A linguagem fragmentada desses contos é a formalização estética da situação caótica em que se encontram as personagens, e impossibilita assumirmos como regra a “unidade de tensão” pregada por Poe; por fim, “A linguagem disforme é sintoma de uma grande desconfiança na noção de forma, razão, equilíbrio, superação, salto qualitativo, enfim, dos grandes conceitos ocidentais, quebrados no século vinte” (GOUVEIA, 2004, p. 76).

Outros autores compartilharão de um raciocínio semelhante acerca da narrativa romanesca no século XX. No último capítulo de **Mimesis**, ao tratar do romance de Virginia Woolf (**To the lighthouse**), Erich Auerbach faz a seguinte afirmação:

Aquilo que nele ocorre, trate-se de acontecimentos internos ou externos, embora se refira muito pessoalmente aos homens que nele vivem, concernem também, e justamente por isso, ao elementar e comum a todos os homens em geral. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como vida quotidiana. Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum

da nossa vida; quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade. (AUERBACH, 2004, p. 497)

Auerbach trata, especificamente nesse momento, de um deslocamento do centro de gravidade, ocasionado pela escolha de momentos puramente quotidianos como matéria a ser narrada: geralmente momentos insignificantes, aparentemente escolhidos ao acaso pelos autores. Até ali, nos romances, a centralidade do enredo fazia com que os acontecimentos interiores servissem como preparação para acontecimentos exteriores, sendo estes importantes ao desenvolvimento da narrativa. Em Virginia Woolf, o processo segue o caminho inverso: o eixo é deslocado; a linguagem e os processos da consciência passam a compor o cerne da matéria narrada, enquanto os acontecimentos externos passam a ter importância apenas na medida em que servem para deslanchar os movimentos internos das personagens. Desse modo, quaisquer acontecimentos, por mais distantes que estejam das realizações épicas e mesmo, de certa forma, de alguns romances do realismo (lembramos os personagens de Dostoiévski, ao repousarem sobre si a função de representar as demandas de sua sociedade), são úteis ao desenvolvimento do romance, que, assim, afasta-se cada vez mais da epopeia clássica. A ênfase recai sobre um acontecimento qualquer, que deixa de ser utilizado como parte de um contexto necessário ao desenvolvimento da ação para ser aproveitado em si mesmo. A ação, portanto, perde a importância ante a reflexão (que é representada através da linguagem).

Já Fábio Lucas, no texto “Guimarães Rosa e Clarice Lispector: Mito e Ideologia”, ao analisar alguns aspectos da narrativa moderna do século XX (inclusive utilizando como exemplo contos da obra **Laços de família**, de Clarice Lispector), também nota que:

[...] a personagem, antes caracteristicamente de ação, apresenta-se mais comumente como personagem de reflexão. [...] O romance e o conto se mostram, então, introspectivos e dão abrigo aos ‘heróis da consciência’, isto é, às personagens problematizadas dentro de um mundo que as esmaga, a vagarem indecisas, desesperadas ou revoltadas, dentro da certeza apodítica de sua própria impotência. (LUCAS, 1982, p. 114)

O conto, aderindo a esses processos, muda sua própria forma – daí a grande dificuldade em estabelecer uma teoria do conto que seja capaz de defini-lo: porque, como o romance, ainda não é uma forma fechada; quando a própria linguagem passa a ser a problemática central, o conto moderno do século XX deixa de lidar apenas com conteúdos e passa a trabalhar com formas (como veremos no capítulo seguinte sobre dois contos de

Clarice Lispector, o modo como a própria estrutura composicional é concebida passa a ser plena de sentido).

Regina Pontieri, no ensaio “Formas históricas do conto: de Poe a Tchekhov”, perceberia, em Tchekov, um processo de “abertura” formal do conto, resultado de uma diferente visão do autor (em relação a Poe) sobre a função da brevidade como procedimento narrativo: embora o russo considere a importância da brevidade, esta já não é mais resultado da “articulação cerrada entre as ações significativas que compõem o enredo” (como é o caso em Poe), e sim resultado “justamente da ausência de alguns dos elementos significativos, deixados em elipse” (PONTIERI, 2001, p. 110). Pontieri considera que tal diferença se dá por uma divergência, entre dois escritores, sobre a possibilidade de solução do “enigma” (como discutimos anteriormente, a ideia de abertura para uma realidade mais vasta, o desvendamento do superficial e ilusório, elemento presente desde as origens remotas do conto) posto em cada um de seus contos:

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

Assim, o princípio da brevidade estaria respondendo a necessidades históricas diversas (tanto do ponto de vista literário quanto ideológico): Pontieri conclui que o solo cultural em que vive o romântico Poe permite uma visão totalizante, impossível no mundo “estilhaçado”, perpassado pela ironia pessimista finissecular, do escritor russo, que recusa a forma acabada, fechada.

Considerando todos estes dados, o desenvolvimento de nossa discussão leva-nos a crer que seria necessário a uma teoria do conto assumir pelo menos a existência de três grandes variantes formais:

- a) O conto maravilhoso, de origem oral, definido por uma série de funções e tipos de personagens (definido, portanto, a partir de sua estrutura arquitetônica);
- b) O conto literário, cujo maior representante é Edgar Allan Poe, que pode ser definido pela tese de Piglia sobre o desdobramento simultâneo de dois

sistemas de causalidade (enredos) distintos, atuando um nos interstícios do outro e obedecendo à ideia da unidade de tensão e às categorias descritas por Pacheco (com alguma modulação no que diz respeito à *extensão*);

- c) A forma moderna do conto, cujo início, apenas para fins convencionais, pode ser apontado nas narrativas de Anton P. Tchékhov: o enredo perde a centralidade, a unidade de tensão já não é mais uma obrigação (abre-se espaço para digressões) e o problema da manifestação da consciência através da linguagem passa a ser recorrente.

Poderíamos dizer que o conto maravilhoso está para a forma moderna do conto assim como a epopeia está para o romance: aquele possui uma forma definida, acabada; lida com um tempo (o recorrente “era uma vez...” marcando a predominância do passado) e uma hierarquia (histórias que se passam com heróis e princesas em um mundo feérico, superior à realidade) diferentes do tempo presente; está apartado da realidade e de seus processos dinâmicos. Na passagem da oralidade para a linguagem escrita, temos a primeira mudança no gênero, que o aproxima do romance: o conto literário é presentificado e já lida com a realidade (inclusive em suas representações mais quotidianas), embora esta ainda contenha elementos de mistério, perfeitamente exemplificados pelas **Histórias extraordinárias** de Poe, elementos que descendem da mágica do conto maravilhoso, mas agora posta no território das representações do grotesco. Na forma moderna, por fim, o conto adere aos heróis da reflexão que já vinham sendo explorados de alguma forma desde o realismo romanesco (como em **Crime e castigo**, em que, embora o assassinato seja cometido por Raskólnikov, mais importa a angústia e a reflexão da personagem sobre o ato que o ato em si) e que serão desenvolvidos em sua plenitude no decorrer do século XX, especialmente a partir dos escritos de autores como Marcel Proust, Virginia Woolf, Dyonélio Machado, James Joyce e Graciliano Ramos (no romance), e de Jorge Luis Borges, Anton Tchékov, Clarice Lispector e Hemingway (no conto). Se no conto literário clássico podemos dizer que existem dois enredos sendo desenvolvidos (e a partir disto é estabelecida a tensão), a forma moderna substitui a relação entre esses dois enredos por uma relação dialética entre o negativo do mundo (o vazio existencial das personagens e sua incapacidade de agir ou mesmo se expressar) e a expressão de uma subjetividade através da forma, constituindo um novo tipo de tensão: a forma tenta dar sentido subjetivo ao que o conteúdo apresenta como dados inúteis, excessivamente elementares. Daí a dificuldade em se estabelecer uma teoria do conto moderno que englobe todas as suas variantes: dotada de um significado ético (o de conferir sentido subjetivo ao

mundo), a forma deste é *proteica*,¹⁸ adaptando-se de modo diferente a cada conto. A ideia, que mencionamos anteriormente, da existência de alguns contos construídos a partir de várias *micro-narrativas*, é viabilizada pelo fato de que estes conteúdos fragmentários, dispersos, estão ligados entre si não por um sistema de causalidade, mas pela própria forma do conto (que tenta ressemantizá-los), como veremos no próximo capítulo em uma análise-interpretação sobre os textos “Seco estudo de cavalos” e “Onde estivestes de noite”, ambos de Clarice Lispector. É a forma que confere sentido e coerência a esta matéria fragmentada.

A forma moderna do conto aproxima-se, assim, do ideal de literatura buscado por Ítalo Calvino em suas **Seis propostas para o próximo milênio**, cuja última proposta,¹⁹ *Multiplicidade*, imagina uma literatura “enciclopédica”, que saiba “tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo” (CALVINO, 1990, p. 127). Para este autor:

O que toma forma nos grandes romances do século XX é a idéia de uma enciclopédia *aberta*, adjetivo que certamente contradiz o substantivo *enciclopédia*, etimologicamente nascido da pretensão de exaurir o conhecimento do mundo encerrando-o num círculo. Hoje em dia não é mais pensável uma totalidade que não seja potencial, conjectural, múltiplice. (CALVINO, 1990, p. 131)

Calvino observa que as grandes obras literárias da modernidade são nascidas da confluência e do entrelaçamento de uma multiplicidade de métodos interpretativos, maneiras de pensar, estilos de expressão: “mesmo que o projeto geral tenha sido minuciosamente estudado, o que conta não é o seu encerrar-se numa figura harmoniosa, mas a força centrífuga que dele se liberta, a pluralidade das linguagens como garantia de uma verdade que não seja parcial” (CALVINO, 1990, p. 131). A partir disso, definiria quatro tipos de textos em que prevalece a multiplicidade: primeiramente, o texto unitário, que é interpretável em vários níveis embora seja discurso de uma única voz. Em segundo lugar, o texto múltiplice, em que, substituindo a unicidade de um eu pensante, vigora a multiplicidade de visões sobre o mundo (equivalente ao modelo que Bakhtin chamou de “dialógico”). Em terceiro, a obra que permanece “inconclusa por vocação constitucional”, não conseguindo dar a si mesma forma por ansiar a contenção de todo o possível. O quarto e último tipo é aquele que corresponde em literatura ao pensamento não sistemático na filosofia: a obra que procede “por aforismos, por relâmpagos punctiformes e descontínuos” (CALVINO, 1990, p. 132). Tais tipos de

¹⁸ Como Proteus, o deus capaz de alterar sua própria forma.

¹⁹ Na verdade a quinta, uma vez que a sexta proposta – presumivelmente, *Consistência* – permaneceria inconclusa devido à morte prematura do autor.

“multiplicidade” em literatura seriam importantes porque, entre os valores que Calvino desejava serem passados para o próximo milênio, estava o de “uma literatura que tome para si o gosto da ordem intelectual e da exatidão, a inteligência da poesia juntamente com a da ciência e da filosofia” (CALVINO, 1990, p. 133) – valor que será encontrado pelo autor na obra de Jorge Luis Borges, justamente por seus contos adotarem, freqüentemente, a forma exterior de algum gênero da literatura popular (fenômeno também percebido por Piglia em suas “Novas teses sobre o conto”), “formas consagradas por um longo uso, que as transforma quase em estruturas míticas” (CALVINO, 1990, p. 133).

Calvino faz, assim, um elogio ao mesmo inacabamento semântico observado por Bakhtin em relação ao romance: a abertura formal é um valor desejável. Não é à toa que escolhe Borges como um de seus exemplos: a forma é um componente essencial em seus contos, como, por exemplo, em “Pierre Menard, autor do Quixote” (BORGES, 2001, p. 53-63): se Borges optasse por apresentar, em seu conto, a narrativa escrita pelo fictício Pierre Menard, o conto seria uma simples reprodução do **Dom Quixote**, de Cervantes (uma vez que o conto trata justamente da obra de um autor que, sem copiar nada do romance de Cervantes, produz um texto que é perfeitamente igual – mas que deve ser interpretado de modo inteiramente diferente, por estar inserido em um contexto completamente diverso). Em vez disso, Borges estrutura tal conto como uma análise literária do texto de Menard, recurso que aplicará também em outros contos (como em “Três versões de Judas” (BORGES, 2001, p. 169-175), que é estruturado como uma análise literária sobre as obras de um teólogo fictício que busca reinterpretar a função de Judas nos evangelhos). O próprio conto utilizado como exemplo por Calvino, “Jardim das veredas que se bifurcam” (BORGES, 2001, p. 101-114), inicia-se como um romance de espionagem, incluindo posteriormente um relato lógico-metafísico e a breve descrição (e interpretação) de um romance chinês.

Cleusa Rios P. Passos também ressalta que o conto incorpora elementos de campos contíguos, defrontando-se com múltiplas experiências “à procura da síntese, singularidade e tensão literária que o marcam” (PASSOS, 2001, p. 87), o que impossibilitaria *teorias totalizadoras* sobre esta forma. É este dado que buscamos reconhecer em nossa tentativa de aproximação a uma tipologia, ao tratarmos da forma moderna do conto: ao dizermos que esta é marcada por uma “relação dialética entre o negativo do mundo (o vazio existencial das personagens e sua incapacidade de agir ou mesmo se expressar) e a expressão de uma subjetividade através da forma”, não estamos definindo qual seria essa forma – e sim o elemento ético que a torna tão plena de mutabilidade. Pois a forma, buscando expressar uma subjetividade, passa a ser múltipla como esta também pode ser – a inserção deste elemento

(cujo embrião pode ser identificado nas obras de Tchékov) exige um processo de abertura formal do conto, que assim absorve características próprias de outros gêneros (especialmente do romance), tornando-se ele próprio uma “forma inacabada”.

Cabe ressaltar, entretanto, que embora essa dialética dê início à forma moderna do conto, ela não é identificada em todos os contos contemporâneos (o que seria uma generalização absurda da teoria): não a vemos, por exemplo, no próprio “Pierre Menard, autor do Quixote”, que mencionamos anteriormente – as razões deste conto estruturar-se de maneira tão inventiva estão pouco ligadas a uma ausência de teleologia nas personagens, e mais a uma dialética entre a poesia como forma de conhecimento²⁰ e o pensamento²¹: enquanto a poesia como forma de conhecimento é o elemento que define o protagonista daquele conto, o pensamento sistemático é próprio do narrador, expressando-se através da forma – e gerando uma dualidade interna que obriga o texto a desdobrar-se entre, de um lado, “o plano da história (em que prestamos atenção no destino das personagens); de outro, o plano do discurso (em que nos fixamos nas idéias do narrador e em sua destreza em exprimi-las)” (ARRIGUCCI JR, 2001, p. 19), característica que, encontrada em mais de um conto de Borges, descende do conto filosófico de Voltaire. Ainda assim destacamos como a ideia da romancização enriquece uma interpretação deste conto: pois o “Dom Quixote” fictício de Pierre Menard é justamente resultado da parodização romanesca (absorvida pelo conto de Borges), que toma os gêneros literários precedentes apenas como estilos, dissociando-os de seu ambiente cultural formador – reescrito em um diferente tempo, em uma diferente sociedade, ainda que com as mesmas palavras, o “Dom Quixote” torna-se uma obra inteiramente diferente.

Além disso, lembramos, o desenvolvimento de uma nova forma literária não elimina as formas anteriores. Assim, mesmo na contemporaneidade, identificamos a produção de contos maravilhosos (especialmente em literatura infantil), ou de contos literários escritos ao estilo clássico de Poe, como é o caso de alguns contos de Lygia Fagundes Telles (como “Venha ver o pôr-do-sol”, por exemplo) – autora importante à nossa discussão justamente por escrever contos literários que oscilam entre a forma clássica e a moderna. Se “As formigas” e “Seminário dos ratos” estão fortemente identificados àquele tipo de conto escrito por Poe, “A sauna”, “Noturno amarelo”, “Senhor Diretor” e “Pomba enamorada ou Uma história de amor”

²⁰ Como diria Davi Arrigucci Jr. ao discutir a relação entre Borges e as idéias de Benedetto Croce, a poesia é “conhecimento intuitivo do particular, capaz de ir além do mero sentimento, que ela transfigura, encontrando a universalidade na própria particularidade, como uma expressão imediata e articulada do universo” (ARRIGUCCI JR, 2001, p. 12)

²¹ O qual “fora da esfera intuitiva, seria antes a sistematização do universo, reduzido aos signos prosaicos do conhecimento conceitual” (ARRIGUCCI JR, 2001, p. 12)

são exemplos indubitáveis do que descrevemos como uma forma moderna – já outro conto, “Tigrela”, absorve algumas das características centrais das duas formas.

Embora Pacheco escreva sobre uma “competência contística” (conforme mencionamos anteriormente) que permitiria ao leitor reconhecer um conto, suas fronteiras, como forma literária, ainda são de difícil precisão – inclusive para os próprios autores. Recorrendo à tradição, Passos escreveria que:

Justificando o problema das fronteiras da *forma*, cumpre destacar que alguns autores demonstram embaraço no momento de batizar suas produções. [...] Boccaccio declara, no prólogo do *Decameron*, que ali serão narradas novelas, fábulas, parábolas ou histórias – conforme se queira nomeá-las. Voltaire chamava seus contos de “romances” e de “contos” suas *soties* (sátiras alegóricas, dialogadas) e *mélanges* (miscelâneas). Maupassant denominava os seus de “novelas” – termo também empregado para *Héptameron*, numa época em que a distinção entre as duas formas não se vislumbra. (PASSOS, 2001, p. 77-78)

Complementando estes exemplos, poderíamos ainda citar o caso de contos como “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis (1994, p. 1-7), que, sendo inteiramente dialogado, poderia ser tomado como um drama, ou ainda certos textos de Clarice Lispector que, primeiramente publicados como crônicas, seriam posteriormente reunidos em volumes de contos²² (como “Cem anos de perdão”, “Tempestade de almas”, “Um caso complicado”, “As águas do mar”, entre outros). Certa frase de Mário de Andrade tem sido utilizada consistentemente pela crítica ao lidar com os problemas da definição de conto: em “Contos e contistas” (da obra **O empalhador de passarinhos**), o autor escreveria que “conto é tudo o que o autor diz que é conto” – assertiva incerta quando consideramos os exemplos de acima, de Boccaccio, Voltaire e Maupassant.

Tentamos, assim, ao longo deste capítulo, aproximarmo-nos de uma tipologia que nos ajude a estabelecer um quadro geral daquilo que temos definido como conto, buscando os conteúdos éticos e estéticos que ajudam a diferenciá-lo de outros gêneros e formas literárias. A aplicabilidade desta proposta só pode ser verificada, naturalmente, a partir da análise de vários textos literários, e exige um trabalho extensivo. No próximo capítulo buscaremos introduzir estas ideias ao exercício da crítica, desenvolvendo uma análise de dois textos de Clarice Lispector: “Seco estudo de cavalos” e “Onde estivestes de noite”.²³ Selecionamos estes contos justamente por acreditarmos que se encontram nos (des)limites da forma,

²² Sobre este tema, indicamos o ensaio “As crônicas de Clarice Lispector” (SOUZA, s/d), que busca traçar quais textos de Lispector passaram por essa transição.

²³ Para este trabalho, utilizamos a edição LISPECTOR, 1999b.

trabalhando a linguagem em profundidade, sendo exemplos de um alto grau de elaboração estética – portanto, um desafio justo à teoria.

Capítulo III

Rumo à perfeição

(em torno de dois contos de Clarice Lispector)

Embora atualmente haja certo consenso, em meio à fortuna crítica brasileira, da qualidade da obra literária de Clarice Lispector, o reconhecimento de que os textos da autora gozam atualmente é um fato que levou longo tempo para se estabelecer. Na ocasião da publicação do primeiro romance da autora, a literatura brasileira vinha de uma década muito prolífica que estabeleceu grandes nomes (como Graciliano Ramos, José Américo de Almeida, José Lins do Rego e Érico Veríssimo) no cenário nacional, investindo em uma literatura de aspecto realista (muitas vezes chamada de “neo-realista”) e com certo peso localista. A realidade das desigualdades sociais era o grande tema da literatura, cujo eixo central havia se deslocado do Sudeste para o Nordeste brasileiro, que começava a ser delineado culturalmente e explorado exaustivamente pelos escritores. Assim, quando **Perto do coração selvagem** foi publicado em 1943, a crítica viu-se diante de um fato extremamente novo. Como comentou Carlos Mendes Sousa:

Clarice Lispector é a primeira mais radical afirmação de um não-lugar na literatura brasileira. Isso é tão importante pelo facto de a escritora aparecer num período em que a afirmação se fazia pela via do localismo, o qual, mesmo quando em articulação dialéctica com o universalismo, fazia supor necessariamente a especificação da região. Só se perceberá o verdadeiro alcance dessa afirmação sobre a realidade do não-lugar que é a obra de Clarice, se se tiver presente a impositiva obsessão pelo território (o influxo do conceito de territorialidade) num vastíssimo espaço cultural com implicações e razões de ser de ordem muito diversa, em que a literatura é, maioritariamente e em sentido forte, uma literatura do lugar. (SOUSA, 2004, p. 140-141)

Assim, a “novidade” acabou polarizando a crítica brasileira, que por fim reagiu positivamente à obra, graças à avaliação positiva de críticos conceituados como Sérgio

Milliet, Álvaro Lins e Antonio Candido. Aprovação que se estenderia às obras publicadas nas duas décadas subsequentes, mas que voltaria a ser questionada no final dos anos 1960.

Ao buscar compreender as razões da acolhida sem entusiasmo, por parte da crítica, de um determinado período da produção literária de Clarice Lispector, Vilma Arêas traçaria na obra da autora um tipo de divisão, através da qual diferenciaria dois períodos de produção distintos. Inspirando-se em certa declaração de Lispector (“Eu que escrevia com as entranhas, hoje escrevo com a ponta dos dedos”), Vilma Arêas chamaria o primeiro período de “literatura das entranhas”, iniciado em fins de 1943, com o romance **Perto do coração selvagem**, prolongando-se até 1964 com **A paixão segundo G.H.** [1964] e **A legião estrangeira** [1964], que seria marcado por uma composição “sem injunções e sujeita apenas à intermitência da inspiração” (ARÊAS, 2005, p. 14). O segundo momento, uma literatura derivada “da ponta dos dedos”, iniciaria a partir de 1969, com **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres** [1969], e duraria até o fim da produção da autora (embora a crítica tenha apontado, com certa unanimidade, que **A hora da estrela** [1977] já marca o que talvez se tornaria um novo período, cujo desenvolvimento não pôde ser prosseguido devido à morte da autora no mesmo ano de publicação do romance). Este segundo momento seria definido por uma obra “submetida às imposições exteriores” (ARÊAS, 2005, p. 14), e tomado, por parte da crítica, como inferior. Vilma Arêas, entretanto, perceberia este momento de elaboração estética de outra maneira:

Estrategicamente me limitando à forma, percebi que as matrizes poéticas de todos esses textos, nascendo entre fulgurações fragmentadas, são submetidas à mesma técnica de desgaste, como se a escritora “desescrevesse” o texto, na expressão feliz de Benedito Nunes, ou como um lenço de seda que continuamente se desatasse. É como se Clarice tivesse escrito apenas um livro durante toda a sua vida, obedecendo a modulações que às vezes quase o desfiguram, ao sabor de dificuldades pessoais e profissionais experimentadas após seu regresso ao Brasil, em 1959. (ARÊAS, 2005, p. 16)

Sendo o último volume de contos lançado em vida por Clarice Lispector, **Onde estivestes de noite** [1974] aponta as tendências que a autora seguiria ao longo do último período de sua produção: notadamente identificada à fase final da produção literária de Lispector (que inclui as obras **A hora da estrela** [1977] e o póstumo **Um sopro de vida (pulsações)** [1978]), esta coletânea possui o caráter a um só tempo metafísico e “desarticulado”, exibindo uma alternância entre o sublime e o grotesco, já experimentado em romances como **Água viva** [1973], **A paixão segundo G.H.** ou **Uma aprendizagem ou O**

livro dos prazeres. Além disso, a partir de **Uma aprendizagem...**, um fator social importante atinge a relação entre Lispector e sua obra:

Sem querer forçar uma leitura simplista, não podemos deixar de observar que 1964, data da publicação do romance [**A paixão segundo G.H.**], marca o início da ditadura militar brasileira, período caracterizado por intensa ebulição política. Desta fase em diante, a ficção de Clarice segue uma outra vertente, apostando no “feito” que tanto tematizou – seja o monólogo delirante de **Água viva**, sejam os contos de **Onde estivestes de noite**, sejam os textos de **A via crucis do corpo**, que foi desprezado pela crítica mas que abriga uma das melhores realizações de Clarice em termos de paródia, humor e a difícil aliança do banal com o patético. Nesses contos percebemos o amadurecimento da escritora, que faz da língua o que quer. Longe do preciosismo, não tem medo de ameaçá-la com uma espécie de crua materialidade.

Durante 1967, 1968 e 1969, época do amadurecimento da ditadura, Clarice escreveu aos pedaços, conforme seu método de compor, um livro curioso, intitulado **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. Curioso porque, embora falho pela irresolução das propostas, o texto nos confessa procurar “um realismo novo”, que situasse as coisas num conjunto inteligível, segundo o método da “desarticulação necessária, para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não teria sido visto...”. (ARÉAS, 1995, p. 441-442)

As experimentações no nível da linguagem são intensas; as relações entre autor, leitor, texto e personagens são levadas a limites que muitas vezes rompem a estrutura narrativa: em **Onde estivestes de noite**, vemos personagens que fazem rápidas aparições em mais de um conto (como a protagonista de “A procura da dignidade”, à qual é feita breve referência em “A partida do trem”) ou que mesmo extrapolam as fronteiras do livro (como Angela Pralini, que se tornará personagem de **Um sopro de vida (pulsações)**), referências à autora (tanto diretas, como em “A partida do trem”²⁴, quanto sutilmente indiretas, como acontece em “Onde estivestes de noite”²⁵) e ao próprio leitor (ao qual o narrador do conto título dirige-se respeitosamente na segunda pessoa do plural), assim como à própria natureza literária dos textos (conforme poderíamos apontar em “Seco estudo de cavalos” e “O relatório da coisa”, em que o autor/narrador oscila entre escrever uma ficção e um texto teórico).

Dito isto, “Seco estudo de cavalos” marca desde o título o tom de experimentação que se seguirá pelo restante do livro: se os dois contos anteriores (“A procura de uma dignidade” e

²⁴ “A velha era anônima como uma galinha, como tinha dito uma tal de Clarice falando de uma velha despuorada, apaixonada por Roberto Carlos. Essa Clarice incomodava.” (LISPECTOR, 1999b, p. 32). A Clarice a que este trecho se refere é a própria Clarice Lispector; a “velha anônima” é a protagonista do conto anterior da mesma obra, “A procura da dignidade”.

²⁵ Joel Rosa de Almeida sugere que a “jornalista sensacionalista” e a “escritora falida”, personagens deste conto, sintetizam faces deslocadas de Lispector como ficcionista e cronista (ALMEIDA, 2004, p. 73). Posteriormente, comentamos sobre estas duas personagens.

“A partida do trem”) se estabeleciam como narrativas (ainda que estas se desenvolvessem a partir da ênfase aos monólogos interiores e não às ações externas das personagens, pondo em xeque a centralidade do enredo), estando não muito distantes do que o senso comum classificaria como pertencentes ao gênero do conto literário – em geral descrito como uma narrativa curta –, “Seco estudo de cavalos” atinge em profundidade o problema da forma ao classificar a si como um “estudo”, ou seja, um texto mais identificado (como mencionamos no capítulo anterior) ao campo da retórica que da *mimesis*²⁶ (relação que será alterada ao longo do conto, cujos últimos parágrafos já são eminentemente miméticos). Embora contenha fragmentos narrativos, eles surgem distribuídos em tópicos diversos que se relacionam entre si não tanto por uma sequência (linear ou não) de ações ou pensamentos (como aconteceria convencionalmente em uma narrativa), mas por serem apresentações de aspectos e fenômenos específicos que se referem a um objeto geral, assim como em um texto acadêmico: neste sentido, o texto de Lispector é similar a alguns contos de Jorge Luis Borges, como “Pierre Menard, autor do Quixote”, “Três versões de Judas” e “Exame da obra de Herbert Quain”,²⁷ ou ao romance “A rainha dos cárceres da Grécia”, de Osman Lins (1976).

O objeto do texto, “cavalos”, possui uma extensiva referência ao longo da produção literária de Lispector: no capítulo “...O banho...” de **Perto do coração selvagem** [1943] (LISPECTOR, 1998c), por exemplo, Joana fabula uma história sobre o cavalo de que caíra e que a socorre no rio; **A hora da estrela** compara, em seu clímax, a já morta Macabéa a um cavalo grande; o conto “Onde estivestes de noite” usa a figura do cavalo de uma forma quase messiânica. “Seco estudo de cavalos” combinará a vasta simbologia criada sobre a imagem do cavalo através dos textos anteriores da autora, tratando-o ora como uma forma perfeita, um ideal de devir do humano, ora como algo que desperta o temor e a incompreensão, ora como representante dos desejos recalcados ou como elemento místico de transcendência, que liga o humano ao mistério. Afinal, como detalha Chevalier em seu **Dicionário de símbolos**:

[...] a despeito dessa imagem luminosa, o cavalo tenebroso prossegue sempre, dentro de nós, sua corrida infernal: ele é por vezes benéfico, por vezes maléfico. Pois o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, veículo, nave, e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervém uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental. Em pleno meio-dia, levado pelo poderoso ímpeto de sua corrida, o cavalo galopa às cegas, e o cavaleiro, de olhos bem abertos, procura evitar os pânicos do animal, conduzindo-o em direção à meta que se propôs alcançar; à noite, porém, quando é o cavaleiro

²⁶ Assim como ocorrerá em conto posterior da mesma obra, “O relatório da coisa”.

²⁷ Todos estes contos reunidos em BORGES, 2001.

que por sua vez se torna cego, o cavalo pode então tornar-se vidente e guia. A partir daí, é ele que comanda, pois só ele é capaz de transpor impunemente as portas do mistério inacessível à razão. Se entre ambos, porém, houver qualquer conflito, a corrida empreendida poderá levar à loucura e à morte; mas se houver concordância, ela será triunfante. As tradições, os mitos, contos e poemas que evocam o cavalo, não fazem senão exprimir as mil e uma possibilidades desse jogo sutil. (CHEVALIER, 2002, p. 203)

A primeira imagem no conto diz respeito à qualidade natural do cavalo, despojada de quaisquer elementos que o possam artificializar e o separar de sua própria natureza: o primeiro tópico, “DESPOJAMENTO”, anuncia clara e brevemente que “O cavalo é nu” (LISPECTOR, 1999b, p. 36)²⁸. Tal característica é desenvolvida no tópico seguinte (“FALSA DOMESTICAÇÃO”), agora tomando o dado empírico (a nudez do cavalo) e dando-lhe um significado: a sua nudez “mostra que sua íntima natureza é sempre bravia e límpida e livre” [p. 36], e disso a narradora conclui que o cavalo “É liberdade tão indomável que se torna inútil aprisioná-lo para que sirva ao homem...” [p. 36]. Assim como em *Água viva*, este conto (e também, em certa medida, o conto posterior, “Onde estivestes de noite”), pela correspondência que traça entre a descrição do cavalo e os atributos humanos, é transpassado pela ideia de uma primitividade que visa retornar o homem a um estado puro, despojando-o daquilo que o aliena de sua natureza, especialmente de suas pulsões primordiais. “O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano?” [p. 37], pergunta-se a narradora. Verificaremos a viabilidade desta hipótese ao longo da análise.

Os quatro tópicos seguintes, todos descritivos, exaltam aspectos do cavalo que são comparáveis a aspectos humanos, mas sempre ressaltando sutilmente a superioridade do primeiro em relação ao último: afinal, “A forma do cavalo representa o que há de melhor no ser humano” [p. 36]. Estes aspectos são “FORMA”, “DOÇURA”, “OS OLHOS DO CAVALO” e “SENSIBILIDADE” [p. 36-37]. Sendo “doçura” e “sensibilidade” atributos geralmente atribuídos ao ser humano, a analogia é clara desde a nomeação dos trechos – pois correspondem, ao mesmo tempo, a aspectos físicos (os sentidos, paladar e tato) e a características da personalidade (uma pessoa doce, sensível). No tópico “FORMA”, a narradora do conto começa a ser tomada por uma subjetividade que reforça a comparação entre o homem imperfeito e o animal plenificado: se nos dois primeiros tópicos a voz narrativa surgia completamente impessoal, agora passa, em alguns momentos, a ser autodiegética (deixando mesmo claro que se trata de alguém do sexo feminino, descrevendo determinado momento de sua própria juventude através da sentença “A Moça e o Cavalo” [p.

²⁸ Uma vez que as referências a esta obra são demasiadamente recorrentes, doravante indicar-se-á apenas o número da página, no próprio corpo do texto, entre colchetes. *e.g.*: [p. 36].

37]). Ela afirma: “Tenho um cavalo dentro de mim que raramente se exprime. Mas quando vejo outro cavalo então o meu se expressa” [p. 36]. Se o cavalo representa a liberdade, e sua forma é o que há de melhor *no ser humano* (conforme vimos nas citações anteriores), tal afirmação da narradora implica em afirmar que a liberdade e a perfeição estão presentes no homem, mas apenas inexpressas – e sua expressão surge do contato com o ser que está em seu estado puro, que no conto é representado pelo cavalo. Assim, se o cavalo possui doçura (como afirma o tópico seguinte), esta “É a doçura *de quem assumiu a vida* e seu arco-íris” [p. 36, grifo nosso] – é a mesma doçura humana; a diferença está em “assumir a vida”.

“OS OLHOS DO CAVALO” é o primeiro trecho evidentemente narrativo do conto (em que a narradora fala brevemente sobre um cavalo cego). A importância do tópico é depositada em uma pergunta – “O que é que um cavalo vê a tal ponto que não ver o seu semelhante o torna perdido como de si próprio?” [p. 37] –, cuja resposta (“É que – quando enxerga – vê fora de si o que está dentro de si. É um animal que se expressa pela forma” [p. 37]) exprime o pensamento de que a plenitude do cavalo é resultado da completa identificação entre si e o mundo exterior, a total coincidência entre sua forma e a forma da sua realidade – afinal, “Quando vê montanhas, relvas, gente, céu – domina homens e a própria natureza” [p. 37]. A natureza que circunda o cavalo, sua realidade, é uma projeção de si – e por isso pode ser dominada por ele. Há duas questões importantes a serem levantadas a partir deste trecho: a primeira diz respeito ao ideal de coincidência entre o indivíduo e o outro (tão identificado a ele que pode ser considerado uma projeção de sua subjetividade), que verificamos através do cavalo que, impossibilitado de ver “o seu semelhante”, torna-se “perdido como de si próprio”, ou através da narradora, que aponta o cavalo como uma projeção do que há de melhor nela, e com o qual relaciona-se de modo a misturar a sua forma à do animal:

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

Em algumas das obras que mencionamos anteriormente e que compõem a última década de produção literária de Clarice Lispector, tal discurso surge com uma recorrência que não deve ser ignorada: está presente no “autor-narrador-personagem” de **Um sopro de vida (pulsações)** (LISPECTOR, 1999c), que anseia criar uma personagem que seja uma extensão perfeita de si; está no narrador-personagem (curiosamente, também escritor) de **A hora da estrela** (LISPECTOR, 1998a), que busca uma humanização através do outro (sua

personagem, Macabéa); está nos “malditos” de “Onde estivestes de noite”, que veem a perfeição no andrógino Ele-ela e tentam alcançá-la através da união perfeita com o ser – a noção de uma incompletude própria do humano e que só pode ser anulada pela identidade com o outro e com o mundo (identidade que nunca é alcançada) parece ser o pensamento base em todos estes exemplos, talvez indicando o individualismo como força alienadora, que separa o homem de sua humanidade.

A segunda questão está na importância dada à *expressão pela forma*, isso em um texto cuja própria forma é muito significativa: é a *forma* do cavalo que representa o que há de melhor no homem, e é através da *forma* que ele se expressa – assim também o texto; redigi-lo como um “estudo” não é apenas uma escolha formal da autora, mas algo que partilha de um repertório de significados. Talvez seja útil retomar, muito brevemente e apenas como exemplo, o pensamento de Georg Lukács (2000) sobre a forma romanesca: considerando esta como uma expressão do desabrigo transcendental, a representação literária de um mundo que se ressentia da ausência dos deuses e em que o indivíduo não encontra correspondência entre suas aspirações e sua realidade, o romance tem o propósito ético de reconciliar o espírito e a matéria, unificar homem e mundo. Enquanto a epopeia surgia de um mundo já unificado, a unidade do romance, segundo este raciocínio, só é conseguida através da subjetividade do escritor, que confere alguma significação à experiência humana. E como essa significação agora depende de uma subjetividade (não sendo mais um pressuposto formal, algo já imanente), o romance, como diria Jameson (1985, p. 136), “é problemático em sua própria estrutura, uma forma híbrida que deve ser reinventada no próprio momento de seu desenrolar”.

Assim também acontece ao conto de Clarice Lispector (e, em certa medida, a várias de suas obras): da mesma forma que o narrador de **Um sopro de vida (pulsações)** demonstra seus anseios de “escrever movimento puro”, buscando uma nova forma capaz de amparar seu pensamento, e a narradora de **Água viva** (LISPECTOR, 1998b) tenta criar uma escrita que seja como uma pintura, “Seco estudo de cavalos” também apresenta esse anseio por criar uma forma que seja, em si mesma, também expressão: podemos apontar, por exemplo, que, ao dividir o conto em tópicos, Clarice Lispector cria um texto cuja unidade é mantida por um sistema simbólico, e não temporal (como aconteceria se o enredo fosse uma categoria central nesse caso); além disso, enquanto um texto literário é dotado de ficcionalidade, um estudo pressupõe certa “necessidade exigente de veracidade” [p. 37], como exprime a narradora, o que exige do leitor uma outra atitude diante do texto. Por fim, um estudo analítico sobre algo é a *racionalização* daquele objeto/fenômeno, em uma tentativa de compreendê-lo – daí a

ênfase em ser um estudo “seco”, supostamente objetivo (como se pode ver na excessiva objetividade do primeiro tópico, “O cavalo é nu” [p. 36]). A incapacidade de compreender totalmente o que a natureza dos cavalos representa ao humano (a narradora conclui que “o cavalo seria sobretudo para ser sentido” [p. 37]) é enfatizada por essa forma inicialmente racionalizada do estudo, que aos poucos vai sendo abandonada pela narradora (na medida em que esta percebe ser incapaz de racionalizar algo que deve ser percebido através dos sentidos) e substituída por uma subjetividade cada vez maior (o último tópico do conto já é predominantemente subjetivo), o que se traduz estilisticamente no texto como uma transição de uma forma retórica a uma forma mimética. Além disso, a objetividade, a racionalidade e a veracidade implicadas pela estrutura dão ao texto um ar de desejada perfeição – está livre da arbitrariedade humana e seus sentimentos. O simbólico cavalo do conto é diferenciado dos humanos justamente por sua objetividade: “Mas – quem sabe – talvez o cavalo ele-mesmo não sinta o grande símbolo da vida livre que nós sentimos nele” [p. 37], o que, no fim, daria ao ser humano uma vantagem – “Então abdicó de ser um cavalo e com glória passo para a minha humanidade. O cavalo me indica o que sou” [p. 37] –, a vantagem de poder alcançar a sua perfeição enquanto pode senti-la e ter consciência de sua individualidade. Assim, a busca da narradora de “Seco estudo...” acaba se traduzindo como uma busca pela identidade, a qual só pode ser encontrada através da subjetivação – daí a eventual substituição do estilo retórico inicial pela *mimesis*, expressa pela incursão a um universo narrativo, que surge como expressão legítima dos anseios de totalidade expressos pelo humano.

Conforme comentamos, essa vantagem dos sentimentos humanos é demonstrada através de uma percepção em movimento crescente, por parte da narradora, de sua subjetividade, o que começa a ser evidenciado nos dois tópicos seguintes (“ELE E EU” e “ADOLESCÊNCIA DA MENINA-POTRO”). Nos dois trechos, escritos em primeira pessoa, a narradora analisa o que o cavalo representa e qual a sua relação com ele: “O cavalo representa a animalidade bela e solta do ser humano?” [p. 37]; “Já me relacionei de modo perfeito com cavalo” [p. 37]. Todo o segmento posterior a este ponto chave adere a uma estrutura que aparenta alguma linearidade: os tópicos seguintes (excetuando-se talvez o último, “ESTUDO DO CAVALO DEMONÍACO”), de caráter narrativo (e permeados de subjetividade), formam um curto enredo envolvendo primeiro um cavalo branco em uma fazenda (momento que corresponde a uma única sentença: “Na fazenda o cavalo branco – rei da natureza – lançava para o alto da acuidade do ar seu longo relincho de esplendor” [p. 38]), depois uma pequena cidade do interior e a aparição de cavalos. As relações temporais entre os trechos ganham uma importância um pouco maior, algo verificável pelo título de alguns dos

tópicos: “NA RUA SECA DE SOL”, “NO PÔR DO SOL”, “NA MADRUGADA FRIA”, “NO MISTÉRIO DA NOITE” [p. 38-39], que estão em sequência. Entretanto, se podemos apontar alguma linearidade, não se pode dizer o mesmo sobre a unidade do conto: cada trecho corresponde a um momento único, uma pequena narrativa que conta com seu próprio clímax e sua própria resolução – cada momento é uma unidade em si, mas a junção de todos eles não colabora para a formação de uma unidade do todo. Talvez fosse mais apropriado considerar todo este segmento do conto não como um enredo, mas como uma série de pequenas narrativas ligadas entre si por uma linha temporal entrecortada e por uma coerência temática inscrita em um sistema de significação simbólica.

Em “O CAVALO PERIGOSO”, momento em que os aspectos épico-narrativos do texto começam a se manifestar de forma nítida, a imagem simbólica do animal é tratada como temível (“O lugarejo então já misturava a seu cheiro de estrebaria a consciência da força contida nos cavalos” [p. 38]), que deve ser respeitada. A audácia humana (representada através da “criança audaciosa”) é punida “com um coice mortal” [p. 38] que, embora um jornal da cidade trate como “O Crime do Cavalo”, a narradora considerará que “Era o Crime de um dos filhos da cidadezinha” [p. 38]. Neste trecho, o cenário é o que há de mais importante ao desenvolvimento das ideias do conto: quando a narradora informa que “Na cidadezinha do interior – que se tornaria um dia uma pequena metrópole – ainda reinavam os cavalos como proeminentes habitantes” [p. 38], notamos uma ligação entre o lugar ainda não rendido ao processo de metropolização e o domínio dos cavalos, que invadem o lugarejo “Sob a necessidade cada vez mais urgente de transporte” [p. 38]. Implicitamente, é sugerido que a futura modernização do lugar (substituindo cavalos por automóveis) funcionaria como rompimento entre os humanos cada vez mais civilizados e os cavalos, que representam “a animalidade bela e solta do ser humano” [p. 37] – daí a importância, na narrativa, de mencionar que “nas crianças ainda selvagens nascia o secreto desejo de galopar” [p. 38]. Retomando trechos anteriores do conto, passamos a notar que, se a forma do cavalo representa o que há de melhor no homem (sua liberdade indomável, sua animalidade bela e solta, sua doçura de quem assumiu a vida e seu arco-íris, sua capacidade de se expressar pela forma), a modernidade e a vida adulta são elementos responsáveis por causar essa cisão primordial entre o homem e sua natureza, que está simbolizada na imagem do cavalo – afinal, tanto as crianças selvagens quanto a narradora ainda jovem (“mim-adolescente” [p. 37]) são capazes de manter alguma relação de proximidade com o animal.

O tópico seguinte tratará o cavalo sob um caráter transcendental: a visão dos cavalos “NA RUA SECA DE SOL” é descrita como uma aparição quase etérea, um instante de

vislumbre “imobilizado por uma máquina fotográfica que tivesse captado alguma coisa que jamais as palavras dirão” [p. 38], instante que não pode ser racionalizado pela mente humana: “Os poucos transeuntes que afrontavam o calor do sol olharam, duros, separados, sem entender em palavras o que viam” [p. 38]. Tal descrição encontra ecos no restante do conto: a ênfase na imobilidade do instante é repetida através da analogia com estátuas, em “a estátua eqüestre da praça na doçura do ocaso” [p. 39] que é comparada ao brilho do ouro pálido que doura os rostos dos habitantes ao pôr do sol “como armaduras e assim brilhavam os cabelos desfeitos” [p.39] e à ascensão de uma espada desembainhada, e através da narração de alguns momentos sublimes em que os animais são tratados como imagens plenas de sentido, como todo o segmento sobre o “potro branco”:

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

Há uma superação do raciocínio pela imagem. Os cavalos, que sintetizam o caráter selvagem no homem, só podem ser percebidos através dos sentidos, e não da razão: os habitantes veem os cavalos, e não são capazes de traduzir em palavras – racionalizar – o que veem. A narradora os percebe através da audição: “Ouvindo o rumor dos cavalos, eu adivinhava os cascos secos avançando até estacarem no ponto mais alto da colina” [p. 39]. Os cavalos, como já citamos anteriormente, comunicam-se através da *forma*. Por isso a ênfase, no segmento narrativo do conto, em um repertório de imagens e sons que, sublimes, encantam e apavoram os habitantes da pequena cidade: encantam por serem o reflexo do que há de melhor neles, e os apavora por serem representações de pulsões sublimadas. Neste sentido, há uma relação de complementaridade entre os animais de “Seco estudo...” e a forma como a humanidade está representada no conto, o humano visto como um ser separado de sua natureza, alienado de sua origem.

A intensa subjetividade dos momentos finais do conto (“ESTUDO DO CAVALO DEMONÍACO”) intenta representar essa complementação, esse retorno dos conteúdos recalçados e aceitação das pulsões primordiais. Tal subjetividade é formalizada esteticamente por meio de um intenso fluxo de consciência que, em sua própria forma, representa a desorganização dos pensamentos no inconsciente (e, portanto, o lado selvagem do pensamento humano). A narradora exprime suas sensações:

Que fizemos, eu e o cavalo, nós os que trotam no inferno da alegria de vampiro? Ele, o cavalo do Rei, me chama. Tenho resistido em crise de suor e não vou. Da última vez em que desci de sua sela de prata, era tão grande a minha tristeza humana por eu ter sido o que não devia ser, que jurei que nunca mais. O trote, porém, continua em mim. Converso, arrumo a casa, sorrio, mas sei que o trote está em mim. Sinto falta dele como quem morre. [p. 41]

O cavalo é tratado como um ser irresistível, místico e superior: “Nunca mais repousarei: roubei o cavalo de caçada do Rei no enfeitado Sabath” [p. 41], diz a narradora, destacando também a sua posição na esfera do proibido – é um cavalo roubado (e de ninguém menos que o rei), em um dia proibido, durante a noite, com o qual vaga “sem saber que crimes cometemos até chegar à inocente madrugada” [p. 42]. O trecho é repleto de símbolos religiosos que servem para reforçar o caráter contraventor da protagonista quando esta aceita render-se ao chamado do cavalo, que é descrito como demoníaco, diabólico; é chamado de “a Besta”, considerado um “despudorado cúmplice do enigma” [p. 42], roubado em um Sabath, seu chamado é uma “atração do inferno” [p. 42] – todos estes elementos são sumarizados pela ideia contida numa única frase: “Os primeiros sinos de uma igreja ao longe nos arpejam e nos afugentam, nós desvanecemos diante da cruz” [p. 42].

Desse modo, as escolhas não só conteudísticas, mas também (e especialmente) formais, neste texto de Lispector, contribuem para o desenvolvimento da ideia de uma humanidade incompleta, em que os indivíduos não reconhecem a si nem são capazes de se reconhecer no outro, em que a individualidade (ou melhor, o individualismo) é entendida mais como um isolamento, que desumaniza e objetifica os homens – e a possível “re-humanização” é vista como contravenção; a mesma aceitação das pulsões, que une o humano à sua essência, o separa de sua sociedade. Por isso a saída encontra-se na perseguição de um ser ideal que, sendo de caráter total, está ligado à sua própria natureza – que é, obrigatoriamente, selvagem, oposta às normas civilizatórias. O princípio organizador presente na civilização é recusado e substituído por um modelo desinibido, em que as pulsões são admitidas como parte integrante e inalienável do ser, cuja manifestação acontece sem nenhuma censura. Os desejos recalcados, afastados da consciência, manifestam seus conteúdos de forma deformada através do fluxo de consciência: o segmento final do conto, de caráter onírico (daí a importância ao “chamado da noite” mencionado pela narradora – “Rouba depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame” [p. 42]) é essencial para estabelecer essa relação; é nele que a narradora manifesta seu anseio de busca por uma totalidade, uma ligação entre corpo e espírito e entre um ser e outro. E o mais importante: a utilização do fluxo de consciência

manifesta também um encontro com a subjetividade, concedendo uma identidade à narradora (que até então surgia como um ser etéreo, impessoal).

“Seco estudo de cavalos” é a busca por uma identidade resultante da dialética entre a forma e a essência, entre o objetivo e o subjetivo; é um texto em que apenas quando a narradora sucumbe aos pensamentos confusos, delirantes, proibidos, ela encontra sua subjetividade perdida.

A referência a um chamado da noite, que encerra o texto (“Rouba depressa o cavalo perigoso do Rei, rouba-me antes que a noite venha e me chame” [p. 42]), repete-se logo no primeiro parágrafo de “Onde estivestes de noite”: “A noite era uma possibilidade excepcional. Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma vez só para alertar o início da subida na montanha. A multidão embaixo aguardava em silêncio” [p. 43]. Este conto pode ser dividido em dois momentos distintos (mas complementares): a noite, inteiramente onírica (passando-se em uma espécie de sonho coletivo, que envolve simultaneamente todos os personagens), pautada pelo grotesco, pelo místico e pelo sensual, em que os personagens se relacionam quase que exclusivamente através da violência mútua ou do sexo, e a manhã, em que temos acesso ao cotidiano de cada uma das personagens e suas condições de vida, que correspondem muitas vezes ao inverso do que essas personagens experimentam durante o sono (que, então, descobrimos realmente ser “uma possibilidade *excepcional*”). Ao observar a segunda parte do conto, logo percebemos que o ambiente onírico inicial é formado, entre outras coisas, pelos desejos reprimidos das personagens, e a sua relação com o plano da realidade se estabelece como uma relação psíquica entre consciente e inconsciente.

O parágrafo inicial serve como prenúncio da suspensão da ordem que se seguirá nas páginas seguintes: a possibilidade é “excepcional”, algo incomum acontecerá. O canto fora de hora do galo (que canta à noite) indica uma alteração do tempo ou do comportamento – na verdade, dos dois. Não sabemos o que há no alto da montanha, nem porque será escalada por uma multidão. O narrador parece sempre aludir a algo implícito, não tendo seu discurso a função de exteriorizar claramente pensamentos: cria, desse modo, uma tensão, pondo em suspenso dados que seriam necessários à correta interpretação da cena. Como seria comum a um narrador de (por exemplo) Kafka, veremos que o narrador de “Onde estivestes de noite” investe sempre na naturalização de uma cena que é, em princípio, absurda: embora as imagens pareçam desconexas, grotescas e surreais, refere-se a elas como se fossem comuns, não dedicando esforço na explicação de seu significado (como se inferisse que tal significado já é conhecido do leitor).

Temos, então, a primeira representação visual do conto: o ser que guiará os “malditos” durante o sonho, que é descrito da seguinte maneira:

Ele-ela já estava presente no alto da montanha, e ela estava personalizada no ele e o ele estava personalizado no ela. A mistura andrógina criava um ser tão terrivelmente belo, tão horrorosamente estupefaciente que os participantes não poderiam olhá-lo de uma só vez: assim como uma pessoa vai pouco a pouco se habituando ao escuro e aos poucos enxergando [p. 43].

Há um reaproveitamento do mito do andrógino, da união perfeita entre os gêneros masculino e feminino que se alternam e complementam, buscando uma síntese. Como observa Jean Chevalier em seu **Dicionário de símbolos**:

O andrógino inicial não é senão um aspecto, uma figuração antropomórfica do **ovo cósmico**. Encontramo-lo ao alvorecer de toda cosmogonia, como também no final de toda escatologia. No alfa como no ômega do mundo e do ser manifestado situa-se a plenitude da unidade fundamental, onde os opostos se confundem, quer sejam ainda nada mais do que potencialidade, quer se tenha conseguido sua conciliação, sua integração final. Mircea Eliade, a esse respeito, cita numerosos exemplos retirados das religiões nórdicas, grega, egípcia, iraniana, chinesas, indianas. Quando aplicada ao homem, é normal que essa imagem de unidade primeira tenha uma expressão sexual, apresentada muitas vezes como a inocência ou a virtude primeira, a idade de ouro a ser reconquistada. A mística sufi o diz claramente: a dualidade do mundo das aparências em que vivemos é falsa, enganadora e constitui um estado de pecado; e só existe salvação na fusão com a realidade divina, i.e., no retorno à unicidade fundamental. (CHEVALIER, 2002, p. 51-52)

No conto de Lispector, o nome do andrógino, conseguido a partir da união de pronomes em terceira pessoa flexionados no gênero, indica sua impessoalidade e distanciamento, como uma figura superior aos humanos, divina. O andrógino sinaliza, acima de tudo, uma procura pela totalidade, e tal imagem, como já mencionamos anteriormente na análise de “Seco estudo de cavalos”, não é incomum na obra de Clarice Lispector: na obra **Água viva** (LISPECTOR, 1998b), por exemplo, encontramos o constante uso do pronome inglês *it* para indicar a complementaridade dos gêneros. O caráter total do andrógino também adverte sua perfeição, seu aspecto divino, superior: na narrativa, vemos tal feição principalmente através dos diversos nomes-adjetivos que “Ele-ela” recebe: “sempiterna Viúva”, “grande Solitária”, “Mal-Aventurado”, “águia gigantesca”, “Aquele-aquela-sem-nome”, “mãe”, “Amante” etc. Como observa Joel Rosa de Almeida (2004, p. 57), “Ao renomear o andrógino, em que pese inclusive uma inclinação maior ao gênero feminino, nota-

se o narrador distanciando-se de uma caracterização mais demarcada do mito. De fato, Clarice Lispector procura sustentar a androginia num universo de significações simbólicas deslocadas e abertas”. Almeida nota, ainda, que alguns dos termos são índices de uma simbologia da natureza feminina, como “mãe”, que se interliga às imagens da terra que se ergue como montanha, do mar como líquido vital, da lua cheia e da coruja, que aqui aparece como símbolo da clarividência e da natureza noturna; outros termos indicam a figura masculina, seja implicitamente (como no caso da “sempiterna Viúva”, em que o masculino figura através de sua morte) seja explicitamente e em contraposição, como no caso de “águia gigantesca” (símbolo do sol e da virilidade, opondo-se à imagem da coruja, noturna e sábia). Além disso, “enquanto Ela-ele, na projeção inicial do seu gênero feminino, contorna o corpo e a leveza de seu movimento, Ele-ela, na postura do seu gênero masculino, volta-se à racionalidade da arquitetura de um crime” (ALMEIDA, 2004, p. 57).

O andrógino, posto em contraste com a realidade das personagens, funciona como índice da incompletude destas, graças ao seu caráter pleno e quase divino (a mera contemplação do perfeito andrógino lhes lembra de suas imperfeições). Todo o segmento do sonho é uma representação dessa busca por uma totalidade: as personagens sobem a montanha, tentando aproximarem-se de “Ele-ela”, enquanto cumprem seus desejos reprimidos, em diversos momentos experimentando uma sensação de êxtase (inclusive, mas não apenas, sexual). O andrógino está para este conto, portanto, assim como o cavalo está para “Seco estudo de cavalos”: eles apresentam ao homem uma natureza total, completa, em que a manifestação de suas pulsões é livre de censura e caminha na trilha da subversão dos valores civilizatórios; estão opostos aos valores modernos e à individualidade, indicam a possibilidade de uma união perfeita entre os seres. Ainda mais no caso do Andrógino, que representa a forma primordial do homem num tempo pré-civilizatório (ainda no tempo mítico).

Já as possibilidades simbólicas da “subida” ou ascensão são dissertadas por Chevalier:

O tema da subida e da descida da alma se encontra em diversas tradições. *No Fedro e no Banquete, a alma humana realiza uma ascensão, a fim de reencontrar sua pátria e contemplar as idéias puras. A maioria dos autores se inspira em Platão para descrever a ascensão da alma, tal como Máximo de Tiro no século II. Por outro lado, ver-se-á já Basilides falar da descida de Deus ao encontro do homem. Ele dirá que a revelação se opera de cima para baixo. É o Cristo que revela o Deus desconhecido, a descida de Cristo transforma-se no centro da história. Entretanto, essa descida de Cristo exige como contrapartida a subida da alma até Deus. Essa subida pode ser considerada como um retorno. Comparável à ascensão de uma montanha, ela se opera em etapas sucessivas. Gregório de Nissa falou dela longamente.*

*Encontramos, a esse propósito, a passagem da alma através das esferas cósmicas que devem ser interpretadas simbolicamente como graus de purificação (v. Jean Daniélou, *Platonisme e théologie mystique*, p. 167). Agostinho compreendeu e descreveu essa subida da alma através das diferentes esferas cósmicas, situadas, não em um mundo exterior, mas no mundo interior próprio da alma. Ao descrever a própria vida com a mãe, Mônica, Agostinho menciona as diferentes etapas que atravessa: as coisas corporais, o céu, o Sol, a Lua, as estrelas... **Não cessávamos de subir**, dirá Santo Agostinho (*Confissões*, 9, 25). A **subida** é, então, antes de tudo, uma interiorização; a descida, uma dissipação do mundo exterior. (CHEVALIER, 2002, p. 853, grifos no original)*

O narrador proclama que “Eles eram o avesso do Bem. Subiam a montanha misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos. O sino de outro dobrava pelos suicidas. [...] O que havia no alto da montanha era escuridão. Ele-ela era um farol? A adoração dos malditos ia se processar” [p. 44]. Este breve sumário das personagens as põem em igualdade com a fantasia e o mito. Ao mesmo tempo, é ressaltada, através dos elementos grotescos, a inferioridade da condição humana: “Os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes: subiam. Arriscavam tudo, já que, fatalmente um dia iam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos – fora isto que Ele-ela pensava dentro deles” [p. 44]. Em oposição a esta, está a perfeição do andrógino, à qual fizemos referência breve anteriormente: “O Mal-Aventurado, o Ele-ela, diante da adoração de reis e vassalos, refulgia como uma iluminada águia gigantesca” [p. 45].

À medida que o sonho se processa e os personagens, guiados por Ele-ela, sobem o morro, a jornada adquire um caráter cada vez mais simbólico, tendo a função de subversão da moral vivenciada durante o dia (conforme veremos no segundo segmento), como podemos ver em “Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? a da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a ‘se sentir’, a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!” [p. 45]. A partir deste momento, veremos uma série de parágrafos em que uma determinada personagem entra em um estado de êxtase e liberta-se das suas limitações corporais e sociais. O primeiro deles é descrito, já no segundo segmento (após o amanhecer), como “O judeu pobre: livrai-me do orgulho de ser judeu!” [p. 54] – uma fala que soa não só como uma autocensura (plena de ironia, naturalmente), mas como um mudo protesto, logo ao sabermos que “O judeu pobre acorda e bebe água da bica sofregamente. Era a única água que tinha nos fundos da pensão baratíssima onde morava: uma vez veio uma barata nadando no feijão ralo. As prostitutas que lá moravam nem reclamavam” [p. 53]. Durante a subida na montanha, entretanto, vemo-lo dizer: “‘Sou Jesus! sou judeu!’, gritava em silêncio o judeu pobre” [p. 45] – em contato com Ele-ela, no caminho para a sua

transcendência, o “judeu pobre” está livre da culpa trazida pelo orgulho “de ser judeu”, podendo professá-lo – embora ainda “em silêncio” (uma vez que ainda não alcançou o topo da montanha). Está livre, portanto, das convenções sociais, culturais e religiosas. Joel Rosa de Almeida (2004, p. 72), ao analisar esta personagem, também assinala que:

[...] ainda na aparição final do judeu pobre, após o vislumbre da imagem de agnus-dei, cuja simbologia retrata Jesus no seu sacrifício cordeiro pascal (João, 1:29), duas imagens de animais profanos surgem como contraponto: a primeira é o bezerro de ouro (Exo. 32:1-36) que, mesmo retomando a alegoria bíblica, sugere a sombria e cambiável idolatria revelando-se no percurso dessa personagem; bem como a do urubu, que, ao representar um animal de mau agouro, profetiza o ritual apocalíptico dos malditos.

A segunda personagem nos traz para o terreno do grotesco e das imagens fantásticas comuns ao desenvolvimento da narrativa:

Um anão corcunda dava pulinhos como um sapo, de uma encruzilhada a outra – o lugar era de encruzilhadas. De repente as estrelas apareceram e eram brilhantes e diamantes no céu escuro. E o corcunda-anão dava pulos, os mais altos que conseguia para alcançar os brilhantes que sua cobiça despertava. Cristais! Cristais! gritou ele em pensamentos que eram saltitantes como os pulos. [p. 45]

O tema da suspensão/libertação ainda é presente aqui, mas mostrado a partir de uma face diferente daquela apresentada através do judeu: enquanto no primeiro caso tínhamos uma suspensão da ordem/libertação das convenções culturais e religiosas, aqui temos uma suspensão da realidade/libertação dos limites corporais. A menção feita a Santa Tereza d’Ávila, três parágrafos depois, serve para reforçar esta imagem: “O corpo humano pode voar? A levitação. Santa Tereza d’Ávila: ‘Parecia que uma grande força me erguia no ar. Isso me provocava um grande medo’. O anão levitava por segundos mas gostava e não tinha medo” [p. 46] – note-se que o anão que agora “*levitava* por segundos” é o mesmo que antes “dava *pulinhos* como um sapo”.

O uso de imagens sacras é comum neste conto (o êxtase espiritual de Santa Tereza d’Ávila é comparado ao êxtase experimentado pelos “malditos”; vemos referências religiosas na menção ao bezerro de ouro e ao *agnus dei*; a narrativa termina com a celebração de uma missa que conta com a presença de algumas das personagens etc.), mas parece estar sendo sempre usada em uma espécie de chave irônica ou para destacar a subversão do processo: a experiência da Santa, como já dito, é comparada às sensações experimentadas pelos *malditos*; o bezerro de ouro (que já é uma subversão na narrativa original do Êxodo) aparece ao lado de

um urubu; a experiência ritualística conduzida pelo andrógino, com alguns dos atos seguidos da proclamação de um “amém” (“Quanto a eles, cumpriam rituais que os fiéis executam sem entender-lhes os mistérios. O cerimonial. Com um gesto leve Ela-ele tocou uma criança fulminando-a e todos disseram: amém” [p. 47]), é análoga à celebração de uma missa celebrada pelo “Padre Jacinto” (e que também é encerrada com um “amém”), em momento posterior – e o próprio padre está presente na subida da montanha.

Embora o sonho e a realidade estejam intimamente ligados no conto, a suspensão da ordem proíbe às personagens a realização de qualquer tipo de “teste de realidade”, que desvendaria o fantástico, revelando sua implausibilidade. O processo de transcendência, durante a noite, deve ser completo. Em determinado trecho, temos o seguinte diálogo:

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

A noite e o dia estão aqui em uma relação dualista, sendo impossibilitado às personagens transitar livremente entre os dois ambientes (mesmo que esse trânsito se dê apenas através da consciência ou da memória). A caminhada orgíaca na direção do cume da montanha é interrompida, para essa personagem, no momento exato em que se torna capaz de rememorar um dado pertencente ao ambiente diurno: o caminho para a transcendência envolve o esquecimento de si. Já imagem do cavalo, remanescente do conto anterior (“Seco estudo de cavalos”, também analisado por nós), rompe a “quarta parede” narrativa e amplia a simbologia expressa no conto, assim como seu repertório icônico. A imagem do cavalo aqui surge associada à morte, do mesmo modo como aparece (em exemplo anteriormente citado por nós) em **A hora da estrela**, quando lemos que Macabéa, protagonista daquele romance, “Deitada, morta, era tão grande como um cavalo morto” (LISPECTOR, 1998a, p. 86), uma analogia semelhante à realizada aqui. Além disso, o conto “Seco estudo de cavalos”, como vimos, apresenta ao leitor a figura do “cavalo demoníaco”, e serve como introdução à noite orgíaca de “Onde estivestes...”. Jean Chevalier diria, sobre o homem metamorfoseado em cavalo, que:

O lugar preeminente ocupado pelo cavalo nos ritos extáticos dos xamãs levamos a considerar o papel desse animal nas práticas dionisíacas e, de modo mais geral, nos rituais de posse e de iniciação. [...] Em todas essas tradições, o homem, i.e., o possuído, transforma-se ele próprio em cavalo, para ser **montado** por um espírito. [...] Em vista de tudo isso, sem dúvida pode-se compreender por que, nas antigas tradições chinesas, os neófitos eram chamados de *jovens cavalos* na ocasião de sua iniciação. [...] Realizar uma reunião iniciática, mais ou menos secreta, traduzia-se por *soltar os cavalos*. E se o cavalo simboliza os componentes animais do homem, isso se deve, sobretudo, à qualidade de seu instinto que o faz aparecer como um ente dotado de clarividência. Corcel e cavaleiro estão intimamente unidos. (CHEVALIER, 2002, p. 204-205)

Assim, a relação entre homens e cavalos, neste conto, está associada ao rito de iniciação do qual os indivíduos participam durante a subida.

Já sobre este jogo metatextual realizado no conto (em que Lispector faz referências a imagens pertencentes a outros textos seus), Joel Rosa de Almeida ainda observaria que duas personagens deste conto, “A jornalista fazendo uma reportagem magnífica da vida crua” [p. 49] e “a escritora falida” [p. 49], estão em uma relação de aproximação que parece indicá-las como síntese de faces deslocadas da própria Clarice Lispector, como ficcionista e como cronista. Conforme detalha o autor,

[...] estas duas personagens, como projeções do alter ego da autora CL, permitem levantar alguns efeitos estético-literários: o instante da constatação da ruína na literatura a jorrar uma autêntica linguagem de (des)montagem; o apaixonado processo de criação que se projeta numa precisa porém inverossímil data futura em relação à própria edição do conto título; a exacerbação do “eu” autoral através desse mesmo pronome repetido sete vezes seguidas; a conseqüente adequação estético-cultural desse (des)encontrado “eu” fora de lugar; e a constatação da tensão literária entre o permanente e o transitório, entre o efêmero e o cânon. (ALMEIDA, 2004, p. 75)

Sendo o segmento do sonho uma manifestação de desejos recalcados, inconscientes, a maioria das imagens do conto corresponde a manifestações psíquicas do prazer totalmente liberto da censura exercida pelos códigos morais – assim, do mesmo modo que notou Chevalier em sua análise do elemento “subida” (conforme citamos anteriormente), “A **subida** é, então, antes de tudo, uma interiorização” (CHEVALIER, 2002, p. 853); a subida das personagens funciona, no texto, como uma interiorização delas, tem mesma função de um fluxo de consciência (na medida em que manifesta os pensamentos ainda não exteriorizados, portanto ainda não organizados – e censurados – através da linguagem). O ritual de ascensão é equivalente, portanto, ao fluxo de consciência em “Seco estudo de cavalos”: na medida em

que apresenta a interioridade das personagens (a si mesmas e ao leitor), subjetiva e humaniza a cada uma delas. Para isso, tanto as pulsões de vida (manifestadas pelo ritual orgíaco) quanto as pulsões de morte (simbolizadas pelo sentimento de ódio, pela auto-flagelação masoquista, pelo canibalismo) aparecem conjugadas e em sua plenitude: “Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar” [p. 46]; “E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam” [p. 47]; “Comerás teu irmão, disse ela no pensamento dos outros, e na hora selvagem haverá um eclipse do sol” [p. 47]; “Mas eles espargiam pimenta nos próprios órgãos genitais e se contorciam de ardor. E de repente o ódio. Eles não matavam uns aos outros mas sentiam tão implacável ódio que era como um dardo lançado num corpo. E se rejubilavam danados pelo que sentiam” [p. 47]; “Era para ter supersensações que para ali se subia” [p. 48]; “Estavam todos soltos. A alegria era frenética. Eles eram o harém do Ele-ela. Tinham caído finalmente no impossível. O misticismo era a mais alta forma de superstição” [p. 49].

Entretanto, como a caminhada é referenciada, diversas vezes, como um processo de iluminação, há uma outra face do segmento onírico a ser contemplada: enquanto, durante o dia, as personagens parecem alheias à sua própria situação, pouco refletindo sobre si, durante a noite é que elas serão desvendadas. Por exemplo, o “milionário”: se durante o dia o vemos dar ordens ao mordomo, ao longo da subida da montanha, enquanto grita “quero o poder! quero o poder! quero que até os objetos obedeçam às minhas ordens! E direi: move-te, objeto! e ele por si só se moverá” [p. 49], é confrontado por uma “mulher velha e desgredada” que lhe diz: “quer ver como você não é milionário? Pois vou te dizer: você não é o dono do próximo segundo de vida, você pode morrer sem saber. A morte te humilhará” [p. 49]. Do mesmo modo, a narrativa nos diz que “O masturbador de manhã: meu único amigo fiel é meu cão. Ele não confiava em ninguém, sobretudo em mulher” [p. 55]; esta é a mesma personagem que, durante a noite, o narrador focaliza por um breve instante: “Eu sou um solitário, se disse o masturbador” [p. 49].

Os dois segmentos são perfeitamente complementares, de modo que alguns dados só fazem sentido quando determinados personagens voltam a ser objeto da narrativa, agora em seu cotidiano – durante o sonho, não temos acesso à totalidade destes personagens, mas apenas à manifestação breve de algo presente no seu inconsciente. “Estou em espera, espera, nada jamais me acontece, já desisti de esperar” [p. 49], alguém diz; mas é apenas uma voz solta, sem um corpo: a onisciência narrativa é utilizada de um modo que nos permite

contemplar os pensamentos antes de conhecer os indivíduos. Apenas posteriormente (já durante o dia) descobriremos que:

Aquela que de noite gritava “estou em espera, em espera, em espera”, de manhã, toda desgrenhada disse para o leite na leiteira que estava no fogo:

– Eu te pego, seu porcaria! Quero ver se tu te mancas e ferves na minha cara, minha vida é esperar. É sabido que se eu desviar um instante o olhar do leite, esse desgraçado vai aproveitar para ferver e entornar. Como a morte que vem quando não se espera.

Ela esperou, esperou e o leite não fervia. Então, desligou o gás. [p. 55-56]

Durante a noite, esta personagem manifesta-se em dois momentos distintos: pela voz que diz “estou em espera” e como a mulher que argumenta contra o milionário (o que podemos inferir pela repetição do uso do adjetivo “desgrenhada” para descrevê-la e pelo discurso sobre a surpresa da morte). A elaboração de “Onde estivestes de noite” aponta para a necessidade de uma releitura do conto para que seus efeitos possam ser inteiramente desvendados pelo leitor: além disso, a sua ligação com outras obras da autora amplia de modo formidável o seu repertório de signos, estabelecendo relações textuais incomuns à estrutura da narrativa curta.

Assim, em “Onde estivestes de noite”, Clarice Lispector abdica da unidade de tensão, de ação, de espaço e de tempo comuns ao conto literário, ressemantizando a sua estrutura formal (que passa a ter um significado, comportando-se como conteúdo precipitado) e instituindo um jogo metatextual em que os diversos signos apresentados ao longo da narrativa só podem fazer sentido face ao caráter dual dos dois segmentos em que se divide o conto, segmentos que se dialetizam e se complementam simbolicamente através da figura do andrógino. A marcha executada pelos malditos passa, assim, a funcionar como ícone de sua própria condição – condição de personagens literárias, inclusive. É apenas através dessa subida – que funciona, estilisticamente, como um longo fluxo de consciência – que ocorre uma interiorização, acompanhada de uma subjetivação das personagens: em busca da totalidade (representada pelo andrógino), libertam seus desejos que, como vemos no segmento diurno, estão reprimidos em favor da convivência em um espaço marcado pelo processo civilizatório (em oposição ao espaço selvagem do segmento onírico).

Lispector aplica, portanto, ao conto literário, algo que não é comum à estrutura composicional desse gênero (pelo menos da forma como o veem teóricos como Edgar Allan Poe), sendo mais comum ao romance: utiliza abundância de personagens, longas digressões, não se debruça sobre um só “fato”, mas sobre vários (cada personagem é participante de uma

história única, que nem sempre se conjuga com a de outros personagens) e segmenta a narrativa em duas partes, abdicando de uma “unidade” no conto; também não existe um esforço de construir uma tensão rumo a um clímax que coincida com o final do texto: na verdade, se fôssemos apontar um clímax em “Onde estivestes de noite”, talvez encontrássemos este no final da marcha dos malditos, com o amanhecer – momento que acontece no fim do primeiro segmento, havendo ainda, posteriormente a ele, um longo segmento diurno que permanece narrando os destinos individuais de cada personagem.

Capítulo IV

Em torno das formas do drama

Peter Szondi assinala, na introdução à sua **Teoria do drama moderno** (SZONDI, 2001), que enquanto teóricos desde Aristóteles têm condenado o aparecimento de traços épicos no seio da forma dramática, alguém que hoje exponha o desenvolvimento da dramaturgia moderna não poderia se arrogar esse papel de juiz. Tal diferença entre a tradição aristotélica e a moderna, segundo o autor, se dá não apenas por uma mudança superficial na teoria, mas por uma alteração na concepção particular de formas literárias: a tradição aristotélica ignora a História em seu modo de ver a literatura. Ou pelo menos a ignora quando trata da estética: embora os conteúdos das obras possam assimilar questões concernentes às diferentes eras e espaços geográficos em que se manifestam, as formas literárias são sempiternas, imutáveis. De tal modo que, se por necessidade de desenvolvimento da fábula, um autor inseria em um texto dramático um segmento épico, julgava-se que o erro se achava na escolha da matéria representada – como disse o próprio Aristóteles (2005, p. 39):

É preciso, como dissemos muitas vezes, lembrar-se de não dar à tragédia uma estrutura épica; chamo épica uma multiplicidade de fábulas, por exemplo, compor uma com toda a fabulação da *Íliada*. Ali, graças à extensão, as partes recebem todo o desenvolvimento adequado; ao invés, nos dramas elas acabam muito aquém da concepção.

Ou seja: estamos tratando de uma concepção dualista do literário, uma concepção que trata forma e conteúdo como instâncias separadas, que se desenvolvem distintamente. Por tal concepção, a forma está dada, e cabe ao autor escolher um conteúdo que nela se enquadre. Assim, a forma é vista como a-histórica, imutável no tempo.

A partir de Hegel, entretanto, parte-se para uma outra dimensão do pensamento estético: o filósofo consideraria como verdadeiras obras de arte aquelas em que o conteúdo e a forma são idênticos, mas não pelo enquadramento, e sim por uma identidade dialética entre os dois – a conversão de conteúdo em forma. Daí resultaria uma visão inteiramente diferente sobre o pensamento estético – pois o conteúdo, deixando de ser pré-determinado pela forma

(ao contrário: esta será resultado de uma síntese dialética com aquele), passa a ser dotado de uma potencialidade dinâmica: o escritor não é mais obrigado a adequar sua escrita a formas que são expressão de tempos e lugares culturalmente divergentes do seu. Ao contrário, espera-se que, em sua literatura, consiga expressar o caráter de sua própria cultura que, estando sujeita ao tempo, acaba por sujeitar ao tempo também a literatura. Provém disso a emergência de uma concepção histórica das formas artísticas – como se assumia a viabilidade de historicização do conteúdo, uma concepção dialética acarretaria também uma historicização da noção de forma e, por extensão, da própria poética dos gêneros. Como diria Raquel Imanish Rodrigues,

É com a emergência de uma concepção histórica das formas artísticas, processo ele mesmo *histórico*, que se torna possível ver o drama e a forma dramática como fenômenos vinculados a um curso temporal específico e não mais como algo passível de configuração e postulação poética em qualquer momento da História – passo decisivo para se conceber a possibilidade de surgimento do drama *moderno*. (RODRIGUES, 2005, p. 212)

A própria análise de Peter Szondi acerca da forma moderna do drama parte do pressuposto de que é possível “revelar a possibilidade dessa mesma história como um *resultado histórico* a ser verificado no interior das obras, partindo da exploração das camadas sedimentadas durante esse processo em sua estrutura formal” (RODRIGUES, 2005, p. 213), o que significa sair do historicismo – ou seja, apenas associar a produção de determinadas obras literárias às datas e lugares em que foram escritas – e buscar uma *historicidade*, analisando a partir das dinâmicas estruturais das obras um processo histórico em andamento. Neste sentido, a **Teoria do drama moderno** pressupõe uma mudança no interior da própria teoria, mudança que já vinha sendo explorada na **Teoria do romance**, de Georg Lukács, na **Teoria do drama barroco alemão**, de Walter Benjamin, e na **Teoria da nova música**, de Theodor W. Adorno – essas três obras foram, como indicou Imanish Rodrigues, referências centrais na obra de Szondi, e compartilham de uma retomada da concepção de Hegel da forma como “conteúdo sedimentado” e da necessidade de estabelecimento de novas categorias e conceitos acerca do fenômeno estético: pois a antiga teoria, forjada para analisar formas também antigas, demonstraria suas insuficiências quando aplicada a formas estéticas modernas. Tal teoria só seria capaz de apontar as “falhas” das formas modernas, ignorando suas características específicas, pois estaria sendo utilizada para analisar “um modelo que já não é mais o seu” (RODRIGUES, 2005, p. 214).

Como escreveria Szondi (2001, p. 24), “a lírica, a épica e a dramática se transformam, de categorias sistemáticas, em categorias históricas”. Estaríamos lidando, então, com dois tipos de enunciados: o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo; lidamos também (por sua relação dialética) com a possibilidade de contradição entre os dois enunciados:

Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quadro do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. (SZONDI, 2001, p. 26)

As formas poéticas operariam, portanto, a partir dessa antinomia interna: o surgimento de diferentes formas do drama correspondem a diferentes tentativas de resolução dessa contradição entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo. No presente capítulo, tentaremos analisar o surgimento de algumas dessas contradições e as resoluções buscadas pelos autores em sua tentativa de incorporar, formalmente, o material social de suas determinadas épocas.

Antes de analisar as tentativas de superação/salvação do drama na modernidade é necessário, entretanto, que voltemos à forma “pura” do drama, o “drama absoluto”, para que, a partir dele, possamos destacar os elementos que foram sendo incorporados historicamente às suas estruturas. Quando falamos de “drama absoluto”, lembramos, estamos lidando com uma abstração teórica, algo não verificável empiricamente – modelo de forma “pura” que assim destaca-se em relação às outras, podendo ser descrita com maior precisão.

A base para a descrição do “drama absoluto” está na divisão dos gêneros feita por Aristóteles, na **Poética**. Partindo de uma concepção dualista, o filósofo distingue os gêneros exclusivamente a partir de suas estruturas composicionais, ou seja, não através da análise dos diferentes *objetos* representados através dos gêneros (lírico, épico e dramático), mas através da análise dos *meios* e *modos* da representação – portanto, da própria organização da linguagem, ignorando todo o elemento axiológico que porventura possa estar manifesto no nível do enunciado conteudístico (o que corresponderia às estruturas arquitetônicas)²⁹.

Assim, para Aristóteles (2001, p. 21):

Uma terceira diferença nessas artes reside em como representam cada um desses objetos. Com efeito, podem-se às vezes representar pelos mesmo

²⁹ Como exemplo de diferenciação feita a partir das estruturas arquitetônicas está a distinção feita por Aristóteles entre tragédia e comédia – a primeira representa homens e ações “superiores”, a segunda, “inferiores”. A diferença, portanto, é axiológica.

meios os mesmos objetos, seja narrando, quer pela boca duma personagem, como fez Homero, quer na primeira pessoa, sem mudá-la, seja deixando as personagens imitadas tudo fazer, agindo.

Nesse sentido, o filósofo reutiliza a definição dada por Platão em **A República**, mas agora considerando todas elas artes imitativas. Relembramos o pensamento platônico:

[...] há uma espécie de ficções poéticas que se desenvolvem inteiramente por imitação; neste grupo entram a tragédia e a comédia. Há também o estilo oposto, em que o poeta é o único a falar; o melhor exemplo desse estilo é o ditirambo. E, por fim, a combinação de ambos pode ser encontrada na epopéia e em outros gêneros de poesia. (PLATÃO, s/d, 104)

A diferença, entretanto, não se limita ao dado linguístico. Como nota Anatol Rosenfeld em **O teatro épico** (2006), essa diferença nos *modos* da representação faz com que cada gênero apresente uma diferente relação entre o subjetivo e o objetivo. No gênero lírico, sendo este a manifestação verbal das vivências intensas de um Eu que nunca chega a se configurar nitidamente (pois não há narração de um acontecimento, mas apenas expressão de um estado emocional), não há oposição entre sujeito e objeto. O mundo é abarcado pelo Eu lírico, sendo completamente subjetivado. Na poesia épica, por outro lado, à subjetividade de um narrador está contraposta a objetividade do mundo, de modo que ambos não se confundem. A Dramática será de certa maneira o oposto da Lírica: o mundo surge autônomo, sem um mediador que o subjetive; não está relativizado a um sujeito, mas apresenta-se de maneira inteiramente objetiva. No drama absoluto não há, portanto, oposição entre sujeito e objeto – pois o sujeito parece estar ausente da obra, confundindo-se com as personagens de modo a não aparecer como entidade específica, como narrador ou Eu lírico. Por isso a importância do diálogo no desenvolvimento da fábula: pois, sem um narrador que a conduza, só pode avançar “através da dialética de afirmação e réplica, através do entrelaço das intenções” (ROSENFELD, 2006, p. 34). Tais dados serão de extrema importância ao considerarmos, posteriormente, a mudança estilística efetuada pelo drama moderno.

Sendo inteiramente objetivo, o drama absoluto é a representação/*mimesis* de ações, sem um narrador épico que as organize. Assim, Aristóteles julga que elas devem, por si só, compor um todo orgânico, que seja compreensível e unitário:

Portanto, assim como, nas outras espécies de representação, a imitação única decorre da unidade do objeto, é preciso que a fábula, visto ser imitação duma ação, o seja duma única e inteira, e que suas partes estejam arranjadas de tal modo que, deslocando-se ou suprimindo-se alguma, a unidade seja aluída e

transtornada; com efeito, aquilo cuja presença ou ausência não traz alteração sensível não faz parte nenhuma do todo. (ARISTÓTELES, 2005, p. 28)

Decorre daí a chamada *unidade de ação*. Ela não se refere tanto à unicidade (“Não consiste a unidade da fábula, como creem alguns, em ter um só herói, pois a um mesmo homem acontecem fatos sem conta, sem deles resultar nenhuma unidade” (ARISTÓTELES, 2005, p. 27)), mas sim à ligação, por um elo de necessidade, entre os acontecimentos da fábula, ainda que sejam numerosos; todos os acontecimentos devem concorrer, por sua vez, para o desenlace da ação. Jean Jacques Roubine, em **Introdução às grandes teorias do teatro**, assinala que este ponto da unidade de ação foi explorado pelos comentadores do século XVII, que procuraram especificar a distinção entre uma *ação principal* e as *ações secundárias*, sendo que estas devem contribuir para aquela numa relação de subordinação lógica (ROUBINE, 2003, p. 42). Tal visão é oposta, por exemplo, à sensibilidade barroca, para a qual era impossível a concepção de um enredo que não fosse composto por vários “fios”, ações distintas que nada tinham em comum, passadas, inclusive, em lugares diferentes durante um largo intervalo de tempo (algumas vezes correspondente à totalidade da vida do herói); tais ações, múltiplas, podiam ser unidas por algum acaso bem conduzido, mas ainda assim careciam de unidade (cf. RYINGAERT, 1995, p. 76).

Enquanto a *unidade de ação* gozou de certa unanimidade entre os comentadores aristotélicos, uma outra unidade, a de tempo, gerou certa controvérsia – especialmente porque a **Poética** não é tão clara a este respeito. Aristóteles comenta, sobre a extensão de uma peça, que:

O limite de extensão com respeito aos concursos e à percepção da platéia não é matéria da arte; se houvessem de concorrer cem tragédias, fá-lo-iam sob a clepsidra, como, dizem, já mais duma vez aconteceu. Quanto ao limite conforme a natureza mesma da ação, sempre quanto mais longa a fábula até onde consinta a clareza do todo, tanto mais bela graças à amplidão; contudo, para dar uma definição simples, a duração deve permitir aos fatos suceder-se, dentro da verossimilhança ou da necessidade, passando do infortúnio à ventura, ou da ventura ao infortúnio; esse o limite de extensão conveniente. (ARISTÓTELES, 2005, p. 27)

Portanto, a extensão deve estar de acordo, unicamente, com a organização da ação – Aristóteles não estabelece limites rígidos. A extensão deve ser tal que a *unidade de ação* seja mantida. Mas e quanto à duração do que está sendo representado, do *objeto* da representação? A convenção, tomada a partir da regra da verossimilhança, será de que o tempo da representação coincida o máximo possível com o que está sendo representado – pois uma

defasagem entre um tempo e outro denunciaria o irrealismo da peça ao espectador. Os comentadores neoclássicos tomarão um outro trecho da **Poética** a fim de esclarecer a questão: “Também na extensão; a tragédia, com efeito, empenha-se, quanto possível, em não passar duma revolução do sol ou superá-la de pouco; a epopéia não tem duração delimitada e nisso difere” (ARISTÓTELES, 2005, p. 24).

A principal discussão, então, será sobre o significado de “uma revolução do sol”, à qual serão atribuídos dois sentidos: 1) o lapso de tempo correspondente ao chamado “dia natural”, de vinte e quatro horas; 2) a duração do chamado “dia artificial”, correspondente às doze horas compreendidas entre o nascer o sol e o crepúsculo (ROUBINE, 2003, p. 43). De qualquer forma, o “dia natural” passa a ser adotado como um limite razoável, que um autor preocupado com a verossimilhança evitaria transpor – o que não significa que não houve oposições. Pois a *unidade de tempo*, considerada assim rigidamente, impedia os “belos efeitos” do teatro anterior ao Classicismo, em que se podia representar uma ação que, múltipla, estendia-se, por vezes, ao longo de toda a vida do herói. E do mesmo modo que era inverossímil representar um largo segmento de tempo em uma peça de três horas, também não o seria reduzir a um período de vinte e quatro horas ações que exigiam muito mais tempo para se realizar? Assim, teremos dois pontos de vista prevaletentes na França do século XVII: o ponto de vista da *verossimilhança* e o da *ação*. Os aristotélicos aderem ao primeiro, enquanto alguns autores, como Corneille (escritor do **Cid**), esforçar-se-ão para encontrar um equilíbrio, adotando a *unidade de tempo* apenas na medida em que ela auxilie na manutenção de uma “ilusão teatral”, e não tomada de maneira absoluta.

A última unidade, de *lugar*, não é abordada por Aristóteles, e surgirá, primeiramente, como consequência da discussão sobre as outras unidades: pois assim como seria inverossímil que os personagens percorressem grande distância, encontrando-se em lugares diversos, no decorrer de um único dia (o limite razoável para as tragédias, segundo discutimos no parágrafo anterior), também seria inviável a manutenção da *unidade de ação* se o herói estivesse o tempo todo em deslocamento. Assim, a necessidade de verossimilhança (que exigia uma coincidência entre o tempo diegético e a duração da representação) passava a estender-se ao espaço, pedindo que houvesse uma identificação entre o lugar representado e o real. Tal norma, que só se impõe durante o século XVII, é exposta sistematicamente por d’Aubignac (autor de **Zénobie**), que observará que o espaço único do palco não é capaz de representar dois espaços distintos, não admitindo as mudanças de cenários que permitiam situar cada ato em um lugar diferente. Ao mesmo tempo, em uma tentativa de não desvincular totalmente o aristotelismo das práticas recorrentes no teatro (e condizentes com o gosto do

público), admite que o cenário seja modificado a fim de demonstrar alterações ocorridas no espaço da ação. Como explica Jean Jacques Roubine:

Um palácio abandonado situado em uma praia marinha poderia inicialmente servir de asilo para indigentes. Caso um príncipe venha a encalhar nessa praia em consequência de um naufrágio, ele pode se instalar no palácio e lhe devolver seu antigo lustro. Uma peripécia qualquer poderia depois fazer com que ardesse em chamas. Finalmente, em suas ruínas calcinadas, uma batalha poderia ser travada. (ROUBINE, 2003, p. 48)

A segunda regra proposta por d'Aubignac (mais uma vez visando à verossimilhança) será a da abertura do espaço cênico ao público: afinal, não seria verossímil aos espectadores saber de ações que se passassem em ambientes reservados, como o quarto do herói. D'Aubignac recomenda espaços abertos como a fachada de um palácio ou a praça pública, que serão adotados, respectivamente, pela tragédia e pela comédia. Embora bem aceita pelos tragediógrafos neoclássicos, essa segunda regra entrará em conflito tanto com as exigências diegéticas de alguns textos quanto com os interesses econômicos dos diretores das companhias de teatro. Primeiro, quanto aos textos, algumas tragédias, por diversos motivos, exigiam que suas ações se passassem em espaços “fechados” – como exemplifica Roubine (2003, p. 49), em **Andrômaca**, de Racine, acontece uma negociação envolvendo o embaixador de todos os gregos e o rei de Épiro, algo improvável de acontecer na fachada do palácio, aberto aos ouvidos indiscretos (a peça se passa em “uma sala do palácio de Pirro”). Já no que diz respeito às necessidades econômicas das companhias, as regras propostas limitavam o recurso ao espetáculo, à variedade e beleza dos cenários que buscavam lisonjear o público: limitar o espaço da ação a um único espaço, aberto, além de ir de encontro aos gostos do público, acabava com o trabalho dos “fingidores” (cenógrafos) e artesãos que forneciam o material utilizado na composição da cenografia.

Encerramos, assim, a descrição das três unidades fundamentais do drama que, se nunca foram obedecidas à risca pelas obras, pelo menos estiveram, por muito tempo, no centro das discussões entre dramaturgos e teóricos da literatura, formando uma espécie de prescrição que remetia à tradição da interpretação aristotélica. Embora apenas a *unidade de ação* seja tida como elemento essencial para Aristóteles em sua **Poética**, todas elas estão intimamente ligadas à busca pela verossimilhança que moveu o teatro neoclássico francês no século XVII, movimento que buscava instituir uma forma perfeita às artes representativas e que, exatamente por isso, compartilhava daquela visão sobre o fenômeno estético – ele deve ser absoluto, fechado, sem estabelecer nenhum intercâmbio com o conteúdo.

Na tragédia neoclássica também se tentou conservar muito da concepção grega sobre o teatro. As grandes mudanças composicionais acontecerão apenas a partir da compreensão do terreno histórico da forma dramática, especialmente com o advento do drama burguês, quando serão questionadas as noções de verossimilhança e decoro, e quando uma nova teoria da emoção teatral exigirá uma “aproximação” entre os objetos da representação e o público a que ela se dirigia (alterando o eixo axiológico-temporal na forma dramática, do mesmo modo como o fez o romance em relação à epopeia). Discutimos tais aspectos anteriormente, considerando o caso do teatro francês. Esta não foi, entretanto, a única ordem social a explorar novos caminhos no gênero dramático.

Raymond Williams observa, no já comentado ensaio “Formas”, as condições sociais envolvidas no surgimento do teatro renascentista inglês. Diferentemente do caso francês, na Inglaterra a noção de “teatral” esteve ligada a uma associação de diálogo representado entre indivíduos e espetáculo desenvolvido, impondo-se mais nos teatros populares que nos aristocráticos, e avançando nas artes de representação visual (tanto em representação propriamente dita quanto em cenários) (cf. WILLIAMS, 1992, p. 153). Ao contrário das encenações gregas e francesas, atos de violência (por exemplo) eram encenados diretamente – algo permitido tanto pela evolução do “espetáculo” quanto pela ausência da noção de “decoro” comum ao teatro francês. Segundo Williams (1992, p. 154):

Assim, dentro dessa síntese de elementos de um teatro popular processional e baseado no préstito, e influenciado pelas condições de uma forma de diálogo religioso-didática e humanista, mas a ela extrapolando, surgiu um novo tipo de fala teatral, como elemento de profunda inovação e, pelo menos em alguns exemplo mais influentes, temporariamente predominante.

Tal “fala teatral” é notável principalmente pela sua diversidade: “ela era, lingüisticamente, co-extensiva com o âmbito total de sua sociedade” (WILLIAMS, 1992, p. 154). Dotada de uma amplitude sociolinguística excepcional, ela incluía a linguagem comum da guerra, política, negócios e profissões, assim como as formas faladas “vulgares” do discurso popular cotidiano. Além disso, o teatro inglês era formalmente co-extensivo com uma excepcional diversidade de tipos de relações: “ia desde o mais formalmente público para o publicamente ativo, passando pela intriga e pela contra-intriga, até o familiar e o privado, e, ainda além disso, até as novas formas de fala interior” (WILLIAMS, 1992, p. 154) – de fato, um dos aspectos mais proeminentes dessa forma era a particular integração dramática entre o que depois seria separado como esfera “pública” e esfera “privada”. Para Auerbach (2004, p. 125-150), tais aspectos do teatro renascentista inglês são sintomáticos da influência da

tradição medieval-cristã e, simultaneamente, popular-inglesa, que se rebelava contra a antiga separação estilística entre o sublime e o cotidiano (separação que vemos na **Poética** de Aristóteles, em que, às *tragédias*, está reservado o sublime, enquanto as *comédias* deveriam representar o homem “inferior”, comum). Shakespeare é obviamente o autor mais proeminente dessa particular “comunidade de formas” do teatro inglês: embora quase todas as personagens que Shakespeare trate como trágicas ou sublimes sejam aquelas de classes elevadas (a nobreza), notamos em seus textos uma mistura de classes, visto representar pessoas de posição alta e baixa, assim como vemos o elemento da “criaturalidade corpórea” (exemplificado por Auerbach através do episódio do “príncipe cansado” na segunda cena, do segundo ato, da segunda parte de **Henrique IV**) e os objetos baixos e cotidianos, além de uma particular mistura entre o trágico e o cômico – seja através de bufões ou outros tipos cômicos que comentam, à sua maneira, as ações das personagens principais, seja através das próprias personagens trágicas que têm, em si mesmas, uma tendência para uma quebra de estilo cômica, realista ou mesmo grotesca (como é o caso de Hamlet, por exemplo).

Uma das principais mudanças operadas pela tragédia elisabetana em relação à Antiguidade está no modo particular como são concebidos os acontecimentos dramáticos na vida humana: no mundo grego, tais acontecimentos vêm na forma de mudanças de fortuna que irrompem de fora sobre o homem, enquanto no teatro renascentista inglês é muito maior o papel desempenhado pelo caráter singular do herói, o qual é a fonte de seu destino. Assim, a concepção do destino na tragédia elisabetana tem maior amplitude e está mais estreitamente ligada ao caráter da personagem, de modo que o destino não significa nada além do contexto trágico do enredo atual, a trama presente, fazendo-se pouca referência ao que pode ter acontecido ao restante da vida da personagem (a não ser que pertença diretamente à pré-história do conflito atual). Tal ênfase sobre o caráter do herói e a atmosfera própria em que se passa seu conflito é ausente na tragédia antiga especialmente porque os seus temas eram quase que exclusivamente tirados do *mythos* nacional, de modo que os acontecimentos e protagonistas já eram conhecidos do público, não havendo motivos para os descrever. Um dos pressupostos da representação do destino humano de alcance mais amplo, no caso inglês, é justamente o fato de que este oferece um mundo humano muito mais variado que o teatro antigo (já que não está preso apenas às lendas nacionais), tendo à sua disposição outros países e tempos e combinações da fantasia: o apelo exótico oferecido pelo estrangeiro é um elemento quase totalmente desconhecido do teatro antigo, em que comparecia dividindo gregos e bárbaros.

Também é importante ao teatro shakespeariano a influência da *consciência perspectiva histórica* trazida pelo humanismo, que começa a considerar que os acontecimentos da lenda e da história antiga, assim como da Bíblia, estão separados do presente não só pelo tempo, mas pela diversidade das condições de vida. Tal consciência está demonstrada no modo como, segundo Auerbach:

O teatro de Shakespeare não apresenta golpes isolados do destino, que quase sempre caem de cima, e cujas conseqüências se resolvem entre poucas personagens, enquanto que o mundo circundante fica limitado a outras poucas, absolutamente necessárias para a prossecução do enredo – pelo contrário, apresenta urdiduras inerentes ao mundo, surgidas de determinadas circunstâncias e do encontro de caracteres formados de múltiplas maneiras, e das quais participa também o mundo circundante, até a paisagem, até mesmo os espíritos dos mortos e outros seres supraterrâneos; enquanto isso, o papel dos participantes freqüentemente pouco ou em nada contribui para o avanço da ação, mas permanece num jogo simpático, conjunto ou contrário, num outro nível estilístico. (AUERBACH, 2004, p. 287)

Além disso, o teatro elisabetano herda, do teatro medieval-cristão, a concepção criatural do homem, a estrutura frouxa com muitas ações e personagens secundárias e a mistura do sublime com o baixo – mas perde a superestrutura do conjunto, de maneira que o drama em torno de um indivíduo deixa de ser o drama geral, confluência de todas as correntes do destino humano; a ação humana individual passa a ser ponto central, adquirindo sua unidade.

Para Raymond Williams (1992, p. 156), a crise do **Hamlet** e do **Rei Lear** é uma crise simultânea do colapso público e do privado, não apenas tematicamente, mas no nível profundo da linguagem: em certas cenas de **Hamlet** experimentamos uma virtual dissolução da comunicação (em seus significados convencionais, tendo suas sequências e conexões perturbadas e até mesmo rompidas sob pressões enormes), vendo uma expansão da linguagem dramática para representar o processo interno da personagem. O que há é a representação inicial de uma “crise total”, manifestada através das contradições entre ordem e poder e entre uma ordem tradicional e um poder absoluto, assim como a contradição entre a personalidade individual e uma mobilidade mais geral. Assim, a tragédia elisabetana permitia uma interação entre a ordem social e a desintegração social: as forças de dissolução apresentavam-se com tal vigor a ponto de se chegar, no teatro, à representação de questões sobre a natureza da própria ordem humana. Tais elementos da crise total viriam a ser mantidos na forma posterior (a tragédia jacobina), com um dado agravante: o desaparecimento da dimensão pública coletiva, tornando a dissolução ainda mais pronunciada.

Em termos de história da sociedade, tal “crise total” pode ser vista como um desvendamento, na forma dramática, de uma relação social que pode ser exemplificada pela condição da “guerra de todos contra todos”. Estamos lidando com o surgimento de uma forma dramática em uma sociedade a menos de quarenta anos de uma guerra civil: tal forma já representava elementos das precondições daquilo que seria também trazido (de forma muito diferente) pela filosofia política e pela ação social.

Durante a Restauração Inglesa (iniciada em 1660), a reabertura dos teatros ingleses (fechados durante o protetorado de Oliver Cromwell) foi acompanhada do surgimento de “formas da restauração”, entre as quais se destacaram duas. O *drama heróico* abstraiu e isolou as *atitudes* da ordem moral soberana, mas desligou-a de seu âmbito social e político de forças em luta. Não mais representava o movimento de todo um reino abalado (como no **Hamlet**), reduzindo o conflito aos limites de uma só personagem. “Os profundos conflitos do próprio novo individualismo, bem como, com mais evidência a gama de forças sociais em luta, agora por pouco tempo reprimidas pela noção voluntária de soberania absoluta, eram assim radicalmente removidos e excluídos” (WILLIAMS, 1992, p. 159) – efeitos da própria racionalização do poder absoluto que reprimiu apenas temporariamente os conflitos sociais subjacentes.

Já no caso da *comédia de costumes*, a remoção das forças sociais em luta foi acompanhada de uma aceitação de novas relações sociais como material dramatizável. O mundo burguês passa a ser representado:

Efêmera como foi, nessa inevitável congruência temporária, essa forma ao mesmo tempo mediou e criou um conjunto de relações sociais específicas. A preocupação com o dinheiro e propriedade, dentro de uma ordem social muito competitiva, ostentadora e intrinsecamente móvel (no nível dessa determinada classe), era apresentada como algo que não podia ser desenredado dos amores e apetites, reais e fictícios, de um sistema de casamento por interesse, no ambiente particular da “estação” londrina, onde se visava a fazer contatos e a fechar negócios, e onde, por certo, havia também os criados e os aproveitadores desse processo geral de classe. (WILLIAMS, 1992, p. 161)

Surgem, assim, alguns dos elementos fundamentais do teatro da era burguesa, inclusive a tendência a usar o material contemporâneo e local como tema para o teatro. A comédia de costumes deve ser vista como uma tentativa de superação das relações definitivamente alteradas de uma nova sociedade móvel, competitiva e negociata, em que o título e a propriedade eram determinados por valores radicalmente distintos dos de um mundo pós-feudal em desintegração.

Na primeira metade do século XVIII, encontramos o caso claro de uma consciência ideológica de novas relações sociais sendo postas em ação na reconstrução de uma forma dramática: em especial, os ideólogos burgueses passaram a atacar o pressuposto, presente tanto na tragédia antiga quanto elisabetana, de uma ligação autônoma entre posição social e significação humana – uma vez que a personagens de classes inferiores atribuía-se um *status* dramático diferente. Mesmo no caso shakespeariano, em que se experimentou profunda mistura entre o sublime e o grotesco, público e privado, quase sempre foi às personagens nobres que se atribuiu caráter eminentemente trágico. Outro aspecto combatido foi a reflexão de que uma condição geral pode concentrar-se ou exemplificar-se em um príncipe e seu estado – o que, paradoxalmente, teve o efeito temporário de tornar o teatro menos público, confinando-o ao “infortúnio privado”.

Em meados do século XVIII já haviam surgido os fatores determinantes de quase todas as formas teatrais do *drama burguês*. Raymond Williams (1992, p. 165-166) enumera cinco diferentes fatores: o material do teatro vinha sendo definido como *contemporâneo* (1) e, junto com isso, *nativo* (2), sendo possível a congruência, quando desejada, entre a época, o lugar e o ambiente da ação dramática e da representação teatral; observava-se a generalização de uma *forma quase coloquial de fala dramática* (3), já presente desde a comédia de costumes, assim como a nova *extensão e abrangência sociais* (4), de modo que todas as classes sociais podiam tornar-se objeto do teatro sério, além do advento de *um novo espírito secular* (5), que consistia num processo de excluir da ação dramática toda e qualquer intervenção ou agente sobrenatural, de modo que, mesmo quando julgada a ação humana, o julgamento deveria ser apresentado em termos humanos.

O *naturalismo* foi a forma geral que concretizou essas cinco tendências de modo especificamente ordenado, tendo especialmente uma variação do quinto fator como qualidade essencial – enquanto em outras formas o espírito secular traduziu-se como mera abstenção neutra de intervenções ou agentes sobrenaturais, no naturalismo, “o mundo físico em que os homens se encontram, mas também o mundo material e o mundo socialmente materializado com que se defrontaram e que reconheceram como feito pelo homem eram agora elementos inevitáveis e muitas vezes decisivos” (WILLIAMS, 1992, p. 167). Tal ênfase foi um sinal das mudanças na percepção das relações entre ações humanas e ambiente material – o que levou à criação de um novo tipo de cenário teatral, a “sala-de-estar”, cuja importância se deu não apenas por razões técnicas (avançadas técnicas de carpintaria teatral e iluminação que permitiam reproduzir com perfeição o ambiente doméstico), mas pela noção da essencialidade desses objetos ao desenvolvimento da ação dramática: deixam de ser apenas rubricas para

tornarem-se ambientes que tanto refletiam quanto influenciavam as possibilidades de vida das personagens. Tal modo de captar as relações entre homens e coisas é extremamente característico da sociedade burguesa em que se desenvolveu, sendo particularmente capitalista: o produto das ações humanas (as coisas) está no mesmo patamar que as próprias ações.

Ao mesmo tempo, houve uma reintrodução da dimensão pública numa modalidade privada: ao ambiente privado da sala familiar confluíam forças delimitadoras mais amplas, que chegavam sob forma de mensagens que remodelariam as vidas das personagens. Tal modo de representação, no entanto, apresentava uma contradição formal nas relações sociais burguesas: “que o centro dos valores era o indivíduo e sua família, mas que o modo de produção que os sustentava – o mundo para o qual eles saíam e do qual retornavam – estava em uma categoria social bastante diferente, mais ampla, mais complexa e mais arbitrária” (WILLIAMS, 1992, p. 170). Assim, foi a partir das tensões criadas por essa contradição que se criaram as formas do *drama moderno* no século XX.

Para Peter Szondi, em sua **Teoria do drama moderno**, o drama entra em crise por volta do final do século XIX, quando uma transformação temática substitui os elementos da tríade conceitual do drama (que é poética do *fato* [1] *presente* [2] e *intersubjetivo* [3]) por conceitos antitéticos correspondentes. Segundo o crítico:

Em Ibsen, o passado domina no lugar do presente. Não é temático um acontecimento passado, mas o próprio passado, na medida em que é lembrado e continua a repercutir no íntimo, desse modo, o elemento intersubjetivo é substituído pelo intrassubjetivo. Nos dramas de Tchekov, a vida ativa no presente cede à vida onírica na lembrança e na utopia. O fato torna-se acessório, e o diálogo, a forma de expressão intersubjetiva, converte-se em receptáculo de reflexões monológicas. Nas obras de Strindberg, o intersubjetivo ou é suprimido ou é visto através da lente subjetiva de um eu central. (SZONDI, 2001, p. 91)

Ou seja: o que ocorre é uma progressiva interiorização que altera a percepção do tempo, que deixa de ser exclusivamente presente – o passado das personagens desemboca sobre o seu presente. A vida ativa, a ação, cede lugar à reflexão, de maneira que passamos da esfera do intersubjetivo para o intrasubjetivo, marcadamente revelada no meio verbal, através do diálogo que se esvai no monólogo (expressão lírica de uma subjetividade) ou nas possibilidades épico-narrativas, que dependem da dialética entre a objetividade do mundo e a subjetividade de uma voz narrativa, que organiza e unifica a realidade, ao mesmo tempo em que a vincula aos homens na busca de uma totalidade. Aos poucos, cria-se uma contradição,

no drama, entre a forma da tradição (que é intersubjetiva) e o enunciado dos novos conteúdos. Ou seja, a reflexão traz ao drama um elemento que lhe era estranho – a subjetividade da lírica ou do narrador épico –, inserindo nele uma nova oposição sujeito-objeto à qual sua forma não era adequada.

Esta oposição sujeito-objeto relativiza os conceitos fundamentais do drama, destruindo seu caráter absoluto. O presente, absoluto por não possuir nenhum contexto temporal (a unidade de tempo significa ao drama estar destacado do próprio tempo), passa a ser relativizado pelo passado; o intersubjetivo, absoluto pela restrição ao diálogo, aparece em uma nova perspectiva intrassubjetiva; o fato, antes absoluto por estar destacado tanto do estado interno da alma quanto do estado externo da objetividade, agora aparece ligado a eles – no caso dos textos de Hauptmann, por exemplo, o fato agora deve representar condições objetivas (SZONDI, 2001, p. 93). A solução ao mesmo tempo formal e conteudística para a oposição sujeito-objeto aparecerá representada por situações épicas básicas (narrador épico – objeto) que, tematicamente enquadradas, aparecem como dramáticas, segundo constata Szondi ao analisar a obra de diversos autores do período:

O problema de Ibsen é a representação do tempo passado e interiormente vivido em uma forma poética que não conhece a interioridade senão em sua objetivação, que não conhece o tempo senão em seu momento presente. Ele o soluciona inventando situações em que os homens passam a ser o juiz de seu próprio passado rememorado e o colocam dessa modo na abertura do presente. O mesmo problema se põe em Strindberg em **Sonata dos espectros**. Ele é resolvido pela introdução de uma personagem que tem conhecimentos sobre todas as demais e pode assim, no interior da fábula dramática, tornar-se seu narrador épico. Os homens de Maeterlinck são vítimas mudas da morte. A cena dramática de **Interior** mostra-os como personagens mudas na parte interna da casa. O diálogo, que as toma por objeto, é mantido por duas figuras que as observam da janela. Em **Antes do nascer do sol**, Hauptmann faz com que os homens a serem representados recebam a visita de um estranho. Em **Os tecelões**, os diversos atos representam situações narrativas ou de revista. Por fim, Tchékhov soluciona o problema de representar a impossibilidade do diálogo na forma dialógica do drama ao introduzir um surdo e ao deixar que os homens falem sem se entenderem. (SZONDI, 2003, p. 94)

É a própria estrutura composicional do drama que está em crise: a organização em diálogos começa a ceder em detrimento de uma linguagem próxima à lírica ou ao épico-narrativo. Um processo semelhante já vinha se desenvolvendo no romance em meados do século XIX, com o advento do *monólogo interior*, que modificou a relação sujeito-objeto ao destruir a distância épica e provocar um refluxo para a interioridade: já no século XX, particularmente com a obra de James Joyce, o processo se concretiza estilisticamente, de

modo que já não há mais um narrador épico; a psychologização progressiva leva o solilóquio interno a se tornar o próprio princípio formal das obras.

A conjugação de todos estes elementos divide os ramos da dramaturgia moderna: de um lado, procura-se meios de “salvar” a forma do drama burguês; de outro, tenta-se solucioná-la. Para Szondi, as tentativas de salvamento podem ser encontradas no próprio desenvolvimento ulterior do *naturalismo* (que comentamos anteriormente), na *peça de conversação*, na *peça de um só ato* e no *confinamento e existencialismo*. As tentativas de solução seriam encontradas na dramaturgia do eu (*expressionismo*), na *revista política* de Piscator, no *teatro épico* de Bertold Brecht, na *montagem* de Bruckner, no *jogo da impossibilidade do drama*, de Pirandello, no *monogue intérieur* em Eugene O’Neil, no *eu-épico como diretor da cena* e no *jogo do tempo* em Thornton Wilder e na *reminiscência* em Arthur Miller. Comentemos brevemente sobre algumas das tentativas de salvamento.

Como mencionamos anteriormente, um dos elementos da tríade conceitual do drama que entram em crise em fins do século XIX é a relação intersubjetiva – e como nota Szondi, a problematização desta relação faz com que o diálogo, antes domínio exclusivo do drama, se despedace em monólogos (e mais: com o predomínio do passado sobre a ação presente, esse diálogo despedaçado torna-se a sede monológica da reminiscência). O que a *peça de conversação* busca é um salvamento do drama que parte da aceção de que “o dramaturgo seria aquele capaz de escrever um bom diálogo” (SZONDI, 2003, p. 105). Entretanto, como a subjetividade das formas históricas do drama põe o diálogo em perigo, este acaba por ser apartado da subjetividade, criando uma autonomia do diálogo que, assim, deixa de ser “o espaço coletivo onde a interioridade das *dramatis personae* se objetiva” (SZONDI, 2003, p. 105). O espaço dialógico torna-se, com isso, esvaziado (já que carece da expressão interior das personagens), problema que os autores tentam preencher com o que Szondi chamaria de “temas do dia”: questões em voga na época, como direito de voto para as mulheres, direito de divórcio, industrialização e socialismo, o que confere uma certa aparência de modernidade ao que está, de fato, ignorando o processo histórico que problematiza o drama. Para Szondi, o principal problema desta forma é o fato de que, sem origem subjetiva, o diálogo também perde sua meta objetiva: ele circula em torno de si, nunca passando para a ação. O diálogo, que deveria ser pleno de conseqüências, não leva a nada: não constitui um tempo próprio, não vincula nem define os homens; é apenas uma série de citações dos problemas do dia – que, como são exteriores à peça (extracênicos), destroem o seu caráter absoluto, sua totalidade.

O drama de *confinamento e existencialismo*, por outro lado, busca fazer os homens voltarem ao dialogismo por causa de fatores externos, fatores que forçam uma situação de

confinamento que nega às personagens o espaço necessário para os seus monólogos ou seu silêncio. Há uma dialética entre monólogo e diálogo, em que o discurso fere o outro, que é obrigado a uma réplica – embora anseie a solidão. Já o caráter existencialista desta forma seria uma tentativa de superar o naturalismo através de um retorno ao classicismo: pois enquanto o naturalismo tem o “meio” como categoria central, funcionando como síntese de tudo que é alienado do homem,

O existencialismo busca retomar o caminho para o classicismo, cortando o laço de dominação entre o meio e o homem e radicalizando a alienação. O meio torna-se situação; o homem, não mais atado ao meio, está doravante livre, em uma situação estranha e, no entanto, característica. Livre, mas não no mero sentido privado: ele só confirma sua liberdade – de acordo com o imperativo existencialista de *engagement* –, quando se decide por uma situação, vinculando-se a ela. (SZONDI, 2003, p. 118)

Por fim, é a partir das tentativas de “salvamento” do drama que nasce, também, a forma da *peça em um ato*. Szondi observa que ela não é um drama em miniatura, e sim uma parte do drama erigida em totalidade (SZONDI, 2003, p. 110). Tal parte seria a tensão do drama, que na *peça em um ato* aparece desligada da relação intersubjetiva: contrariamente à forma dramática, em que a tensão é resultado justamente da dialética entre os pensamentos opostos, que almejam sua superação – é o anseio por essa superação que provoca a tensão dramática. Uma vez que esta tensão não está mais no fato intersubjetivo, ela é ancorada na *situação*. Tal situação, assim, deve ser sempre uma situação limite, imediatamente anterior à catástrofe, capaz de concentrar em si a tensão. “A catástrofe é o dado futuro: não se trata mais da luta trágica do homem contra o destino, a cuja objetividade ele [...] poderia opor sua liberdade subjetiva” (SZONDI, 2003, p. 110). Pois a *peça em um ato* é o drama do homem sem liberdade: frente à catástrofe, este sabe que nenhuma ação é mais possível. O que o separa da ruína é um tempo vazio. Tal é a situação experimentada pelas personagens de Tennessee Williams nos dois textos que analisaremos no capítulo a seguir.

Capítulo V

Quando o quarto é pequeno demais

(um estudo sobre duas peças de Tennessee Williams)

Ao dissertar sobre a natureza das obras de Tennessee Williams, Gore Vidal diria que:

Como a maioria dos escritores natos, Tennessee não conseguia assenhorear-se de sua vida enquanto não escrevesse sobre ela. Isso é comum. O incomum é que, ao fazê-lo, ele não apenas se reapossava do tempo perdido, como também o recuperava de uma forma que ultrapassava em muito a experiência original. No princípio havia, digamos, o desejo sexual por alguém. Consumado ou não, o desejo (“Algo que acaba por ocupar um espaço mais amplo do que o que lhe é concedido pelo indivíduo”) engendrava devaneios. E os devaneios iam parar no papel, em forma de narrativa. Contudo, se ainda assim o desejo continuasse a aguilhoá-lo, Tennessee fazia da narrativa uma peça e então – e esse era o motivo de ele ser um dramaturgo tão compulsivo – produzia-a a fim de poder, como Deus, rearranjar a experiência, transformando-a em algo que não obedecesse mais aos desígnios divinos nem fosse inapropriável, *mas seu*. (VIDAL, p. 23, 2006)

A afirmação de Vidal é importante na medida em que nos traz três *insights* indispensáveis sobre as obras de Williams: primeiro, a relação quase direta, biográfica que mantinha com alguns de seus textos (ou pelo menos com o ambiente sociocultural plasmado através deles). Como o próprio Vidal exemplifica em sua “Introdução” à obra **49 Contos de Tennessee Williams**, vários são os casos em que personagens fictícias possuem correspondentes diretos na realidade (Vidal cita as personagens Billy e Cora, do conto “Dois na gandaia”, inspirados no poeta Oliver Evans e em Marion Black Vaccaro), tendo maior peso as figuras familiares, que surgem travestidas de diversas formas em várias obras diferentes. Uma breve leitura de “O homem da poltrona estofada” (WILLIAMS, 2006), texto autobiográfico de Williams, nos permite ver vários desses elementos que serão recorrentes em sua obra: o trabalho na fábrica de sapatos (que inspiraria, por exemplo, o vendedor de sapatos da peça “*The last of my solid gold watches*” ou a personagem Tom, de **À margem da vida** [*The glass menagerie*]), a vida em hotéis, alienada do espaço familiar, as relações com um

pai beberrão e extrovertido, sempre em conflito com uma esposa implacavelmente polida, a irmã que, vítima de uma lobotomia, foi completamente apagada como pessoa (elemento também presente em **À margem da vida**). A crítica Nancy M. Tischler, por exemplo, ressalta o impacto que teve o trabalho na fábrica de sapatos sobre a obra de Williams:

The sudden conclusion to his studies at the University of Missouri in 1932, when his father angrily brought him home and put him to work in the shoe factory, reinforced his hatred of St. Louis, factories, and the industrialized world of work. The years 1932 to 1935 were a nightmare for him, the basis for numerous of his later stories and plays about life trapped permanently in a stultifying home situation and a dead-end job. These years fixed permanently in his psyche his recurring themes of claustrophobia and the hunger for “romance”. From this torturous time, he forged his image of the Poet climbing out of the factory to the roof, where he can see the sky, the stars, and the distant world. (TISCHLER, 1997, p. 151)³⁰

Já Fátima Saadi observa que **À margem da vida**, **O anjo de pedra** [*Summer and smoke*] e **Um bonde chamado desejo** [*A streetcar named desire*], três conhecidos textos do autor, podem ser considerados uma observação do núcleo familiar e da realidade no Sul dos Estados Unidos, de modo a destacar a hipocrisia subjacente ao sonho puritano e a decadência de uma oligarquia que vive de seu próprio passado (SAADI, 2004 p. 16). Estes temas e personagens compõem os elementos que encontramos em algumas das peças mais importantes do autor: mas, se nos ajudam a compreender a origem dos textos, pouco dizem a respeito da relevância destes.

Pois que aí reside o segundo *insight* trazido por Vidal: Williams não se limitou a reproduzir sua vida. A experiência surge rearranjada, de modo que o que havia de particular nas histórias originais é universalizado através do trabalho estetizante executado pelo autor. O fato é que a vida de Williams esteve plenamente identificada à vida social de sua época: os elementos autobiográficos acabam por ganhar importância não por mera curiosidade em relação à vida de um artista, mas por sua relação com o modo de vida comum à sociedade americana nas décadas posteriores à crise de 1929 – o clima de pessimismo e desconfiança em uma sociedade que, a partir de uma crise econômica, sofreu uma reviravolta em seus padrões morais e no modo como as relações intersubjetivas eram executadas. Williams esteve

³⁰ Em tradução nossa: “A súbita conclusão de seus estudos na Universidade de Missouri em 1932, quando seu pai furiosamente o trouxe para casa e o pôs para trabalhar na fábrica de sapatos, reforçou esse ódio de St. Louis, de fábricas e do mundo do trabalho industrializado. Os anos de 1932 a 1935 foram-lhe um pesadelo, a base para numerosos enredos e peças posteriores sobre a vida enclausurada permanentemente em uma embrutecedora situação familiar e um trabalho sem saída. Estes anos fixaram permanentemente em sua psique os temas recorrentes da claustrofobia e da voracidade por um “romance”. Deste tempo de torturas, ele forjou sua imagem do Poeta ascendendo ao teto da fábrica, de onde pode ver o céu, as estrelas, e o mundo à distância.”

plenamente identificado à sua época, e soube como poucos traduzi-la em arte. Tal fenômeno seria aprofundado graças à manifestação de uma visão romântica do autor sobre o fazer literário: Williams seria uma espécie de encarnação tardia do “poeta como um louco inspirado” de Platão, como nos deixam entrever as declarações do autor que se considerava “não um escritor, mas um datilógrafo compulsivo” (TISCHLER, 1997, p. 154), e que considerava a “dádiva” da inspiração artística (uma “vocalização” que não lhe deixava escolha senão escrever) ao mesmo tempo fonte irônica de maldição e tormento – sendo esta uma visão particularmente romântica. O herói dos textos de Williams é aquele desprotegido pela família e desconfortável com os companheiros, que atrai hostilidade; é o estranho solitário que possui uma “marca” que o separa dos outros homens, uma eterna insatisfação. Como nota Tischler:

The life on stage was for Tennessee Williams an image of the human condition, not simply a chronicle of individual experience. His was a mythic vision, involving people with allusive names, performing ritual actions in the “circle of light”. Taking his cue from the Church, he transformed the stage into an altar and the play into a ritual. He allowed no limits on the creator-artist or his claims for his prophetic role. It is no wonder he wrote of the “visionary company”. For him, no human was more valuable, on earth or in heaven, than the Artist. (TISCHLER, 1997, p. 163)³¹

O terceiro *insight* aparece, portanto, no método composicional adotado por Williams: não escrevia as peças diretamente; antes, as construía como narrativas, para depois traduzi-las em forma dramática – como podemos ver, por exemplo, em “Vinte e sete carretas cheias de algodão” [*Twenty seven wagons full of cotton*] ou “A noite do iguana” [*The night of the iguana*], publicados tanto como contos quanto como peças. Daí resultou que a experiência formal nos textos de Williams nos leva a interpretá-los, por vezes, como desafios à forma dramática, como manifestações de um gênero em crise: ao traduzir as narrativas em peças, estas conservaram elementos comuns a outros gêneros que não o dramático – em especial o conto e o romance (gêneros que, entre si, já muito se confundem). O autor abandona a forma dialógica para usar de digressões, desencadeadas a partir de monólogos interiores (embora externalizados verbalmente) e fluxos de consciência; utiliza o caráter condensador do conto (especialmente evidente nas peças de um ato), mantendo uma tensão que se encaminha a um clímax coincidente com o final dos textos.

³¹ Em tradução nossa: “A vida no palco era para Tennessee Williams uma imagem da condição humana, e não simplesmente a crônica da experiência individual. Sua visão era mítica, envolvendo pessoas com nomes alusivos, perfazendo ações rituais no “círculo da luz”. Tomando o exemplo da Igreja, ele transformou o palco em um altar e a peça em um ritual. Ele não permitiu limites sobre o criador-artista ou sua reivindicação de papel profético. Não é de se admirar que ele escreveu sobre a ‘companhia visionária’. Para ele, nenhum humano era mais valoroso, na terra ou no céu, que o artista.”

Sábato Magaldi, em sua análise de *À margem da vida*, nota naquele drama um elemento de romancização, o qual se manifesta através do poderoso uso da memória, “elemento assimilado à técnica romanesca, na composição teatral” (MAGALDI, 2008, p. 355). Esse gosto pela memória estaria ligado a um “vício” literário característico da época em que Williams escreve: a memória serve não para manifestar o passado em si (o que já extrapola os limites da forma dramática, antes limitada ao tempo presente), mas para explorar psicanaliticamente este passado, visto como paraíso perdido pela contraposição entre a infância (que atua como resumo do homem futuro) e o cinismo da vida adulta em uma sociedade dissolvente. Segundo Magaldi, é a visão deformante da memória que explica, no texto de Williams, a predileção por certos pormenores em detrimento de outros, que ficam despercebidos. Estaria manifestada a atuação de um narrador épico, que unifica os dados fragmentários da memória mas agindo com parcialidade, dando ênfase àqueles elementos que se tornaram mais importantes em sua formação (o que implica em um alto grau de subjetividade no drama). Assim, “a perspectiva do narrador não só pode focalizar mais demoradamente um momento da evocação (sintomático também de sua psicologia), como enfeixa o conjunto num todo orgânico” (MAGALDI, 2008, p. 355).

John Gassner identificaria, também em *À margem da vida*, a importância da memória nos textos de Williams: “a peça emoldurava uma série de tristes reminiscências evocadas pelo filho, que havia escapado da estagnação da casa e podia agora encará-la com objetividade e pesarosa compaixão” (GASSNER, 2007, p. 457), ressaltando também a importância da relação de descompasso estabelecida entre as personagens e sua realidade: as duas personagens “inesquecíveis” da peça seriam Laura, que é tímida demais para encarar a realidade, e Amanda, incompetente para se lhe adaptar. As duas seriam resultado da observação de Williams sobre uma “feminilidade enganada e frustrada [...] no Sul dos Estados Unidos” (GASSNER, 2007, p. 457). Sobre esta mesma peça, Fátima Saadi diria ainda que:

O interesse maior da peça não está na trama nem nos magníficos personagens femininos, mas na estrutura armada para expô-los. Em tese, o desenvolvimento da ação se organiza de forma tradicional [...]. No entanto, a presentificação da ação é colocada em perspectiva: a trama se passa na memória de Tom, o Narrador. Acrescenta-se então um outro olhar sobre a trama, que se reorganiza em torno dele, de sua insatisfação com a vida que leva e de suas providências para se engajar na Marinha Mercante, abandonando o estreito mundo em que está confinado, seguindo assim as pegadas de seu pai. (SAADI, 2004, p. 17-18)

Muitos destes elementos centrais do drama de Tennessee Williams podem ser encontrados, talvez, em “Fala comigo doce como a chuva”³² [*Talk to me like the rain and let me listen*] e “A dama de Bergamota”³³ [*The lady of larkspur lotion*]: essas duas peças em um ato, do dramaturgo estadunidense, trazem personagens que, isoladas e desumanizadas, já são incapazes de sustentar qualquer relação intersubjetiva – conversam uns com os outros de forma confusa, através de frases soltas que carecem de sentido, quase criptografadas; os diálogos revelando-se sempre improdutivos. Nessas duas peças de Williams o individualismo já isolou irreversivelmente as personagens, de modo que suas fantasias não são mais de ligação, e sim de separação total: das relações entre os indivíduos só surgem feridas ainda mais profundas; mesmo as representações oníricas presentes nos textos, no lugar de funcionarem como busca de uma totalidade que preencha o vazio existencial dos indivíduos, são utilizadas como fuga para um ambiente de isolamento total em que, afastadas do convívio humano, as personagens possam recuperar sua dignidade. A demanda delas é a de uma ausência total de identidade (no sentido de uma série de identificações entre o indivíduo e seu meio) – a realidade é percebida como um espaço estranho e hostil em que as personagens vagam de modo incerto, incapazes de fixar-se, de manter relações identitárias com o lugar.

Tomemos “Fala comigo doce como a chuva”. O drama desenvolve-se em “Um quarto mobiliado a oeste da Oitava avenida no Centro de Manhattan” (WILLIAMS, 1979b, p. 28)³⁴, em que um casal (nomeados apenas como “Homem” e “Mulher”) ensaia uma cena de reconciliação que, como podemos ler na rubrica, “é uma repetição de cenas anteriores, tão freqüentes que se tornaram patéticas pois nada mais resta do que a aceitação de uma situação inalterável entre eles, sem nenhuma esperança de mudança” [p. 29]. O cenário não é incomum: o “quarto mobiliado”, de aluguel, é uma constante na obra de Williams, aparecendo com recorrência em seus textos. Podemos vê-lo como cenário em “*The lady of larkspur lotion*”, “*The strangest kind of romance*” ou em “*The last of my solid gold watches*” (todos textos publicados na coletânea *27 Wagons full of cotton & other one-act plays* [1946]), sendo mencionado em outras peças, como no caso de **Um bonde chamado Desejo** [1947], em que a desconfiança sobre o passado de Blanche Dubois reside, entre outras coisas, no rumor de que teria habitado em um quarto alugado do Hotel Flamingo. Em todos estes casos, o quarto alugado serve como metáfora da condição nômade (e, especialmente, desclassificada) das personagens, em que estas estão isentas de qualquer sensação de

³² Utilizamos, em nossa análise, a tradução de Thais do Amaral Balloni.

³³ Utilizamos a tradução de Maria Vorhees.

³⁴ Doravante, as referências a esta obra serão dadas apenas pelo número da página, entre colchetes, no próprio corpo do texto. *e. g.*: [p. 28]

pertencimento: o quarto alugado parece funcionar como um exílio, e em alguns casos é diretamente análogo a alguma perda da personagem (a perda de Belle Reve, do emprego e do jovem esposo, Allan Grey, por Blanche; a perda do prestígio e da segurança financeira em “*The last of my solid gold watches*”). Tal ambiente reforça a pobreza das personagens, expondo uma fragilidade financeira que logo é explorada por aqueles de cujo favor geralmente dependem, culminando em uma tensa situação de desequilíbrio psicológico e emocional (situação vista, especialmente, em “*The strangest kind of romance*” e em “A dama de Bergamota”). Como observa Jaqueline O’Connor (2000, p. 105):

In his boardinghouse plays and elsewhere, Williams exposes his characters’ poverty while suggesting that their economic woes are both fueled by and contribute to accompanying social and psychological impediments. Furthermore, their temporary living situations fail to provide them much-needed security: for while hotel and rooming house residents may gain freedom from family obligations and from material indebtedness, they often barter for that freedom with increased vulnerability when physical or mental frailties call attention to their insolvency (or, to put it the other way, when their destitution alerts others to their weaknesses).³⁵

A autora sugere, em seu ensaio, que o quarto alugado é a dramatização de uma situação social comum nos Estados Unidos durante o período em que Williams escreveu estes textos: a condição transitória experimentada por milhares de americanos que perderam seus bens durante a Depressão de 1929. A década de 1930 viu o crescimento acelerado de estabelecimentos residenciais que, enquanto criavam certa liberdade individual (na medida em que as relações entre senhorio e inquilino passaram a ser movidas unicamente pelo interesse financeiro), geraram como consequência uma ansiedade cultural resultante do afrouxamento das conexões domésticas e sociais que muitos acreditavam ser mantenedoras da moral: daí a proliferação dos mitos sobre ocupantes de quartos de solteiro, muitas vezes vistos como socialmente marginais, psicologicamente instáveis e viciados, incapazes de criar raízes nos lugares em que viviam por manterem um estilo de vida transitório (cf. O’CONNOR, 2000, p. 103). O próprio Tennessee Williams viveu durante grande parcela de sua vida em pensões e quartos de hotéis (na ocasião de sua morte, em 1983, morava em um quarto no Hotel Elysee,

³⁵ Em tradução nossa: “Em suas peças de pensão e outras, Williams expõe a pobreza de suas personagens enquanto sugere que suas dificuldades econômicas tanto são alimentadas quanto contribuem com seus impedimentos sociais e psicológicos. Além disso, sua situação de moradia temporária falha em prover-lhes a segurança necessária: pois enquanto residentes de hotel e casas-de-pensão ganham liberdade das obrigações familiares e do endividamento material, eles usualmente pagam por essa liberdade com uma crescente vulnerabilidade quando suas fragilidades físicas ou mentais chamam atenção sobre sua insolvência (ou, pondo de outro modo, quando sua destituição alerta aos outros para suas fraquezas).”

em Nova Iorque), o que certamente contribuiu em algum grau para a profunda compreensão que demonstra em seus textos de tais condições de vida.

Assim, o cenário de “Fala comigo doce como a chuva” é um indicativo inicial da atual situação social e psicológica de seus personagens. Tal situação social é demarcada desde o ato de não-nomeação das personagens, chamando-as apenas de “Homem” e “Mulher” – Williams formaliza esteticamente no texto a falta de uma identidade, ausência sentida pelas personagens (que são assim destituídas também de um elemento humanizador). Já quando o Homem pergunta-se várias vezes se lembrou de descontar o cheque de desemprego [p. 29], está ressaltada sua fragilidade financeira. Em um desdobramento de sua situação social em efeitos psicológicos, ele vê a cidade como um lugar que lhe é estranho, com o qual não mantém uma identificação, como podemos ler em: “Poderia dizer, estou perdido? Perdido nesta cidade? Jogado de um lado para outro entre o povo como um cartão postal sujo?” [p. 30]. Do mesmo modo, a paisagem humana lhe é fortemente hostil, agindo de modo violento em relação a ele:

As pessoas fazem coisas horríveis quando alguém está inconsciente nesta cidade. Eu estou todo dolorido, como se tivessem me dado pontapés escada abaixo, não como se eu tivesse caído mas como se tivesse sido chutado. Eu me lembro uma vez que raspavam todo o meu cabelo. Outra vez me enfiaram numa lata de lixo, em um beco e eu acordei com cortes e queimaduras no meu corpo. Gente má abusa de você quando você está inconsciente. [p. 29]

Williams constrói em seu texto, desse modo, um ambiente em que as personagens, exiladas em seus quartos, carecem de amparo, mas não o encontram: sua exposta fragilidade física, psíquica e financeira as leva a serem espoliadas de seus direitos mais básicos, culminando na alienação de sua própria humanidade, que já não é mais reconhecida por aqueles que compõem o meio social em que transitam – e, por fim, por elas mesmas. O exílio, causa e consequência de sua condição, está plasmado em todas as suas relações – embora o Homem e a Mulher do drama vivam “nesta situação íntima há muito tempo” [p. 28], o diálogo estabelecido entre eles soa como uma série de monólogos vazios, que não interagem entre si; a peça é plena de perguntas que carecem de respostas, comentários vagos, sem sentido, telefonemas que nunca são atendidos, bilhetes ininteligíveis – o ato de comunicação nunca é completo; a mensagem, uma vez enunciada, não chega ao receptor, ou não é decodificada por ele, como podemos observar na seguinte sequência:

HOMEM: (com voz rouca) Que horas são? (a mulher murmura algo incompreensível). O que, bem?

MULHER: Domingo.

HOMEM: Eu sei que é domingo. Você nunca dá corda no relógio.

.....
MULHER: Você voltou quando eu tinha saído para te procurar, pegou o cheque na cama e deixou um bilhete que eu não pude entender.

HOMEM: Você não entendeu o bilhete?

MULHER: Somente um número de telefone, eu telefonei mas o barulho era tanto que não pude escutar coisa alguma. [p. 29]

Como perceberemos no decorrer do texto, desenvolve-se uma dialética (na verdade um conflito) entre o intersubjetivo e o intrasubjetivo: confinadas em um espaço hostil, as personagens só tem uma à outra. O Homem vê, no diálogo, a possibilidade redentora: “Você tem que falar, é necessário! Eu preciso saber, por isso fala comigo como a chuva e eu ficarei deitado aqui e ouvirei, eu ficarei deitado aqui e –” [p. 30]; a Mulher, por outro lado, recorre ao monólogo e anseia a solidão – seu desejo é de afastamento: “Quero ir embora, quero ir embora!” [p. 31]. Assim, não se pode estabelecer um diálogo (no sentido de dialética entre pensamentos opostos), o que elimina a possibilidade intersubjetiva que o Homem vê como salvação: às personagens só resta o tempo vazio e a fuga à ilusão. Formalmente, o que temos, portanto, são elementos do que Peter Szondi chamou de *confinamento e existencialismo*, conforme comentamos no capítulo anterior: temos, aqui, fatores que forçam uma situação de confinamento, que nega às personagens o espaço necessário para os seus monólogos ou seu silêncio: a hostilidade da cidade (que os obriga a permanecer no quarto) e o anseio do Homem por um diálogo com a Mulher impedem que alcance a desejada solidão, como veremos posteriormente.

Vivendo juntos, os dois transparecem uma relação em que se comportam (tal como descreve a rubrica inicial) como “duas crianças solitárias que desejam ser amigas” [p. 28], almejando (mas não encontrando) correspondência um no outro.

A necessidade de criar tal correspondência, de manter uma ligação, porém, é trabalhada no texto de modo ambivalente. Como dissemos, o Homem vê em sua afinidade com a Mulher o componente restaurador: é no restabelecimento de uma relação com ela que os dois podem emergir humanizados. Ele pede: “Vamos nos reencontrar e talvez não ficaremos mais perdidos. Fala comigo! Eu estive perdido! Eu pensei em você muitas vezes porém não podia lhe telefonar, meu bem. Pensei em você o tempo todo mas não podia telefonar. O que eu poderia dizer se telefonasse?” [p. 30], indicando que da relação intersubjetiva nasce a possibilidade redentora. O anseio, nesse caso, é o de uma superação do exílio, algo que só pode ser conseguido com o advento da fala:

HOMEM: [...] Faz tanto tempo – que não nos entendemos. Agora me conta as coisas. O que você tem pensado em silêncio? – Enquanto eu era jogado de um lado para outro nesta cidade como se fosse um cartão postal sujo... Me conta, fala comigo como se fosse a chuva e eu ficarei deitado aqui e ouvirei.

MULHER: Eu –

HOMEM: Você tem que falar, é necessário! Eu preciso saber, por isso fala comigo como a chuva e eu ficarei deitado aqui e ouvirei, eu ficarei deitado aqui e – [p. 30]

Para a Mulher, entretanto, tal possibilidade soa vazia. Os dois já se encontram totalmente alienados um do outro. A solução para o problema do exílio não pode mais ser encontrada na humanização através do reconhecimento no outro, e apenas o isolamento total parece ser uma alternativa viável: uma vez que o meio social se revela como espaço hostil e desumanizado, é preferível ausentar-se completamente dele. Assim, sua fantasia no segmento final da peça é uma fantasia de solidão: deseja ir embora, sozinha, para um lugar em que perderá progressivamente o contato com a realidade. Aí se encontra a dialética entre intersubjetivo e intrassubjetivo. Como ela mesma descreve, “Então compreenderei, saberei, de modo vago, que estava morando neste pequeno hotel, sem nenhuma relação social, responsabilidade, ansiedades ou perturbações de qualquer tipo – por quase cinqüenta anos” [p. 31]. Ao invés de buscar a reafirmação de uma identidade legitimadora ou uma totalidade, o que a Mulher do texto de Tennessee Williams realmente deseja é a perda definitiva dessa mesma identidade, processo que, se não é necessariamente humanizador (ela gradativamente desaparecerá, fisicamente inclusive), é pelo menos capaz de restituir sua dignidade (o que marca o início do processo é o registro da personagem sob o nome – ainda que falso – de Anna Jones). Como podemos ver no texto:

MULHER: Eu quero ir embora.

HOMEM: Como?

MULHER: Sozinha! (Ela se volta para a janela.) – Eu me registrarei sob um nome falso num pequeno hotel na costa...

HOMEM: Que nome?

MULHER: Anna – Jones... A arrumadeira será uma pequena velhinha que tem um neto e ela fala sobre ele... Eu sentarei numa cadeira enquanto a velhinha faz a cama, meus braços cairão – dos lados da cadeira, e – a voz dela será – tranqüila... [...] O quarto estará na penumbra, fresco, e cheio do murmúrio da

–

HOMEM: Chuva?

MULHER: Sim. Chuva. [p. 30]

Ainda assim, embora aponte contraditoriamente na perda da identidade um processo humanizador, o que a personagem faz é justamente construir, através da narração (manifesta no texto através do recurso que a Mulher faz à fantasia), uma nova subjetividade: primeiro essa nova subjetividade é construída (por meio do nome falso, Anna Jones) para depois ser gradativamente reduzida a nada. Há uma tentativa de construção de um “eu” coerente através da narração: o problema central para a personagem é um problema de identidade, construída em uma espécie de narrativa de si mesma.

Embora, no texto, tal problema esteja mais identificado à condição desclassificada das personagens que ao ambiente cultural em que vivem, não deixamos de perceber certa relação com o que Stuart Hall constata em **A identidade cultural na pós-modernidade** (1992), ao pôr a questão da identidade no centro das discussões:

Em essência, o argumento é o seguinte: as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada “crise de identidade” é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social. (HALL, 2006, p. 07)

A “crise de identidade” abordada por Hall em sua obra refere-se não só a um problema filosófico, mas a uma questão cultural: ao contrário da concepção iluminista do sujeito, que o imaginava como indivíduo centrado, unificado, possuidor de um núcleo interior essencialmente contínuo e que o individualizaria (ao mesmo tempo em que o ligaria aos outros homens por serem também estes dotados de uma essência), ou da concepção sociológica, em que esse mesmo núcleo deixaria sua autonomia para ser formado a partir da interação com a sua sociedade, a intervenção de procedimentos sociocomunicacionais que favorecem a invenção e simulação de sujeitos na modernidade tardia levariam à compreensão do sujeito como um amálgama de identidades simuladas que estariam em constante alternância, sem ser necessário que estas mesmas identidades orbitem ao redor de um “eu” coerente. Ao contrário: tais identidades seriam caracterizadas justamente por seu caráter contraditório, de modo que, se temos a sensação de uma identidade unificada do nascimento à morte, essa seria o resultado de uma “cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (HALL, 2006, p. 13) – exatamente o que a personagem do texto de Tennessee Williams busca alcançar através da história que cria sobre sua própria identidade postiça, sob o falso nome de Anna Jones: embora o nome seja falso, ele é o único nome a que

a personagem tem acesso. O “Homem” nunca a chama pelo nome, e nas rubricas é referida apenas como “Mulher”: “A Mulher está sentada numa cadeira de espaldar reto junto à única janela do quarto, lá fora o céu está cinzento carregado de uma chuva que ainda não começou a cair” [p. 28].

A falsidade do nome, aliás, demarca a necessidade de estabelecer um anonimato: se a não-nomeação a tornava anônima enquanto era espoliada de uma característica humana e social (sua subjetividade), o nome falso abre a possibilidade da ascensão de uma nova existência sem que abra mão do anonimato. Sua humanidade ganha reconhecimento ao mesmo tempo em que perde a identidade, processo que passa, primeiro, por um afastamento do ambiente hostil (a única pessoa com quem terá contato: “A arrumadeira será uma velhinha que tem um neto e ela fala sobre ele...” [p. 30]), seguindo-se a isso uma libertação dos problemas financeiros e da insegurança trazida por eles (“Eu receberei um cheque pelo correio toda semana no qual eu possa confiar. A pequena velhinha irá ao banco descontar meu cheque e me trará livros da biblioteca e pegará – minha roupa lavada... Eu sempre terei coisas limpas!” [p. 30]), assim como do claustrofóbico espaço do quarto mobiliado (“À noite eu passearei na calçada junto a praia. Eu terei um certo lugar onde me sentarei, um pouco afastada do pavilhão onde a banda toca as músicas de Victor Herbert ao anoitecer... Eu terei um quarto grande com venezianas na janela” [p. 31]). Assim, se a fantasia da Mulher ainda é um exílio, pelo menos já não se apresenta mais como algo opressivo: ela muda de um plano em que só consegue manter relações hostis com as pessoas para outro em que estas gradativamente desaparecem e já não há relação nenhuma.

A mudança torna-se, então, de ordem também física (“As rugas desaparecerão do meu rosto. Meus olhos não ficarão mais inflamados. Eu não terei amigos. Não terei sequer conhecidos” [p. 31]) e psicológica, alterando a percepção sobre a passagem do tempo (“Eu não terei consciência da passagem do tempo... Um dia eu me olharei no espelho e notarei que meus cabelos começaram a embranquecer e pela primeira vez terei consciência de estar vivendo neste hotel sob um nome falso... [p. 31]), por fim culminando na dissolução total da personagem (“Oh, como estarei magra. Quase transparente. Quase irreal. Então compreenderei, saberei, de modo vago, que estava morando neste pequeno hotel, sem nenhuma relação social, responsabilidade, ansiedades ou perturbações de qualquer tipo...” [p. 31]).

Mas acima de tudo cabe a nós ressaltar que todo este segmento onírico é desenvolvido sob uma linguagem épico-narrativa: recusando a possibilidade intersubjetiva do diálogo, a mulher encontra a solução de seus conflitos internos em uma longa narrativa de si. Motivada

pelos conteúdos da peça (como esperamos ter demonstrado até aqui), essa narrativa tem um impacto decisivo sobre a estrutura formal do drama: pois, irrompendo o diálogo, ela ocasiona uma ruptura com as noções de fato e de tempo (partes da tríade conceitual do drama absoluto): primeiramente, a narrativa da Mulher rompe com o *fato* ao criar personagens e situações ilusórias, que não estão presentes na ação – sua vida no hotel sob um nome falso, a arrumadeira e seu neto, os cheques que lhe chegam semanalmente: nada disso está presente na “realidade” da ação; a vida onírica se sobrepõe à vida real, e age como expressão de uma intrasubjetividade. Pois a situação narrada pela Mulher corresponde, acima de tudo, a seus anseios – o texto retira-se do espaço “real” do drama e passa a explorar aspectos psicológicos da personagem; a objetividade do drama é inteiramente substituída por uma subjetividade.

Além disso, temos uma situação temporal muito particular: um futuro imaginário desemboca sobre o presente. O presente torna-se mais insuportável ainda: pois se tem a plena consciência de que nem passado nem futuro são superiores a ele, mas apenas um tempo imaginário, só alcançado através da narrativa, que nega o diálogo. Por isso, mesmo ansiando pela solidão e imaginando uma “fuga”, a Mulher acaba, por fim, chamando o Homem para junto de si:

Ela senta na cama. Ele suspira e se debruça na janela, as luzes piscando além dele, a chuva caindo mais forte. A Mulher treme de frio e cruza os braços contra o peito. Seus soluços morrem mas ela respira com dificuldade. A luz pisca e ouve-se o vento frio. O Homem continua debruçado na janela. Finalmente ela fala com ele suavemente –) Volta para a cama. Volta para a cama, meu bem... [p. 31]

Pois não há outra situação possível, a não ser aquela que já existe desde o princípio – afora ela, resta apenas a fantasia, que acaba por abraçar, assim, um mundo da liberdade total que é uma forma de inexistência – livre das pessoas e das fragilidades, livre de sua própria identidade, o delírio imaginado pela Mulher em “Fala comigo doce como a chuva” exprime o caráter transitório das personagens da peça, buscando recuperar a partir dele a sua dignidade. Não que o refúgio no delírio seja um recurso estranho às peças de Tennessee Williams – apresentando-se como possibilidade de fuga de uma realidade hostil, tal elemento é central em textos como **Um bonde chamado desejo** (em cujo decorrer da trama vemos uma Blanche desligada da realidade, culminando na sua loucura no final do drama, quando é levada para um sanatório) e em “A dama de Bergamota”, outra peça em um ato

O cenário de “A dama de Bergamota” é, mais uma vez, o pequeno quarto de aluguel: cansada de ter baratas voadoras como companheiras de quarto, a Sra. Hardwicke-Moore,

moradora de pensão, tenta reclamar com Sra. Wire (a senhoria) por melhores condições de estabelecimento, alegando que não pretende pagar o aluguel enquanto não tiver suas reivindicações atendidas. Sra. Wire, por sua vez, aproveita-se de sua posição superior para explorar psicologicamente Hardwicke-Moore, acusando-a de receber “homens que a visitam todas as noites” (WILLIAMS, 1979a, p. 33)³⁶ e ameaçando expulsá-la da pensão, ou até mesmo de comunicar ao chefe de polícia. Um terceiro personagem, “Escritor”, também morador da pensão, tenta socorrer Hardwicke-Moore, recebendo igualmente sua parcela de acusações – é chamado de alcoólatra e ouve comentários sarcásticos sobre sua “obra-prima de 780 páginas” [p. 34].

Neste texto é mais evidente o modo como Tennessee Williams plasma o tipo de relação social estabelecida entre inquilinos e locatários comum durante os anos pós-Depressão nos Estados Unidos. Sra. Wire diz:

Eu nunca espiono e nem escuto atrás das porta! A primeira coisa que uma senhoria do bairro francês aprende é não ver e nem ouvir, somente receber o aluguel! Enquanto ele estiver sendo pago, tudo bem, sou cega, surda e muda! Mas a partir do momento em que o dinheiro não vem, recobro minha audição, minha visão e também minha voz. Se necessário for, vou ao telefone e chamo o chefe de polícia, que por coincidência é cunhado de minha irmã! [p. 33]

Em uma única fala, sem rodeios, deixa claro que a relação que mantém com Hardwicke-Moore é exclusivamente financeira, sendo que mesmo as liberdades individuais desta só lhe serão garantidas enquanto for capaz de pagar pelo aluguel do quarto – apenas o dinheiro garante sua privacidade e segurança. As escolhas morais de Hardwick-Moore só são condenadas por Wire quando a primeira falta em pagar o aluguel do quarto – desde que pague, a dona da pensão é “cega, surda e muda”. Entretanto, embora a motivação seja o dinheiro, os ataques perpetrados por Wire são todos de ordem moral e psicológica – justamente os pontos de maior instabilidade nos personagens: “Vou repetir agora, prá seu governo, o que já disse a esta senhora. Estou *cheia* de *parasitas*! Ficou bem claro agora? Estou pelas tampas com todos vocês: ratos de pensão, mestiços, ébrios e degenerados que tentam enganar todo mundo com mentiras, promessas e desilusões” [p. 33]. O que produz o conflito dramático da peça é justamente o confronto entre a determinação de Sra. Wire, que busca revelar as atividades noturnas de Hardwicke-Moore apenas para atormentá-la, e a

³⁶ Doravante, as referências entre colchetes referem-se a este texto.

tentativa desta de negá-las, afirmando que seus recursos são provenientes de uma “plantação de borracha no Brasil” [p. 33].

Está tematizada, mais uma vez, a condição dos ocupantes de quarto de solteiro: tanto Hardwicke-Moore quando o Escritor encontram-se fragilizados financeiramente (serão expulsos se não pagarem o aluguel até o dia seguinte), fisicamente (o Escritor alega estar doente) e moralmente (Hardwicke-Moore recebe visitas noturnas de homens; o Escritor é acusado de alcoolismo), e tais fragilidades são expostas e exploradas pela Sra. Wire. O grande exemplo disto está no item que dá nome ao texto: a “pomada de Bergamota” (*larkspur lotion*, no original), em geral receitada para tratamento contra vitiligo, é conhecida também por seu uso como lubrificante sexual. Sra. Wire encontra tal pomada sobre o gaveteiro de Hardwicke-Moore, fazendo uma insinuação não tão sutil sobre o comportamento sexual desta:

Sra. Wire – Vai me desculpar pelo que vou lhe dizer, Sra. Hardshell-Moore, mas a senhora é do tipo de pessoa que vai morrer mesmo é de bebedeira e não de convulsões de barata! (PEGA – ...UMA LATINHA DE POMADA SOBRE O GAVETEIRO) Mas o quê é isto? Pomada de Bergamota! *Ora, vejam só!*

Sra. Hardwicke-Moore – (RUBORIZADA) Eu uso isto para amaciar minhas cutículas.

Sra. Wire – É, a senhora é muito exigente!

Sra. Hardwicke-Moore – O quê quer dizer com isto? [p. 32]

Temos, portanto, mais uma vez, a situação formal comum ao drama de *confinamento e existencialismo*, com essas personagens que, buscando a solidão, são interrompidas por Sra. Wire, que, pressionando-as psicologicamente ao explorar suas falhas, obriga-as a uma réplica: a própria permanência das personagens na pensão depende disso, de se defenderem das acusações que a senhoria perpetra contra elas.

Por isso o onirismo é tão importante neste texto: servindo como elemento existencialista, acaba por funcionar como meio de expressão subjetiva, e é quando recorrem a ele que as personagens verificam a possibilidade monológica:

Escritor – [...] Suponha que eu ornamente, ilumine... glorifique tudo! Com sonhos, ficções e fantasias! Assim como a existência de uma obre-prima de 780 páginas... pronta para ser produzida pela Broadway... e de maravilhosos volumes de poesias nas mãos dos editores, esperando apenas por uma assinatura para serem liberados! Suponha que eu viva neste lamentável mundo de ficção! Qual a sua satisfação, boa mulher, de dilacerar tudo... de aniquilar... de dizer que é *mentira*? Vou lhe dizer uma coisa, agora ouça! Não existem mentiras, a não ser aquelas que são atochadas em nossas bocas pelos punhos da miséria e da necessidade, Sra. Wire! Sim, então eu sou um mentiroso! Mas seu mundo foi feito de mentiras, seu mundo é uma hedionda

fábrica de mentiras! Mentiras! Mentiras!... Agora estou cansado. Disse o que tinha de ser dito e não tenho dinheiro para lhe dar, logo suma-se e deixe esta mulher em paz! Deixe-a sozinha. Vamos, saia! Vá embora! [p. 34]

Vemos, desse modo, uma dialética brutal entre o intra e o intersubjetivo: os monólogos, marcados pela fuga à fantasia, são cortados pelo senso prático de Wire, ligada apenas ao mundo do valor monetário – suas relações são, portanto, completamente materiais, reificadas, e daí sua força destrutiva dentro do texto. Ao negar as fantasias das personagens nega-lhes também a possibilidade monológica que, neste ponto, é o único meio de expressão de suas subjetividades – o diálogo já não lhes serve mais. A objetividade de Sra. Wire “contamina” o texto; as suas falas prendem-se ao tempo e ao lugar presentes, enquanto Hardwicke-Moore e o escritor tentam (expressando suas subjetividades) uma fuga monológica a outros espaços (como a “plantação de borracha no Brasil” [p. 33]) e outros tempos (o futuro glorioso do escritor, com sua obra-prima pronta para ser publicada pela Broadway). O que são fantasias para Hardwicke-Moore e o Escritor não passam de “LOROTAS!!” [p. 34] para Sra. Wire.

Além disso, devido às suas condições fragilizadas, é impossível aos dois ocupantes dos quartos esperar por uma superação de seus conflitos com Sra. Wire: os pensamentos opostos, neste caso, não encontram uma síntese dialética – e exatamente por isso o fato intersubjetivo, para essas personagens, parece inútil. A discussão com a senhoria não levará a lugar algum. Assim como ressaltamos no capítulo anterior a respeito do *drama em um ato*, as personagens sabem que, frente à catástrofe (sua falência moral, física e financeira), nenhuma ação é mais possível. O diálogo, assim, não pode ter conseqüências positivas – não serve para resolver suas situações.

O onirismo, assim como no texto anterior, serve como único refúgio em que as personagens possam livrar-se das relações hostis que estabelecem na realidade, e a possibilidade de vivenciarem uma ordem de coisas em que não estejam em posição subalternizada. Mais uma vez é uma fala do Escritor que serve como melhor exemplo:

E daí, se não existir nenhum rei da borracha em sua vida? Mas tem que ter um rei da borracha em sua vida? Devemos culpá-la pelo simples fato dela ter necessidade de compensar as deficiências da realidade exercitando um pouco... como devo dizer?... um pouco da sua bem dotada imaginação? [p. 34]

A peça encerra-se, então, com Hardwick-Moore e o Escritor assumindo essa fantasia e estabelecendo uma identidade mútua em suas condições: o Escritor aceita o delírio de

Hardwick-Moore, arguindo sobre suas plantações de borracha (e o caráter postiço da fantasia é fortalecido pela informação de que a plantação, no Brasil, fica a “uma ou duas milhas” [p. 34] do Mediterrâneo); esta, por sua vez, aceita a identidade de “Chekhov! Anton Pavlovitch Chekhov!” [p. 34] assumida pelo Escritor, chamando-o pelo nome em sua última fala no texto.

Em “A dama de Bergamota” a fantasia não é de dissolução, como vimos em “Fala comigo doce como a chuva”; ao contrário, as duas personagens estabelecem uma identidade entre si no fim do drama. Porém, assim como naquele texto, essa ainda é uma fantasia de fuga; os personagens não buscam mais que um distanciamento da realidade (ou uma compensação de suas deficiências). Nas duas peças vemos bem demarcada a condição desclassificada das personagens como elemento fragilizador, que as põe em um estado de isolamento e de não-identidade com o lugar em que vivem, que é sempre tratado como um lugar de passagem. Como bem expressa uma outra personagem de um dos contos do autor:

Entendi, pensou Luke. Acontece que não sou lugar nenhum. É por isso posso ficar aqui assistindo ao show. Não, não faço mesmo parte. Não sou nenhuma das *dramatis personae*. Não sou pesado nem leve o bastante. Não tenho suficiente... Como é o nome disso? Força centrífuga? Peso específico? É, deve ser... (WILLIAMS, 2006, p. 98)

Como estabelece Gore Vidal no texto citado no início deste ensaio, essa foi, muitas vezes, a condição do próprio Tennessee Williams. Homossexual, teve muitos de seus textos criticados por não se adequar, tanto em sua vida pessoal quanto em seus textos, a um determinado moralismo: suas peças desafiaram padrões morais ao pôr em cena personagens desclassificadas, cujas neuroses, trazidas pela constante espoliação de que são vítimas, as levam ao delírio e à loucura; personagens cuja condição econômica geralmente as torna vítimas, dependentes de outras pessoas que, longe de representarem o amparo psicológico de que necessitam, as exploram e subalternizam. Mas o mais importante: a condição destas personagens, confinadas em seus espaços hostis, revelou um profundo manejo da forma dramática, a partir da dialética entre intersubjetivo e intrassubjetivo, diálogo e monólogo, passado e presente, lugares reais e imaginários desafiando os limites dessa forma e apresentando novos caminhos ao texto dramático.

Considerações Finais

Ao propor a existência de um aspecto teórico imanente ao romance (seu “*inacabamento*”), Mikhail Bakhtin afirmaria que “o romance introduz uma problemática, um inacabamento semântico específico e o contato vivo com o inacabado, com a sua época que está se fazendo (o presente ainda não acabado)” (BAKHTIN, 1993, p. 398). Partindo dessa premissa, caracterizaria o romance como um *gênero proteico*, capaz de explorar todas as formas temáticas, estruturais e procedimentais, enquanto o conto seria uma modalidade literária de estrutura fixa, “cristalizada”. O desenvolvimento da crítica nas décadas posteriores, entretanto, esbarraria no problema da conceptualização do conto, motivado pela sua abertura a procedimentos literários até então só aplicados ao romance.

Modernamente, a pesquisa estética sobre o horizonte temático e formal do conto contemporâneo aponta contistas cuja obra tem um impacto tão grande quanto tiveram, no início do século XX, os romances de James Joyce e Virginia Woolf sobre o seu próprio gênero: assim como **Ulisses** e **Rumo ao farol** tornam insuficientes as conclusões dos estudos acerca dos paradigmas literários anteriores, o conto, a partir da relevância da obra de autores como Tchêkov, ultrapassou os limites da tradição teórica clássica, baseada inicialmente nas concepções de Poe e desenvolvida posteriormente não só pela academia como pelos próprios escritores (entre os mais eminentes, Cortázar (1993, p. 147-163)).

O questionamento da tradição conduziu-nos à percepção das insuficiências desse modelo teórico: todas as características citadas partem de três critérios supostamente distintivos do conto como gênero, a saber: extensão física, tempo interno e efeito compacto (Cf. GOUVEIA, 2003, p. 163-188). Desse modo, todo o esforço teórico anterior está baseado em critérios que visam estabelecer uma forma fixa para o conto, tanto eliminando a possibilidade de compreender procedimentos estruturais divergentes quanto ignorando qualquer tentativa de encontrar no plano do conteúdo sua distinção formal – em nossa concepção, a adoção de tal postura teórica (exemplificada perfeitamente pela “Filosofia da composição”, de Poe) reflete um caráter prescritivo, que se contrapõe à função da crítica literária. Por isso vimos a necessidade de diferenciar, dentro da forma do conto, três “tipos” distintos – o conto maravilhoso, o conto literário, e a forma moderna do conto literário. A

utilidade de tal divisão está em buscar ferramentas críticas adequadas para cada tipo de conto, observando seus principais aspectos éticos e estéticos.

O gênero dramático compartilha com o conto muitas de suas noções fundamentais – embora gênero distinto (o conto sendo uma forma do gênero épico), o drama tem a forte influência do aristotelismo, também fortemente baseado na noção de unidades: *unidade de ação*, *unidade de tempo* e *unidade de lugar* (ROUBINE, 2003), em tudo semelhantes à extensão física, tempo interno e efeito compacto do conto. Tais unidades, erigidas em dogma pelo classicismo francês, foram largamente questionadas com o advento do drama burguês – que entretanto manteve os elementos configuradores da tríade conceitual do drama, que segundo Peter Szondi (2001, p. 91) é uma poética do *fato* [1] *presente* [2] e *intersubjetivo* [3]. Apenas com o drama moderno há uma substituição dos elementos dessa tríade por conceitos antitéticos correspondentes: ocorrência, então, uma progressiva interiorização que alterou a percepção do tempo, deixando este de ser exclusivamente presente – o passado e o presente das personagens desembocam um no outro. A vida ativa, a ação, cede lugar à reflexão, de maneira que passamos da esfera do intersubjetivo para o intrasubjetivo. Aos poucos, cria-se uma contradição, no drama, entre a forma da tradição (que é intersubjetiva) e o enunciado dos novos conteúdos. Além disso, a reflexão traz ao drama um elemento que lhe é estranho – a subjetividade da lírica ou do narrador épico –, inserindo nele uma nova oposição sujeito-objeto à qual sua forma não era adequada.

Assim, destronado o enredo como categoria central no conto, e o presente intersubjetivo no drama, essas formas literárias (assim como já fizera o romance) partem para a exploração de outros elementos outrora periféricos, dentre os quais a própria linguagem: no drama, isto se manifestará especialmente a partir da introdução de elementos líricos ou épico-narrativos (que culminariam no teatro épico de Brecht) e da dialética entre o diálogo (expressão da intersubjetividade) e o monólogo (intrasubjetivo por excelência). No conto, semelhantemente, ver-se-ia a necessidade de criar uma forma que fosse expressão da subjetividade; neste sentido, o conto também passa a ser, prioritariamente, intrasubjetivo. Percebemos não uma coincidência, mas uma confluência entre as modificações estruturais sofridas pelo drama e pelo conto modernos: processo para o qual Anton P. Tchêkov contribuiu de modo extraordinário. Exímio tanto na arte da dramaturgia quanto na contística, Tchêkov levou elementos de uma forma literária à outra, contribuindo à renovação de ambas; se seus contos são geralmente tomados como marco do início de um novo tipo de conto, suas peças não são menos que basilares para a formação do drama moderno – em especial **A gaivota**.

As fronteiras dos gêneros tornam-se, assim, cada vez mais maleáveis. Dotadas de um certo inacabamento semântico, as obras modernas transitam entre um gênero e outro, e representam um desafio à teoria. Talvez seja esclarecedora a afirmação de Auerbach, que destaca que, durante e depois da Primeira Guerra Mundial, a preferência dos romancistas por “um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência”, em uma Europa “demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre”, produziu obras que passam ao leitor...

[...] uma sensação de desesperança; apresenta-se freqüentemente algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam; não raramente, uma alienação da vontade prática de viver, ou o gosto na representação das suas formas mais cruas; hostilidade à cultura, expressa com os meios estilísticos mais sutis que a cultura criou por vezes, um encarniçado e radical afã de destruição (AUERBACH, 2004, p. 496).

Naturalmente, a guerra não foi o único elemento impulsionador desta predileção por uma representação da consciência em sua multiplicidade (o desenvolvimento da psicanálise, por exemplo, também foi decisivo nesse aspecto), mas não podemos deixar de notar como este evento único em sua tragicidade foi capaz de mudar as relações entre os homens, mudanças que se intensificariam com a Segunda Guerra, ainda mais trágica, e com o desenvolvimento tecnológico que se seguiu.

As formas de arte atuais são resultado da síntese de todos estes processos sociais, aliada à inspiração individual de autores dispostos a desafiar os limites da forma. Incapazes de prever que alterações serão ainda introduzidas à poética dos gêneros pelas obras cada vez mais dinâmicas da contemporaneidade, resta-nos revisar a teoria, adaptando-a para que não entre em descompasso com as formulações estéticas que pretende abarcar.

Referências

- ALMEIDA, Joel Rosa de. Do conto e suas personagens. In: _____. **A experimentação do grotesco em Clarice Lispector**. São Paulo: Nankin Editorial, 2004. p. 53-98.
- ANDRÓGINO. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 51-53.
- ARÊAS, Vilma. Clarice Lispector. In: PIZARRO, Ana (org). **América Latina**: palavra, literatura e cultura – vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1995. p. 429-446.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. 186 p.
- ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-52.
- ARRIGUCCI JR, Davi. Borges ou do conto filosófico. In: BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. p. 9-26.
- ASSIS, Machado de. Teoria do Medalhão. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Versão digital disponível em: <www.bibvirt.futuro.usp.br>. Acesso em: 22 de Janeiro de 2010.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. 512 p.
- BAKHTIN, Mikhail. Epos e romance (sobre a metodologia do estudo do romance). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 397-427.
- _____. O problema do conteúdo, do material e da forma na criação literária. In: _____. **Questões de Literatura e de Estética** (A Teoria do Romance). 4. ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998. p. 13-70.
- BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 3. ed. São Paulo: Globo, 2001. 197 p.

CALVINO, Ítalo. Multiplicidade. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 117-138.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**: estudos de Teoria e História Literária. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008. 204 p.

_____. Introdução. In: _____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 10. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 28-32.

CAVALO. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos**: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 202-212.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 147-163.

GASSNER, John. O teatro e o drama dos meados do século. In: _____. **Mestres do teatro II**. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 413-462

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006. 96 p.

GOUVEIA, Arturo. A arte do breve. In: _____. **A arte do breve**. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003. p. 163-188.

_____. A epopéia negativa do século XX. In: GOUVEIA, Arturo; MELO, Anaína Clara de. **Dois ensaios frankfurtianos**. João Pessoa: Idéia, 2004. p. 12-74.

HALL, Stuart. A identidade em questão. In: _____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias** (primeira parte). Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 1990. 102 p.

JAMESON, Frederic. Em defesa de Georg Lukács. In: _____. **Marxismo e forma**: teorias dialéticas da literatura no século XX. São Paulo: Editora HUCITEC, 1985. p. 127-160.

LAFETÁ, João Luiz. **1930**: a crítica e o Modernismo. Prefácio de Antonio Candido. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. 288 p.

LINS, Osman. **A rainha dos cárceres da Grécia**. São Paulo: Melhoramentos, 1976. 218 p.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a. 87 p.

_____. **A bela e a fera**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999a. 105p.

_____. **A paixão segundo G.H.**: edição crítica. Paris; São Paulo: ALLCA XX; Scipione Cultural, 1997.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b. 87p.

_____. **Onde estivestes de noite**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999b. 94 p.

_____. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c. 202 p.

_____. **Um sopro de vida** (pulsações). Rio de Janeiro: Rocco, 1999c. 159 p.

LUCAS, Fábio. Guimarães Rosa e Clarice Lispector: Mito e Ideologia. In: _____. **Razão e emoção literária**. São Paulo: Duas Cidades, 1982. p. 113-121.

LUKÁCS, Georg. As formas da grande épica em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: _____. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. 34. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 23-96.

MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. **Da literatura comparada à teoria da literatura**. 2. ed. Lisboa: Presença, 2001. p. 161.

MAGALDI, Sábado. Tennessee Williams evoca o passado. In: _____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 352-356.

TISCHLER, Nancy M. Romantic textures in Tennessee Williams's plays and short stories. In: ROUDANÉ, Matthew C. (Org.). **The Cambridge companion to Tennessee Williams**. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1997. p. 147-166.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideração intempestiva**: da utilidade e desvantagem da história para a vida. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003. 104 p.

O'CONNOR, Jaqueline. Living in this little hotel: boarders on borders in Tennessee Williams's early short plays. **Tennessee Williams annual review**. Murfreesboro: Middle Tennessee State University, n. 03, p. 101-115, 2000.

PACHECO, Carlos. Del Cuento y sus alrededores. In: _____. **Criterios para una conceptualización del cuento**. Caracas: Ed. Monte Ávila Latinoamericana, 1993. Versão digital disponível em: www.plataforma.uchile.cl/fg/semestre1/_2003/cuento/modulo1/clase1/doc/criterios.doc+Crit+erios+para+una+conceptualizacion+del+cuento. Acesso em: 26 de Julho de 2009. p. 01-11.

PASSOS, Cleusa Rios P. Breves considerações sobre o conto moderno. In: BOSI, Viviana, et al (Org.). **Ficções**: leitores e leituras. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 67-90.

- PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 118 p.
- PLATÃO. **Diálogos III: a república**. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d. 416 p.
- POE, Edgar Allan. **Filosofia da composição**. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/proin/versao_2/poe/index64.html>. Acesso em: 26 de Julho de 2009. p. 129-162.
- POE, Edgar Allan. O sistema do Dr. Catrão e do Professor Pena. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Rio de Janeiro: Otto Pierre, 1979. p. 203-233.
- PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: de Poe a Tchékov. In: BOSI, Viviana, et al (Org.). **Ficções: leitores e leituras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001. p. 91-111.
- RODRIGUES, Raquel Imanish. Teatro e crise. **Novos estudos CEBRAP**. São Paulo, n. 71, p. 209-219, mar. 2005.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 176 p.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003. 226 p.
- SAADI, Fátima. “Onde estão as neves de outrora?”. In: WILLIAMS, Tennessee. **Um bonde chamado desejo** (Coleção “Os grandes dramaturgos”). São Paulo: Peixoto Neto, 2004. p. 11-30.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. **O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas**. Porto: Campo das Letras, 2002.
- SOUSA, Carlos Mendes de. A revelação do nome. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, n. 17 e 18, p. 140-191, dez. 2004.
- SOUZA, Thais Torres de. **As crônicas de Clarice Lispector**. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00012.htm>>. Acesso: 18 de Janeiro de 2010.
- SUBIDA-DESCIDA. In: CHEVALIER, Jean. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)**. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002. p. 853.
- SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno [1880-1950]**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 185 p.

VIDAL, Gore. Introdução. In: WILLIAMS, Tennessee. **49 Contos de Tennessee Williams**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 21-29.

WATT, Ian. O realismo e a forma romance. In: _____. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 11-33.

WILLIAMS, Raymond. Formas. In: _____. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 147-178.

WILLIAMS, Tennessee. A dama de bergamota. **Cadernos de teatro**. Rio de Janeiro: O tablado, n.82, jul./ago./set. 1979a. p. 32-34.

_____. Fala comigo doce como a chuva. **Cadernos de teatro**. Rio de Janeiro: O tablado, n.82, jul./ago./set. 1979b. p. 28-31.

_____. O homem da poltrona estofada. In: _____. **49 Contos de Tennessee Williams**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 7-19.

_____. Parada de dez minutos. In: _____. **49 Contos de Tennessee Williams**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 92-101.