

Coleção Debates
Dirigida por J. Guinsburg

julio cortázar
VALISE DE CRONÓPIO

Equipe de realização – Tradução: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa; Organização: Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.; Revisão: Amilton Monteiro de Oliveira; Produção: Ricardo W. Neves e Raquel Fernandes Abranches.



PERSPECTIVA

CCSP
Divisão de Bibliotecas

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Cortázar, Julio, 1914-1984.

Valise de cronópio / Julio Cortázar ; [tradução
Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa ;
organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr.].
— São Paulo : Perspectiva, 2006. — (Debates ; 104 /
dirigida por J. Guinsburg)

2ª reimpr. da 2. ed. de 1993.

Bibliografia

ISBN 85-273-0380-9

1. Crítica literária 2. Literatura moderna - História
e crítica I. Campos, Haroldo de, 1929- II. Arriguci
Junior, Davi. III. Guinsburg, J. IV. Título. V. Série.

04-3144

CDD-809

Índices para catálogo sistemático:

1. Literatura moderna : História e crítica 809

201 33
C. 201.1
J. 201.1
0.0

2ª edição - 2ª reimpressão

Direitos em língua portuguesa reservados à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 - São Paulo - SP - Brasil
Telefax: (0--11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br
2006

SUMÁRIO

Escorpionagem: O que vai na Valise	7
<i>A invenção como crítica</i>	8
<i>Vice-versa</i>	10
<i>Camaleidoscópico</i>	12
1. A Urna Grega na Poesia de John Keats ..	17
2. Morte de Antonin Artaud	57
3. Situação do Romance	61
4. Para uma Poética	85
<i>Interlúdio mágico</i>	88
<i>Alhear-se e admirar-se</i>	95
<i>O canto e o ser</i>	97
5. Poe: o Poeta, o Narrador e o Crítico	103
<i>Poe e sua época</i>	105
<i>A página em branco</i>	107

18:14030/1160942

mente aplicado desde jovem à mecânica do fato literário, à instrumentação poética, à técnica da crítica, às fórmulas capazes de assegurar o controle sobre a matéria com que se trabalha mediante o absoluto domínio dos utensílios mentais que a elaboram, Poe busca essa “atitude central” de que fala Paul Valéry ao estudar Leonardo, atitude “a partir da qual as empresas do conhecimento e as operações da arte são igualmente possíveis”. Sob a evidente influência das reflexões de Poe, Valéry atribui a Leonardo uma idéia da *realização*, que parte da consciência de que a rigor é impossível comunicar ao espectador ou ao leitor as imaginações próprias, pelo que o artista deverá compor, ou seja, criar uma verdadeira “máquina”, que, *tal como vimos, é o modo de Poe conceber a criação de um conto ou de um poema*. Sem aludir explicitamente à noção de originalidade e de *poiesis* em Poe, Valéry o cita ao final da sua *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*: “Poe . . . assentou claramente na psicologia, na probabilidade dos efeitos, o ataque ao leitor”.

De toda a sua obra crítica, esta busca de um método parece ser o legado mais importante deixado por Poe às letras universais. Sem frieza mecânica — pois às aparências de certos textos mistificadores se opõe o melhor da sua narrativa e da sua poesia, que são as provas que contam —, e sem o pragmatismo indisfarçável do profissional da literatura, Poe indaga *a chave da criação verbal*, situando-se num plano que recusa simultaneamente a efusão e a montagem, substituídos por um sistema de movimentos espirituais capazes de dinamizar a obra literária, de projetá-la no leitor até reduzi-lo à passividade — pois só assim o atingirá a mensagem na sua total pureza —, em vez de provocar o processo inverso pelo qual o leitor penetra na coisa lida e incorpora a ela, num jogo de mútuos reflexos, suas próprias tensões deformadoras. E esta concepção ativa e atuante da literatura, este verbo que se encarna, é a melhor coisa capaz de parafrasear o sentido de uma *criação*, se entendermos por esta não tanto a passagem inconcebível do nada ao ser, mas a admirável, infinita ação do ser sobre si mesmo, nas suas muitas figuras, na alegre variedade das coisas e dos dias.

6. ALGUNS ASPECTOS DO CONTO

Encontro-me hoje, diante dos senhores, numa situação bastante paradoxal. Um contista argentino se dispõe a trocar idéias acerca do conto sem que seus ouvintes e seus interlocutores, salvo algumas exceções, conheçam coisa alguma de sua obra. O isolamento cultural que continua prejudicando nossos países, somado à injusta incomunicabilidade a que se vê submetida Cuba atualmente, têm determinado que meus livros, que já são uns quantos, não tenham chegado, a não ser excepcionalmente, às mãos de leitores tão dispostos e tão entusiastas como os senhores. O mal disto não é tanto que os senhores não tenham tido oportunidade de julgar meus contos, mas, sim, que eu me sinta um pouco como um fantasma que lhes vem falar sem essa

relativa tranqüilidade que sempre dá saber-mo-nos precedidos pela tarefa cumprida ao longo dos anos. E o fato de me sentir como um fantasma deve ser já perceptível em mim, porque há alguns dias uma senhora argentina me assegurou no hotel Riviera que eu não era Julio Cortázar, e diante de minha estupefação agregou que o autêntico Julio Cortázar é um senhor de cabelos brancos, muito amigo de um parente dela, e que nunca arredou pé de Buenos Aires. Como já faz doze anos que resido em Paris, os senhores compreenderão que minha qualidade espectral se tenha intensificado notavelmente depois desta revelação. Se de repente eu desaparecer na metade de uma frase, não me surpreenderei demais; e no mínimo sairemos todos ganhando.

Afirma-se que o desejo mais ardente de um fantasma é recobrar pelo menos um sinal de corporeidade, algo tangível que o devolva por um momento à vida de carne e osso. Para conseguir um pouco de tangibilidade diante dos senhores, vou dizer em poucas palavras qual é a direção e o sentido dos meus contos. Não o faço por mero prazer informativo, porque nenhuma resenha teórica pode substituir a obra em si; minhas razões são mais importantes do que essa. Uma vez que me vou ocupar de alguns aspectos do conto como gênero literário, e é possível que algumas das minhas idéias surpreendam ou choquem quem as escutar, parece-me de uma elementar honradez definir o tipo de narração que me interessa, assinalando minha especial maneira de entender o mundo. Quase todos os contos que escrevi pertencem ao gênero chamado fantástico por falta de nome melhor, e se opõem a esse falso realismo que consiste em crer que todas as coisas podem ser descritas e explicadas como dava por assentado o otimismo filosófico e científico do século XVIII, isto é, dentro de um mundo regido mais ou menos harmoniosamente por um sistema de leis, de princípios, de relações de causa a efeito, de psicologias definidas, de geografias bem cartografadas. No meu caso, a suspeita de outra ordem mais secreta e menos comunicável, e a fecunda descoberta de Alfred Jarry, para quem o verdadeiro estudo da realidade não residia nas leis, mas nas exceções a essas leis, foram alguns dos princípios orientadores da minha busca pessoal de uma literatura

à margem de todo realismo demasiado ingênuo. Por isso, se nas idéias que seguem, os senhores encontrarem uma predileção por tudo o que no conto é excepcional, quer se trate dos temas ou mesmo das formas expressivas, creio que esta apresentação de minha própria maneira de entender o mundo explicará minha tomada de posição e meu enfoque do problema. Em último caso se poderá dizer que só falei do conto tal qual eu o pratico. E, contudo, não creio que seja assim. Tenho a certeza de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos. E penso que talvez seja possível mostrar aqui esses elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte.

A oportunidade de trocar idéias acerca do conto me interessa por diversas razões. Moro num país — França — onde este gênero tem pouca vigência, embora nos últimos anos se note entre escritores e leitores um interesse crescente por essa forma de expressão. De qualquer modo, enquanto os críticos continuam acumulando teorias e mantendo exasperadas polêmicas acerca do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto. Viver como contista num país onde esta forma expressiva é um produto quase exótico, obriga forçosamente a buscar em outras literaturas o alimento que ali falta. Pouco a pouco, em textos originais ou mediante traduções, vamos acumulando quase que rancorosamente uma enorme quantidade de contos do passado e do presente, e chega o dia em que podemos fazer um balanço, tentar uma aproximação apreciadora a esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e, em última análise, tão secreto e voltado para si mesmo, caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário.

Mas além desse alto no caminho que todo escritor deve fazer em algum momento do seu trabalho, falar do conto tem um interesse especial para nós, uma vez que todos os países americanos de língua espanhola estão dando ao conto uma importância excepcional, que jamais tivera em outros países latinos como a França ou a Espanha. Entre nós, como é natural nas literaturas jovens, a criação espontânea precede quase sempre o

exame crítico, e é bom que seja assim. Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar, não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável; em segundo lugar, os teóricos e os críticos não têm por que serem os próprios contistas, e é natural que aqueles só entrem em cena quando exista já um acervo, uma boa quantidade de literatura que permita indagar e esclarecer o seu desenvolvimento e as suas qualidades. Na América, tanto em Cuba como no México ou no Chile ou na Argentina, uma grande quantidade de contistas trabalha desde os começos do século, sem se conhecerem muito entre si, descobrindo-se às vezes de maneira quase que póstuma. Em face desse panorama sem coerência suficiente, no qual poucos conhecem a fundo o trabalho dos demais, creio que é útil falar do conto por cima das particularidades nacionais e internacionais, porque é um gênero que entre nós tem uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia. Alguma vez faremos as antologias definitivas — como fazem os países anglo-saxões, por exemplo — e se saberá até onde fomos capazes de chegar. Por ora não me parece inútil falar do conto em abstrato, como gênero literário. Se tivermos uma idéia convincente dessa forma de expressão literária, ela poderá contribuir para estabelecer uma escala de valores para essa antologia ideal que está por fazer. Há demasiada confusão, demasiados mal-entendidos neste terreno. Enquanto os contistas levam adiante sua tarefa, já é tempo de se falar dessa tarefa em si mesma, à margem das pessoas e das nacionalidades. É preciso chegarmos a ter uma idéia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as idéias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma idéia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de

água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes.

Para se entender o caráter peculiar do conto, costuma-se compará-lo com o romance, gênero muito mais popular, sobre o qual abundam as preceptísticas. Assinala-se, por exemplo, que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo de leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romanceada; por sua vez, o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito. 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. Não sei se os senhores terão ouvido um fotógrafo profissional falar da sua própria arte; sempre me surpreendeu que se expressasse tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspectos. Fotógrafos da categoria de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme 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 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 trégua desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário. Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência, e analisem a primeira página. Surprender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. 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. E isto que assim expresso parece uma metáfora, exprime, contudo, o essencial do método. O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa "abertura" a que me referia antes. Basta perguntar por que determinado conto é ruim. Não é ruim pelo tema, porque em literatura não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema. Também não é ruim porque os personagens careçam de interesse, já que até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka. Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas. E assim podemos adiantar já que as noções de significação, de intensidade e de tensão não de nos permitir, como se verá, aproximarmo-nos melhor da própria estrutura do conto.

Dizíamos que o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou

fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico, como ocorre em tantas admiráveis narrativas de uma Katherine Mansfield ou de um Sherwood Anderson, se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica. Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. Penso, por exemplo, no tema da maioria das admiráveis narrativas de Anton Tchecov. Que há ali que não seja tristemente cotidiano, medíocre, muitas vezes conformista ou inutilmente rebelde? O que se conta nessas narrativas é quase o que, quando crianças, nas enfadonhas tertúlias que devíamos compartilhar com os mais velhos, escutávamos nossas avós ou nossas tias contar; a pequena, insignificante crônica familiar de ambições frustradas, de modestos dramas locais, de angústias à medida de uma sala, de um piano, de um chá com doces. E, contudo, os contos de Katherine Mansfield, de Tchecov, são significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento. Os senhores já terão percebido que essa significação misteriosa não reside somente no tema do conto, porque, na verdade, a maioria dos contos ruins, que todos nós já lemos, contém episódios similares aos tratados pelos autores citados; a idéia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo. E é aqui que, bruscamente, se produz a distinção entre o bom e o mau contista. Por isso teremos de nos deter com todo o cuidado possível nesta encruzilhada, para tratar de entender um pouco mais essa estranha forma de vida que é um conto bem realizado, e ver por que está vivo enquanto outros que, aparentemente, a ele se assemelham, não passam de tinta sobre o papel, alimento para o esquecimento.

Vejamos a questão do ângulo do contista e, neste caso, obrigatoriamente, da minha própria versão do assunto. Um contista é um homem que de repente, rodea-

do pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto. Esta escolha do tema não é tão simples. As vezes o contista escolhe, e outras vezes sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo. No meu caso, a grande maioria dos meus contos foram escritos — como dizê-lo? — independentemente de minha vontade, por cima ou por baixo de minha consciência, como se eu não fosse mais que um meio pelo qual passava e se manifestava uma força alheia. Mas isto, que pode depender do temperamento de cada um, não altera o fato essencial: num momento dado *há tema*, já seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou estranhamento imposto a partir de um plano onde nada é definível. Há tema, repito, e esse tema vai se tornar conto. Antes que isto ocorra, que podemos dizer do tema em si? Por que este tema e não outro? Que razões levam, consciente ou inconscientemente, o contista a escolher um determinado tema?

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até idéias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência. Ou então, para sermos mais modestos e mais atuais, ao mesmo tempo um bom tema tem algo de sistema atômico, de núcleo em torno do qual giram os elétrons; e tudo isso, afinal, não é já como uma proposição de vida, uma dinâmica que nos insta a sairmos de nós mesmos e a entrarmos num sistema de relações mais complexo e mais belo? Muitas vezes tenho-me perguntado qual será a virtude de certos contos inesquecíveis. Na ocasião os lemos junto com muitos outros que inclusive podiam ser dos mesmos autores. E eis que os

anos se passaram e vivemos e esquecemos tanto; mas esses pequenos, insignificantes contos, esses grãos de areia no imenso mar da literatura continuam aí, palpitando em nós. Não é verdade que cada um tem sua própria coleção de contos? Eu tenho a minha e poderia citar alguns nomes. Tenho “William Wilson”, de Edgar A. Poe, tenho “Bola de Sebo”, de Guy de Maupassant. Os pequenos planetas giram e giram: aí está “Uma Lembrança de Natal”, de Truman Capote, “Tlön”, “Uqbar”, “Orbis”, “Tertius”, de Jorge Luís Borges, “Um Sonho Realizado” de Juan Carlos Onetti, “A Morte de Ivan Illich”, de Tolstói, “Fifty Grand”, de Hemingway, “Os Sonhadores”, de Isak Dinesen, e assim poderia continuar e continuar. . . Os senhores já terão advertido que nem todos estes contos são obrigatoriamente antológicos. Por que perduram na memória? Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. E esse homem, que num determinado momento escolhe um tema e faz com ele um conto, será um grande contista se sua escolha contiver — às vezes sem que ele o saiba conscientemente — essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana. Todo conto perdurável é como a semente onde dorme a árvore gigantesca. Essa árvore crescerá em nós, inscreverá seu nome em nossa memória.

Entretanto, é preciso aclarar melhor esta noção de temas significativos.

Um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor, e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará indiferente a outro. Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores. Por isso, quando dizemos que um tema é significativo, como no caso dos contos de Tchecov, essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do

tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto. Aqui me parece oportuno mencionar um fato que me ocorre com frequência e que outros contistas amigos conhecem tão bem quanto eu. É comum que, no curso de uma conversa, alguém conte um episódio divertido ou comovente ou estranho e que, dirigindo-se logo ao contista presente, lhe diga: "Aí tem você um tema formidável para um conto; lhe dou de presente". Já me presentearam assim com uma porção de temas e sempre respondo amavelmente: "Muito obrigado", e jamais escrevi um conto com qualquer deles. Contudo, certa vez uma amiga me contou distraidamente as aventuras de uma criada sua em Paris. Enquanto ouvia a narrativa, senti que isso podia chegar a ser um conto. Para ela esses episódios não eram mais que histórias curiosas; para mim, bruscamente, se impregnavam de um sentido que ia muito além do seu simples e até vulgar conteúdo. Por isso, toda vez que me perguntam: "Como distinguir entre um tema insignificante — por mais divertido ou emocionante que possa ser — e outro significativo?", respondo que o escritor é o primeiro a sofrer esse efeito indefinível mas avassalador de certos temas, e que precisamente por isso é um escritor. Assim como para Marcel Proust o sabor de uma *madeleine* molhada no chá abria subitamente um imenso leque de recordações aparentemente esquecidas, de modo análogo o escritor reage diante de certos temas, da mesma forma que seu conto, mais tarde, fará reagir o leitor. Todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador.

Chegamos assim ao fim desta primeira etapa do nascimento de um conto e tocamos o umbral da sua criação propriamente dita. Eis aí o contista, que escolheu um tema, valendo-se dessas sutis antenas capazes de lhe permitir reconhecer os elementos que logo deverão de se converter em obra de arte. O contista está diante do seu tema, diante desse embrião que já é vida

mas que não adquiriu ainda sua forma definitiva. Para ele esse tema tem sentido, tem significação. Mas se tudo se reduzisse a isso, de pouco serviria; agora, como último termo do processo, como juiz implacável, está esperando o leitor, o elo final do processo criador, o cumprimento ou o fracasso do ciclo. E é então que o conto tem de nascer ponte, tem de nascer passagem, tem de dar o salto que projete a significação inicial, descoberta pelo autor, a esse extremo mais passivo e menos vigilante e, muitas vezes, até indiferente, que chamamos leitor. Os contistas inexperientes costumam cair na ilusão de imaginar que lhes bastará escrever chã e fluentemente um tema que os comoveu, para comover por seu turno os leitores. Incorrem na ingenuidade daquele que acha belíssimo o próprio filho e dá por certo que os outros o julguem igualmente belo. Com o tempo, com os fracassos, o contista, capaz de superar essa primeira etapa ingênua, aprende que em literatura não valem as boas intenções. Descobre que para voltar a criar no leitor essa comoção que levou a ele próprio a escrever o conto, é necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste entre muitas outras coisas em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contacto com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder conseguir esse seqüestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. Nenhum dos senhores terá esquecido "O Tonel de Amontillado", de Edgar Poe. O extraordinário deste conto é a brusca renúncia a toda descrição de ambiente. Na terceira ou quarta frase estamos no coração do drama, assistindo ao cumprimento implacável de uma vingança. "Os Assassinos", de He-

mingway, é outro exemplo de intensidade obtida mediante a eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama. Mas pensemos agora nos contos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. Neles, com modalidades típicas de cada um, a intensidade é de outra ordem, e prefiro dar-lhe o nome de tensão. É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta. Ainda estamos muito longe de saber o que vai ocorrer no conto, e, entretanto, não nos podemos subtrair à sua atmosfera. No caso de "O Tonel de Amon-tillado" e de "Os Assassinos", os fatos, despojados de toda preparação, saltam sobre nós e nos agarram; em troca, numa narrativa demorada e caudalosa de Henry James — "A Lição do Mestre", por exemplo — sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha. Mas tanto a intensidade da ação como a tensão interna da narrativa são o produto do que antes chamei o ofício de escritor, e é aqui que nos vamos aproximando do final deste passeio pelo conto. Em meu país, e agora em Cuba, tenho podido ler contos dos mais variados autores: maduros ou jovens, da cidade e do campo, dedicados à literatura por razões estéticas ou por imperativos sociais do momento, comprometidos ou não comprometidos. Pois bem, embora soe a truísmo, tanto na Argentina como aqui os bons contos têm sido escritos pelos que dominam o ofício no sentido já indicado. Um exemplo argentino esclarecerá melhor isto. Em nossas províncias centrais e do Norte existe uma longa tradição de contos orais, que os gaúchos se transmitem de noite à roda do fogo, que os pais continuam contando aos filhos, e que de repente passam pela pena de um escritor regionalista e, na esmagadora maioria dos casos, se convertem em péssimos contos. O que sucede? As narrativas em si são saborosas, traduzem e resumem a experiência, o sentido do humor e o fatalismo do homem do campo; alguns se elevam mesmo à dimensão trágica ou poética. Quando os ouvimos da boca de um velho gaúcho, entre um mate e outro, sentimos como que uma anulação do tempo, e pensamos que também os aedos gregos contavam assim as faça-

nhas de Aquiles para maravilha de pastores e viajantes. Mas nesse momento, quando deveria surgir um Homero que fizesse uma *Iliada* ou uma *Odisséia* dessa soma de tradições orais, em meu país surge um senhor para quem a cultura das cidades é um signo de decadência, para quem os contistas que todos nós amamos são estas que escreveram para o mero deleite de classes sociais liquidadas, e esse senhor entende, em troca, que para escrever um conto a única coisa que faz falta é registrar por escrito uma narrativa tradicional, conservando na medida do possível o tom falado, os torneios do falar rural, as incorreções gramaticais, isso que chamam a cor local. Não sei se essa maneira de escrever contos populares é cultivada em Cuba; oxalá não seja, porque em meu país não deu mais que indigestos volumes que não interessam nem aos homens do campo, que preferem continuar ouvindo os contos entre dois tragos, nem aos leitores da cidade, que estarão em franca decadência, mas não deixaram de ler bem lidos os clássicos do gênero. Em compensação — e refiro-me também à Argentina — tivemos escritores como um Roberto J. Payró, um Ricardo Güiraldes, um Horacio Quiroga e um Benito Lynch que, partindo também se temas muitas vezes tradicionais, ouvidos da boca de velhos gaúchos como um Dom Segundo Sombra, souberam potenciar esse material e torná-lo obra de arte. Mas Quiroga, Güiraldes e Lynch conheciam a fundo o ofício de escritor, isto é, só aceitavam temas significativos, enriquecedores, assim como Homero teve de pôr de lado uma porção de episódios bélicos e mágicos para não deixar senão aqueles que chegaram até nós graças à enorme força mítica, à ressonância de arquétipos mentais, de hormônios psíquicos como Ortega y Gasset chamava os mitos. Quiroga, Güiraldes e Lynch eram escritores de dimensão universal, sem preconceitos localistas ou étnicos ou populistas; por isso, além de escolherem cuidadosamente os temas de suas narrativas, submetiam-nos a uma forma literária, a única capaz de transmitir ao leitor todos os valores, todo o fermento, toda a projeção em profundidade e em altura desses temas. Escreviam tensamente, mostravam intensamente. Não há outro modo para que um conto seja eficaz, faça alvo no leitor e crave em sua memória.

O exemplo que acabo de dar pode ser de interesse para Cuba. É evidente que as possibilidades que a Revolução oferece a um contista são quase infinitas. A cidade, o campo, a luta, o trabalho, os diferentes tipos psicológicos, os conflitos de ideologia, de caráter; e tudo isso como que exacerbado pelo desejo que se vê nos senhores de atuarem, de se expressarem, de se comunicarem como nunca puderam fazer antes. Mas tudo isso como há de ser traduzido em grandes contos, em contos que cheguem ao leitor com a força e a eficácia necessária? É aqui que eu gostaria de aplicar concretamente o que venho dizendo num terreno mais abstrato. O entusiasmo e a boa vontade não bastam por si só, como também não basta o ofício de escritor por si só para escrever contos que fixem literariamente (isto é, na admiração coletiva, na memória de um povo) a grandeza desta Revolução em marcha. Aqui, mais que em nenhuma outra parte, se requer hoje uma fusão total dessas duas forças, a do homem plenamente comprometido com sua realidade nacional e mundial, e a do escritor lucidamente seguro do seu ofício. Nesse sentido não há engano possível. Por mais veterano, por mais hábil que seja um contista, se lhe faltar uma motivação entranhável, se os seus contos não nasceram de uma profunda vivência, sua obra não irá além do mero exercício estético. Mas o contrário será ainda pior, porque de nada valem o fervor, a vontade de comunicar a mensagem, se se carecer dos instrumentos expressivos, estilísticos, que tornam possível essa comunicação. Neste momento estamos tocando o ponto crucial da questão. Creio, e digo-o após ter pesado longamente todos os elementos que entram em jogo, que escrever para uma revolução, que escrever revolucionariamente, não significa, como crêem muitos, escrever obrigatoriamente acerca da própria revolução. Jogando um pouco com as palavras, Emmanuel Carballo dizia aqui há alguns dias que em Cuba seria mais revolucionário escrever contos fantásticos do que contos sobre temas revolucionários. Por certo a frase é exagerada, mas produz uma impaciência muito reveladora. Quanto a mim, creio que o escritor revolucionário é aquele em que se fundem indissolivelmente a consciência do seu livre compromisso individual e coletivo, e essa outra soberana liberdade cultural que confere o pleno domínio do ofício. Se

esse escritor, responsável e lúcido, decide escrever literatura fantástica, ou psicológica, ou voltada para o passado, seu ato é um ato de liberdade dentro da revolução e, por isso, é também um ato revolucionário, embora seus contos não se ocupem das formas individuais ou coletivas que adota a revolução. Contrariamente ao estreito critério de muitos que confundem literatura com pedagogia, literatura com ensinamento, literatura com doutrinação ideológica, um escritor revolucionário tem todo o direito de se dirigir a um leitor muito mais complexo, muito mais exigente em matéria espiritual do que imaginam os escritores e os críticos improvisados pelas circunstâncias e convencidos de que seu mundo pessoal é o único mundo existente, de que as preocupações do momento são as únicas preocupações válidas. Repitamos, aplicando-a ao que nos rodeia em Cuba, a admirável frase de Hamlet a Horácio: "Há muito mais coisas no céu e na terra do que supõe tua filosofia..." E pensemos que não se julga um escritor somente pelo tema de seus contos ou de seus romances, mas, sim, por sua presença viva no seio da coletividade, pelo fato de que o compromisso total da sua pessoa é uma garantia infosismável da verdade e da necessidade de sua obra, por mais alheia que esta possa parecer à vista das circunstâncias do momento. Essa obra não é alheia à revolução por não ser acessível a todo o mundo. Ao contrário, prova que existe um vasto setor de leitores em potencial que, num certo sentido, estão muito mais separados que o escritor das metas finais da revolução, dessas metas de cultura, de liberdade, de pleno gozo da condição humana que os cubanos se fixaram para admiração de todos os que os amam e os compreendem. Quanto mais alto apontarem os escritores que nasceram para isso, mais altas serão as metas finais do povo a que pertencem. Cuidado com a fácil demagogia de exigir uma literatura acessível a todo o mundo. Muitos dos que a apóiam não têm outra razão para fazê-lo senão a da sua evidente incapacidade para compreender uma literatura de maior alcance. Pedem clamorosamente temas populares, sem suspeitar que muitas vezes o leitor, por mais simples que seja, distinguirá instintivamente entre um conto mais difícil e complexo, mas que o obrigará a sair por um momento do seu pequeno mundo circundante e lhe mostrará outra coisa, seja o que

for, mas outra coisa, algo diferente. Não tem sentido falar de temas populares a seco. Os contos sobre temas populares só serão bons se se ajustarem, como qualquer outro conto, a essa exigente e difícil mecânica interna que procuramos mostrar na primeira parte desta palestra. Faz anos tive a prova desta afirmação na Argentina, numa roda de homens do campo a que assistíamos uns quantos escritores. Alguém leu um conto baseado num episódio de nossa guerra de independência, escrito com uma deliberada simplicidade para pô-lo, como dizia o autor, “no nível do camponês”. A narrativa foi ouvida cortesmente, mas era fácil perceber que não havia tocado fundo. Em seguida um de nós leu *A pata do macaco*, o conto justamente famoso de W. W. Jacobs. O interesse, a emoção, o espanto e, finalmente, o entusiasmo foram extraordinários. Recordo que passamos o resto da noite falando de feitiçaria, de bruxas, de vinganças diabólicas. E estou seguro de que o conto de Jacobs continua vivo na lembrança desses gaúchos analfabetos, enquanto o conto pretensamente popular, fabricado para eles, com o vocabulário, as aparentes possibilidades intelectuais e os interesses patrióticos deles, deve estar tão esquecido como o escritor que o fabricou. Eu vi a emoção que entre gente simples provoca uma representação de *Hamlet*, obra difícil e sutil, se existem tais obras, e que continua sendo tema de estudos eruditos e de infinitas controvérsias. É certo que essa gente não pode compreender muitas coisas que apaixonam os especialistas em teatro isabelino. Mas que importa? Só sua emoção importa, sua maravilha e seu arroubo diante da tragédia do jovem príncipe dinamarquês. O que prova que Shakespeare escrevia verdadeiramente para o povo, na medida em que seu tema era profundamente significativo para qualquer um — em diferentes planos, sim, mas atingindo um pouco de cada um — e que o tratamento teatral desse tema tinha a intensidade própria dos grandes escritores, graças à qual se quebram as barreiras intelectuais aparentemente mais rígidas, e os homens se reconhecem e confraternizam num plano que está mais além ou mais aquém da cultura. Por certo, seria ingênuo crer que toda grande obra possa ser compreendida e admirada pela gente simples; não é assim e não pode sê-lo. Mas a admiração que provocam as tragédias gregas ou as de Shakespeare,

o interesse apaixonado que despertam muitos contos e romances nada simples nem acessíveis, deveria fazer os partidários da mal chamada “arte popular” suspeitarem de que sua noção de povo é parcial, injusta e, em último termo, perigosa. Não se faz favor algum ao povo se se lhe propõe uma literatura que ele possa assimilar sem esforço, passivamente, como quem vai ao cinema ver fitas de *cowboys*. O que é preciso fazer é educá-lo, e isso é numa primeira etapa tarefa pedagógica e não literária. Para mim foi uma experiência reconfortante ver como em Cuba os escritores que mais admiro participam da revolução, dando o melhor de si mesmos, sem sacrificarem uma parte das suas possibilidades em aras de uma pretensa arte popular que não será útil a ninguém. Um dia Cuba contará com um acervo de contos e romances que conterà, transmutada ao plano estético, eternizada na dimensão intemporal da arte, sua gesta revolucionária de hoje. Mas essas obras não terão sido escritas por obrigação, por mandado da hora. Seus temas nascerão quando for o momento, quando o escritor sentir que deve plasmá-los em contos ou romances ou peças de teatro ou poemas. Seus temas conterão uma mensagem autêntica e profunda, porque não terão sido escolhidos por um imperativo de caráter didático ou proselitista, mas, sim, por uma irresistível força que se imporá ao autor, e que este, apelando para todos os recursos de sua arte e de sua técnica, sem sacrificar nada a ninguém, haverá de transmitir ao leitor como se transmitem as coisas fundamentais: de sangue a sangue, de mão a mão, de homem a homem.

17. DO CONTO BREVE E SEUS ARREDORES

León L. affirmait qu'il n'y avait qu'une chose de plus épouvantable que l'Epouvante: la journée normale, le quotidien, nous mêmes sans le cadre forgé par l'Epouvante, — Dieu a créé la mort. Il a créé la vie. Soit, déclamaient LL. mais ne dites pas que c'est Lui qui a également créé la "journée normale", la "vie de-tous-les-jours". Grande est mon impiété, soit. Mais devant cette calomnie, devant ce blasphème, elle recule.

PIOTR RAWICZ, *Le sang du ciel.*

Certa vez Horacio Quiroga tentou um "decálogo do perfeito contista", que desde o título vale já como uma piscada de olho para o leitor. Se nove dos pre-

ceitos são consideravelmente prescindíveis, o último parece-me de uma lucidez impecável: "Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, das quais pudeste ter sido uma. Não há outro modo para se obter a *vida* no conto".

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

Estou falando do conto contemporâneo, digamos o que nasce com Edgar Allan Poe, e que se propõe como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios; precisamente, a diferença entre o conto e o que os franceses chamam *nouvelle* * e os anglo-saxões *long short story* se baseia nessa implacável corrida contra o relógio que é um conto plenamente realizado: basta pensar em *The Cask of Amontillado*, *Bliss*, *Las ruínas circulares* e *The Killers* **. Isto não quer dizer que contos mais extensos não possam ser igualmente perfeitos, mas me parece óbvio que as narrações arquetípicas dos últimos cem anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance, os exórdios, os circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos; se um conto longo de Henry James ou de D. H. Lawrence pode ser considerado tão genial como aqueles, será preciso convir que estes autores trabalharam com uma abertura temática e lingüís-

(*) *Novela*, em português. (N. do T.)

(**) *O tonel de amontillado*, de EDGAR ALLAN POE; *Bliss*, de KATHERINE MANSFIELD; *As ruínas circulares*, de JORGE LUÍS BORGES; *Os assassinos*, de ERNEST HEMINGWAY. (N. do T.)

tica que de algum modo lhes facilitava o trabalho, enquanto que o sempre assombroso dos contos contra o relógio está no fato de potenciarem vertiginosamente um mínimo de elementos, provando que certas situações ou terrenos narrativos privilegiados podem ser traduzidos numa narrativa de projeções tão vastas como a mais elaborada das *nouvelles*.

O que segue se baseia parcialmente em experiências pessoais cuja descrição mostrará talvez, digamos a partir do exterior da esfera, algumas das constantes que gravitam num conto deste tipo. Volto ao irmão Quiroga para lembrar que diz: "Conta como se a narrativa não tivesse interesse senão para o pequeno ambiente de tuas personagens, *das quais pudeste ser uma*". A noção de ser uma das personagens se traduz em geral na narrativa em primeira pessoa, que nos situa de roldão num plano interno. Faz muitos anos, em Buenos Aires, Ana María Barrenechea me censurou amistosamente um excesso no uso da primeira pessoa, creio que com referência às narrativas de *Las armas secretas*, embora talvez se tratasse das do *Final del juego*. Quando lhe fiz ver que havia várias em terceira pessoa, insistiu que não era assim e tive de prová-lo de livro na mão. Chegamos à hipótese de que talvez a terceira atuasse como uma primeira pessoa disfarçada, e que por isso a memória tendia a homogeneizar monotonamente a série de narrativas do livro.

Nesse momento, ou mais tarde, encontrei uma espécie de explicação pela via contrária, sabendo que quando escrevo um conto busco instintivamente que ele seja de algum modo alheio a mim enquanto demiurgo, que se ponha a viver com uma vida independente, e que o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo. Lembrei que sempre me irritaram as narrativas onde as personagens têm de ficar como que à margem, enquanto o narrador explica por sua conta (embora essa conta seja a mera explicação e não suponha interferência demiúrgica) detalhes ou passagens de uma situação a outra. O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como

uma bolha de sabão do pito de gesso. Embora pareça paradoxal, a narração em primeira pessoa constitui a mais fácil e talvez melhor solução do problema, porque narração e ação são aí uma coisa só. Inclusive quando se fala de terceiros, quem o faz é parte da ação, está na borbulha e não no pito. Talvez por isso, nas minhas narrativas em terceira pessoa, procurei quase sempre não sair de uma narração *stricto sensu*, sem essas tomadas de distância que equivalem a um juízo sobre o que está acontecendo. Parece-me uma vaidade querer intervir num conto com algo mais que com o conto em si.

Isto leva necessariamente à questão da técnica narrativa, entendendo por isto o especial enlace em que se situam o narrador e o narrado. Pessoalmente sempre considerei esse enlace como uma polarização, isto é, se existe a óbvia ponte de uma linguagem indo de uma vontade de expressão à própria expressão, ao mesmo tempo essa ponte me separa, como escritor, do conto como coisa escrita, a ponto de a narrativa ficar sempre, após a última palavra, na margem oposta. Um verso admirável de Pablo Neruda: *Mis criaturas nacen de un largo rechazo* [Minhas criaturas nascem de um longo rechazo] parece-me a melhor definição de um processo em que o escrever é de algum modo exorcizar, repelir criaturas invasoras, projetando-as a uma condição que paradoxalmente lhes dá existência universal ao mesmo tempo que as situa no outro extremo da ponte, onde já não está o narrador que soltou a bolha do seu pito de gesso. Talvez seja exagero afirmar que todo conto breve plenamente realizado, e em especial os contos fantásticos, são produtos neuróticos, pesadelos ou alucinações neutralizadas mediante a objetivação e a transladação a um meio exterior ao terreno neurótico; de toda forma, em qualquer conto breve memorável se percebe essa polarização, como se o autor tivesse querido desprender-se o quanto antes possível e da maneira mais absoluta da sua criatura, exorcizando-a do único modo que lhe é dado fazê-lo: escrevendo-a.

Este traço comum não seria conseguido sem as condições e a atmosfera que acompanham o exorcismo. Pretender livrar-se de criaturas obsedantes à base de mera técnica narrativa pode talvez dar um conto, mas faltando a polarização essencial, a rejeição catártica, o resultado literário será precisamente isso, literário: fal-

tará ao conto a atmosfera que nenhuma análise estilística conseguiria explicar, a aura que pervive na narrativa e possuirá o leitor como havia possuído, no outro extremo da ponte, o autor. Um contista eficaz pode escrever narrativas literariamente válidas, mas se alguma vez tiver passado pela experiência de se livrar de um conto como quem tira de cima de si um bicho, saberá a diferença que há entre possessão e cozinha literária, e por sua vez um bom leitor de contos distinguirá infalivelmente entre o que vem de um território indefinível e ominoso, e o produto de um mero *métier*. Talvez o traço diferencial mais marcante — já o assinali em outro lugar — seja a tensão interna da trama narrativa. De um modo que nenhuma técnica poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contacto com a desbotada realidade que o rodeia, arrastá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora. De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação. O homem que escreveu esse conto passou por uma experiência ainda mais extenuante, porque de sua capacidade de transvasar a obsessão dependia o regresso a condições mais toleráveis; e a tensão do conto nasceu dessa eliminação fulgurante de idéias intermédias, de tapas preparatórias, de toda a retórica literária deliberada, uma vez que estava em jogo uma operação de algum modo fatal que não tolerava perda de tempo; estava ali, e só com um tapa podia arrancá-la do pescoço ou da cara. Em todo caso assim me tocou escrever muitos de meus contos; inclusive em alguns relativamente longos, como *Las armas secretas*, a angústia onipresente ao longo de um dia todo me obrigou a trabalhar obstinadamente até terminar a narrativa e só então, sem cuidar de relê-lo, descer à rua e caminhar por mim mesmo, sem ser já Pierre, sem ser já Michèle.

Isto permite assegurar que certa gama de contos nasce de um estado de transe, anormal para os cânones da normalidade corrente, e que o autor os escreve enquanto está no que os franceses chamam um *état second*. Que Poe tenha realizado suas melhores narrati-

vas nesse estado (paradoxalmente reservava a frieza racional para a poesia, pelo menos na intenção) prova-o aquém de toda evidência testemunhal o efeito traumático, contagioso e para alguns diabólico de *O Coração delator* ou de *Berenice*. Não faltará quem julgue que exagero esta noção de um estado ex-orbitado como o único terreno onde possa nascer um grande conto breve; farei ver que me refiro a narrativas onde o próprio tema contém a “anormalidade”, como os citados de Poe, e que me baseio em minha própria experiência toda vez que me vi obrigado a escrever um conto para evitar algo muito pior. Como descrever a atmosfera que antecede e envolve o ato de escrevê-lo? Se Poe tivesse tido ocasião de falar disso, estas páginas não seriam tentadas, mas ele calou esse círculo do seu inferno e se limitou a convertê-lo ou em *O gato preto* ou em *Ligéia*. Não sei de outros testemunhos que possam ajudar a compreender o processo desencadeador e condicionador de um conto breve digno de lembrança; apelo então para minha própria situação de contista e vejo um homem relativamente feliz e cotidiano, envolto nas mesmas insignificâncias e dentistas de todo habitante de cidade grande, que lê o jornal e se enamora e vai ao teatro e que de repente, instantaneamente, numa viagem no metrô,, num café, num sonho, no escritório enquanto revisa uma tradução duvidosa acerca do analfabetismo na Tanzânia, deixa de ser ele-e-sua-circunstância e sem razão alguma, sem aviso prévio, sem a aura dos epilépticos, sem a crispação que precede às grandes enxaquecas, sem nada que lhe dê tempo para apertar os dentes e respirar fundo, *é um conto*, uma massa informe sem palavras nem rostos nem princípio nem fim, mas já um conto, algo que somente pode ser um conto e, além disso, em seguida, imediatamente, Tanzânia pode ir para o diabo porque este homem porá uma folha de papel na máquina e começará a escrever, embora seus chefes e as Nações Unidas em cheio lhe caíam nos ouvidos, embora sua mulher o chame porque a sopa está esfriando, embora ocorram coisas tremendas no mundo e seja preciso escutar as estações de rádio ou tomar banho ou telefonar para os amigos. Lembro-me de uma citação curiosa, creio que de Roger Fry; um menino precocemente dotado para o desenho explicava seu método de composição, dizendo: *First I think then I draw a*

line round my think (sic) [Primeiro eu penso depois eu desenho uma linha em volta do meu penso (*sic*)]. No caso destes contos sucede exatamente o contrário: a linha verbal que os desenhará começa sem nenhum *think* prévio, há como que um enorme coágulo, um bloco total que já é o conto, isso é claríssimo embora nada possa parecer mais obscuro, e precisamente nisso reside a espécie de analogia onírica de signo inverso que há na composição de tais contos, visto que todos nós sonhamos coisas meridianamente claras que, uma vez despertados, eram um coágulo informe, uma massa sem sentido. Sonhamos despertados ao escrever um conto breve? Os limites entre o sonho e a vigília, já sabemos: basta perguntar ao filósofo chinês ou à borboleta *. De qualquer maneira se a analogia é evidente, a relação é de signo inverso pelo menos no meu caso, visto que parto do bloco informe e escrevo algo que só então se converte num conto coerente e válido *per se*. A memória, traumatizada sem dúvida por uma experiência vertiginosa, guarda em detalhes as sensações desses momentos, e me permite racionalizá-los aqui na medida do possível. Há a massa que é o conto (mas que conto? Não sei e sei, tudo é visto por alguma coisa minha que não é minha consciência mas que vale mais do que ela nessa hora fora do tempo e da razão), há a angústia e a ansiedade e a maravilha, porque também as sensações e os sentimentos se contradizem nesses momentos, escrever um conto assim é simultaneamente terrível e maravilhoso, há um desespero exaltante, uma exaltação desesperada; é agora ou nunca, e o temor de que possa ser nunca exacerba o agora, torna-o máquina de escrever correndo a todo o teclado, esquecimento da circunstância, abolição do circundante. E então a massa negra se aclara à medida em que se avança, incrivelmente as coisas são de uma extrema facilidade como se o conto já estivesse escrito com uma tinta simpática e a gente passasse por cima o pincelzinho que o desperta. Escrever um conto assim não dá nenhum trabalho, absolutamente nenhum; tudo ocorreu antes e esse antes, que aconteceu num plano onde “a sinfonia se agita na profundidade” para dizê-lo com Rimbaud, é o que provocou

(*) Referência à anedota de Chuang Tzu, filósofo chinês do século III a.C., incluída por Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo e Adolfo Bioy Casares na sua famosa *Antologia de la literatura fantástica*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1940, p. 240. (N. do T.)

a obsessão, o coágulo abominável que era preciso arrancar em tiras de palavras. E por isso, porque tudo está decidido numa região que diurnamente me é alheia, nem sequer o remate do conto apresenta problemas, sei que posso escrever sem me deter, vendo apresentar-se e suceder-se os episódios, e que o desenlace está tão incluído no coágulo inicial como o ponto de partida. Lembro-me da manhã em que me caiu em cima *Una flor amarilla*: o bloco amorfo era a noção do homem que encontra um garoto que se parece com ele e tem a deslumbradora intuição de que somos imortais. Escrevi as primeiras cenas sem a menor vacilação, mas não sabia o que ia ocorrer, ignorava o desenlace da história. Se nesse momento alguém me tivesse interrompido para me dizer: “No final o protagonista vai envenenar Luc”, teria ficado estupefato. No final o protagonista envenena Luc, mas isso chegou como todo o anterior, como a meada que se desenrola à medida que puxamos; a verdade é que em meus contos não há o menor mérito *literário*, o menor esforço. Se alguns se salvam do esquecimento é porque fui capaz de receber e transmitir sem demasiadas perdas essas latências de uma psique profunda, e o resto é uma certa veteranice para não falsear o mistério, conservá-lo o mais perto possível da sua fonte, com seu tremor original, seu balbucio arquetípico.

O que precede terá posto o leitor na pista: não há diferença genética entre este tipo de contos e a poesia como a entendemos a partir de Baudelaire. Mas se o ato poético me parece uma espécie de magia de segundo grau, tentativa de posse ontológica e não já física como na magia propriamente dita, o conto não tem intenções essenciais, não indaga nem transmite um conhecimento ou uma “mensagem”. A gênese do conto e do poema é, contudo, a mesma, nasce de um repentino estranhamento, de um *deslocar-se* que altera o regime “normal” da consciência; num tempo em que as etiquetas e os gêneros cedem a uma estrepitosa bancarrota, não é inútil insistir nesta afinidade que muitos acharão fantasiosa. Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar não tem uma *estrutura de prosa*. Cada vez que me tocou revisar a tradução de uma de minhas narrativas (ou tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe)

senti até que ponto a eficácia e o *sentido* do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros prévistos, essa *liberdade fatal* que não admite alteração sem uma perda irreparável. Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram. *Eles* respiram, não o narrador, à semelhança dos poemas perduráveis e à diferença de toda prosa encaminhada para transmitir a respiração do narrador, para comunicá-la à maneira de um telefone de palavras. E se perguntarem: Mas então, não há comunicação entre o poeta (o contista) e o leitor?, a resposta será óbvia: A comunicação se opera *a partir* do poema ou do contista, não *por meio* deles. E essa comunicação não é a que tenta o prosador, de telefone a telefone; o poeta e o narrador urdem criaturas autônomas, objetos de conduta imprevisível, e suas consequências ocasionais nos leitores não se diferenciam essencialmente das que têm para o autor, o primeiro a se surpreender com a sua criação, leitor sobressaltado de si mesmo.

Breve coda sobre os contos fantásticos. Primeira observação: o fantástico como nostalgia. Toda *suspension of disbelief* [suspensão da incredulidade] atua como uma trégua no seco, implacável assédio que o determinismo faz ao homem. Nessa trégua, a nostalgia introduz uma variante na afirmação de Ortega: há homens que em algum momento cessam de ser eles e sua circunstância, há uma hora em que desejamos ser nós mesmos e o inesperado, nós mesmos e o momento em que a porta que antes e depois dá para o saguão se abre lentamente para nos deixar ver o prado onde relincha o unicórnio.

Segunda observação: o fantástico exige um desenvolvimento temporal ordinário. Sua irrupção altera instantaneamente o presente, mas a porta que dá para o saguão foi e será a mesma no passado e no futuro. Só a alteração momentânea dentro da regularidade delata o fantástico, mas é necessário que o excepcional passe a ser também a regra sem deslocar as estruturas ordinárias entre as quais se inseriu. Descobrir numa nuvem o perfil de Beethoven seria inquietante se durasse

dez segundos antes de se desfiar e tornar-se fragata ou pomba; o caráter fantástico só se afirmaria no caso de ali continuar o perfil de Beethoven enquanto o resto das nuvens se conduzisse com sua desintencional desordem sempiterna. Na má literatura fantástica, os perfis sobrenaturais costumam ser introduzidos como cunhas instantâneas e efêmeras na sólida massa do habitual; assim, uma senhora que foi premiada com o ódio minucioso do leitor é meritoriamente estrangulada no último minuto graças à mão fantasmal que entra pela chaminé e se vai pela janela sem maiores rodeios, além do que nesses casos o autor se crê obrigado a prover uma “explicação” à base de antepassados vingativos ou maléficis malaios. Acrescento que a pior literatura deste gênero é, contudo, a que opta pelo procedimento inverso, isto é, o deslocamento do tempo ordinário por uma espécie de *full-time* do fantástico, invadindo a quase totalidade do cenário com grande espalhafato de espetáculo sobrenatural, como no batido modelo da casa mal-assombrada onde tudo ressumbra manifestações insólitas, desde que o protagonista faz soar a aldrava das primeiras frases até a janela do sótão onde culmina espasmodicamente a narrativa. Nos dois extremos (insuficiente instalação num ambiente comum, e rejeição quase total deste último) peca-se por impermeabilidade, trabalha-se com materiais heterogêneos momentaneamente vinculados, mas nos quais não há osmose, articulação convincente. O bom leitor sente que nada têm que fazer aí essa mão estranguladora ou esse cavalheiro que em consequência de uma aposta se instala para passar a noite numa tétrica morada. Este tipo de contos que infesta as antologias do gênero lembra a receita de Edward Lear para fabricar um pastel cujo glorioso nome esqueci: pega-se um porco, ata-se o bicho a uma estaca e bate-se nele violentamente, enquanto em outra parte se prepara com diversos ingredientes a massa cujo cozimento só se interrompe para continuar espancando o porco. Se ao cabo de três dias não se tiver conseguido que a massa e o porco formem um todo homogêneo, pode-se considerar que o pastel é um fracasso, em vir-

tude do que se soltará o porco e se atirá a massa no lixo. É precisamente isto que fazemos com os contos em que não há osmose, onde o fantástico e o habitual se justapõem sem que nasça o pastel que esperávamos comer estremecidamente.