

R. MAGALHÃES JÚNIOR

A ARTE DO CONTO

SUA HISTÓRIA  
SEUS GÊNEROS  
SUA TÉCNICA  
SEUS MESTRES

Primeira edição brasileira: 1972

Copyright © 1972 by Bloch Editores S. A.

Direitos exclusivos para a língua portuguesa

Capa de: Rosa Lúcia Benedetti Magalhães

BLOCH EDITORES S. A.

Rua do Russell, 804 — Rio de Janeiro, GB — Brasil

*Printed in Brazil*



# Origem e Natureza do Conto

*Conto popular, patrimônio comum a todos os povos — Partênio de Nicêia, o primeiro compilador dos contos gregos — As histórias de Lúcio de Patras, Apolônio e Petrônio — O que eram os fabliaux — Baldadas, rimances e xácaras — Boccaccio lança as bases do conto moderno — Linearidade do conto — Confusão entre conto, romance e novela — Duas definições de Littré — Um gracejo de Mário de Andrade — Conto é tudo que o leitor aceita como conto — Características do gênero — O conto no século XIX — Uma crítica de Arraípe Júnior — Conceitos de Paul Bourget — As regras de Aristóteles — Caracterização dos personagens, enredo, peripécia e epifania — As receitas de Arnold Bennett e de Matthew Arnold — Opiniões coincidentes de Valdemar Cavalcânti e de Robert Kanters — O conto segundo Elizabeth Bowen, Hemingway, Maugham, Faulkner e Kipling — Um conselho desabusado de William Saroyan.*

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



Cupido e Psíquê, narrada por Apuleio. Exemplo do segundo caso: a história da matrona de Efeso, contada no romance *Satyricon*, de Petróno.\*

Os que reduziram os primeiros contos orais à forma escrita limitaram-se, em geral, a recolher citações anônimas, que outros, mais tarde, ao rescrevê-las, à sua maneira, procurariam ampliar, enriquecer e embelezar, seguindo à risca o velho provérbio: quem conta um conto, aumenta um ponto. Na Idade Média, conto, anedota, parábola, exemplos morais, fábula, novela e romance se confundiam. Na França, em tal época, surgiram os *fabliaux*, forma embrionária do conto, constituída por histórias populares, ou *fabuletas* em verso. Esses *fabliaux* encontrariam correspondência nas *ballads*, ou baladas, da Inglaterra, da Escócia e dos países escandinavos, como nos rimances ou xâcaras da península ibérica. Tais baladas, geralmente breves, descreviam um simples episódio, em que a ação era predominante. Mas havia exceções, como a da *Gesta de Robin Hood*, poema popular heróico de 1.824 versos, distribuídos em quadras. Dos *fabliaux*, baladas e formas semelhantes, ainda vivas na literatura de cordel das feiras do Nordeste do Brasil, o conto passou a ser trabalhado em prosa, a princípio de forma ainda pouco artística, conservando principalmente o caráter licencioso dos *fabliaux*. A influência destes ainda estaria presente na obra de Giovanni Boccaccio, o famoso *Decameron*, reconhecido como uma obra-prima e que lançou as bases do conto, na forma que se tornou clássica.

A finalidade dessa forma de ficção literária é narrar uma história, que tanto pode ser breve como relativamente longa, mas obedecendo num e noutro caso a certas características próprias do gênero. Como a definição talvez seja considerada pouco clara, tentaremos completá-la, com a fixação daquelas características. O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. A linha do conto é horizontal: sua brevidade não permitiria que tivesse um sentido menos superficial. Já o romance, em vez de episódio, como o conto, é, ao contrário deste, uma sucessão de episódios, interligados. E exige do autor tratamento diverso, quer na apresentação

\* Tal prática seria continuada por Cervantes, Diderot, Tobias Smollett, Henry Fielding, etc., respectivamente em *Dom Quixote*, *Jacques le Fataliste et Son Maître*, *The Adventure of Peregrine Pickle* e *Tom Jones*.

dos acontecimentos, quer no estudo dos personagens. O romance explora-os em sentido vertical, com uma profundidade a que o conto não pode aspirar. Outra distinção, em que insistem alguns críticos e ensaístas literários, é a de que o conto geralmente narra um acontecimento pretérito, ao passo que o romance historia um acontecimento ou série de acontecimentos no tempo presente, à medida que estes se desenrolam.

Uma das formas mais simplistas para distinguir entre o conto e o romance é a que toma como ponto de referência a extensão de um e de outro. Em face de tal critério, uma história longa é um romance. Se é breve, é um conto. Se é de tamanho médio, é uma novela. Era assim que, século passado, o famoso dicionarista francês Maximilien Paul Emile Littré definia a novela: *Sorte de roman très court, récit d'aventures intéressantes ou amusantes*. (Espécie de romance bastante curto, narrativa de aventuras interessantes ou divertidas.) E assim definia o conto: *Récit d'aventures merveilleuses ou autres fait en vue d'amuser*. (Narrativa de aventuras maravilhosas ou outras feita com o intuito de divertir.) Verifica-se que para Littré conto e novela tinham algo em comum. Comparando tais citações, Edmond Biré assinala que Alfred de Musset, tendo escrito novelas e contos, mesmo nas primeiras por vezes dizia: "*Le conte que je vous fait*" (O conto que lhes narro...)

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

Pelo nome de conto ficaram então conhecidos os breves relatos de episódios imaginários geralmente transmitidos ao leitor como fatos acontecidos. Entre o conto e o romance, passou a ser colocada a novela, considerada em termos de duração do tempo de leitura. Tal denominação passou a ser dada tanto a contos excessivamente longos como a romances excepcionalmente breves. Dentro de tal conceituação, podem ser considerados novelas *O Alienista*, de Machado de Assis, que é uma narrativa de quase cem páginas, e *Cinco Minutos* e *A Viuvinha*, de José de Alencar, de tamanho aproximado e, por isso mesmo, qualificados como romances por alguns críticos e editores.



Nos países de língua inglesa, o conto é designado pelo nome de *short-story*. O romance tanto é designado pelo nome de *novel* como pelo de *romance*. Esta palavra, embora muito menos usada, consta dos bons dicionários, como, por exemplo, o de Webster. As histórias que excedem as dimensões do conto, mas não têm a complexidade, nem a extensão dos romances, são geralmente chamadas *tales* (narrativas) ou simplesmente *story* (história), sem mais nada. Quando, porém, se alongam mais um pouco, são designadas pelo nome de *novellette* (romance curto, romancete). Esta é, por exemplo, a denominação adotada em antologias para fins didáticos, como as que organizou Ronald Paulson, professor de literatura da Rice University, de Houston, Estados Unidos. Uma delas, *The Novlette Before 1900*, contém trabalhos como *Candide*, de Voltaire; *Adolphe*, de Benjamin Constant; *Daisy Miller*, de Henry James; e *A Morte de Ivan Iyich*, de Tolstoi. A segunda, *The Modern Novellette*, apresenta *Tônio Kröger*, de Thomas Mann; *Os Sete Enforcados*, de Leónidas Andreyev; *Julie de Carneilhan*, de Colette etc. A designação de *story* foi adotada por William Somerset Maugham no livro *Six Stories in The First Person Singular*, preferida por muitos outros escritores, antigos e modernos, está, por exemplo, em títulos de livros como as *Carterbury Tales*, de Geoffrey Chaucer; *Plain Tales From The Hills*, de Rudyard Kipling; *Tales of The Unesay*, e *More Tales of The Unesay*, de Viola Hunt; *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, e uma infinidade de outros livros, sobretudo antologias. A palavra *tale*, com raiz idêntica à da palavra *conto*, pois vem de *talu* (forma saxônica) e *tal* (dinamarquesa), *contar*, *falar*, aplica-se também às histórias curtas, ou *short-stories*.

Numerosas são as definições de conto. Tão numerosas, tão amplas e tão concessivas, que Mário de Andrade chegou a citar, em tom de graça, uma que dizia que "conto é tudo o que o autor diz que é conto". Se alguém assim batiza um trabalho é que se trata, na verdade, de um conto, ainda que apenas segundo o entendimento do autor. A essa definição pitoresca, poderíamos opor outra, igualmente elástica, mas não menos verdadeira: "Conto é tudo aquilo que, pela leitura, reconhecemos e aceitamos como conto, ainda que o próprio autor nos afirme o contrário." Não há nenhum absurdo nesse enunciado. Basta considerarmos o fato de que um trabalho de Denis Diderot, intitulado *Ceci N'Est Pas un Conte*, figura hoje, ao lado de *El Verdugo*, de Balzac, e de *Mateo Falcone*, de Prosper Mérimé, na antologia de contos *Les 20 Meilleures Nouvelles Françaises*, organizada e prefaciada por

Alain Bousquet. É bem verdade que o filósofo e enciclopedista francês Denis Diderot quis dar a entender que se tratava de coisa *acontecida* e não de coisa *inventada*. Nem por isso *Ceci N'Est Pas un Conte* deixa de ser um conto. Aliás, tinha Diderot uma curiosa teoria do conto. Ao fim de uma de suas histórias curtas, *Os Dois Amigos de Bourbonne*, ele sentenciava: "Há três espécies de contos... Haverá bem mais, me direis vós... Não contarei; mas eu distingo, antes de tudo, o conto à maneira de Homero, de Virgílio, de Tasso, e o chamo o conto maravilhoso. A natureza é exagerada; a verdade é hipotética; e se o contista bem guardou o módulo que escolheu, se tudo responde a esse módulo, e nas ações, e nos discursos, ele obteve esse grau de perfeição que o gênero de sua obra comportava, nada mais tendes a pedir-lhe. Entrando no seu poema, pondez os pés numa terra desconhecida, onde nada se passa como na terra em que habitais, mas onde tudo se faz como se faziam as coisas quando éreis criança. Há o conto agradável à maneira de La Fontaine, de Vergier, de Ariosto e de Hamilton, em que o contista não se propõe nem à imitação da natureza, nem à verdade nem à ilusão; ele se lança em espaços imaginários. Dizei a estes: sede alegres, engenhosos, variados, originais, mesmo extravagantes, eu o consinto; mas seduzi-me pelos pormenores; que o encanto da vossa forma me dissimule sempre a inverossimilhança do fundo; e se esse contista faz o que exigis aqui, ele tudo fez. Há, enfim, o conto histórico, tal qual é escrito nas *novelas* de Scarron, de Cervantes, de Marmontel..." Falando em conto "histórico", Diderot queria dizer conto realista, com visos de verdade, como hoje se diz. Para ele, os contistas realistas eram mentirosos, frios e aborrecidos, quando não conheciam bem a sua tarefa. E continuava: "Esses se propõem a enganar-vos; estão sentados a um canto do vosso átrio; têm por objeto a verdade rigorosa; querem ser acreditados; querem interessar, comover, atrair, emocionar, provocar arrepios na pele do leitor ou fazer verter lágrimas, efeito que não se obtém sem eloquência e sem poesia. Mas a eloquência é uma espécie de mentira, e nada mais contrário à ilusão do que a poesia; uma e outra exageram, supervalorizam, ampliam, inspiram a desconfiança; como terá, pois, que proceder um desses contistas para vos enganar? Eis aqui: ele entriquecerá a sua narrativa de pequenas circunstâncias tão ligadas à coisa, de traços tão simples, tão naturais e, todavia, tão difíceis de imaginar, que seréis forçados a dizer a vós mesmos: 'Com os diabos! isso é verdade; não se inventam tais coisas.' E assim que ele evitará a exageração da eloquência e da poesia; que a verdade da natureza cobrirá o prestígio da arte; e que ele satisfará a duas condições que parecem con-



tradições: ser ao mesmo tempo um historiador e um poeta, verdadeiro e mentiroso." Por historiador, Diderot quer dizer: "realista".

Na citada antologia, a palavra *nouvelle* é empregada no mesmo sentido com que apareceu nas primeiras coleções de contos franceses: as *Centi Nouvelles* e o *Heptameron*, da Rainha de Navarra (Marguerite d'Angoulême), em que as histórias eram numeradas, desde a *première nouvelle à soixante-douzième nouvelle*. Nisto, os franceses nada mais fizeram que copiar os italianos, pois Boccaccio, no *Decamerone*, também numerou suas histórias, apresentando cada uma delas como uma *novella*. Quase quinhentos anos depois dele, Luigi Pirandello, ao publicar suas obras completas, pela editora Mondadori, escolheu, como título geral de seus quatro volumes de contos, o *Novelle Per un Anno*. Isso não impediu que, agora, passasse a ser preferida, na Itália, outra designação: a de *racconto*, no plural *racconti*\*, antes quase só aplicada aos contos populares, que se perpetuam através da tradição oral. Circunstância que vale a pena assinalar: na Espanha, embora Cervantes tivesse dado a seus contos o título de *Novelas Ejemplares*, a palavra *novela* tende hoje a designar romance e não a história de tamanho médio ou curto.

O conto, que tardou a adquirir maioridade literária e características precisas, no século XIX se revigorou de forma excepcional. Foi então que surgiram os seus maiores cultores. Logo na segunda década desse século, aparecia, na Alemanha, Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann. Na França, não desdenharam de cultivá-lo Balzac, Stendhal, Flaubert, Musset, Mérimée. Mas ali a sua expressão máxima seria Guy de Maupassant. Nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe abriu caminhos novos, despertando a atenção do público para o conto policial. Na Dinamarca, Hans Christian Andersen deu dignidade literária ao conto infantil. No Brasil surgiu o nosso maior contista, na pessoa de Machado de Assis. Em Portugal, apareceram Alexandre Herculano, Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós. Na Rússia, Anton Tchekov. Na Inglaterra, Charles Dickens cultivou o conto, entre um e outro romance, e já no fim do século Conan Doyle criou o seu famoso Sherlock Holmes.

De tal modo se desenvolvera o gosto pelos contos, publicados em todas as revistas, almanaques e jornais, que um crítico brasi-

\* Na recente antologia *I Maestre Del Racconto Italiano* (Editora Rizzoli, 1964) os escritores Egho Pagliarini e Walter Pedullà observam que *novella* hoje em dia já não se aplica na Itália "a nenhum tipo de composição literária", só se fazendo distinção agora entre conto e romance.

leiro, Arraípe Júnior, escrevendo sobre o movimento literário de 1893, proclamava: "Todo mundo hoje escreve contos. É a forma preferida na França, na Inglaterra, na Rússia, em toda a parte. Não há idéia, não há delírio que se não tenha julgado transformável em conto." Essas palavras foram publicadas em *4 Semana*, revista de Valentim Magalhães, que lançou os primeiros concursos de contos no Brasil. A crítica de Arraípe Júnior é interessante principalmente na parte em que frisa as diferenças entre romance e conto, sustentando que este "não é um gênero arbitrário, nem é, como muita gente pretende, um extrato, um esboço, um romance resumido", mas algo que "nasce de disposições particulares do espírito que o produz e tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção".

Procurando fixar aquelas diferenças, escreveu Arraípe Júnior: "O conto é sintético e monocrônico; o romance é analítico e sincrônico. O conto desenvolve-se no espírito como um fato pretérito, consumado; o romance como a atualidade dramática e representativa. No primeiro os fatos filiam-se e percorrem uma direção linear; no segundo apresentam-se no tempo e no espaço, reagem uns sobre os outros, constituindo trama mais ou menos complicada. A forma do conto é a da narrativa; a do romance a figurativa." Essas diferenças entre romance e conto têm feito correr muita tinta. Paul Bourget sustentava: "*La matière de la nouvelle est un épisode, celle du roman une suite d'épisodes*" (A matéria do conto é um episódio, a do romance uma série de episódios). Mas foi também criticado por essa simplificação excessiva, uma vez que há contos igualmente constituídos por uma série de episódios. O que acontece é que no conto são tratados de forma linear e resumida, ao passo que no romance são elaborados por outra forma e analisados em todas as minúcias.

No recente livro *Literatura, Form And Function*, os Professores P. Albert Duhamel e Richard E. Hughes, do Boston College\*, analisam os diversos gêneros literários e, ao tratarem do conto, acham que a melhor maneira de estabelecer as suas características e peculiaridades, ainda é a de apelar para a nomenclatura usada por Aristóteles em sua *Poética* em relação ao drama, conquanto ressalvem que tais termos não se ajustam a todos os contos, nem há porque se devam ajustar. Aquelas características são:

1) *O espetáculo*. Com isto, Aristóteles queria referir-se ao aparecimento dos atores no palco, com os cenários, roupas e objetos exigidos pela representação. No conto, esse elemento seria

\* Edição de Prentice-Hall, Inc., 1965.



o cenário ou a atmosfera. Com raras exceções, os contos se desenrolam num local definido, que representa parte essencial na própria história, em vez de ser escolhido arbitrariamente. A atmosfera da narrativa induz a imaginação do leitor à melhor compreensão da história e das intenções do autor, explicando o estado de espírito dos personagens ou proporcionando o simbolismo visual necessário ao efeito emocional da narrativa.

2) O caráter dos personagens, suas motivações, sua psicologia, personalidade, atitudes. Isso deve constituir a preocupação máxima do autor, pois o seu principal objetivo é imitar as ações humanas, com suas conseqüências sobre uma série de acontecimentos. Aristóteles coloca tal particularidade em segundo lugar, dando a primazia ao enredo. Mas, muitas vezes, na leitura de um conto, vemos que a ordem aristotélica está invertida e que o caráter dos personagens é que predomina.

3) O enredo ou fábula, que, para ter êxito, Aristóteles aconselha que deve ser singular, uno e completo. Para ele, a ação imitada deve ter princípio, meio e fim, cada uma dessas partes se articulando com as outras, para um efeito geral. A história curta deve ter unicidade e singularidade precisamente por ser breve. Sua forma desaconselha a multiplicidade de incidentes, personagens ou cenários. Quando Aristóteles diz completo quer dizer que a narrativa não deve ser truncada ou fragmentada, em nenhuma de suas partes.

4) Peripécia. Não basta a unicidade do enredo: a ação deve conter um conflito, uma peripécia, uma descoberta, ou revelação, uma resolução ou desfecho. Mas as limitações do gênero quase sempre exigem a exclusão de um ou mais desses elementos. O conflito, o choque de interesses, idéias ou personalidades, pode constituir de modo explícito o centro da narrativa. A peripécia — mudança de um estado de coisas para outro, ou *point of no return*, em que a ação se torna irreversível — é um elemento indispensável. Os mais recentes exemplos de contos preocupam-se quase exclusivamente com a peripécia (o súbito despertar de um personagem, que adquire um novo conhecimento de si mesmo ou de seu mundo, é um dos temas capitais das histórias curtas modernas). A descoberta, ou revelação, mostrando as variações da ignorância ao conhecimento, a consciência de que uma peripécia ocorreu, é também indispensável. Algumas vezes, o personagem faz por si mesmo essa descoberta. Outras vezes, é o leitor que a faz, como uma espécie de representante do personagem. A resolução, ou desfecho, pode ser implícita, sugerida ou mesmo ignorada, resultando de todas as implicações e repercussões da pe-

ripécia. Dependendo da magnitude desta, a resolução pode ter um amplo escopo e complexidade. Mas, muitas vezes, é deixada simplesmente à inteligência do leitor.

5) Dicção: Nessa palavra estão incluídos todos os elementos de estilo ordinariamente associados a um trabalho literário — a propriedade ou adequação da linguagem às intenções do autor, a comunicabilidade, ou o claro e vigoroso uso da linguagem para transmitir idéias, o poder sugestivo, ou a utilização de todos os vários recursos (indicação, conotação, imagens, símbolos, alusões), de modo a convidar o leitor a ir além do óbvio e do nível superficial das histórias curtas.

6) O ponto de vista do qual a história é narrada e que constitui um aspecto fundamental da dicção. Somente em raras ocasiões o narrador é importante para a história, apresentada objetivamente. Numa narrativa, a ação não pode simplesmente “acontecer”, como num teatro. Ela tem que nos ser contada por alguém. É o próprio autor quem a conta? Se é, ele nos conta o que sabe sobre as cenas e os personagens que criou, ou conta o que apenas observou? Ou é o próprio narrador uma ficção? Se é uma ficção faz parte propriamente da história, ou permanece fora de sua ação? Em qualquer dos casos, é ele um narrador digno de crédito? Terá visto toda a verdade ou padece de limitações (preconceito, mau funcionamento de sua inteligência, ou não foi testemunha visual das coisas que narra)?\*

7) Ritmo era uma das exigências de Aristóteles. Ainda que o contista possa usar certos recursos (assonâncias, dissonâncias, padrões rítmicos facilmente perceptíveis), isso não é ingrediente importante para o conto.

8) Pensamento. Aristóteles não define muito claramente este ponto, mas por fim diz que esse pensamento “deve enunciar alguma proposição universal”.

9) Epifania, ou aparição súbita — denominação que já não é de Aristóteles, mas de James Joyce. É o que outros preferem chamar “o momento da iluminação”, a “cena capital”, a “chave da narrativa”, o “instante microcômico”. É o momento em que, num breve lapso de tempo, o caráter de um personagem é posto à prova, revelando-se a sua fortaleza moral ou as suas debilidades. Dependendo do tipo de história, o personagem pode estar ou não estar cômico de que chegou tal momento, de que foi colhido na armadilha de uma epifania. Para alcançar esses “momentos de

\* O problema do “ponto de vista” é discutido mais amplamente no segundo capítulo deste livro, *A Apresentação do Conto*.



iluminação”, o escritor deve apelar para todo o seu talento e capacidade criadora, desenvolvendo os métodos próprios do gênero.

10) *Imagens*, usadas dentro da arquitetura própria do conto e tendo em vista, sempre, o fato de que este não é um “romance curto”. O valor metafórico dos pormenores, a plurissignificação da linguagem, os efeitos conotativos de cada parte da história contribuem para a “palpabilidade” desta. Tudo mais — caráter, enredo, estilo — deve convergir para um centro real: a súbita e integral revelação de determinado personagem e de um tema universal.

Esses pontos de vista, aqui apresentados em forma muito resumida, têm sido objeto de muitas discussões. Sobre a importância ou desimportância do enredo, depõe o contista irlandês Sean O’Faolain: “O conto é um gênero curioso. Enredo, por si só, não faz um conto. Por outro lado, a ausência de enredo também pouco faz. Nos que são realmente bons, há um enredo interno, secreto. Com isso não quero aludir a essa espécie de coisas... bem, ao testamento da vovó, escondido dentro da gaiola do pagão, mas baseado no próprio personagem.”\* Mas William Somerset Maugham é um partidário do enredo, ou *plot*, como costumam chamá-lo os ingleses. Para ele, “é um natural desejo do leitor saber o que acontece às pessoas por quem se interessa e o enredo é um meio de satisfazer tal desejo”. Diz mais: “Uma boa história é obviamente uma coisa difícil de inventar, mas por ser assim não há razão para ser desprezada. Ela deve ter coerência e suficiente probabilidade, ser de molde a revelar um caráter e, ainda completa, para que, no final, nenhuma pergunta possa ser feita acerca das pessoas que nela tomaram parte.”\*\*

Arnold Bennett, contista e autor teatral, escreveu no livro *Como Fazer-se Escritor* que “a arte da ficção é a arte de contar uma história”, definição que, acentua, “não é tão evidente e desnecessária como pode parecer à primeira vista”. Diz ele que muitos, quer principiantes, quer veteranos, se preocupam excessivamente com os pormenores, antes de cuidar da história, em si, pois acreditam, erradamente, que a ficção é a arte de descrever personagens, pintar paisagens ou criar atmosfera, ou ser humorístico, patético, petulante ou terrificante. Para esses, preocupados com as coisas acessórias, o que devia ser o objetivo máximo passa a ter caráter secundário. Entende Arnold Bennett que “a arte da ficção não é a de transformar em interessante uma história sem

\* *Storytellers And Their Art*, antologia organizada por Georgiane Trask e Charles Burkhardt. Doubleday Anchor Book, 1963.

\*\* *The Summing Up*. Cf. *Storytellers And Their Art*.

interesse, valendo-se de habilidade literária e de lances teatrais, mas a arte de contar uma história intrinsecamente interessante. É a história mesma, isto é, o acontecimento ou cadeia de acontecimentos, ou simples fatos, que devem ser interessantes.”

E, portanto, um contista que, sendo autor de estilo cuidado, considera o enredo fator primordial da história, razão pela qual poderemos qualificá-lo como um *maupassantiano*. Ele insiste muito nesse ponto: “Somente um artífice muito engenhoso poderia manejar um enredo fraco e apresentá-lo de maneira toleravelmente atraente. Mas, por outro lado, quando é de fato excelente o enredo, não há escritor, por mais imperito ou estouvado, que consiga desvirtuá-lo inteiramente.” Como o livro tem pretensões didáticas e é dirigido aos principiantes, abراسados pelo desejo de fazer literatura, compreende-se a insistência com que Arnold Bennett proclama que eles precisarão, antes de tudo, “de um enredo bastante sólido”. Do alto de sua cátedra, imbuído de espírito tradicionalista, o autor das *Old Wives Tales* proclamava: “Há alguns anos, houve um movimento contra a supremacia do enredo na arte: *O assunto não é nada; a maneira de tratá-lo é tudo*. Mas o público, em geral, sempre fiel a um ideal clássico de bom gosto, não quis saber de semelhante teoria. E esta morreu de morte natural.”

Era mais ou menos a mesma a opinião do crítico e ensaísta Matthew Arnold, grande figura das letras inglesas do século passado, que lamentava o esforço de certos ficcionistas para comunicar maior vigor e interesse a seus enredos, quando neles deviam encontrar tais fatores, duplicando desse modo a sua impressividade. Para Matthew Arnold, três coisas eram vitais na ficção: 1) a boa escolha do assunto; 2) uma construção acurada; e 3) o caráter subordinado da expressão.

Comentando a arte de fazer contos, Valdemar Cavalcanti, no seu *Jornal Literário*, publicado pela Livraria José Olímpio Editora em 1960, diz que a um contista “o essencial mesmo é ter talento”. Reconhece, porém, que “o conto, na realidade, tem lá umas tantas exigências peculiares, não obstante a variedade enorme de categoria, forma e substância; tem uma expressão própria e uma técnica específica, sem embargo das variações individuais a que naturalmente podem ficar sujeitas essa expressão e essa técnica”. E acrescenta que não basta ter talento. Diz ser preciso, “além disso, ter o que contar e saber como contar”. Esclarece: “Quando digo *ter o que contar* não me refiro a um caso, a um fato, muito menos a uma história. Sou dos que acham que um conto não se caracteriza, nem se valoriza exclusivamente pelo



anedótico de que se nutra: ao contrário, pode ser apenas a referência a uma emoção ou sentimento, anotação psicológica ou fixação de um instante de vida, desde que não lhe falte conteúdo humano.” Tais observações coincidem com as do crítico francês Robert Kanters, para quem “a forma mais baixa do conto é a da que diz tudo porque nada tem a dizer”, não passando de simples “anedota esquemática em que tudo é calculado para um certo efeito, em que é preciso empobrecer e banalizar os personagens e o ambiente o mais possível, pois em tais narrativas só conta a malícia pré-fabricada”.

Voltando ao pequeno ensaio de Valdemar Cavalcânti: “Quanto à maneira de contar — escreve ele —, ninguém está dispensado de fazê-lo com engenho e arte, desde que tenha algum senso de responsabilidade e saiba manter um certo pudor literário. Se há um gênero que exige o maior apuro de artesanato é mesmo o conto. Para que ele valha efetivamente como peça literária e tenha condições de resistência à ação do tempo, é indispensável que atenda a determinados requisitos de síntese e dinamização, sem o que o conto não será nunca uma boa *faita de vida*. Se no romance nos seduzem, na maior parte dos casos, o tom largo, a confissão sem freios, o depoimento franco, no conto essas coisas, se não houver medida, geralmente desagradam, porque perturbam o equilíbrio da composição e quebram a harmonia do texto, fugindo ao próprio espírito do gênero. Pode o romancista dar-se umas tantas liberdades, dispor soberanamente de seus elementos, entregar-se aos maiores caprichos da criação — e sair-se muito bem se não forçar a mão e cair no exagero. Ai do contista, porém, que não souber reduzir o foco de sua objetiva e delimitar a sua área de observação; arrisca-se então a escrever coisas que anoiçam mas não amanhecem...”

Noutro capítulo do mesmo livro, volta Valdemar Cavalcânti ao assunto para lembrar as idéias de Elizabeth Bowen a respeito do conto, nas suas *Collected Impressions*. E escreve: “Salientando, com precisão crítica, que o conto é, por assim dizer, o caçula dos gêneros literários, a romancista inglesa acentuou o apuro de técnica e de bom gosto que ele exige; e o senso de seleção e capacidade de síntese.” Frisa, novamente, a importância da construção no conto, repetindo por outras palavras o que já dissera nas páginas anteriores. Assevera que “o que é supérfluo ou marginal, no conto, dói na vista como se fosse uma inchação”. Para ele, um contista, “se não tem espírito de medida, não há santo que o ajude”. É melhor “deixar de lado o gênero e ir cuidar de outra vida”. Mais uma vez queremos assinalar a semelhança do

ponto de vista de Valdemar Cavalcânti com o de Robert Kanters, publicado pela *Revue de Poche* de março de 1966.” Diz o crítico francês: “Essa limitação do espaço ocupado pelo conto não é uma inferioridade ou um empobrecimento (será o Partenon demasiado pequeno?), precisamente porque a lei imposta ao artista o obriga à máxima concentração possível e ao mais rigoroso equilíbrio entre as partes. O *nada em excesso* é regra da descrição e da narrativa.”

Quase todos os teóricos do conto insistem em que só podem escrever boas histórias os que realmente têm o que contar. E ter o que contar não significa apenas capacidade de imaginar. Consta também em observar e em saber transmitir as observações em termos literários. Inquerido, uma vez, a respeito do que era mais necessário à formação de um bom escritor, Ernest Hemingway, grande romancista e não menor contista, respondeu com estas palavras: “Uma infância infeliz.”\* Mas não basta a infância infeliz: “Primeiro, ele deve ter talento, muito talento. Talento como Kipling tinha. E, depois, disciplina. A disciplina de Flaubert.” Resposta parecida com a de Hemingway deu William Somerset Maugham a uma rica senhora que tinha um filho com inclinações literárias e lhe fizera idêntica pergunta: “Dê-lhe apenas 150 libras por ano, durante cinco anos, e mande-o para o inferno!” Queria com isto significar que, com o estritamente necessário para não morrer de fome, mas sem o suficiente para assegurar-lhe qualquer espécie de ócio ou de conforto, o rapaz se veria obrigado a realizar muitas tarefas desagradáveis, a que, de outro modo, se esquivaria. Enfrentando o lado áspero da vida, morando em pensões e conhecendo pessoas das mais diversas condições sociais, poderia acumular valiosa soma de experiências. E, se fosse dotado de real talento, poderia transformá-las em excelentes páginas literárias.

Maugham diz que o via “como funileiro ambulante, alfaiate, soldado, marinheiro, ora livre, ora faminto, ora bêbado, jogando pôquer com desordeiros em São Francisco, apostando nas corridas em Newmarket, namorando uma duquesa endinheirada em Paris, discutindo com filósofos germânicos em Bonn, misturando com toureiros em Sevilha ou nadando com os canacas nos Mares do Sul”. Mas o próprio Maugham acrescenta que não basta ter 23 anos e 150 libras para gastar anualmente até alcançar os 28. É preciso ter também o dom literário, que é inato e, portanto, não se adquire. Já William Faulkner, grande no

\* Cf. *Storytellers And Their Art*. As citações de Maugham, Faulkner e Kipling são extraídas do mesmo livro.



conto e ainda maior no romance, embora declarando que "o mais importante é o talento", entende que este pode ser desenvolvido, mediante um porfiado esforço e uma infinita paciência. Nada de se contentar o jovem escritor com o resultado de seu primeiro rascunho. É mister analisá-lo "com implacável intolância", para riscar tudo o que é falso. Para riscar sem contempções, por mais que ame essa página ou aquela sentença. E nada de desanimar. Faulkner aconselha *to try and to try and to try again until it comes right*. Ele considera que o escritor tem à sua disposição três fontes que são: imaginação, observação e experiência. Mas, para ele, a observação não está apenas na vida; está também nos livros que é preciso ler e reler: *To read and to read and to read and to read*. E, quanto às pessoas, é preciso também observá-las. Mas sem nunca julgá-las. Observar o que elas fazem, sem nenhuma intolância, buscando apenas aprender por que elas fizeram o que fizeram.

Para Faulkner, "quando seriamente explorada, a história curta é a mais difícil e a mais disciplinada forma de escrever prosa". Sempre proclamou que é bem mais fácil escrever um romance do que um conto. E explica: "Num romance, pode o escritor ser mais descuidado e deixar escórtas e superfuidades, que seriam desculpáveis. Mas num conto, que eu coloco logo depois da poesia, quase todas as palavras devem estar em seus lugares exatos. O romance pode ter uma forma mais livre do que a história curta. Falo das boas histórias curtas, como as que Tchekhov escreveu. Eis por que eu coloco essas histórias em segundo lugar, logo depois da poesia: é porque elas exigem uma exatidão quase absoluta. Há nelas menos campo para negligências e descuidos. Na poesia, é claro, não há lugar para coisas inúteis. Ela tem de ser absolutamente impoecável, absolutamente perfeita." Rudyard Kipling, numa página autobiográfica, confessa que todas as suas histórias eram, inéditas, bem mais longas que quando foram publicadas: "Encurtá-las, primeiro por minha própria decisão depois de embevecidas releituras e, por fim, para reduzi-las ao espaço disponível, ensinou-me que uma narrativa da qual a gente corta alguns pedaços é como um fogo abanado. Ninguém sabe que a operação foi executada, mas todos lhe percebem o efeito. Note-se, apesar disso, que as partes suprimidas foram sinceramente escritas para inclusão na história. Tenho verificado que todas as vezes que escrevo de forma aberta *ab initio*, para poupar trabalho, muito do sal da narrativa se perde... Isso me leva a escrever histórias extensas e cortá-

las depois." E, adiante: "Quanto mais curta é a história, mais longo é o seu rascunho."

Na introdução à antologia para o estudo do conto moderno, que publicou com o título de *Studies in Change* — *A Book of Short Stories*, o Professor Hugh Kenner, da Universidade da Califórnia, diz, a certa altura: "Segue-se que o conto não tem forma, nem método definido. Pode usar uma cuidadosa documentação, mas também pode até omitir o nome do personagem central. Pode terminar onde termina a ação, ou pode prosseguir através de uma reflexão ao fim da atividade. A ação real pode se iniciar na mente do leitor depois que ele desviou os olhos das últimas palavras da última página. O contrato entre o escritor e o leitor é simples e contém apenas duas cláusulas. O escritor não deve se preocupar com as coisas irrelevantes e o leitor lhe dará inteira atenção. Estas são, é claro, estipulações complementares." A essas palavras podem ser juntadas as maliciosas observações de William Saroyan, um dos renovadores do conto americano, sobre as receitas referentes a esse gênero literário. Encontramos no livro *Mistério e Magia*, do brasileiro Pizarro Drumond. Para o autor de *O Audaz Mochinho do Trapézio Volante* a maioria das regras e conselhos estão errados. Ele entende que nenhum contista novo deve dar a menor atenção aos princípios que os outros adotam. Pois que estes, ao ditarem tais regras, querem antes de tudo proteger a si próprios. É melhor mandá-los todos para o inferno. Ao "ler, ler, ler" de William Faulkner, o que William Saroyan recomenda é "esquecer Edgar Allan Pôe, O. Henry e todos os que escreveram o que quer que seja, a fim de que cada qual possa compor o tipo de conto de que se sinta capaz". O que deixa amplo campo aberto aos invasores, aos espíritos originais, desejosos de criar alguma coisa que não pareça simples eco de vozes alheias, ou mero reflexo das criações dos grandes mestres do passado.