

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**A POÉTICA DO CONTO PÓS-MODERNO
E A SITUAÇÃO DO GÊNERO NO BRASIL**

Ítalo Ogliari

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Orientador

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Porto Alegre, dezembro de 2010

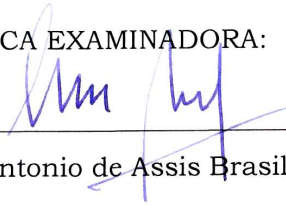
ITALO NUNES OGLIARI

**A POÉTICA DO CONTO PÓS-MODERNO
E A SITUAÇÃO DO GÊNERO NO BRASIL**

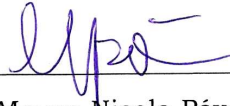
Tese apresentada como requisito
para obtenção do grau de Dou-
tor, pelo Programa de Pós-
Graduação em Letras da Facul-
dade de Letras da Pontifícia U-
niversidade Católica do Rio
Grande do Sul.

Aprovada em 27 de dezembro de 2010

BANCA EXAMINADORA:



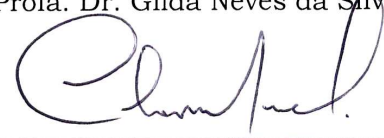
Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil – PUCRS



Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas – FURG



Profa. Dr. Gilda Neves da Silva Bittencourt - UFRGS



Prof. Dr. Charles Monteiro - PUCRS



Prof. Dr. Ricardo Araujo Barberena – PUCRS

Aos meus pais, que sempre lutaram para que eu tivesse uma educação digna;

Ao Lucas, irmão e companheiro de debate teórico, pela amizade intensa que nos une;

À Bianca, irmã, sempre em meu coração;

À minha querida esposa Luana, que me acompanhou não só em cada momento deste trabalho, mas que está em mim permanentemente;

E ao pequeno Santiago, filho, neste momento, a caminho do mundo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, ao professor Luiz Antonio de Assis Brasil, amigo e orientador, que sempre fez com que eu acreditasse em minha escrita, não só acadêmica como também literária;

Aos demais professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pelos ensinamentos, pela ética e profissionalismo depositado em cada disciplina ministrada;

À coordenação do PPGL e à direção da FALE da PUCRS, pela atenção dada no decorrer do curso sempre que precisei de algum auxílio;

Aos colegas da Universidade Luterana do Brasil – ULBRA, *campus* Gravataí, pelo apoio e carinho durante este período de produção;

E, por fim, à CAPES, pelo recurso financeiro disponibilizado aos meus estudos.

RESUMO

A partir da ideia de pós-modernidade como grande desestabilizadora dos discursos modernos – como condição contemporânea e modificada sob a qual adquirimos conhecimento –, o trabalho que desenvolvemos tem o objetivo debater a situação do conto hoje. Tomando o gênero no Brasil como foco de estudo e pensando a escrita literária como um jogo de apropriação e negação do Outro, apresentamos o que podemos compreender como conto ou contística pós-moderna. Para isso, abordamos autores como Marcelino Freire, Amílcar Bettega Barbosa, Marcelo Benvenuti, Ivana Arruda Leite, Daniel Pellizzari, entre outros, assim como a escrita do miniconto, estilo fundamental na discussão da trajetória do gênero.

PALAVRAS-CHAVE

Pós-modernidade – Conto pós-moderno – Conto brasileiro

ABSTRACT

From the idea of post-modernity as a great disestablisher of the modern discourses – as a contemporary and modified condition through which we acquire knowledge –, the work we develop has the purpose of debating the short story situation nowadays. By taking the genre in Brazil as the focus of this study and considering the literary writing like a game of appropriation and negation of the Other, we presents what we can understand as post-modern short story. In order to do that, we analyze authors like Marcelino Freire, Amilcar Bettega Barbosa, Marcelo Benvenuti, Ivana Arruda Leite, Daniel Pellizzari, among others, as well as the mini-short story or flash fictions writing, a fundamental style in the discussion of the genre in its trajectory.

KEYWORDS

Post-modernity – Post-modern short story – Brazilian short story

Com algumas honrosas exceções, o pensamento acadêmico tradicional ignorou, durante séculos, a vida diária das pessoas comuns. Na verdade, ignorava mesmo era a própria vida, não apenas a diária. Não faz muito tempo, em algumas universidades tradicionalistas, ainda não era permitido pesquisar sobre autores que estivessem vivos. Isso resultava num grande incentivo para enfiar uma faca entre as costelas de alguém numa noite de neblina, ou num notável teste de paciência se seu romancista predileto tivesse uma saúde de ferro e apenas 34 anos de idade. Você certamente não poderia pesquisar qualquer coisa que visse à sua volta todos os dias, pois, por definição, isso não merecia ser estudado.

Terry Eagleton

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 - PRÉVIA DISCUSSÃO	15
CAPÍTULO 2 - MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE	28
2.1 O pós-estruturalismo e a formação das ideias pós-modernas	35
2.2 A postura pós-moderna	46
CAPÍTULO 3 - MÍMESIS: ONDE A ESCRITA LITERÁRIA SE ARTICULA ..	53
CAPÍTULO 4 - O CONTO E SUA (moderna e conhecida) ESTRUTURA	82
4.1 O conto de efeito – a estrutura moderna número 1	84
4.2 O conto de atmosfera – a estrutura moderna número 2	87
4.3 O conto na ótica dos demais modernos	89
CAPÍTULO 5 - OS CAMINHOS DO CONTO MODERNO NO BRASIL	96

CAPÍTULO 6 - DO CONTO MODERNO AO PÓS-MODERNO: O BRASIL COMO EXEMPLO	110
6.1 O mini(ou micro)conto: a paródia em relação à brevidade	119
6.2 Ainda pequenos, mas não mais <i>minis</i>, e o retorno aos primórdios ...	137
6.3 O outro lado da moeda: dos moldes primários aos contos que problematizam a ideia de narrar	148
6.4 Os contos de Marcelino Freire e a estrutura definitivamente problematizada	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS - AMILCAR BETTEGA BARBOSA E UM CONTO DE CORTÁZAR	168
REFERÊNCIAS	176

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.

Mário de Andrade

Indo além de um mapeamento social e comportamental, além de uma análise psicanalítica do sujeito contemporâneo, como quis Christopher Lasch, em *O mínimo eu*, em meados da década de 1980 nos Estados Unidos, mas pensando também na formação dos saberes e do discurso pós-moderno, a pós-modernidade nada mais é do que o transbordar da modernidade: o derramamento de tudo aquilo que a modernidade escondeu e que agora está visível. É a própria modernidade desnudada, sem proteção, sem ter como esconder sua estrutura, os discursos que a sustentaram, mostrando-se, por consequência, fragilizada. A pós-modernidade é a própria modernidade em estado de julgamento, em estado de reflexão, desestruturada por não suportar o que criou a partir do pensamento ambivalente que ordenou o mundo ocidental por mais ou menos dois séculos. E foi por esse não sustentar a si mesma que ela se desarmou, se problematizou,

deu a possibilidade de ser criticada, desarticulada, desconstruída, posta em xeque, sendo seu próprio carrasco.

Falar em pós-modernidade, no entanto, é sempre um terreno movediço de se entrar, sempre um campo perigoso de se tecer qualquer discurso que tenha por objetivo precisá-la. Porém, difícil também não admitir que vivemos, hoje, em um momento em que discursos adversos a determinadas ideias modernas vigoram em torno daquilo que forma nosso saber, que ordena nossa ótica sobre o que nos cerca.

O conto, gênero considerado controverso e sempre reputado por sua difícil definição – o que envolve todos os debates sobre as narrativas primordiais, de cunho oral, existentes nas mais remotas culturas –, ganhou, na modernidade, ao contrário da fama adquirida de espécie praticamente indefinível, um estatuto muito bem delineado: uma poética muito bem clara e tecida, dentro da própria história do conto, quase sempre por aqueles que o produziram.

A modernidade normatizou o conto, o modelou, o historicizou e ditou aquilo que podia e o que não podia ser um conto, como deveria ser e o que não poderia ter em um conto. Nada distinto do trabalho empreendido pelo pensamento sustentado através do binarismo, do idealismo dicotômico, que guiou o homem e as ciências em tempos de razão acima de tudo.

Podendo-se compreender a pós-modernidade como a problematização dessa postura moderna, dessa postura normativista não criada, mas exercitada

excessivamente pela modernidade, a hipótese que sugerimos e que serve de motor a este estudo – através de um jogo de dedução e de observação da escrita do conto contemporâneo no Brasil e em outros países, como nos Estados Unidos – está na tentativa de responder o que é ou o que seria, enfim, um conto pós-moderno.

Naturalmente, a resposta a que chegamos não poderia ser outra senão afirmar que um conto só pode ser pós-moderno, por lógica, no mesmo instante em que põe em xeque a estrutura moderna de conto. E não teria como ser diferente. O conto pós-moderno é, assim, todo aquele que põe em evidência, que problematiza, desestrutura e discute, dentro de uma articulação formal, estética e paródica o próprio conto moderno, numa relação de apropriação, imitação, assassinato e abandono de seu predecessor.

No entanto, para que seja possível justificar e refletir sobre tal hipótese com mais propriedade, é preciso discutir alguns temas anteriores ao cotejo propriamente dito dos textos ficcionais neste imbricar do conto pós-moderno sobre o moderno. É preciso, por exemplo, que esclareçamos a utilização do termo “pós-moderno” e a não utilização do termo “pós-modernista”, o que é feito logo no primeiro capítulo, em prévio debate.

Não é possível, da mesma forma, que sustentemos a afirmação sobre o papel da pós-modernidade como grande desarticuladora discursiva da modernidade sem que haja reflexão mínima sobre o tema, sem que apontemos,

com os devidos detalhes, os porquês de tal afirmação, o que desenvolvemos no segundo capítulo. Mostramos o que compreendemos como pós-modernidade em seu caráter ligado à formação dos saberes, à questão da episteme, à crítica à modernidade, assim como sua gênese a partir do pós-estruturalismo, o que nos leva, de forma concisa, a discutir não só o homem e a história, mas também a percepção de mimesis literária, que consideramos, num terceiro capítulo, o próprio movimento interior, intertextual ou transtextual, relativo ao fazer artístico e literário, sendo parte fundamental para o desenrolar do estudo.

Já refletindo sobre o conto moderno e sua poética, apresentamos, no quarto capítulo, para que caminhemos com coerência, uma revisitação, de caráter paradoxalmente moderno, do gênero e de suas duas principais formas, adentrando, no capítulo seguinte, com a mesma finalidade, no conto brasileiro.

No sexto capítulo, após rememorarmos a história oficial do conto moderno em nosso país – onde localizamos o principal cenário de abordagem da pesquisa –, iniciamos o debate analítico proposto. Buscamos não só comprovar o que foi sugerido, mas aduzir de que maneira se manifesta essa desestruturação, na elaboração, por fim, uma possível poética, talvez contraditória à própria ideia de poética, para o conto pós-moderno.

Quanto ao *corpus* analisado, ele não se limita a um grupo fechado de autores, já que não são necessariamente os escritores, em primeiro lugar, os apropriados a servirem de objeto de pesquisa, mas os próprios contos. Isso faz

com que o volume de textos abordados de cada autor varie significativamente. De alguns podem ser evidenciadas talvez três ou quatro narrativas, como acontece com Ivana Arruda Leite, enquanto outros podem ter praticamente toda sua obra colocada à prova, como é o caso de Marcelino Freire e do escritor gaúcho Marcelo Benvenuti. Tal fórmula vale, também, e principalmente, para o exame do mini(ou micro)conto, em que muitos autores colaboram, muitas vezes, com um único texto para o trabalho.

Após o término desse último capítulo, apresentamos nossas considerações finais, onde discutimos, como fechamento do debate, um conto de Amilcar Bettenga Barbosa, buscando, por fim, servir como acréscimo ao estudo da arte literária e deste gênero que se mostra cada vez mais desafiador.

CAPÍTULO 1

PRÉVIA DISCUSSÃO

No trabalho intelectual sério e crítico não existem “inícios absolutos” e poucas são as continuidades inquebrantadas.

Stuart Hall

Antes de iniciar qualquer verificação crítica e teórica, antes mesmo de se falar em pós-modernidade ou de nomearmos qualquer conto como pós-moderno, torna-se necessário um espaço para discutirmos os seguintes termos: “pós-modernidade”, “pós-moderno”, “pós-modernismo” e “pós-modernista”.

Ao adotar o adjetivo “pós-moderno” e, por consequência, o substantivo “pós-modernidade”, eliminamos toda e qualquer forma de discurso vinculado ao que poderia ser pensado como pós-modernista ou pós-modernismo: condição de algo que sucederia o modernismo e que estaria ligado, diretamente, a um movimento artístico, a um movimento ideológico e estético dentro do campo das artes ou da “cultura”. Ou isto, ou algo ainda inexistente, já que deveria dialogar, ou contrapor, ou tecer qualquer forma de paralelismo com a pós-modernidade, assim

como o modernismo buscou – talvez o que a pós-modernidade venha retomar – fazer com o saber moderno: com a modernidade.

Entendemos a modernidade como uma designação ampla de todas as transformações sociais, políticas, culturais, artísticas e filosóficas que criaram o mundo moderno – a ser pensada epistemologicamente – e modernismo como uma forte corrente artística e cultural articulada como forma de crítica à própria modernidade cultural, como ocorreu, principalmente, no início do século XX. E não há pós-modernismo nesse último sentido, pois não há crítica à pós-modernidade, mas o próprio pensamento moderno posto em evidência. Existe a crítica às questões ligadas ao consumo, ao modo de vida, mas não ainda, em grande escala, em confronto à crítica pós-moderna, à forma pós-moderna de pensar a cultura e suas relações, pondo-a em debate, como fez o modernismo à modernidade. A pós-modernidade é parte do sonho modernista. O pensamento pós-moderno não é algo a ser combatido, desconstruído ou problematizado. Ele é, por enquanto, o combatente. Contudo, os termos “pós-moderno” e “pós-modernista” – ou “pós-modernidade” e “pós-modernismo” – são, muitas vezes, ou quase sempre, utilizados um pelo outro de forma indiscriminada, tratando dessas duas instâncias que, mesmo interligadas, podem e devem ser pensadas de forma diferente.

O pós-modernismo deve ser entendido como uma possível e suposta vertente estética em diálogo com o modernismo, e a pós-modernidade ou aquilo

que é pós-moderno deve ser entendido como um discurso social, filosófico, político e igualmente estético, decorrente das articulações do saber contemporâneo, vinculado às tecnologias de comunicação globalizante e cultura do final do século XX, mas que não pode ser reduzido, unicamente, a uma temporalidade ou movimento artístico.

Como a pós-modernidade abrange a filosofia, a política e as artes, há, no entanto, coerência no que foi escrito por Krishan Kumar, ao pensar na impossibilidade de separar pós-modernidade de pós-modernismo:

Não há uma tradição de uso a que possamos recorrer para diferenciar de forma coerente “pós-modernidade” de “pós-modernismo”. Ambos são usados mais ou menos um pelo outro. Poderíamos preferir, na analogia com modernidade, reservar pós-modernidade para o conceito social e político mais geral, e pós-modernismo para seu equivalente cultural. Mas isso se chocaria com o uso corrente, que se recusa a fazer qualquer distinção analítica tão nítida – se recusa, na maioria dos casos, a fazer qualquer distinção.¹

Realmente não há mais distinção, mas o problema é que nunca houve, a não ser na ambivalência, na dicotomia do pensamento moderno. Kumar defende, na verdade, talvez por descuido teórico, a possibilidade dessa dicotomia. Defende um determinado reducionismo da modernidade, ao colocá-la apenas no âmbito sociopolítico. Não é possível reduzir a modernidade nem o pensamento moderno a esta ou àquela instância. O que são os conhecidos Romantismo e Realismo

¹ KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 112-113.

senão estéticas nascidas das várias facetas da modernidade? Caso algo deva ser reduzido, esse algo é o modernismo, que se constituiu (exemplo brasileiro) em um movimento, apesar de toda sua complexidade, restrito ao das ideologias político-culturais dentro da arte, o que não elimina isso também da modernidade. O que o modernismo combateu ou discutiu ou negou foi, exatamente, todas as formas da modernidade, inclusive, e principalmente, sua estrutura estética, artística e cultural, um dos atuais pontos de retorno da pós-modernidade.

Há três possibilidades para o pós-modernismo: ou não há distinção entre pós-modernidade e pós-modernismo, como disse Kumar, significando a própria inexistência do segundo, ficando apenas o termo em um limbo, e, por isso, sendo possível eliminá-lo sem problemas, o que também explica seu ajuste na tentativa de usá-lo ao lado de pós-modernidade; ou o pós-modernismo pensado como uma reação ao modernismo, uma nova corrente realmente pós-modernista (pensamento mais comum e ligado, na maioria das vezes, a recortes temporais nas histórias literárias mais recentes); ou, por último, uma reação ao pensamento crítico nascido a partir de interpelações discursivas da própria pós-modernidade, o que até agora parece não ter acontecido de fato – uma reação assim como o modernismo foi para a modernidade, já que:

A ideia de modernidade, uma vez formulada no final do século XVIII, enfrentou uma complexa reação em fins do século XIX. Isso aconteceu sob a forma do movimento cultural denominado modernismo, que simultaneamente afirmava e negava a

modernidade, mas dava continuidade a seus princípios e desafiava-a em seu próprio núcleo.²

Pensar nessas três possibilidades sobre o pós-modernismo significa, como afirma Carlos Ceia, que o termo ainda é um “ismo” à deriva entre muitas especulações, pois “quando se inventa um ismo com tantas possibilidades de aplicação e conceitualização, somos obrigados a reavaliar os ismos, os autores e as obras de arte precedentes sem o que não compreenderemos a pertinência do novo movimento”³. Por outro lado, modernidade e pós-modernidade são discursos, conjuntos de relações discursivas, de pensamento, estruturas sociais e paradigmáticas, sustentadas por poderes e regularidades, no sentido foucaultiano do termo, por um dado momento histórico e recorte geográfico-cultural vigente. Assim, o pós-modernismo seria, por lógica, uma resposta à pós-modernidade, um diálogo com a pós-modernidade no intuito de colocá-la em xeque, como é o pós-colonialismo em relação à situação pós-colonial, e não à colonial, por exemplo. Ou seria o mesmo que um pós-feminismo ao feminismo, pondo, em posição metacrítica, um determinado pensamento teórico/filosófico: o que o pós-estruturalismo foi para o estruturalismo. Aceitar o primeiro como o segundo é sentenciá-lo à morte. Ou isso, ou temos de vincular, como Kumar quis com o pós-modernismo e a pós-modernidade, o modernismo à modernidade, o que também seria problemático.

² Idem. p. 96.

³ CEIA, Carlos. *O que é afinal pós-modernismo?* Lisboa: Século XXI, 1998. p. 13.

Pensar em conto pós-moderno não é pensar em uma produção literária denominada pós-modernista, como fez, no Brasil, entre outros, Domício Proença Filho, em *Pós-modernismo e literatura*. Escrito na primeira metade da década de 1990, Proença afirmou que seu trabalho objetivava “mostrar as configurações de novos procedimentos presentificados em manifestações artísticas, notadamente na literatura dos últimos 30 anos, procedimento esse que permite depreender efetivamente a existência de um novo *estilo estético* [relacionado à arte modernista], chamado, por falta de melhor designação, de *Pós-modernista*”⁴. Devemos nos atentar ao que Proença Filho escreveu. Adotar o nome de pós-modernista “por falta de melhor designação” não justifica, não nos explica o uso do termo como referência à pós-modernidade, que poderia ser substituído por mais uma das gerações do modernismo brasileiro: a geração de 1960, 1970 e assim por diante. Onde se encerra o modernismo e inicia-se o pós-modernismo? E isto não impede que dentro desse pós-modernismo apontado por Proença não exista a literatura pós-moderna, já que qualquer divisão com base apenas na temporalidade está fadada ao fracasso.

A questão não está na temporalidade nem na mudança estética se essa mudança não tiver algo ligado ao conhecimento pós-moderno, ao pensamento pós-moderno, ao emaranhado discursivo pós-moderno. Não discutimos aqui uma literatura feita nos últimos trinta anos nem nos últimos quarenta. Não é somente o

⁴PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995. p. 8.

tempo que a formula, não é apenas a sucessão nem o contraponto, mas as formas de ideologias de um dado discurso: o discurso teórico e crítico pós-moderno, o discurso que leva o discurso moderno a ser avaliado.

Um exemplo para o uso indiscriminado do termo “pós-moderno” e “pós-modernista” está no próprio trabalho de Linda Hutcheon. Hutcheon afirma, em determinado ponto, que “a ficção *pós-moderna* (grifo meu) sugere que reescrever ou reapresentar o passado na ficção e na história é revelá-lo ao presente”⁵. Logo aponta que “uma literatura *pós-modernista* (grifo meu) deve ser o texto crítico elaborado numa forma paraliterária”⁶, utilizando-se dos dois termos para um só objeto de estudo: o romance pós-moderno (ou a ficção pós-moderna). A metaficção⁷ historiográfica apresentada por Hutcheon, esta revisitação do discurso historiográfico – esta desconstrução de uma estrutura discursiva moderna que é a História – feita pela narrativa de Umberto Eco, por exemplo, é sim o romance pós-moderno por excelência, mas não necessariamente pós-modernista, pois nem todo romance pós-modernista, se adotada a perspectiva temporal como algo que venha depois do modernismo, é pós-moderno.

⁵ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 146.

⁶ Idem. p. 62.

⁷ O conceito de *metaficção* utilizado por Hutcheon foi definido por Patricia Waugh como “uma celebração da força da imaginação criativa unida a uma incerteza sobre a validade de suas representações; uma extrema autoconsciência da linguagem [...] *Metaficção* é um termo adotado para a escrita ficcional que autoconscientemente e sistematicamente elimina [do texto] seu status de artefato ordenado, propondo questões sobre a relação entre ficção e realidade. Cf.: WAUGH, Patricia. *Metafiction*: the theory and practice of self-conscious fiction. Londres e Nova York: Methuen, 1983. p. 2: “a celebration of the power of the creative imagination together with an uncertainty about the validity of its representations [...] *Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality”.

A dúvida de Proença Filho, a falta de algo melhor foi a própria dificuldade em separar pós-modernismo de pós-modernidade, já ele que também tratou, entre outras coisas, do que Linda Hutcheon mostrou em sua poética. Ao abordar o romance brasileiro *Em liberdade*, de Silviano Santiago, Proença também discutiu o mesmo tema estudado por Hutcheon.

Talvez a literatura pós-moderna esteja, com maior frequência, dentro desse recorte pós-modernista, caso ele exista, caso tenha havido, realmente, um fim para o modernismo. Talvez ela seja apenas um fragmento seu. O problema da não distinção é cair em uma suposta temporalidade pela ligação do termo pós-modernismo ao modernismo. Um não existe sem o outro. O que significa pós-modernismo sem a palavra modernismo? O mesmo que pós-modernidade sem modernidade: nada. Mas este vínculo é que torna perigoso usar o termo pós-modernismo como pós-moderno.

Ítalo Moriconi, em um artigo intitulado “A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira”, mostra claramente o que pretendemos evitar. Moriconi entende o modernismo brasileiro como:

uma constelação cultural cuja presença dominante na cena brasileira estende-se por espectro temporal bem amplo, abrangendo três fases: o primeiro modernismo dos anos 20, marcado emblematicamente pela Paulicéia Desvairada de Mário de Andrade, pela Semana de Arte Moderna de 22 e pela adesão in-contrastável de Manuel Bandeira ao novo modo, no fundamental Libertinagem; em seguida o modernismo dos anos 30, em que toda uma geração entra em cena e consolida a nova linguagem (Drummond, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Cecília, Vinícius de Moraes, entre muitos outros); finalmente, o modernismo canônico de meados dos anos 40 até fins dos 60,

momento de nosso alto modernismo (high modernism, como diz a crítica anglo-saxônica).⁸

Ele considera pós-modernista toda a ficção brasileira escrita dos anos 1970 em diante, que se define a partir de Rubem Fonseca e Clarice Lispector e segue com nomes como João Gilberto Noll, Márcia Denser, Sonia Coutinho, Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago, Valêncio Xavier, Bernardo Carvalho, Rubens Figueiredo, “sem qualquer pretensão de esgotar a lista”, como afirma: isso porque não deixa de fora nem os anos 1990 nem os autores publicados a partir de 2000. No entanto, a ideia de “sem qualquer pretensão de esgotar a lista” é justamente um dos grandes problemas do termo “pós-modernismo”, já que, como aponta Carlos Ceia, “a melhor didática do pós-modernismo consiste na lógica da listagem”⁹.

*Acresce, para complicar a questão, que o pós-modernismo [como podemos notar pela imprecisão da listagem] nem sequer é um movimento circunscrito a um lugar e a um tempo determinado. Se assim fosse, já teríamos à disposição de todos algum manifesto de escola, algum tratado sistemático ou algum congresso histórico que tivesse lançado as bases da nova estética. E, a partir daí, já muitos teriam escrito romances, teatro e poesia assumidamente pós-modernos (grifo nosso), porque saberiam antecipadamente o que seria pós-modernismo, tal como, para não sair deste século [XX], Álvaro de Campos foi futurista depois de ler Marinetti, Alexandre O’Neill foi surrealista depois de ler Breton ou Virgílio Ferreira foi existencialista depois de ler Sartre.*¹⁰

⁸ MORICONI, Ítalo. *A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira*. Publicado em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Acessado em: 25/10/2008.

⁹ CEIA, Carlos. Op. cit., nota 3. p. 14.

¹⁰ Idem. p. 24. Notemos, no entanto, um possível conflito no pensamento do autor, já que o termo adequado deveria ser pós-modernista: “romances, teatro e poesia assumidamente pós-modernistas”, já que está tratando, em seu estudo, dos problemas do uso do termo como faz ao apontar que: “o principal problema do conceito do pós-modernismo na teoria da cultura de hoje é o

Afirmar que um conto é pós-moderno não é tratar apenas de um texto produzido após o movimento modernista brasileiro ou de qualquer outro lugar, ou que discute a estética proposta pelo modernismo, ou que cria novas formas para a literatura, que, de acordo com Carlos Ceia, “trata-se, neste caso [didaticamente, como o próprio autor apontou, ao debater o termo, ligando-o à literatura portuguesa], de um conjunto de atitudes artísticas antimodernistas que emergem no final dos anos 50 e se desenvolvem durante da década de 60”¹¹. Discutir uma poética do conto pós-moderno não significa isso. Menos ainda algo antimodernista.

A literatura pós-moderna não é algo ligado por algum tipo de organização positivista da produção literária, que a tornaria realmente pós-modernista, como aponta – em outro exemplo brasileiro – Gilda Neves da Silva Bittencourt¹², ao considerar a geração pós-64, no Brasil, como tal, o que está de acordo com a data de “últimos 30 anos” proposta por Proença Filho ou toda a literatura brasileira após os anos 1970 de Moriconi. Tratar de conto pós-moderno é falar de um conto em que as organizações e práticas discursivas pós-modernas se expressam com

fato de ele ainda ser um conceito em gestação à data em que já se anuncia sua agonia final. À medida que a reflexão crítica tem crescido, as implicações que borbulham no seu macrocosmo parecem tornar-se cada vez menos conclusivas, o que levanta enormes suspeitas sobre a legitimidade de mais um *ismo*. Acresce que se trata de um conceito que não suporta uma única aplicação, não pertence a um domínio específico da história da cultura, o que significa, para já, em si mesmo, que se trata de um paradigma de conceitos para os quais se procura desde há muito um sentido comum. Por isso, avanço desde já com a hipótese de ser mais correto falar de paradigmas pós-modernos do que um pós-modernismo datado em termos de autoria e cronologia” (p. 10-11).

¹¹ Idem. p. 12.

¹² Cf. BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. p. 61.

maior fidedignidade, o que abrange, da mesma forma, características nitidamente estéticas.

A década de 1960 e 1970, retornando ao exemplo brasileiro, está marcada pela ditadura militar, por uma arte (e literatura) engajada e pela constante presença de um discurso metanarrativo de ideologias modernas, no mundo todo, de classe e de bipolaridades políticas. Há uma arte voltada a um realismo, mesmo fantástico, como ocorreu em toda a América Latina, que talvez não tenha vínculo algum com o futurismo modernista, que talvez tenha realmente se modificado muito, deixando de ser modernista e passando a ser pós-modernista. Mas não há pós-modernidade em tudo isso, assim como há traços da pós-modernidade em literatura modernista ou mesmo antes dela.

Muitos se dedicaram à discussão entre pós-modernismo e pós-modernidade. Jameson considerou o pós-modernismo como a “consciência pós-moderna”¹³. David Lyon também distinguiu a relação entre o pós-modernismo – quando a ênfase se dá sobre o cultural – e a pós-modernidade – quando o destaque recai sobre o social. No entanto, reconheceu, ao mesmo tempo, estar falando de um momento histórico, “uma ideia, uma expressão cultural, uma condição social”¹⁴. Da mesma forma, Eagleton afirmou que a palavra pós-modernismo refere-se a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo

¹³ JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007. p. 13.

¹⁴ LYON, David. *Pós-modernidade*. São Paulo: Paulus, 1998. p. 13.

pós-modernidade alude a um período histórico específico. Para Eagleton, a pós-modernidade

é uma linha de pensamento que questiona as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, a ideia de progresso ou emancipação universal, os sistemas únicos, as grandes narrativas ou os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando essas normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação às idiossincrasias e à coerência de identidades. Essa maneira de ver, como sustentam alguns, baseia-se em circunstâncias concretas: ela emerge da mudança histórica ocorrida no Ocidente para uma nova forma de capitalismo — para o mundo efêmero e descentralizado da tecnologia do consumismo e da indústria cultural, no qual as indústrias de serviços, finanças e informação triunfam sobre a produção tradicional, e a política clássica de classes cede terreno a uma série difusa de “políticas de identidade”. Pós-modernismo é um estilo de cultura que reflete um pouco essa mudança memorável por meio de uma arte superficial, descentrada, infundada, autorreflexiva, divertida, caudatária, eclética e pluralista, que obscurece as fronteiras entre a cultura “elitista” e a cultura “popular”, bem como entre a arte e a experiência cotidiana. O quão dominante ou disseminada se mostra essa cultura — se tem acolhimento geral ou constitui apenas um campo restrito da vida contemporânea — é objeto de controvérsia.¹⁵

Contudo, logo em seguida, o autor afirma que adotará o termo “pós-modernismo” para abranger as duas coisas, “dada a evidente e estreita relação entre elas”¹⁶, elucidando a mesma distinção apontada por Kumar e que fora negada anteriormente, mostrando que a inexistência desta bipolaridade se dá no exato momento em que um dos termos pode ser eliminado sem problema, assim como são utilizados um pelo outro. Jameson explica perfeitamente o porquê da

¹⁵ EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 7.

¹⁶ Idem. p. 7.

existência do conflito ao dizer que a pós-modernidade, ou o pós-modernismo, “é este, ao mesmo tempo, um problema estético e político”¹⁷.

Em último caso, se é possível que façamos uma escolha no intuito de término da discussão, como fez Terry Eagleton, utiliza-se, para este estudo, o termo “pós-modernidade”, pois parece ser o mais abrangente e cabível, compreendendo nos outros autores, em todos os momentos necessários e coerentes ao nosso pensamento, o pós-modernista (e pós-modernismo) como pós-moderno (como pós-modernidade).

Falar em conto pós-moderno, por fim, é mostrar como o saber pós-moderno se articula no interior do gênero. É mostrar como o conto, passando pelo viés do pensamento pós-moderno, problematiza a ideia moderna de conto, sua estrutura. E assim, neste terreno, ficaremos: modernidade e pós-modernidade, conto moderno e conto pós-moderno.

¹⁷ JAMESON, Fredric. Teorias do pós-moderno. In: GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2004. p. 31.

CAPÍTULO 2

MODERNIDADE E PÓS-MODERNIDADE

A pós-modernidade é um tempo de opção incessante. É uma era em que nenhuma ortodoxia pode ser adotada sem constrangimento e ironia, porque todas as tradições aparentemente têm alguma validade.

Charles Jencks

A pós-modernidade é nada mais do que um derramamento metafórico, discursivo, epistemológico, filosófico e crítico da modernidade; nada mais é do que a própria modernidade revelada, desvendada, posta à mesa. É seu possível esgotamento, a nova espécie de sociedade de David Lyon, do processo desenfreado no avanço das tecnologias de comunicação e de transporte, que acelerou o tempo, comprimiu o espaço e determinou mudanças decisivas no modo de se pensar suas instituições. É o novo estágio do capitalismo de Jameson; a incredulidade nas metanarrativas de Lyotard; a era do consumismo de Baudrillard; e do descentramento cultural apontado por Mike Featherstone, ao sugerir duas imagens simultâneas para essa articulação: a primeira, pressupõe que a extensão de uma determinada cultura, seu limite, é o globo – culturas heterogêneas são

incorporadas em uma dominante, que cobre o mundo inteiro, conquistando e unificando o espaço global. E a segunda, aponta para uma abrangência das culturas, justapondo coisas que antes eram mantidas separadas, pois “as culturas se acumulam umas sobre as outras, se empilham, sem princípios óbvios de organização”¹. E não apenas a cultura de massa, já desenvolvida e consolidada desde meados do século XX, constitui o que podemos chamar de pós-modernidade, mas um verdadeiro sistema-mundo cultural e filosófico que acompanha o sistema-mundo político e econômico:

um movimento que se afasta das ambições universalísticas das narrativas mestras, em que a ênfase se aplica à totalidade, ao sistema e à unidade, e caminha em direção a uma ênfase no conhecimento local, na fragmentação, no sincretismo, na “alteridade” e na “diferença”. [...] é a dissolução das hierarquias simbólicas que acarretam julgamentos canônicos de gosto e de valor, indo em direção ao colapso populista da distinção entre a alta cultura e a cultura popular.²

A pós-modernidade é, dessa forma – e assim também devemos compreendê-la, o que nos é fundamental para pensarmos o conto pós-moderno –, “a condição contemporânea e modificada sob a qual adquirimos conhecimento”³, o que envolve as grandes dúvidas que agora vigoram sobre a representação da realidade, do presente e do passado. Na visão pós-moderna, todos os períodos são iguais: cheios e vazios, interessantes e desinteressantes. O passado em si

¹ FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1997. p. 21.

² Idem. p. 69.

³ MUNSLOW, Alun. *Desconstruindo a História*. Petrópolis: Vozes, 2009. p. 10.

desapareceu. Junto com o senso de passado, a historicidade e a memória coletiva. “O que toma seu lugar são simulacros, imagens ou representações do passado – mas sem nenhum senso de passado que seja representado”⁴: um mundo de eterno presente, sem origem ou destino. É impossível achar seu centro ou qualquer ponto ou perspectiva pela qual seja possível olhá-lo com firmeza e considerá-lo um todo. É um mundo em que tudo é temporário e mutável – a “modernidade líquida” de Zygmunt Bauman:

pós-modernidade é, para mim, modernidade sem ilusões. Diferentemente da sociedade moderna anterior, a que eu chamo de modernidade sólida, que também estava sempre a desmontar a realidade herdada, a de agora não o faz com uma perspectiva de uma longa duração, com a intenção de torná-la melhor e novamente sólida. Tudo está agora sempre a ser permanentemente desmontado, mas sem perspectiva de nenhuma permanência. Tudo é temporário. É por isso que sugeri a metáfora da “liquidez” para caracterizar o estado da sociedade moderna, que, como os líquidos, se caracterizam por uma incapacidade de manter a forma. Nossas instituições, quadros de referência, estilos de vida, crenças e convicções mudam antes que tenham tempo de se solidificar em costumes, hábitos e verdades “autoevidentes”.⁵

História e progresso, verdade e liberdade, razão e revolução, ciência e industrialismo, ficção e realidade, bem e mal, verdadeiro e falso, certo e errado, erudito e popular são alguns dos termos das grandes narrativas dicotômicas modernas que a pós-modernidade descarta para a lata do lixo da história. Foram

⁴ KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 155.

⁵ BAUMAN, Zygmunt. A sociedade líquida. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 2003. Mais!, p. 5-6.

termos que atingiram o ponto de cristalização das grandes teorias sociais dos séculos XVIII e XIX através de um sistema de oposições binárias hierarquizadas e reforçadas secularmente, em que um dos lados sempre se manteve valorizado perante o outro, deixando o segundo em estado de subordinação, como centro-periferia, fala-escrita, causa-efeito, presença-ausência, positivo-negativo, essência-aparência, natureza-cultura. Por tudo isso é que a pós-modernidade não pode ser entendida como algo desligado da modernidade, mas sim como um fenômeno de código duplo, simultaneamente continuando e se opondo aos discursos da modernidade, como uma culminação. É a modernidade tornada consciente de seus princípios e práticas: uma modernidade autoconsciente, o que faz com que não se elimine, por exemplo, a História, mas que se saiba de seus limites e de suas armadilhas, recusando simplesmente “a ideia de que existe uma entidade chamada História, dotada de propósito e sentido imanentes, que se vai desdobrando furtivamente à nossa volta até quando falamos”⁶. Dessa forma, de maneira contraditória, a pós-modernidade questiona, mas não torna obsoleta a modernidade.

Essa interpretação combina bem com a de pensadores como Agnes Heller, que em geral são hostis às teorias de pós-modernidade. Se o conceito de pós-modernidade tem algum significado, diz ela, não pode se referir a “um novo período que se desenvolve depois da modernidade”. Deve, em vez disso, ser entendido como equivalente “à consciência histórica contemporânea da idade moderna”. “O pós-moderno não é o que se segue após a era moderna, mas o que se segue após o desdobramento da modernidade. Uma vez tenham emergido as principais categorias da modernidade, o tempo histórico diminuiu

⁶ EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 38.

e começa o trabalho real sobre as possibilidades”.⁷

Para Gianni Vattimo, “a modernidade pode caracterizar-se, de fato, por ser dominada pela ideia da história do pensamento como ‘iluminação’ progressiva”. Desenvolveu-se com base na apropriação e na reapropriação cada vez mais plena de fundamentos que “frequentemente são pensados também como as ‘origens’, de modo que as revoluções teóricas e práticas da história ocidental se apresentam e se legitimam na maioria das vezes como ‘recuperações’, renascimentos, retornos”⁸. E foi a partir dessa noção de “superação” que a modernidade legitimou todo seu desenvolvimento, caracterizando-se, assim, por ser a “época da História” em oposição à visão naturalista e cíclica do curso do mundo.

Não foi o vigor da Alta Idade Média, nem na explosão da Renascença, tampouco na Revolução Científica do século XVII, mas sim na Idade da Razão, na segunda metade do século XVIII, mais de duzentos anos depois de o monge romano e erudito Cassiodorus traçar a primeira distinção entre os *antiqui* e os *moderni*, que nasceu a ideia de modernidade.⁹

Para Nietzsche, “os homens das ‘ideias modernas’ acredita[va]m quase instintivamente no ‘progresso’ e no ‘futuro’”¹⁰: foi a predominância do uso da razão, da fragmentação das ciências, de uma nova modalidade de saber não fundada na

⁷ KUMAR, Krishan. Op. cit., nota 4. p. 187.

⁸ VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. VI.

⁹ KUMAR, Krishan. Op. cit., nota 4. p. 96.

¹⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002. p. 187.

autoridade política ou religiosa, mas em uma comunidade de homens dotados de capacidade de juízo crítico.

[...] entre as mais poderosas forças que fizeram mover os homens modernos estava a crença de que através da razão eles poderiam atuar sobre a natureza e a sociedade na direção de uma vida satisfatória para todos. Essa pretensão esteve no centro do Iluminismo como fenômeno cultural de imensas consequências no Ocidente e animou boa parte das façanhas da modernidade.¹¹

A pós-modernidade, assim, só pode ser tomada como uma instância verdadeira na medida em que debater os três principais fundamentos filosóficos da modernidade, que são as noções positivistas de progresso, de superação e de história. Ela é o colapso dessas três estruturas, voltando-se para o questionamento das verdades históricas que elas criaram, assim como a ideia de caminhada ascendente da humanidade. Para Eagleton, a crítica sobre a problemática moderna de como anda o homem e o mundo trazida pela pós-modernidade é nietzschiana, apontando que “o mundo não existe de nenhuma maneira específica [...] e o que há de errado com a modernidade é o simples fato de que ela acredita existir uma forma inerente para tudo”¹². E isso não significa preferir outra narrativa sobre a história, mas apenas negar que a história tem forma de história.

¹¹ FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. p. 9.

¹² EAGLETON, Terry. Op. cit., nota 6. p. 39.

Por tudo isso, a pós-modernidade não deve ser percebida como uma tendência que possa ser delimitada cronologicamente com perfeição, o que seria, com isso, moderno, pois a pura e simples pretensão de representar uma novidade na história, uma figura nova e diferente, imaginada como um possível aniquilamento dos saberes modernos, colocaria, de fato, segundo Vattimo, o pós-moderno na linha da modernidade. O maior dos problemas sobre a definição de pós-modernidade ocorre porque o “pós”, que tanto se discute, é ao mesmo tempo um marcador teórico e histórico: uma postura crítica, uma forma de pensar e um modo de operar. É a consciência da estrutura dos discursos modernos; ou melhor, a consciência da existência do próprio discurso como formador do saber não desvinculado, nunca, de poder¹³. Por isso, o “pós” de pós-moderno é, em seu âmbito teórico, esse questionamento dos discursos modernos, do discurso binário que se perpetua por toda a modernidade e que constitui, por exemplo, a base da metodologia estruturalista de Saussure, ao considerar a língua fundada na percepção da alteridade. É um processo de desdiferenciação discursiva, se entendido o termo *discurso*, de acordo com Foucault, não como

¹³ Sempre que falarmos em *poder*, devemos ter em mente o conceito de Foucault, em que poder não se trata, necessariamente, de repressão, de opressão, de algo ruim, de proibição ou de negação do saber. Pelo contrário, ele produz efeitos positivos no nível do desejo e no nível do saber. Por isso se torna tão forte. O poder não impede o saber, ele o produz. A recusa, a proibição, longe de serem as formas essenciais do poder, são apenas seus limites, as formas frustradas ou extremas. As relações de poder são, antes de tudo, produtivas. Cf.: FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992. Em outros escritos, Foucault, ainda sobre o conceito de poder e sua possível ideia equivocada de algo necessariamente nocivo, afirma: “Minha opinião é que nem tudo é ruim, mas tudo é perigoso, o que não significa exatamente o mesmo que ruim. Se tudo é perigoso, então temos sempre algo a fazer. [...] Acho que a escolha ético-política que devemos fazer a cada dia é determinar qual é o principal perigo”. FOUCAULT, Michel. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 256.

um desejo, uma imagem; nem com a atividade racional que pode ser acionada num sistema de inferência; nem com a "competência" de um sujeito falante quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, numa dada época, e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa.¹⁴

Isso porque o pensamento pós-moderno, esse modo de adquirirmos conhecimento, tem sua gênese, em grande escala, no pensamento pós-estruturalista nascido da queda do homem de Foucault, da morte do autor de Barthes e do fim do sujeito de Derrida: elaborações que carregam consigo a ideia de que o sujeito nada mais é do que uma formação histórico-discursiva, instável e provisória. Uma forma de pensar que contraria a concepção do homem transcendental, estável, ontológico e *a priori*; uma forma de pensar vinculada aos conceitos interligados de sujeito e linguagem de Lacan e aos estudos foucaultianos.

2.1 O pós-estruturalismo e a formação das ideias pós-modernas

O pós-estruturalismo, como movimento intelectual francês – pois também podemos lembrar de sua vertente norte-americana –, nasce do pós-guerra, a partir de uma união de forças intelectuais diversas, como o legado das interpretações

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 147-148.

existencialistas da *Fenomenologia* de Hegel feitas por Alexander Kojève e Jean Hyppolite e a percepção de Lacan sobre as leituras estruturalistas de Freud, ao propor o falo como elemento central e a relação entre real, simbólico e imaginário apontada em Édipo, passando, como aponta Lacan, do mito à estrutura. Vale lembrar, da mesma forma, a epistemologia ligada à superação do empirismo através do racionalismo com ênfase nos períodos de rupturas e descontinuidades históricas de Gaston Bachelard; e os estudos da ciência de Georges Canguilhem e suas reflexões sobre o normal e o patológico, iniciadas em 1943, mas desenvolvidas e concluídas entre 1962 e 1985, ao assumir o cargo de diretor do Institut d'Histoire des Sciences et des Techniques de L'Université de Paris, posto ocupado anteriormente por Bachelard.

Um dos papéis mais relevantes do pós-estruturalismo, no entanto, foi a recepção da filosofia de Nietzsche como fonte para muitas de suas organizações teóricas, assim como a interpretação de Heidegger sobre Nietzsche, bem como as leituras de Nietzsche, desde o início dos anos 1960 até os anos 1970 e 1980, feitas por Deleuze, Derrida, Foucault, Klossowski e Koffman.

Contudo, o pós-estruturalismo está em contato, primordialmente, com a tradição estruturalista da linguística de Saussure. Compreende o significante e o significado como inseparáveis, libertando a pluralidade do primeiro e eliminando sua ordem binária a partir da não fixidez do segundo.

A visão de linguagem como uma infinidade de fluxo livre de significantes que não possui um ponto de origem conhecido, sendo, portanto, abstrata e conseqüentemente sem uma certeza final, é o centro das ideias de Derrida e de seu conceito de *différance*. Nele, Derrida mostra que as palavras são realmente definidas por suas diferenças em relação a outras palavras, porém o significado é continuamente remodelado, já que cada palavra conduz a outra no sistema de significação, o que abala a ideia logocêntrica do estruturalismo. A diferença torna-se, assim, um ponto não fixo que pode estar em qualquer lugar da escala imposta pelas oposições binárias hierarquizadas. É um princípio que, como condição de significação, “afeta a *totalidade do signo*, isto é, simultaneamente a face do significado e a face do significante. A face do significado é o conceito, o sentido ideal; e o significante é aquilo a que Saussure chama a ‘imagem’, ‘marca psíquica’ de um fenômeno material, físico, acústico...”¹⁵.

A concepção de desconstrução e a formulação da ideia de pós-estruturalismo norte-americana coincidem com o momento em que Derrida apresenta seu ensaio “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, no Colóquio Internacional sobre Linguagens Críticas e Ciências do Homem, na Universidade Johns Hopkins, em outubro de 1966. No texto, Derrida questiona a estruturalidade da estrutura, que deveria ser pensada como uma série

¹⁵ DERRIDA, Jacques. Diferença. In: _____. *As margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991. p. 42.

de substituições de centro para centro, como um encadeamento de determinações do centro.

O centro recebe, sucessiva e regularmente, formas ou nomes diferentes. A história da metafísica, como a história do Ocidente, seria a história dessas metáforas e dessas metonímias. A sua matriz seria [...] a determinação do ser como *presença* em todos os sentidos desta palavra. Poder-se-ia mostrar que todos os nomes do fundamento, do princípio, ou do centro, sempre designaram o invariante de uma presença (*eidos, arche, telos, energeia, ousia* [essência, existência, substância, sujeito], *aletheia*, transcendentalidade, consciência, Deus, homem, etc.).¹⁶

O pensamento desconstrutivista ou pós-estruturalista de Derrida é, antes de qualquer coisa, um antissistema, uma antiestrutura, uma crítica aos sistemas impregnados pelo pensamento da ciência moderna. Para Derrida, por exemplo, a relação significado-significante é vista como uma trama na qual “não há significado que escape, mais cedo ou mais tarde, ao jogo das remessas significantes, que constitui a linguagem”, sendo que “o advento da escritura é o advento do jogo”¹⁷.

O pós-estruturalismo, todavia, vai além da crítica à estrutura saussuriana para, como um de seus principais combates ao pensamento sobre o sujeito moderno, problematizar a ideia de estrutura de Lévi-Strauss e seu modelo conceitual apriorístico de formação do saber humano, constituída por elementos universais na atividade do espírito do homem, entendidos como partes irreduzíveis e suspensas em relação ao tempo: algo que perpassaria todo o modo de pensar

¹⁶ DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. São Paulo: Martins Fontes, s/d. p. 278-80.

¹⁷ DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. p. 8.

dos seres humanos. É justamente esse ser que Derrida questiona. É esse ser criado pela antropologia e pelas demais ciências modernas que Foucault assassina, põe em evidência crítica, hesitando sobre a existência dessas estruturas, colocando a linguagem, o discurso – não irredutível e suspenso em relação ao tempo – como formador de muitas de suas verdades aparentemente universais. É esse sujeito criado pela modernidade que Foucault discute: pela mesma modernidade que pensou não apenas em encontrar a verdade sobre o homem, mas também, através da razão, a verdade de toda sua história.

De acordo com Foucault, o desenvolvimento das ciências humanas e do homem como seu principal centro é uma construção recente, assim como o nascimento da era moderna. O homem foi colocado no centro das teorias que tiveram como objetivo revelar a verdade de seu próprio ser, assim como a história e o futuro da humanidade, o que, para o teórico, é ilusório:

O homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado ao saber humano. Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geográfico restrito – a cultura europeia desde o século XVI – pode-se estar seguro de que o homem é aí uma invenção recente. [...] E isso não constitui liberação de uma velha inquietude, passagem à consciência luminosa de uma preocupação milenar, acesso à objetividade do que, durante muito tempo, ficara preso em crenças ou filosofia: foi o efeito de uma mudança nas disposições fundamentais do saber. O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo.¹⁸

¹⁸ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 536.

As ideias de Foucault baseiam-se no desenvolvimento vão de uma realidade inspirada em uma antropologização problemática, já que não seria o homem o sujeito conhecedor, sendo ele o inevitável fundamento das ciências humanas, mas as práticas discursivas dessas ciências, que constroem e moldam o homem, fazendo com que ele perca o *status* de sujeito, de agente, e transferindo o ponto de interrogação da filosofia para a linguagem. Para Foucault, o primado no estudo da condição humana deve ser a linguagem, pois nela está a verdade do homem; e pensar em *verdade*, aos moldes foucaultianos, é pensar no exemplo dado por Zygmunt Bauman, que afirma:

A verdade é, em outras palavras, uma *relação social* (com *poder*, *propriedade* ou *liberdade*): aspecto de uma hierarquia feita de unidades de superioridade e inferioridade; mais precisamente, um aspecto da forma hegemônica de dominação ou de uma pretensão a dominar pela hegemonia. A modernidade foi, desde o início, essa forma de pretensão.¹⁹

O homem foi criado, para Foucault, em um momento em que a linguagem estava condenada ao desaparecimento, mas que cai por terra quando ela é retomada. O fim do pensamento moderno é o fim do pensamento que define o homem como centro e medida de todos os seres e de todas as representações. Conceitos centrais tais como “sujeito”, “sociedade” e “cultura” não se referem às coisas (referentes), mas a *construtos* linguísticos. Todas as ciências humanas fundadas na razão, na racionalidade, no conhecimento, na certeza e na inferência

¹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p. 245-246.

indutiva também se tornaram, de fato, prisioneiras dos modos histórico-figurativos de discursos nos quais são compostas.

Para Foucault, aprendemos todos que o século XVI foi a era do humanismo, que o classicismo desenvolveu os grandes temas da natureza humana, que o século XVIII criou as ciências positivas e que chegamos, enfim, a conhecer o homem de maneira completa: científica, racional, biológica, psicológica e social. Ao mesmo tempo, imaginamos que o humanismo tenha sido a grande força que animou o nosso desenvolvimento histórico e que foi finalmente a recompensa desse desenvolvimento que traçou um caminho com princípio e fim. No entanto, tudo pode ser revisto, já que, primeiramente, o movimento humanista, para Foucault, data do fim do século XIX; e em segundo lugar, quando olhamos atentamente as culturas dos séculos XVI, XVII e XVIII, percebemos que o homem não teve literalmente nenhum lugar. A cultura estava ocupada por Deus, pelo mundo, pela semelhança das coisas, pelas leis do espaço, pelo corpo, pelas paixões, pela imaginação, estando o homem, mesmo, completamente ausente:

Em *As palavras e as coisas*, [diz Foucault] quis mostrar de quais peças e quais pedaços o homem foi composto no fim século XVIII e início do XIX. Tentei caracterizar a modernidade dessa figura, e o que me pareceu importante era mostrar isso: não é tanto porque se teve um cuidado moral com o ser humano que se teve a ideia de conhecê-lo cientificamente, mas é pelo contrário porque se construiu o ser humano como objeto de um saber possível que em seguida desenvolveram-se todos os temas morais do humanismo contemporâneo, temas que são encontrados nos marxismos frouxos, em Saint-Exupéry e Camus, em Teilhard

Chardin, resumidamente, em todas essas figuras pálidas da nossa cultura.²⁰

Assim, os saberes que se instituem enquanto verdadeiros em um sentido relativo estão relacionados a poderes particulares, a práticas cotidianas, a instituições, que representam a instrumentalização do poder associado a ideias que legitimam práticas. Pensar na desestruturação desses discursos, dessas estruturas de saber, ou na busca de suas trajetórias, do rastro de muitas dessas estruturas aparentemente apriorísticas, como se fossem pré-discursivas, logocêntricas, foi o que desejou o pós-estruturalismo; foi o que motivou a arqueogenealogia de Foucault e as ideias de Derrida.

Pensar no que não se conhece historicamente da construção das ideias é rever o problema das representações, do dito e do não dito, havendo sempre a necessidade de se buscar e de se compreender a formação de determinadas verdades. É eliminar o acaso-não-acaso das coisas. Foucault não somente recusa a concepção moderna de verdade científica e de categorias tradicionais de análise derivada da evidência, mas também a causalidade histórica linear entre eventos e épocas – ou epistemes²¹ –, favorecendo, ao contrário, a visão da história baseada nas discontinuidades entre estruturas

²⁰ L'homme est-il mort? (entrevista com C. Bonnefoy), *Arts et Loisirs*, nº 38, 15-21, junho de 1966, pp. 8-9. Traduzido a partir de FOUCAULT, Michel. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. I, pp. 540-544, por Marcio Luiz Miotto.

²¹ Podem ser entendidas como o sistema ou o fundamento que compõe as regras de formação do discurso em um dado momento histórico, em uma determinada idade histórico-cultural.

figurativas dominantes que operam na mente humana, assim como já desejava Nietzsche.

A filiação nietzschiana de Foucault é revelada pelo seu interesse naquilo que ele pensa como investigação duvidosa da história para a origem da verdade: uma parte do grande mito da cultura ocidental. Igualmente perturbadora para os empiristas é a sua insistência, a partir de sua metodologia histórica, de que não pode haver nenhuma distinção entre o que os filósofos da história pensam e o que fazem os que a praticam.

Somente quando toda a história estiver autorreflexivamente comprometida com sua própria filosofia e, em especial, com a questão da origem do nosso conhecimento e de como ele é usado (a estrutura de poder) é que poderemos confrontar as questões que Foucault levanta. Por fim, como ele afirma, o passado é um processo infinito de interpretação feita pelo historiador e suas categorias de análise, pressuposições, modelos e estilo figurativo, todos se tornando parte da história que estamos tentando desvendar [...] A escavação arqueológica de Foucault nas ciências humanas (especialmente nas disciplinas de medicina e história) expôs as estratégias narrativas e figurativas que autorizam sua conceitualização para revelar o que Hayden White chama de estrutura profunda de seus protocolos linguísticos – os *tropos*. É a sucessão histórica dos *tropos*, como inferida por White, que limita a prática discursiva e condiciona o caráter de cada época (*episteme*) em termos de criação e controle de conhecimento.²²

Isso indica o caráter infinito do processo interpretativo resultante da situação de acordo com o qual jamais seremos capazes de voltar no tempo o suficiente para encontrar a verdade original: exemplo do que hoje podemos

²² MUNSLOW, Alun. Op. cit., nota 3. p. 164.

considerar como um dos principais eixos da crítica e do pensamento pós-moderno. Como Nietzsche, Foucault discute a historiografia moderna, considerando-a uma forma de esforço empirista em localizar a verdade histórica que todos acreditam ser eterna e essencial. Destrona – uma das grandes lições aprendidas e aplicadas pela pós-modernidade – as maiores tradições de teorias relacionadas à interpretação e à evidência em torno do eixo da realidade e do passado.

A história não é mais definida, assim, por categorias de análises estabelecidas – estruturas econômicas, nacionalismos conflitantes, revoluções políticas e culturais, o avanço e a oposição de ideias, grandes homens e mulheres, períodos de excessos e era de equilíbrio, repúblicas e monarquias, impérios e dinastias, calamidades e pragas – mas, ao contrário, pelo modo como as sociedades interpretam, imaginam, criam, controlam, regulam e usam o conhecimento, especialmente através de disciplinas que clamam pela verdade, pela autoridade e pela certeza.²³

Assim como as ideias não determinam os discursos para Foucault – como quis o pensamento logocêntrico –, os eventos não determinam a história, mas a história determina os eventos. O pós-estruturalismo mostrou que vivemos no mundo social da linguagem e que a linguagem é sempre carregada de significados análogos às relações de poder. A linguagem cria as estruturas sociais, sendo inevitavelmente ideológica e nunca inocente. Quem possui o poder de voz cria o outro, cria o estereótipo, a regra, a oposição binária, o certo e o

²³ Idem, p. 169.

errado, o conto e o não conto. A definição e o significado de palavras e conceitos²⁴, assim como a própria história, estão sempre conectados ao uso do poder, e isso a pós-modernidade (como forma de pensar) compreendeu.

O pós-estruturalismo presenteou a modernidade com a retomada da linguagem, que, chamada de pós-moderna, (re)aprendeu que é em seu interior (no interior da linguagem) que nos articulamos, construímos nossos saberes, nossas ideias, nossa crítica, nossas estruturas, e transformou, como apontou Eleanor Heartney²⁵, a obra de arte em textos, a história em mitologia, o artista em personagem de ficção, a realidade numa convenção obsoleta e a verdade pronta para ser questionada. Por isso, faz parte da postura pós-moderna, com as ideias de discurso e poder, confrontar os paradoxos da representação entre ficção e história, confrontar passado e presente, desconstruir, problematizar e, por fim, pôr em xeque, fora ou dentro da arte, as estruturas modernas, pois a arte – e nela a literatura e a escrita do conto – também foi significativamente normatizada, ou racionalizada, ou cientificizada, pelas mesmas verdades históricas, pelas mesmas estruturas que tanto debatemos e que tanto a pós-modernidade coloca em evidência.

²⁴ O conceito é, para Agnes Heller, a um só tempo, normativo e empírico. É moderno, se entendida a modernidade como o plano para a manifestação de diferentes versões sobre a História. Cf.: HELLER, Agnes; FÉHER, Ferenc (1998). *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

²⁵ Cf.: HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

2.2 A postura pós-moderna

De acordo com Gianni Vattimo, “o discurso sobre a pós-modernidade se legitima com base no fato de que, se considerarmos a experiência que vivemos nas atuais sociedades ocidentais, uma noção adequada para descrevê-la parece ser a de *post-histoire*”²⁶. Nada mais natural do que se discutir o discurso histórico no mesmo instante em que é revelada sua existência em relação ao poder, já que é pelo domínio do discurso que se batalha. Isso faz com que percebamos que qualquer história da humanidade nunca passou de um emaranhado discursivo, de uma das histórias ou das verdades contadas, de texto, o que não significa que outra não poderia estar em seu lugar. É o que faz, de forma provocativa, como mostra Hutcheon, o próprio romance pós-moderno: “os romances pós-modernos [...] afirmam abertamente que só existem verdades no plural, e jamais uma só verdade; e raramente existe a falsidade, apenas as verdades alheias”²⁷. Para Terry Eagleton a postura pós-moderna pode ser compreendida, aproximadamente, como:

o movimento [não uma corrente] de pensamento contemporâneo que rejeita totalidades, valores universais, grandes narrativas históricas, sólidos fundamentos para a existência humana e a possibilidade de conhecimento do objeto. [...] é cético a respeito

²⁶ VATTIMO, Gianni. Op. cit., nota 8. p. XII.

²⁷ HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991. p. 146.

de verdade, unidade e progresso, opõe-se ao que vê como elitismo na cultura, tende ao relativismo cultural e celebra o pluralismo, a descontinuidade e a heterogeneidade.²⁸

Foi essa relativização, foi o pensamento pós-moderno que possibilitou todas as questões ligadas à problemática da identidade cultural e nacional; que possibilitou a revisão do discurso moderno que nem sempre relevou a diferença de seus membros em termos de classe ou gênero, unificando-os como se todos pertencessem a uma grande família e ao mesmo tempo evidenciando de forma negativa determinadas diferenças. Foi essa articulação teórica que possibilitou afirmarmos que essa ideia de identidade está, por várias razões, sujeita a dúvidas, já que: “uma cultura nacional nunca foi um simples ponto de lealdade, união e identificação simbólica. Ela é também uma estrutura de poder cultural”²⁹:

a modernidade pensava-se como semente da futura universalidade, como uma entidade destinada a substituir todas as outras [entidades] e assim abolir a própria diferença entre elas. Pensava a *diferenciação* que perpetrava como sendo *universalização*. Essa era a autoilusão da modernidade. Era, no entanto, uma autoilusão fadada a revelar-se mesmo sem auxílio externo (de qualquer forma não havia um “exterior” com legitimidade para revelar coisa alguma), uma autoilusão que só podia durar enquanto operasse para essa revelação. A autoilusão dava a coragem e confiança para prosseguir essa obra solitária da universalidade, que gera sempre mais diferença; para perseverar nessa busca da uniformidade fadada a produzir mais ambivalência.³⁰

²⁸ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 27.

²⁹ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 59.

³⁰ BAUMAN, Zygmunt. Op. cit., nota 19. p. 246.

O pensamento pós-moderno nasce do pós-estruturalismo, pela necessidade de desestruturar uma modernidade sustentada pela ambivalência que dividiu o mundo ocidental, através do homem e da razão, sempre em dois. Pela necessidade de discutir uma modernidade que colocou o mundo separado por centro e periferia, por base e superestrutura, pois é especialmente “a ênfase geral na fragmentação e pluralismo e na ausência de qualquer forma centralizadora ou ‘totalizadora’, que constitui um aspecto característico de todas as teorias pós-modernas”³¹. Essa democratização, essa relativização que tenta suplementar a dicotomia entre certo e errado, verdadeiro e falso, é o pensamento teórico pós-moderno, é a nova forma de adquirir conhecimento já apontada e o grande atrativo de todos aqueles interessados pelas políticas de identidade e de diversidade, fazendo emergir as críticas pós-coloniais, étnico-culturais e de gênero, que acaba possuindo um caráter, por consequência, de descentralização e de deseurocentralização da cultura.

O que a pós-modernidade busca desconstruir, no sentido de revelar e não acabar, é simplesmente tudo aquilo que é hegemonicamente moderno em relação ao binarismo excludente, mas no sentido de suplementação, não de substituição, ou continuaria sendo moderno, sendo binário. Não se trata de reconstruir o mundo, mas construir o outro nesse mesmo mundo, assim como não se trata de

³¹ KUMAR, Krishan. Op. cit., nota 4. p. 142.

reescrever o conto, mas escrever aquilo que uma vez não seria considerado conto.

O que o pensamento pós-moderno faz é nos tornar conscientes dos limites da modernidade e de sua proposta superambiciosa e até mesmo, em certos momentos, como aponta Kumar, tirânica. É a compreensão de que o papel da modernidade não pode ser o de ditar regras e padrões absolutos sob a ideia de princípios universais de razão e verdade:

Não existe nenhum princípio deste tipo. Os intelectuais têm de aceitar um papel mais modesto de intérpretes e intermediários de costumes e culturas, utilizando suas habilidades para ajudar comunidades a se entenderem reciprocamente. Embora isso possa parecer uma redução da alta posição dos “legisladores” modernistas [no sentido de modernos], ela não só é mais realista, mas inclui a vantagem de devolver ao indivíduo “a plenitude da opção moral e da responsabilidade”. Indivíduos e sociedade são muito menos determinados, muito mais livres para moldar seus próprios destinos, do que lhes permitia a teoria social clássica da modernidade. Revela o espírito moderno que a modernidade aspirou a controlar e restringir através da construção de uma sociedade aperfeiçoada, racional, governada por especialistas.³²

É uma situação que nos permite examinar a modernidade retrospectivamente, refletindo sobre ela, dando-nos um ponto de perspectiva em que podemos formular perguntas sobre suas estruturas e suas mais variadas manifestações, como a ânsia por classificar, que nada mais é do que dar ao mundo um discurso bipartido. Manipular suas possibilidades, tornar alguns eventos mais prováveis que outros, nomear, tornar um mais adequado que outro,

³² Idem. p. 151.

atos de incluir e excluir, de dividir, foi o papel, por excelência, do pensamento moderno. De acordo com Zygmunt Bauman, dentre a multiplicidade de tarefas impossíveis que a modernidade se atribuiu e que fizeram dela o que foi, sobressai a da ordem como tarefa:

Podemos pensar a modernidade como um tempo em que se *reflete* a ordem – a ordem do mundo, do hábitat humano, do eu humano e da conexão entre os três: um objeto de pensamento, de preocupação, de uma prática ciente de si mesma, cônica de ser uma prática consciente e preocupada com o vazio que deixaria se parasse ou meramente relaxasse.³³

A prática tipicamente moderna, a substância da política moderna, do intelecto moderno, da vida moderna, foi o esforço para definir tudo com precisão, suprimir ou eliminar tudo o que não poderia ser ou que não era precisamente definido. O mundo é moderno na medida em que é produzido e sustentado pelo projeto, pela manipulação, pela administração e pelo planejamento moderno. A existência é moderna na medida em que é administrada por agentes capazes e soberanos, possuidores de conhecimento, habilidades e tecnologia. E os agentes são soberanos na medida em que reivindicam e defendem com sucesso o direito de gerenciar e administrar a existência: o direito de definir a ordem e, por conseguinte, pôr de lado o caos como refugio que escapa à definição. Isso faz com que a intolerância seja, como diz Bauman, “a inclinação natural da prática

³³ BAUMAN, Zygmunt. Op. cit., nota 19. p. 12.

moderna”³⁴. A taxonomia, a classificação, o inventário, o catálogo e a estatística são estratégias supremas da modernidade: o poder de dividir, classificar e localizar.

O pensamento moderno é ambivalente, e isso porque ele mesmo não gosta da possibilidade de ambivalência, de diferença. A ambivalência moderna é a própria condição de não aceitar o outro, tornando-o pura negatividade, algo inadequado para a vida humana, algo em que não se deve confiar, “algo a ser *dominado, subordinado, remodelado* de forma a se reajustar às necessidades humanas. Algo a ser reprimido, refreado e contido”³⁵. Esse sempre foi o grande poder da modernidade, o grande e hegemônico perigo por trás do discurso moderno que as teorias pós-modernas tentam combater, o poder de criar negativamente o outro, de criar o segundo como o outro imperfeito, fazendo com que, nas palavras de Zygmunt Bauman:

O segundo membro não passa do *outro* do primeiro, o lado oposto (degradado, suprimido, exilado) do primeiro e sua criação. Assim, a anormalidade é o outro da norma, o desvio é o outro do cumprimento da lei, a doença é o outro da saúde, a barbárie o outro da civilização, o animal o outro do humano, a mulher o outro do homem, o forasteiro o outro do nativo, o inimigo o outro do amigo, “eles” o outro de “nós”, a insanidade o outro da razão, o estrangeiro o outro do súdito do Estado, o público leigo o outro do especialista.³⁶

³⁴ Idem. p. 16.

³⁵ Idem. p. 15.

³⁶ Idem. p. 22-23.

No entanto, se a modernidade diz respeito à produção da ordem, e a ambivalência é o refugio da modernidade, ordem e ambivalência são igualmente produtos da prática moderna. Ambas partilham da contingência e da falta de fundamento do ser. Isso faz com que a ambivalência seja a mais genuína produção e cuidado da era moderna. Todavia, seu fracasso é que a própria atividade ordenadora do mundo moderno se constrói com ambivalência, que as descentralizações, as desconstruções, as desestruturas, as desdiferenciações e todos os outros “des” e “pós” possíveis nos permitiram, nas últimas décadas do século XX e na primeira década do século XXI, mais uma vez questionar, no interior da linguagem, a verdade, a cultura, a ciência, a arte e a literatura; todo o sentido de boa ou má arte, melhor ou pior, certa ou errada.

CAPÍTULO 3
MÍMESIS
ONDE A ESCRITA LITERÁRIA SE ARTICULA

Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero.

Fernando Pessoa

Dentro de todo o interior de linguagem apresentado ou simplesmente revitalizado pelo pensamento pós-estruturalista e adotado com veemência pela pós-modernidade, podemos pensar também a articulação literária, o diálogo entre passado e presente na arte, o que nos ajuda a compreender melhor a relação do conto pós-moderno com o conto moderno.

Sendo o homem o centro da modernidade, como apontou Foucault, podemos e devemos todos concordar plenamente com Georg Lukács, ao afirmar que o romance (moderno) se caracteriza pela existência de um herói problemático, pelo herói degradado, em conflito com o mundo. O homem, antes o *tudo* ou o *todo épico*, foi, na modernidade, individualizado. Tornou-se o centro. O homem *versus* o mundo. O herói demoníaco de Lukács não é mais a coletividade épica, mas o

próprio indivíduo em sua trajetória solitária e quixotesca que a modernidade criou. O que o teórico húngaro escreveu não poderia ser mais preciso. Tendo a modernidade criado o homem, o romance moderno não poderia tratar, ou falar, ou referir-se como objeto de discurso, de outra coisa senão do próprio homem. O homem foi o grande objeto de discurso da modernidade, assim como a linguagem – o próprio discurso com todo seu poder – apresenta-se como um dos grandes objetos de discurso da pós-modernidade.

Isso fez com que esse herói, no entanto, não nascesse como um reflexo, uma relação ou representação direta da realidade. O homem como ser real, empírico, sempre existiu. O problema é que a arte não chega, assim como nós não chegamos, ao empírico, mas à ideia, ao significante. O herói moderno apareceu justamente porque esse homem passou a existir naquele momento como um objeto de discurso. Passou a ser algo de que se fala, se pensa e sobre quem se pode dizer coisas iguais e diferentes. Por isso, foi levado para dentro da arte.

A literatura, assim como as demais expressões artísticas, pode ser compreendida apenas como voz, voz igual a qualquer outra, que não imita, reflete ou representa nada, mas apenas fala daquilo que seu tempo lhe permite falar, apenas fala dos mesmos objetos de discurso que as outras vozes de seu tempo falam. Ela não deve ser subordinada ao mundo porque ela não está distanciada do mundo. Ela também é o mundo, e não algo como quis Platão, como uma

duplicata da voz viva ou *logos* presente. Ela existe dentro de um mundo onde proliferam objetos de discurso, e o que ela pode fazer, e faz, é falar, também, sobre eles.

Caso a arte, como mimesis, imite algo e esse algo for alguma verdade, essa verdade não é uma verdade de mundo, histórica e social, como se ela estivesse distante dele. Caso a arte imite ou busque, como mimesis, uma verdade presente, sincrônica, ela não é senão a verdade sobre a própria arte, que faz parte do grande processo criador de convenções e instituições, compartilhando significados a que se atribui valor na sociedade, não podendo, nunca, esse processo, ser desvinculado ou isolado de outras práticas que formam o todo histórico.

De acordo com Raymond Williams, se nossa maneira de enxergar as coisas é nossa maneira de viver, o processo de comunicação é o processo de comunhão. É o compartilhamento de significados comuns e a oferta, a recepção e a comparação de novos significados, que levam a tensões, ao crescimento e a mudanças, sendo a arte parte da sociedade, ou seja:

não existe unidade sólida fora dela, para a qual concedemos prioridade pela forma de nosso questionamento. A arte existe aí como uma atividade, juntamente com a produção, o comércio, a política, a criação de filhos. Para estudar as relações adequadamente, precisamos estudá-las ativamente, vendo todas as atividades como formas particulares e contemporâneas de energia humana.¹

¹ WILLIAMS, Raymond apud HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000. p. 127.

Assim, aquilo que conhecemos por relação de gênero, assim como a relação intertextual, em uma intertextualidade estética, paródica, de cópia, de imitação ou de ruptura – transtextual, se for o caso de adotar a terminologia de Genette² –, é o que podemos considerar como mimesis. É tudo aquilo que se constrói, dentre todas as formas de relações entre textos, através, por exemplo, da arquitextualidade, que “designa uma propriedade ou um conjunto de propriedades articuladas entre si, que podem ser entendidas como referência geral capaz de explicar certas semelhanças que congraçam muitos textos literários”³.

Somente através da observação da arquitextualidade são possíveis as designações genológicas, através das propriedades que estabelecem em posição de transcendência, orientando tudo aquilo que podemos chamar de gênero, subgênero, assim como inúmeros outros modos de articulações intertextuais ligadas à forma e àquilo que se entende ou ajuda-nos a ter alguma ideia de literariedade. Toda a articulação daquilo que faz com que um texto não seja um simples texto, mas um objeto artístico que, para isso, precise de algo que somente a própria literatura pode ensinar e ceder a outro texto.

O que está em evidência, aqui, é o caso de Barthes⁴ e principalmente de Kristeva, ao apontar que: “A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda sequência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro

² Cf.: GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

³ REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 229.

⁴ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

corpus, de modo que toda sequência está duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura)”⁵. É o caso do texto que não é nada além do que recusa, transformação e apropriação de outro texto; a morte do autor e tudo aquilo que nos coloca novamente no plano da linguagem, mas em uma linguagem exclusivamente literária que é, para Foucault,

um jogo de signos menos pelo seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta: a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora.⁶

É o que faz com que possamos pensar que o entendimento mais apropriado para essa questão seja o de que a literatura não imita nada senão a própria literatura, a própria literariedade e a própria arquiteculturalidade literária; tudo aquilo que nos faz entender a literatura como uma arte que elabora e reelabora, como forma de articulação estética, unicamente o próprio texto literário, para falar daquilo que lhe é permitido falar em seu tempo. Ou como diria Bakhtin: “Todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe

⁵ “Le langage poétique apparaît comme un dialogue de textes: toute séquence se fait par rapport à une autre provenant d’un autre *corpus*, de sorte que toute séquence est doublement orientée: vers l’acte de la reminiscence (évocation d’une autre écriture) et vers l’acte de la sommation (la transformation de cette écriture)”. KRISTEVA, Julia. *Semeiotike*: recherches pour une sémanalyse. Paris: Éditions du Seuil, 1978. p.120/121. Tradução nossa.

⁶ FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Ditos e escritos III* – Michel Foucault/Estética: literatura e pintura, cinema e música. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 268.

dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema estilístico harmonioso”⁷.

É o que também discute Harold Bloom, em *A angústia da influência*⁸, ao pensar as relações entre obras de diferentes épocas, entre compositores, entre estilos, em termos de combate criativo no qual o artista posterior realiza sua obra como se ela fosse uma resposta ao seu antecessor influente.

Para Carlos Reis, a arte literária, a linguagem literária “pode ser entendida como [uma] prática dotada de certo índice de especificidade técnica”⁹, sendo essa especificidade técnica, em sentido muito amplo, a principal matéria-prima da imitação, ou seja, implica a construção de um enunciado “em cujo seio vigoram, em princípio de forma difusa e não coercivamente imposta, regras constitutivas (as do polissistema dos códigos e dos signos literários)”¹⁰.

A palavra imitação não está, aqui, porém, no sentido restrito e denotativo de cópia, mas de ter por modelo e forma, entendida como articulação imanentemente estética da arte, o que está perfeitamente expresso por Foucault no momento em que é revelada a importância de nos darmos conta de que “a literatura, a obra literária, não vem de uma espécie de brancura anterior à linguagem, mas da repetição contínua da biblioteca, da impureza letal da

⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988. p. 100.

⁸ Cf.: BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

⁹ REIS, Carlos. Op. cit., nota 3. p. 105.

¹⁰ Idem, p. 155.

palavra”.¹¹ E essa é a única relação que podemos fazer quando perguntamos, por exemplo, o que liga todos os poemas ou romances já escritos senão a própria imitação, que nada mais é do que a cópia, o abandono, a reescrita, a ruptura, ou qualquer coisa que seja de outro modelo já escrito, qualquer coisa que não seja a própria palavra “romance”, “poema”, “conto”?

Nesse sentido, Foucault define a linguagem literária como ausência, assassinato, desdobramento e simulacro. Ressalta a possibilidade de percebermos essa característica constitutiva se verificarmos o que está escrito na própria historicidade literária: assassinar, matar, recusar, negar, silenciar, transgredir, conjurar e profanar, mostrando que a relação entre textos literários é exatamente essa; e é, ao mesmo tempo, voltar, apontar, fazer sinal para algo que é literatura, mas que nunca será dado, que introduz sempre uma ruptura, que é um espaço vazio que nunca será preenchido, objetivado. É uma busca por uma verdade que é a própria arte literária e que nunca será concluída, pois a própria verdade não o é. Tal articulação, no entanto, não deve ser pensada como quis o formalismo russo, como uma relação desligada das organizações sociais, que, na verdade, possibilitam a ideia de ruptura, de apropriação, questionamento ou negação.

A ideia de mimesis, como também apontou Derrida, não pode ser entendida sem sua ligação com o próprio interior da arte como verdade. A

¹¹ FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp. 137-174. p. 146.

mimesis não existe sem ela. Não há como definir mimesis fora da arte, pois ela é seu próprio movimento.

O conceito de mimesis é tão antigo quanto o de arte. Um figura o outro como dois sapatos que não são necessariamente um par. Mas se um figura o outro, não existe provérbio, não existe decisão sobre o qual vem primeiro. Cada um se torna o outro do outro, uma figura do, para, o outro [...] Ela [a mimesis] não pode, por definição, ser definida, mas pode somente ser exemplificada através das manifestações singulares da arte, que são lidas como sendo *miméticas*, e que são lidas como sendo fiéis ou verdadeiras para a mimesis, mesmo se de uma maneira circular ou emoldurada, a mimesis como conceito é o que é tomado como medida de representação do que é verdadeiro em arte. A mimesis não existe, portanto. Ela é um discurso-fantasma, um suporte ou *subjectile* espectral ao qual a “verdade na pintura” é confinada.¹²

E se a mimesis não é coisa alguma enquanto tal – mesmo que haja, paradoxalmente, uma tentativa de fazer com que a compreendamos –, se a mimesis deve ser sempre exemplificada e se cada exemplo é singular, ela não existe por si só. Ela não é redutível a uma “coisidade”, a uma estabilidade conceitual, assim como a verdade que busca.

A fim de equiparar mimesis à verdade, sua posição tem de mostrar que mimesis é uma categoria ou conceito estável *a priori*, tendo sua própria veracidade internamente coerente, à qual ela é sempre e igualmente fiel. Assim o conceito de mimesis origina a verdade na construção do filósofo de sua (dele ou dela) reflexão estética sobre uma obra de literatura ou de arte, a fim de que o trabalho incorpore, por meio de seu mimetologismo interpretado, alegadamente ilustrativo, a verdade na pintura, a verdade na literatura. Todavia, a singularidade e vacuidade radical têm de ser compreendidas como chegando antes da verdade somente para desestabilizar a própria ideia ou conceito de Verdade universalmente percebido como constante, como tendo sua

¹² DERRIDA apud WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 141.

própria coerência interna e conceitual, sua coesão ontológica ou estrutural indiferenciada.¹³

Literatura como mimesis, ou vice-versa, é sempre a obra por vir, já que nenhuma obra coincide, nem poderá coincidir, com ela, com a diferença, com a verdade inatingível e que nunca será dada a ninguém. Pensar a mimesis literária é pensar em seu sentido como um fenômeno de imitação, negação, apropriação e desapropriação da própria linguagem literária, da estética, da forma, da própria criação. É perceber o personagem Dom Quixote, nas palavras de Foucault, como um ser que nada mais é do que um longo grafismo magro como uma letra, que escapa diretamente da fresta dos livros e que seu ser “inteiro é só linguagem, texto, folhas impressas, histórias já transcritas”¹⁴: uma realidade que ele deve somente à linguagem e que permanece totalmente interior às palavras.

Dom Quixote é o mais perfeito exemplo do que discutimos aqui. O que é Dom Quixote senão um cavaleiro retirado das próprias novelas de cavalaria, das aventuras medievais, das grandes lutas de espada, da feitiçaria e do herói que parte em busca da amada? O que é Dom Quixote senão isso, esse herói colocado dentro de uma estrutura visivelmente épica, de episódios que não têm, necessariamente, relação entre si? Esse modelo arquitetural, em que as aventuras do herói são fechadas, podendo ser retiradas – ou inseridas novas –, não afetando o todo narrativo, a não ser pela extensão do texto? *Dom Quixote* é

¹³ Idem. p. 145.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 63.

isso: um texto de construção épica, mas para falar do homem, do indivíduo sozinho de Lucáks e em desacordo com o mundo, em antítese à totalidade grega. Uma obra que fala do homem, de sua individualidade e de sua razão.

A voz, no entanto, não molda obrigatoriamente um gênero, mas o tema, que é seu lado social. O gênero não depende efetivamente do tema, não é o tema que faz a arte ser arte, ou o conto ser conto, pois se podemos encontrar, por exemplo, o homem moderno no romance, podemos encontrá-lo também na poesia, e da mesma forma na filosofia, na medicina, na psicanálise ou na sociologia. A literatura, como voz, em seu âmbito social e temático

é conhecimento e pensamento do mundo psíquico e social em que vivemos. A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada assim tão complexo), a experiência humana. Nesse sentido, pode-se dizer que Dante ou Cervantes nos ensinaram tanto sobre a condição humana quanto os maiores psicólogos e sociólogos e que não há incompatibilidade entre o primeiro saber e o segundo.¹⁵

Por isso mesmo, por não haver tal incompatibilidade, não podemos separar arte e mundo, ou arte e realidade, como se ela andasse à margem de nossos discursos, representando-os. Já o gênero, o recurso estético e a própria literariedade, o que faz a literatura ser literatura, diferenciando-a das outras vozes, esses sim são produzidos através de um ato de reflexo, em uma elaboração de escrita que copia e ao mesmo tempo nega algo que só há dentro da arte. Para

¹⁵ TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 77.

Foucault, cada novo ato literário implica, ao menos, quatro negações, recusas e tentativas de assassinato, que são:

primeiro, recusar a literatura dos outros; segundo, recusar aos outros o próprio direito de fazer literatura, negar que as obras dos outros sejam literatura; terceiro, recusar, contestar a si mesmo o direito de fazer literatura; [e,] finalmente, recusar fazer ou dizer, no uso da linguagem literária, outra coisa que não o assassinato sistemático da literatura.

Pode-se portanto dizer que, a partir do século XIX, todo ato literário se apresenta e toma consciência de si como transgressão da essência pura e inacessível da literatura. E, no entanto, em outro sentido, cada palavra, desde sua escrita na famosa página em branco da obra, faz sinal para algo – pois não é palavra normal ou comum – que é a literatura; cada palavra é um sinal que indica algo que chamamos literatura.¹⁶

Porém, se a questão da mimesis está nesse campo interno da linguagem literária, e tem, por outro lado, seu caráter de voz, como qualquer outra, mas que fala com sua própria articulação (articulação estética, que a faz arte), como um conjunto de enunciados que também constrói o discurso sobre os objetos, devemos compreender que um objeto de discurso é aquilo que surge quando dele se pode dizer alguma coisa e para que dele várias pessoas possam dizer coisas diferentes. A existência de um objeto de discurso é a própria condição para que ele se inscreva em um domínio de parentesco com outros objetos, para que possa estabelecer com eles relações de semelhança, de vizinhança, de afastamento, de diferença, de transformação:

¹⁶ FOUCAULT, Michel. Op. cit., nota 11. p. 143-144.

Isto significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época; não é fácil dizer alguma coisa nova; não basta abrir os olhos, prestar atenção, ou tomar consciência, para que novos objetos logo se iluminem e na superfície do solo lancem sua primeira claridade. Mas esta dificuldade não é apenas negativa; não se deve associá-la a um obstáculo cujo poder seria, exclusivamente, de cegar, perturbar, impedir a descoberta, mascarar a pureza da evidência ou a obstinação muda das próprias coisas; o objeto não espera nos limbos a ordem que vai liberá-los e permitir-lhes que se encarne em uma visível e loquaz objetividade; ele não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe complexo de relações.¹⁷

São relações estabelecidas entre instituições e não instituições, processos econômicos, murmúrios anônimos e sociais; formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação e modos de caracterização. Mas não estão presentes no objeto em si. Não são elas que se desenvolvem quando analisamos algo. Não desenham a trama, a racionalidade imanente, quando imaginada na verdade de seu conceito. Não definem sua constituição interna, “mas o que lhe permite aparecer, justapor-se a outros objetos, situar-se em relação a eles, definir sua diferença, sua irreduzibilidade e, eventualmente, sua heterogeneidade; enfim, ser colocado em um campo de exterioridade”¹⁸.

Pensar a formação dos objetos de discurso é refletir sobre os relacionamentos que caracterizam uma prática discursiva, e não em uma organização léxica nem em escansões de um campo semântico, mas sobre uma “prática discursiva como lugar onde se forma ou se deforma, onde aparece ou se

¹⁷ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995. p. 51.

¹⁸ Idem. p. 51.

apaga uma pluralidade emaranhada – ao mesmo tempo superposta e lacunar – de objetos”, em que “as *palavras* estão tão deliberadamente ausentes quanto as próprias *coisas*; não há nem descrição de vocabulário nem recursos à plenitude viva das experiências”¹⁹. É compreender que:

os “discursos”, tais como podemos ouvi-los, tais como podemos lê-los sob a forma de textos, não são, como se poderia esperar, um puro e simples entrecruzamento de coisas e de palavras: trama obscura das coisas, cadeia manifesta, visível e colorida das palavras; gostaria de mostrar que o discurso não é uma estreita superfície de contato, ou de confronto, entre uma realidade e uma língua, o intrincamento entre um léxico e uma experiência; gostaria de mostrar, por meio de exemplos precisos, que analisando os próprios discursos, vemos se desfazerem os laços aparentemente tão fortes entre as palavras e as coisas, e destacar-se um conjunto de regras, próprias da prática discursiva. Essas regras definem não a existência muda de uma realidade, não o uso canônico de um vocabulário, mas o regime dos objetos.²⁰

São esses objetos de discurso que estão no mundo vigente, que a ciência discute, que pensamos diariamente, que a filosofia questiona e de que a literatura também fala. Ela é apenas uma das vozes que fazem parte do conjunto de enunciados dados a um objeto, um estilo, uma arquitetura conceitual, um tema, e que se pode estabelecer uma regularidade, ou um sistema de relações, que funciona como lei de dispersão. E o enunciado é esse elemento a partir do qual se define o discurso. É, de acordo com Roberto Machado, “uma função que torna possível relacionar um conjunto de signos, em primeiro lugar, com um domínio de

¹⁹ Idem. p. 55.

²⁰ Idem. p. 56.

objetos, ou com um referencial, que é condição, regra de existência para os objetos”²¹.

O homem foi um dos grandes objetos de discurso da modernidade, e por isso o temos como centro do romance moderno. A linguagem, o próprio discurso, como já apontamos, é um dos grandes objetos de que fala a pós-modernidade, que o pensamento pós-moderno discute, e nada mais natural do que tê-lo como centro dos próprios enunciados, dos próprios ditos, como na literatura. Ou não é isso que vimos com Hutcheon? Ou o romance pós-moderno de Linda Hutcheon não coloca o próprio discurso no centro das discussões, como o discurso da História? ²²

Isso ocorre porque a ficção pós-moderna está extremamente ligada à história, pois a pós-modernidade realiza dois movimentos simultâneos: reinsere os contextos como sendo significantes, como aponta Hutcheon, e problematiza toda a noção de conhecimento histórico, o mesmo conhecimento estruturado pela ambivalência moderna, pelo pensamento moderno e sua ambição normativa,

²¹ MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p. 118.

²² E aqui acontece o que podemos chamar de código duplicado entre voz e mimesis. Ao mesmo tempo em que a História passa a ser um dos grandes objetos de discurso da pós-modernidade, ela é revelada como texto, como construção textual, o que a leva intertextualmente para dentro da literatura como nada mais do que uma ficção, história contada, construída, algo que pode ser manipulado, reescrito, negado, arrumado, ajustado. Isso tudo é o que produz a metaficcionalidade historiográfica e nos coloca perante o que pode ser considerada como mimesis pós-moderna. Se mimesis é toda essa relação entre textos, a apropriação e a negação, na busca da verdade da própria literatura, a mimesis pós-moderna é essa relação consciente e conscientemente paródica, metaficcional. O que acontece com a História (ciência) é isso: ela se torna objeto de discurso do qual a literatura se apropria duplamente: como voz (aquilo de que fala) e como mimesis (o texto que reescreve, abandona, ajusta, nega e imita).

categoricamente racional e que nos ensinou a escrever o conto moderno, mas que é constantemente ressignificado na pós-modernidade.

É possível, também, obviamente, encontrarmos em alguns dos escritores que abordaremos para discutir esteticamente o conto, além da problematização histórica, algumas outras marcas fortes do que hoje está em debate em nossa contemporaneidade, como uma possível falta de perspectiva – condição construída a partir de uma grande ausência ideológica nas palavras e atitudes de narradores e personagens, justamente pelo caráter problematizado das metanarrativas – e a crise das representações, em um paradoxo entre a tentativa de dar voz à margem e a embaraçada questão da alteridade e da criação do estereótipo, entrando em jogo o problema sobre quem está representando quem.

Em um ensaio intitulado “As aporias da arte contemporânea”, na obra *Escolas literárias no Brasil*, organizada por Ivan Junqueira, Affonso Romano de Sant’Anna afirma que a sociedade pós-moderna percebe-se, de forma ideológica, em um mundo de eterno presente: “os pós-modernos não acreditam que a sociedade tem um projeto que a leve a algum lugar. Não pensam a longo prazo. Se a utopia pressupõe uma prospecção em relação ao futuro, a pós-modernidade elimina a ideia de futuro, de prospecção”²³.

²³ SANT’ANNA, Affonso Romano de. As aporias da arte contemporânea. In: JUNQUEIRA, Ivan (Org.). *Escolas literárias no Brasil*. Rio de Janeiro: ABL, 2004. p. 742.

A falta de perspectiva é a grande temática de *Vidas cegas*, de Marcelo Benvenuti²⁴, que apresenta, como título de cada um de seus contos, a vida de alguém ou de algo. São setenta narrativas breves e intituladas, por exemplo, como: “A vida de Jonas”, “A vida de Joana”, “A vida de Sandra”, “A vida de Marcelo”, “A vida de Bárbara”, “A vida do artista”, “A vida do amor”, etc.; com exceção das duas últimas, que se chamam “A vida feliz” e “A vida”.

Vidas cegas é uma obra curiosa, um dos mais curiosos conjuntos de narrativas publicados em nossa atualidade. O livro é um todo orgânico, de ritmo crescente, em que o narrador e a própria coisa a ser narrada vão se abstraindo no decorrer das páginas. O narrador vai assumindo, a cada conto, uma voz mais sua e mais interna.

Em “A vida dos ciclopes selvagens”, texto de número quarenta e seis, fazendo uso de uma das versões míticas do porquê de os ciclopes possuírem apenas um olho, fica evidente a preocupação com a falta de horizonte que a queda da história como fonte segura e o declínio das metanarrativas causaram dentro do contexto pós-moderno:

Os ciclopes são seres que trocam a visão do futuro e do destino por um de seus olhos. Por isso os ciclopes têm apenas um olho e fazem muito gosto por continuarem assim. Eles vivem e trabalham em cidades submersas que outrora fizeram parte desse mundo e agora pertencem ao mundo das pessoas que

²⁴ Escritor porto-alegrense, nascido em 1970. Autor, até o presente momento deste estudo, dos livros de contos *Vidas Cegas* (2002 – Livros do Mal), *O Ovo Escocês* (2004 – K edições) e *Manual do Fantasma Amador* (2005 – K edições).

conhecem seus destinos e sabem muito bem o que estão fazendo.²⁵

Se o mundo pós-moderno é um lugar incerto, o que Benvenuti faz em “A vida dos ciclopes selvagens” é mostrar ao homem como eram felizes aqueles que conheciam seu destino, que sabiam o que esperar do dia seguinte. Isso porque os ciclopes de Benvenuti não vivem em uma sociedade volatilizada, em que os discursos não se sustentam por muito tempo. Por isso fazem gosto por ficarem assim, em um lugar em que ainda pudessem encontrar a solidez, ou seja, opostos à pós-modernidade, que tem, nesta problematização discursiva, no entanto, sua força crítica, que permite o questionamento das estruturas criadas pela modernidade.

O que Marcelo Benvenuti faz em sua obra, ao rotular todas as vidas de seu rol de existências absurdas como cegas, é abordar essa sensação de desorientação discursiva causada pela crítica pós-moderna como algo que proporciona desconforto e uma total restrição do campo de visão perante as possibilidades ideológicas. Por isso, é metafisicamente “tateando no escuro”²⁶, como diz o narrador em “A vida da pausa”, que estão os personagens de Marcelo, não voltando seus olhares para o passado, para não sucumbir a uma possível nostalgia de felicidade, que causaria dor – já que se revelaram os bastidores perigosos dessa felicidade, eliminando nosso olhar inocente, de criança, como

²⁵ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: 2002. p. 106.

²⁶ Idem. p. 143.

também aponta o narrador –, e não divisando o que poderá vir, condição causada pela desilusão proporcionada pela crítica pós-moderna às metanarrativas.

Não concebo o amor como também não admito o ódio. Esse teu maniqueísmo, Marcelo, é que faz com que as pessoas sintam-se infelizes. A ideia da felicidade traz a dor. Não existe felicidade. Não existe lógica. Existem apenas vidas cegas. Tateando no escuro. Procurando o sentimento perdido. O olhar de criança. O olhar.²⁷

Isso não significa, no entanto, que as pessoas não desejem um melhor futuro para si e para o outro. O problema é saber como elaborar esse futuro discursivamente, ou melhor: o problema é saber como ordenar, teórica e ideologicamente, esse discurso, que seria automaticamente uma forma de metanarrativa e que daria uma ideia de futuro histórico – talvez progressista e totalizador –, mas tudo agora parece movediço e perigoso para se pensar como verdade ou para se depositar confiança.

O pensamento pós-moderno – a crítica pós-moderna – causa no sujeito epistemológico, no homem como ponto de encontro discursivo, uma espécie de desorientação gerada pela volatilidade dos discursos, sendo a episteme o espaço de ordem no qual se organizam as ideias, onde as ciências são constituídas e as racionalidades são formadas e atadas à regularidade dos enunciados, da voz de uma determinada época e cultura. E é nesse jogo dialógico com o mundo que o sujeito, sem relação de subordinação, é formado: um processo em que ele é

²⁷ Idem. p. 143.

construído ao mesmo tempo em que constrói a realidade em que está inserido – uma realidade da qual a literatura faz parte: também constrói e é construída.

Através de seu discurso, que também é prática, “o sujeito se significa e significa o próprio mundo”;²⁸ elabora, assim, sua realidade, transformando-a e sendo transformado constantemente por ela. Faz com que a sociedade não seja nada além de suas elaborações discursivas, em que ele pratica, dá sentido às coisas, age de forma simbólica, intervindo no real. Pratica a significação do mundo, dando sentido a ele, organizando-o, “pois o sentido é história e o sujeito se faz (se significa) na historicidade em que está inscrito”.²⁹

À medida que o homem se depara com as incertezas e as inseguranças geradas pela pós-modernidade, suas identidades sociais, ideológicas, políticas, culturais, profissionais, religiosas e sexuais sofrem um processo de transformação contínua, de desordem. Isso o leva a buscar relações transitórias e fugazes, e faz com que ele sofra as angústias inerentes a essa situação. A confusão atinge os valores, mas também as relações afetivas, pois estar nesse movimento não é uma escolha, e sim um requisito indispensável.

A modernidade presenteou o homem com uma voz segura, sempre com um caminho a seguir. A pós-modernidade, em contrapartida, nos deu uma crítica feroz e ao mesmo tempo uma voz insegura, em que tudo pode ser relativizado,

²⁸ ORLANDINI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001. p. 44.

²⁹ *Idem*. p. 44.

problematizado, desconstruído e ironizado, o que não pode ser confundido, paradoxalmente, com uma nova metanarrativa: uma metanarrativa que negaria a própria possibilidade de existência da mesma, pois novamente caminhará para o universal e teria a mesma forma moderna de pensar o mundo. Não haver metanarrativas não é uma metanarrativa.

Dessa maneira, cegas pela impossibilidade de uma metanarrativa que as guiem, as vidas de Benvenuto se refugiam num núcleo supostamente seguro como um mecanismo de defesa à desintegração individual, em um processo de sobrevivência psíquica, que recai, novamente, no ato de fechar os olhos na tentativa de não ver aquilo que não há mais como enfrentar, pois as armas ideológicas universalísticas esgotaram-se. No conto “A vida”, que fecha a obra de Benvenuto, o narrador deixa uma questão que resume o que estamos falando. Dentre algumas, como “Que religiões inventaremos amanhã?” ou “Que invenções venderemos no mercado mais próximo da casa dos incautos cheios de sonhos?”, ele pergunta: “Que ideologia jogaremos nas cabeças sedentas de dúvidas?”.

Interessante lembrarmos-nos – já que estamos tomando este contista brasileiro para uma pequena reflexão sobre sua voz – como Gunter Axt vê o Brasil: um grande e perfeito laboratório da pós-modernidade. Percebe um país conduzido pela desmobilização e pela despolitização, em que o indivíduo se distancia das coisas públicas, dos grandes problemas sociais e humanos para cair em uma espécie de conformismo com a atual situação política: uma sociedade

conformada e fragmentada pela miscelânea cultural globalizada, participando, sem envolvimento profundo, de pequenas causas inseridas no cotidiano:

As pessoas se perguntam por que o povo permanece aparentemente tão apático diante do derretimento das instituições nacionais, quando há poucos anos os caras pintadas foram às ruas exigir o *impeachment* de Collor e lutar pelas Diretas já! Aí é que está! Naquela época, ainda existiam as metanarrativas que nos uniam em torno de um objetivo em comum: o fim da ditadura, a implantação da democracia, a derrubada de um presidente...³⁰

Isso ocorre porque o discurso ideológico brasileiro, antes moderno, assim como em outros lugares, estava impregnado pela ideia de ruptura revolucionária com o passado, associada à ideia de renovação patenteada pelo Estado. Com a problematização das estruturas modernas, criou-se, na verdade, uma tensão de desconfiança em relação a qualquer discurso que proponha formar um consenso universal, como qualquer projeto coletivo que tenha como finalidade organizar o mundo, o que leva o sujeito a essa sensação de impossibilidade de controle sobre ele, sobre o que virá. E não havendo ideia de futuro, não há por que lutar por ele, não há como sonhar, como bem podemos ver no conto “A vida de Angelo”, de número vinte e três, que inicia com o seguinte trecho:

Cada vez que saía de seu trabalho como contador, Angelo, e esse é o rapaz de quem aqui vamos falar, sentia um vazio enorme na cabeça. Tentava encher este vazio no bar mais próximo. Bebia como um condenado devorando sua última

³⁰ AXT, Gunter. Raízes de um Brasil contemporâneo: entre a poliarquia e a degradação. In: SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter (Org.). *Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2006. pp. 53-80. p. 79.

refeição. Sabia que ela de nada adiantaria, mas para que sofrer no pouco de vida que resta? E bebendo sonhava com um mundo de sua mente. E toda a vez que sonhava com isso, sofria, pois amanhã sempre é outro dia e Angelo sempre esquecia o que tinha sonhado na noite anterior.³¹

O fim das metanarrativas é a impossibilidade do discurso ideológico homogêneo, seguro, guiado pela semelhança, pois cada lugar, cada país ou cada cultura só existe através da diferença em relação à outra, não pela semelhança. É, na verdade, uma abertura de possibilidades ideológicas, que pode ser diferente em cada lugar. O que não pode é ser semelhante, regido por uma norma; mas isso, paradoxalmente, causa uma impressão de desordem, uma grande desorientação no que se refere a esses discursos antes tão seguros de si.

O problema é que a desordem sempre existiu, ela só não era colocada ou deixada em prática, pois sempre havia um discurso que a organizava e que nos confortava, dando ordem ao caos. Nada mais natural que agora predomine esse sentimento de desorganização histórica, temporal, teórica e discursiva, já que estamos, de acordo com Homi Bhabha, em um momento de trânsito, em que

espaço e tempo se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão. Isso porque há uma sensação de desorientação, um distúrbio de direção, “no além”: um movimento exploratório incessante, que o termo francês *au-delà* capta tão bem – aqui e lá, de todos os lados, *fort/da*, de lá e para cá, para a frente e para trás.³²

³¹ BENVENUTTI, Marcelo. Op. cit., nota 25. p. 57.

³² BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998. p. 19.

Outro exemplo instigante da contística que discutiremos e que se mostra como uma voz extremamente atual, marcando também um dos pontos mais altos das questões pós-modernas, está em Marcelino Freire³³ e sua obra *Contos negreiros*. A voz deste autor, ou talvez de seu narrador, não poderia ser mais pós-moderna e provocativa para as atuais questões ligadas aos debates sobre alteridade. Representar, dar voz a determinado grupo, gênero ou etnia em condição considerada subalterna a partir de um discurso nascido da alteridade é, hoje, sempre uma questão delicada.

Em *Contos negreiros*, Marcelino apresenta o negro brasileiro em um cotidiano conflituoso, que vai desde aspectos políticos, como o número de cotas nas universidades – a exemplo do conto “Curso superior”, em que um jovem negro queixa-se à mãe do medo de entrar numa universidade e sofrer atos discriminatórios –, até a visão de turistas que visitam o país, como nos contos “Alemães vão à guerra” e “Yamami”, tratando da prostituição infantil de negros e índios.

É, sem dúvida, um livro abolicionista em pleno século XXI e com a clara intenção de provocar. São contos que dão voz ao negro em frases de impacto, como a que fecha o texto intitulado “Trabalhadores do Brasil”, ao dizer, depois de

³³ Nascido em 20 de março de 1967, na cidade de Sertânia, sertão de Pernambuco e vivendo em São Paulo desde 1991, é autor de *Era Odito* (Aforismos, 2ª edição, Ateliê Editorial, 2002), *Angu de Sangue* (Contos, Ateliê Editorial, 2000), *BaléRalé* (Contos, Ateliê Editorial, 2003), *Contos negreiros* (Record, 2006, que lhe rendeu o prêmio Jabuti de melhor livro de contos) e *Rasif* (Record, 2008).

apresentar ao leitor algumas cenas de trabalhos nada elitizados: “Hein seu branco safado? Ninguém aqui é escravo de ninguém”³⁴. Porém, surge nesse momento a grande questão: é a voz de alguém através de um representante que talvez não pertença ao grupo étnico pelo qual esteja falando. No entanto, a questão já se problematiza aí, pois quem é o quê? Quem define, hoje, tais parâmetros? É nesse complexo jogo de representação e identificação que Marcelino Freire se apresenta.

De acordo com Silvano Santiago, essa problemática sobre a voz e a alteridade é a base para discutirmos o que ele considera como representantes do narrador pós-moderno, o que envolve questões como: quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência?

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da plateia, da arquibancada ou de uma

³⁴ FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 20.

poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.³⁵

Para Santiago, a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência. O narrado existe como puro em si. É informação, exterior à vida do narrador:

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.³⁶

O que se entende por narrador pós-moderno, para Silviano Santiago, é aquilo que se recobre e se enriquece pelo enigma que cerca a compreensão do olhar humano na civilização contemporânea. Por que se olha? Para que se olha?

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.³⁷

A ação pós-moderna, de acordo com Santiago, é jovem, inexperiente,

³⁵ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 38.

³⁶ Idem. p. 40.

³⁷ Idem. p. 46.

exclusiva. As narrativas hoje são quebradas. Sempre recomeçam. As ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra; muda-se o modo de encará-las, de olhá-las. O que está em jogo, para Silviano Santiago, não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira diferente de considerá-la. De acordo com Santiago, “pode-se encará-la com a sabedoria da experiência, ou com a sabedoria da ingenuidade”³⁸.

O olhar humano pós-moderno “é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia”³⁹. Ele é, de acordo com Santiago, o resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana.

São essas as posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas. Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça.⁴⁰

Devido a isso, os personagens da narrativa pós-moderna, segundo Silviano Santiago, passam a ser atores do grande drama da representação humana, nada diferente do que ocorre em *Contos negreiros*; ou seja: exprimem-se através de ações ensaiadas, produto da arte de representar. E para falar das

³⁸ Idem. p. 47.

³⁹ Idem. p. 51.

⁴⁰ Idem. p. 52.

inúmeras facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno existe: “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial”⁴¹.

O texto que Marcelino Freire propõe em seus contos negreiros – e com toda a segurança podemos afirmar, pelo caráter maduro de seu trabalho, que há plena consciência do autor sobre determinadas polêmicas ligadas exatamente pela forma contemporânea de se pensar essas relações étnico-culturais e identitárias em relação à sua escrita – abre espaço para entrecruzarem-se as mais variadas teorias de vertentes pós-modernas, como os Estudos Culturais e Pós-coloniais, já que ao se dar a voz a um determinado grupo, representar ou falar por, entra-se naquilo que a crítica pós-colonial discute em relação ao que chama de mímica e de metonímia da presença, que são os significantes impróprios do discurso, como, por exemplo, a identidade entre estereótipos, as identidades discriminatórias e as normas culturais tradicionais.

A mímica rearticula a representação da identidade pela metonímia; é como uma camuflagem e não uma harmonização ou representação da diferença. Ela cria um “efeito de identidade” de um povo de forma conflituosa em relação ao próprio grupo, de um modo fantástico e discriminatório. Não há, na mímica, uma essência, um “si próprio” como diz Bhabha, e essa espécie de semelhança é o mais terrível de se contemplar e é sempre produzida no lugar da interdição. É uma

⁴¹ Idem. p. 52.

forma de “discurso na encruzilhada entre o que é conhecido e permitido e o que, embora conhecido, deve ser mantido oculto, um discurso proferido nas entrelinhas e, como tal, tanto contra as regras como dentro delas”.⁴² A representação da diferença é sempre uma questão de autoridade.

No entanto, discutir tematicamente os contos que estamos estudando, apesar de instigante e de mostrar como pensamos a questão da voz, não nos é de mais interesse, pois mesmo ele carregando tais aspectos, tais elementos – a perspectiva ideológica problematizada ou as questões ligadas à alteridade, tão debatidas atualmente, assim como outras características, como uma voz extremamente violenta, criadora de imagens agressivas, com a clara intenção de chocar – não são de caráter específico do gênero, ou de um único gênero, mas de todo um sistema de enunciados que vão além da arte, e que poderiam ser estudados em uma possível busca por temáticas pós-modernas dentro da arte literária. As novas elaborações estéticas são criadas pela ordenação epistêmica que orienta a forma de se olhar para a arte e de transgredi-la: um mesmo olhar, um mesmo ponto de vista – em um complexo nó entre voz e mimesis – que pode moldar o tema.

Acreditamos que não somente há as temáticas mostradas também fora do conto, como o conto pós-moderno não necessita, para ser pós-moderno, trabalhar com determinada temática, e sim jogar com a estrutura de gênero elaborada pela

⁴² BHABHA, Homi. Op. cit., nota 32. p. 135.

modernidade. Ainda mais: são justamente todas essas questões problematizadoras da totalização que nos dão a possibilidade de pensar este estudo, apontando o conto pós-moderno como aquele que relativiza o próprio discurso moderno que normatizou o conto, que criou para o conto também, na tentativa de homogeneização, uma forma de metanarrativa, que revisitaremos agora.

CAPÍTULO 4
O CONTO E SUA
(moderna e conhecida)
ESTRUTURA

A pós-modernidade é um empreendimento cultural contraditório, altamente envolvido naquilo a que procura contestar... usa e abusa das próprias estruturas e valores que desaprova.

Linda Hutcheon

A identificação do conto, do ato de contar uma história, suas existentes ou negadas leis e seus territórios e ressonâncias arquitextuais são a própria história que a modernidade teceu sobre essa espécie de narrativa e que aqui, de forma breve, vamos rememorar. A identificação do conto é a própria trajetória transtextual de que falamos aqui, essa relação mimética de uma arte que ganha, na modernidade, uma estrutura bipartida, hegemônica e totalizadora, negando as anteriores, mas que se torna frágil novamente, ampla novamente, como era em seu começo, a partir do pensamento pós-moderno.

O conto – não o conto moderno, mas a arte de narrar – é, como a historiografia o elegeu, o gênero literário mais antigo de todos, originado da fábula,

da oralidade, do simples ato de reunir as pessoas e de contar algo: do simples ato de contar histórias, nascido da narração das caçadas, das grandes guerras, das grandes aventuras e façanhas; originado dos mitos, dos temores e das lutas entre povos, tudo muito antes da existência da escrita. Assim fizeram os orientais e ocidentais. Assim nasceram as parábolas que relacionam até hoje homem e cosmo: as histórias breves que rememoram passados, contadas pelos mais antigos aos mais novos. O homem é e sempre foi um ser narrativo, que sempre contou e ouviu histórias, sendo a idade do conto a mesma do homem, a mesma idade que paradoxalmente faz com que se duvide, com facilidade, de qualquer pretensão historiográfica.

Segundo Mempo Giardinelli, em outras culturas, como na China, na Índia e na Pérsia, esse gênero, assim como as narrativas do grego Esopo, também prosperou em forma de ensinamentos, lições de vida, etc. A riqueza da contística caracterizada como breve, facilmente memorizável e reproduzível, existiu tanto na intenção satírica, na discussão moral, religiosa, quanto na crítica social.

O conto, muito antes de ser moderno, muito antes de ser assim, um gênero historicizado e racionalizado, foi tudo isso. A Idade Média e o Renascimento também foram marcados pela importância do gênero, mas ainda não como um produto ocidental, como se pode pensar, e sim pela contística – ou pelos contadores – que se inicia na Espanha com *O Conde Lucanor*, de Dom Juan Manuel; na Itália, com o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio; na Inglaterra, com

Os contos de Canterbury, de Geoffrey Chaucer; assim como com os relatos de *As mil e uma noites*. São todos escritos do século XIV, que adotaram a fórmula da linguagem popular e acessível. Durante o Renascimento, para Giardinelli,

essas formas literárias continuaram se afirmando com obras de enorme popularidade como o *Heptameron* (da francesa Marguerite de Navarre, século XVI), e especialmente por Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) com suas *Novelas exemplares* [...] Também são desse período *Os contos de Oca, minha mãe*, de Charles Perrault (século XVII), e a vasta obra de Jean de la Fontaine (1621-1695), que foi autor não só de célebres fábulas mas também de contos e romances curtos, baseando seu trabalho em Esopo, Fedro e textos orientais em voga na época.¹

É válido lembrar, igualmente, os textos de Jakob e Wilhelm Grimm, transcrições de contos populares, escritos entre 1785 e 1859, e do romântico E. T. A. Hoffman (1776-1822), famosos pelo uso do fantástico e do aterrorizante.

4.1 O conto de efeito – a estrutura moderna número 1

O conto, mais conhecido como essa modalidade de narrativa popular, de cunho muitas vezes fabular e de intenção satírica, moral, religiosa ou crítica, consagrou-se como entidade literária entre os anos de 1829 e 1832, surgindo, na França, com Mérimée, conhecido por “Carmen”, que deu origem à ópera

¹ GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 18-19.

homônima; com Balzac; e, nos Estados Unidos, com Hawthorne e com Edgar Allan Poe. Este último, como bem sabemos, foi o primeiro a estabelecer – além de escrever uma considerável série de narrativas que sustentavam uma característica própria – aquilo que pode ser pensado como “fundamentos de uma poética”² para o gênero. Foi o pioneiro no inventário das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo. Compreendia que sua eficácia dependia de sua “intensidade como acontecimento puro”, desprezando os comentários e descrições acessórios, diálogos marginais e considerações posteriores, que eram toleradas dentro do corpo de um romance, mas que destruiriam a estrutura da narrativa curta.

Edgar Allan Poe foi o primeiro a pôr limites para o conto, a propor regras a partir de sua teoria da unidade de efeito, iniciando a construção de uma estrutura sustentada pela dicotomia do certo/errado, do que seria e do que não seria conto. Afirmou, em sua segunda resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne, que alguns textos de Hawthorne não eram “de maneira alguma *todos* contos, seja na forma mais comum ou no entendimento legítimo do termo”,³ pois eles não tinham, segundo Poe, “a característica de refinamento, tão visível nos contos propriamente ditos”⁴, sendo, muitos deles, apenas *sketches*.

² KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 16.

³ POE, Edgar Allan. Segunda resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p.189.

⁴ Idem, *ibidem*. p. 190.

A crítica de Poe à inclusão de *sketches* em *Twice-told tales* remete, em primeiro lugar, à sua preocupação com a depuração dos gêneros e, em segundo, à sua concepção de obra enquanto todo orgânico e articulado. Rigoroso e sistemático, em 1840, três anos depois da edição dos contos de Nathanael Hawthorne, intitulará a *sua* própria reunião de histórias curtas de *Tales of the grotesque and arabesque*, onde não incluirá sequer um *sketch*, fugindo à tradição, que desde Washington Irving, e até mesmo antes dele, assegurava sempre nos livros de ficção curta espaço para esses textos leves e informais.⁵

Tales of the grotesque and arabesque traz temas variados, passando por histórias de aventuras inovadoras para a época por não ocorrerem mais no mar; histórias de crime e vingança; de incesto; de obsessão paranoica; de fantasmas; de catalepsia; entre outros:

Dos dezesseis contos de *Tales of the grotesque and arabesque*, sete são protagonizados pelos narradores, oito são por eles testemunhados e um, “Metzengerstein”, como que fazendo contraponto com o narrador de “Wakefield”, de Hawthorne, é uma história editada, recontada. No entanto, em Poe, o uso da técnica autor-editor é um elemento de composição da representação, já que a fábula é inventada. Hawthorne baseou-se em história real, um caso ocorrido em Londres e noticiado pela imprensa da época. Imaginava estar fazendo um *sketch*, um comentário autoral de cunho moralista, uma reflexão edificante. Seu conto só adquiriu estatuto estético *a posteriori*. Ao passo que Poe criou a lenda, localizada na Hungria, e para dar-lhe aparência de verdade, para construir a verossimilhança, espalhou pelo texto referências a livros reais, históricos, método que viria a ser amplamente utilizado por Jorge Luis Borges, um século depois.⁶

Poe concentrou-se em estudar a extensão e a reação que o “verdadeiro” conto causava no leitor, a qual rotulou como *efeito*, apontando que em quase

⁵ KIEFER, Charles. Op. cit., nota 2. p. 28.

⁶ Idem. p. 46-47.

todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão deveria ser o ponto de maior importância: *unidade de efeito* ou *unidade de impressão* foi o nome que deu a essa forma, essa reação que o conto teria de causar em quem o lesse. Destinou, com isso, várias questões ao autor – aterrorizar? encantar? enganar? – para que fossem pensadas por ele antes de escrever sua narrativa, tendo como objetivo trabalhar, posteriormente, a partir de sua escolha, para “fisgar” o leitor.

Edgar Allan Poe criou, assim, a primeira estrutura moderna de conto: o conto de efeito ou de impressão. O *tale* dos americanos começava a se tornar *short story*⁷, passando a ser modelo primordial a todo aquele que desejava ser um contista.

4.2 O conto de atmosfera – a estrutura moderna número 2

Tchekhov, mesmo compartilhando do pensamento de Poe sobre a questão da brevidade, de o texto ser compacto e de causar um determinado efeito, o que chamou de *impressão total* no leitor, caminhou para outra direção,

⁷ Em língua inglesa há uma distinção do conto antes da modernidade para o conto como gênero moderno, que se dá pela troca da palavra *tale* (ligada justamente à prática oral, de se contar algo a alguém, ao conto antes da formação como gênero moderno propriamente dito) para *short story* (ligada, precisamente, às novas teorias e normas modernas de escrita deste tipo de narrativa), como podemos conferir em “From tale to short story: the emergence of a new genre in the 1850’s”, de Robert F. Marlet, publicado em MAY, Charles E. (Org.) *The new short story theories*. Athens: Ohio University, 1994. pp. 165-181, que inicia justamente com Poe, apresentando outros que junto dele solidificaram o estilo. É como pensar em “conto” (*tale* – o antigo ato de se contar histórias, narrar, com uso da oralidade e da escrita) e “conto moderno” (*short story* – o gênero conto criado a partir de Poe, moderno, com especificidades de gênero e com poética definida e a ser seguida).

apesar de pensar também que uma “poética” para o gênero deveria ou poderia ser elaborada. Desenvolveu uma nova “fórmula” para a narrativa curta, diluindo essa impressão total pelo decorrer da narrativa. As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, como *O gato preto*, que predominavam entre os praticantes do gênero inspirados por Poe, foram – assim credita o estudo sobre o conto e é possível perceber através do cotejo entre os dois autores – modificadas por Tchekhov, que preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos. Com uma visão de mundo ora humorística, ora poética, ora dramática, Tchekhov joga com os momentos ocasionais dos conflitos humanos, fatias de vidas, pequenos flagrantes do cotidiano e do estado de espírito do homem comum, como no conto *O beijo*, em que o protagonista, no escuro, recebe um beijo inesperado, passando o restante da narrativa tentando encontrar, sem sucesso, quem lhe fizera aquilo, transformando uma série de incidentes laterais e aparentemente insignificantes da existência individual em debate sobre o homem.

Dessa forma, Tchekhov criou a segunda estrutura moderna de conto: o conto de atmosfera, um modelo a superar, como prática perfeitamente moderna, a estrutura de Poe, nos mostrando um perfeito exemplo do binarismo existente na construção do gênero e na elaboração de sua história: Poe e Tchekhov – efeito e atmosfera –, conto e não conto.

O conto de atmosfera influenciou escritores como Joyce, Clarice

Lispector, Borges e Guimarães Rosa. “Angústia”, de Tchekhov, é outro exemplo desse estilo de narrativa, em que um personagem tenta falar sobre a perda do filho para os passageiros de seu coche, mas não é ouvido por ninguém, contando, por final, a triste notícia a seu cavalo. O conto perde a força e o sentido existente no modelo de Poe porque é a atmosfera criada pelo contista ao longo das páginas que deverá, no modelo do escritor russo, tirar o leitor do seu lugar confortável, e não um final surpreendente.

4.3 O conto na ótica dos demais modernos

A partir do advento do conto de efeito, muitos outros prosseguiram o debate sobre o gênero, mas nunca fugindo totalmente das duas estruturas solidificadas. Julio Cortázar foi um deles, pois sua poética é formada, de acordo com Kiefer, lenta e progressivamente, pela presença de Edgar Allan Poe. “Em artigos, ensaios, prefácios, notas às traduções, o escritor do Sul procurou desvendar os mecanismos de funcionamento da história curta, acrescentando novas fórmulas teóricas e preceptísticas às já estabelecidas pelo autor do Norte”⁸. Mas Cortázar se refere ao conto, convencido das ideias de Poe, como um “gênero

⁸ KIEFER, Charles. Op. cit., nota 2. p. 56.

de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”⁹, e afirma que:

Se não tivermos uma ideia viva do que é um 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 própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada.¹⁰

Julio Cortázar resume os conceitos anteriores, chamando o conto de uma verdadeira máquina de criar interesse. Aquilo que for ocorrer em um conto, para Cortázar, deve ser *intenso*, entendendo *intensidade* como o palpitar da substância da narrativa, um núcleo animado inseparável e decisivo, em torno do qual orbitam os demais elementos, e diz que “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”¹¹. As influências de Poe em Cortázar são muitas:

Os principais trabalhos ensaísticos de Julio Cortázar sobre o criador do conto moderno são “Vida de Edgar Allan Poe” e “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”, escritos como introduções a antologias de contos traduzidos por ele. Os outros ensaios, “Alguns aspectos do conto” e “Do conto breve e seus arredores”, sofrem visível influência das ideias do autor da “Filosofia da composição”.¹²

Ao tratar também da intensidade e da tensão do conto, Mempo Giardinelli afirma, baseando-se em Mastrângelo, que tal unidade funcional deve ter dois fins

⁹ CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147.

¹⁰ Idem. p. 147.

¹¹ Idem. p. 148.

¹² KIEFER, Charles. Op. cit., nota 2. p. 58.

primordiais: o de canalizar e dirigir o interesse ou a emoção à mente do leitor e o de concentrar esse interesse ou emoção no final do acontecimento narrado, fazendo-o explodir ou desvanecer-se tão radical e oportunamente, que o próprio leitor arremate o conto, sem aviso prévio e sem a presença do contista.

Enrique Anderson Imbert, em *Teoría y técnica del cuento*, apresenta, da mesma forma, uma concepção do gênero relacionada à intensidade e à tensão, afirmando que:

A concepção de um conto implica um “esquema dinâmico de sentido”. A mente do contista parte de uma ideia problemática em busca de soluções imaginativas. E esse rápido esquema intuitivo se reforça porque o contista está convidando a personagens que também saltam de uma tensão a uma imediata distensão. Os impulsos de curto alcance na criação do conto imitam os impulsos espontâneos e espasmódicos da vida [...] No conto, a fantasia convida o leitor a se aventurar em uma ação possível.¹³

Assim como o romance se relaciona ao filme, agindo por acumulação, tendo um desenvolvimento de elementos parciais, para Cortázar o conto seria como uma fotografia, se apresentando como um paradoxo, que ele considera também próprio do conto: “O de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão

¹³ IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979. p. 34: “La concepción de un cuento implica un ‘esquema dinámico de sentido’. La mente del cuentista parte de una idea problemática en busca de soluciones imaginativas. Y ese rápido esquema intuitivo si refuerza porque el cuentista está inventando a personajes que también saltan de una tensión a una inmediata distención. Los impulsos de corto alcance en la creación del cuento remedan los impulsos espontâneos y espasmódicos de la vida [...] En el cuento, la fantasía invita al lector a aventurarse en una acción posible”. Tradução nossa.

que abre de par em par uma realidade muito mais ampla”¹⁴.

O conto, para Cortázar, deve carregar um significado próprio, como unidade autônoma, mas ultrapassar esse significado quando romper com seus próprios limites com uma “explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e miserável história que conta”¹⁵. É de Cortázar, da mesma forma, a ideia de esfericidade como elemento fundamental do gênero, que corresponde, de acordo com Kiefer, à unidade de efeito de Poe, a que subordinava tudo – a pureza do gênero, a diversidade temática, a originalidade do enredo, a totalidade, a extensão, o burilamento da linguagem e a economia verbal: uma teleologia que deveria “gerar uma estrutura fechada, compacta e eficiente, a que Julio Cortázar chamou de máquina infalível”¹⁶. E Cortázar aprendeu com Poe, mantendo e difundindo a estrutura moderna de conto, que também já estava “contaminada”, em sua época, pelas ideias de Tchekhov, a ponto de termos, de Borges, o seguinte relato: “Estruturalmente, nenhum conto de Cortázar pode ser confundido com crônica. Em todos, a existência cristalina de narradores, personagens, temporalidade, espacialidade e enredos definidos, embora de difícil síntese, define-os como contos”¹⁷. Isso mostra que o conto, mesmo sendo apontada sua bifurcação poética (efeito e atmosfera), foi construindo-se sob uma fórmula muito bem fechada, conscientemente teórica, técnica e racionalmente

¹⁴ CORTÁZAR, Julio. Op. cit., nota 9. p. 124.

¹⁵ Idem. p. 151-152.

¹⁶ KIEFER, Charles. Op. cit., nota 2. p. 91.

¹⁷ Idem. p. 109.

moderna.

Adentrando reflexivamente na posição de Cortázar, temos outra definição do conto na visão de Hemingway – muito próxima, também, de Tchekhov – em sua conhecida *Teoria do iceberg*. Para o escritor americano, se o conto for escrito com carga suficiente de verdade, o escritor deverá omitir partes dessa verdade, que, mesmo ocultada no interior do texto, será capaz de cooptar seu leitor de maneira convincente e segura. O não dito deve prevalecer sobre o dito, o sugerido ganha estatuto de fato consumado:

O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água.¹⁸

Chegamos ao ponto em que se tornam recíprocos esses dois últimos argumentos. O conto moderno foi elaborado, assim, como sendo aquela obra que deve carregar mais de uma história: uma, a aparente, que estará aos olhos de todos; a outra – ou outras –, que estará por trás, nas entrelinhas: aquilo que surpreenderá o leitor, no caso de Poe; ou aquilo que se diluirá na narrativa de Tchekhov, mas que causará efeito se percebida sua presença. Este último é o que se rotulou como enigma ou estranhamento – aquilo que fará o leitor, logo após a leitura, intrigar-se, pois ele compreenderá a história aparente, mas chegará ao seu

¹⁸ HEMINGWAY apud MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. *Veredas*, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: <www.veredas.art.br>. Acessado em: 22/10/2008.

fim com certo incômodo por saber que há algo nela que está ali e não foi percebido, não se tratando de uma alegoria, mas de uma história oculta.

O escritor argentino Ricardo Piglia, também conhecido por seus estudos sobre o gênero, absorve os ensinamentos daqueles que o precederam, trabalhando diretamente com o que se esconde por trás da história aparente. Sua teoria caminha junto com a *Teoria do iceberg*, de Hemingway: a verdadeira história deverá estar oculta no conto.

Piglia afirma que o conto narra, ou precisa narrar, em primeiro plano, o que chama de *história aparente*, ocultando, em seu interior, a *história cifrada*. Uma história visível deve esconder uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”¹⁹. Ou como diz Borges, em prefácio à obra *Los nombres de la muerte*, de María Esther Vázquez, ao afirmar: “Já que o leitor de nosso tempo é também um crítico, um homem que conhece, e prevê, os artifícios literários, o conto deverá constar de dois argumentos; um, falso, que vagamente se indica, e outro, o autêntico, que se manterá secreto até o fim”²⁰.

Segundo Piglia, o conto é, ou deve ser, uma obra que abandona o final surpreendente e a estrutura fechada. A tensão entre as duas histórias nunca poderá ser resolvida. Conta-se a história secreta de modo cada vez mais disfarçado, fundindo-se ela com a *história aparente*: o mais importante não se

¹⁹ Idem. p. 37.

²⁰ BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. Barcelona: RBA, 2005. p. 643.

deve contar. A história secreta deve construir-se com o que não se diz, com o subentendido. Assim, permanece, preferencialmente, como modelo ideal, entre todos os escritores posteriores a Poe e a Tchekhov, a estrutura que valoriza a atmosfera: o modelo moderno por excelência criado pelo contista russo, como aponta Charles E. May em “Chekhov and the modern short story”, no subcapítulo “The contemporary short story”²¹, publicado na década de 1990, utilizando como exemplo textos do escritor norte-americano Bernard Malamud, nascido no Brooklyn, Nova York, em 1914, entre tantos e tantos outros. E assim, como sua própria história nos conta, o gênero foi construído e normatizado.

²¹ Cf.: MAY, Charles E. Chekhov and the modern short story. In: _____. *The new short story theories*. Athens: Ohio University, 1994. pp. 199-217.

CAPÍTULO 5

OS CAMINHOS DO CONTO MODERNO NO BRASIL

E essa história, se ela tem qualquer significado, é governada em sua inteireza pelo valor de verdade e por uma certa relação, escrita no hímen em questão, *entre* literatura e verdade.

Jacques Derrida

No Brasil, a história do conto e os estilos adotados não foram diferentes. O gênero, no país, como texto publicado e já dentro dos moldes modernos, adverso a sua forma popular e oral, surgiu através da imprensa, em meados do século XIX. Devido a isso, praticamente todos os contistas da época tinham o jornalismo como profissão, e a necessidade da expressão literária encontrava, conta sua história, o limite do curto espaço de um jornal ou de um folheto, explicando o tamanho reduzido das narrativas e a escolha pelo gênero. Herman Lima¹ afirma que o texto *A caixa e o tinteiro*, de Justiniano José da Rocha, de 26 de novembro de 1836, e *Um sonho*, do mesmo autor, publicado dois anos depois,

¹ LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971, v. 6.

podem ser considerados os primeiros contos brasileiros, mostrando o que apontamos como normatividade moderna referente à contística.

Barbosa Lima Sobrinho, em *Os precursores do conto no Brasil*, sugere Napoleão d'Abrantes, com a publicação de *Werner*: episódio da Guerra de Argel – no mesmo ano de 1836 e no mesmo jornal que José da Rocha coordenava e publicava seus textos, *O Chronista* –, também como um dos precursores da contística moderna brasileira. Considera que o gênero, visto com autonomia, diferenciando-se dos outros estilos, como as crônicas diárias sobre a sociedade e as personalidades da época, surge no Brasil neste ano:

Deixando de lado apólogos e anedotas divulgados no jornalismo político e nos quais se dissimulavam alusões aos acontecimentos e às figuras do dia, ou histórias como *O cocheiro e o Ministro*, de *A Astrea* de 7 de outubro de 1828, podemos considerar *O Chronista* como o pioneiro do conto nacional.²

Contemporâneo ao trabalho de Justiniano José da Rocha, inúmeros outros periódicos, como o *Diário do Rio* e o *Jornal dos Debates*, circularam, e vários outros autores dedicaram-se à produção da narrativa curta no país, como, por exemplo, João Miguel Pereira da Silva, publicando, a partir de 1838, *Luísa*, *Um último adeus*, *Uma aventura em Veneza*, *Uma paixão de artista*, *Um brasileiro em Roma*, entre outras histórias. O *Jornal do Comércio*, de 1837 a 1840, dentre

² SOBRINHO, Barbosa Lima. *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1960. p. 16.

contos estrangeiros, começava, também, a ceder espaço à divulgação de textos produzidos por autores daqui, como *O carapuceiro* e *O aniversário de D. Miguel em 1928*, de Pereira da Silva; *A revolução póstuma*, *A mãe-irmã*, de Francisco de Paula Brito; afora os diversos trabalhos sem assinatura ou com iniciais difíceis de serem identificadas, como as narrativas publicadas no *Correio da Moda*, de 1839 a 1840.

Desta enumeração, o que se pode concluir é que o conto se divulgou no Brasil como um gênero autônomo, no período de influência romântica, a partir de 1836. Seus primeiros escritores foram os melhores jornalistas da época, Justiniano da Rocha, Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Francisco de Paula Brito, Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, Martins Pena, João José de Souza e Silva Rio. Esses é que foram, efetivamente, os precursores do conto no Brasil. Depois deles apareceram outros ficcionistas em geral, como Francisco Adolfo de Varnhagen, Joaquim Norberto de Sousa Silva, Carlos Emílio Adet, D. Maria Peregrina de Sousa Monteiro e muitos outros, difíceis de identificar, através das iniciais com que se ocultaram, numa atividade literária possivelmente efêmera ou transitória.³

Em 1841, de acordo com Edgar Cavalheiro, é publicado o primeiro volume brasileiro de contos, chamado *As duas órfãs*, de Joaquim Norberto de Sousa, considerado pelo crítico, em *Evolução do conto brasileiro*, o pai do gênero no Brasil:

Mas já é tempo de abordarmos os primeiros contistas, os precursores. O nome Joaquim Norberto de Souza Silva surge em primeiro lugar, pois não é possível levar a sério Rocha Pita e poucos mais que esporadicamente fizeram ficção. Aliás, Norberto de Souza e Silva também é muito fraquinho e só com muito boa

³ Idem, *ibidem*. p. 19.

vontade o leitor dos nossos tempos chegará ao fim de qualquer trabalho seu. No entanto, ele pode ser considerado o pai do conto brasileiro. O trabalho que lhe garante esse título apareceu em 1841, num folheto de 30 e poucas páginas. Intitulava-se *As duas órfãs*. Onze anos depois, reuniu esse trabalho a três outros, publicando o volume *Romances novelas*. A palavra conto não é empregada, mas tanto *As duas órfãs* quanto os outros são, a rigor, contos, isto é, histórias curtas, e podem, perfeitamente, servir como ponto de partida a quem traçar a evolução do conto brasileiro.⁴

Além da temática política, derivada do jornalismo e da crônica, impregnada na escrita desses precursores, e do estilo romanesco do período – melancolias, definhamentos devido a infelicidades amorosas e suicídios –, o que prevalece também é o total influxo da literatura gótica da época. A predileção pelo fantasmagórico, pelos cemitérios, tumbas, cadáveres, lugares sombrios e noites iluminadas pelo luar revela, praticamente, uma reescrita do gênero originado na França, no século XVIII, com Jacques Cazotte, autor de *Le diable amoureux* (1772), e Jean Potocki, autor de *Le manuscrit trouvé à Saragosse* (1805), os primeiros a trabalharem com o estilo igualmente muito difundido por Hoffman (1776-1822). *Frankenstein*, romance publicado em 1818, por Mary Shelley (1797-1851), também não pode ser esquecido como difusor da referida corrente.

Uma mostra desse estilo é *Luísa*, conto de João Manuel Pereira da Silva, publicado no Gabinete de Leitura, em 15 de outubro de 1837, e que trata, com todos os aspectos da prosa romanesca, da história de uma jovem de 24 anos, morta devido a uma desilusão amorosa. O conto – que já de início revela sua

⁴ CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d. p. 21-22.

transladação no instante em que o narrador, ao descrever o espaço onde jaz o corpo da tal mulher, mesmo se passando às margens do rio Iguaçu, afirma se tratar de “um bosque formado de árvores, que se assemelham aos ciprestes europeus”⁵ – encerra-se com a seguinte cena:

No lugar em que depositou o cadáver da donzela, nasceram as árvores e a roseira de que acima falamos; à meia-noite, afirma a gente do país, costumam aparecer quatro almas do outro mundo naquele sombrio e misterioso bosque, ouvem-se gemidos e ais, e por isso ninguém se atreve a passar a essas horas por aquele sítio.⁶

Assim, em tempos em que os contos e os estudos de Edgar Allan Poe, influenciados por Washington Irving e pela literatura europeia, começavam a difundir-se, a tendência gótica, já iniciada pelos românticos brasileiros, se perpetua em Álvares de Azevedo, que apresenta *Noites na taverna* (1855), uma série de contos de amor e morte ligados por um narrador, com o intuito de formar uma possível novela ou um romance e que a historiografia literária brasileira canonizou, tornando-o sempre ponto de referência na história do gênero. Para Antonio Hohlfeldt, o trabalho do romântico “deve ser rigidamente classificado no que se chama de ‘contos enquadrados’, e que são típicos no período de formação do gênero, isto é, a partir do *Decameron* de Boccaccio”⁷, mas já com as questões

⁵ PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Luísa. In: SOBRINHO, Barbosa Lima. *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1960. p. 117.

⁶ Idem, *ibidem*. p. 121.

⁷ HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 25.

propostas por Poe de forma bem evidente. Álvares de Azevedo, o “gênio que não teve tempo de amadurecer”⁸, segundo Cavalheiro, provocou incontáveis imitações. Teodoro Alves Pereira, Antônio Manuel dos Reis, Fagundes Varela, Ferreira de Menezes e Bernardo Guimarães seguiram seus rastros, consolidando, no Brasil, a primeira estrutura do conto moderno, a primeira norma moderna da contística, silenciando as produções anteriores: o *conto de efeito*, algo muito próximo do molde trágico do teatro grego, em que o herói traça uma via entre uma desmedida e um reconhecimento, encaminhando-se para um único, explosivo e canalizado final. É o mesmo jogo de efeito e uma estrutura nada diferente daquilo que Hegel descreveu, em seus estudos de estética⁹, sobre a poesia dramática. Isso torna a contística brasileira tão universal quanto as de outros países, possibilitando, adotando-a como exemplo, percebermos nela perfeitamente o caminhar do conto moderno ao pós-moderno. O que acontece em “Gato preto”, em “Berenice”, de Poe, acontece em “Johann”, de Álvares de Azevedo, ao narrar a história de um sujeito que, por se envolver em aventuras sexuais inconsequentes, acaba por dormir com a própria irmã. O conto, para ser conto, para ter qualidade de conto, deveria seguir tais normas, ser construído com toda a racionalidade possível, como ditava a época aqui ou em qualquer lugar.

Com Machado de Assis, poucos anos depois, o gênero ganhou mais força no Brasil e tomou outro rumo. A produção contística de Machado começou em

⁸ CAVALHEIRO, Edgar. Op. cit., nota 4. p. 22.

⁹ HEGEL. A poesia dramática. In: _____. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães, 1980. pp. 275-372.

1858, estendendo-se até o início do século XX. Com mais de 200 contos, assim aponta a crítica, o autor, para Maria Consuelo Cunha Campos, foi certamente, no país, um dos primeiros escritores “a deixar um extenso conjunto de obras de primeira linha na forma narrativa do conto”¹⁰. Com Machado, de acordo com Alfredo Bosi, essa forma ficcional revelou todas as suas possibilidades, constituindo, “pelo equilíbrio formal que atingiu, um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e [novamente] da universalidade”¹¹. Com trabalhos como “Teoria do medalhão”, “O espelho”, “Um homem célebre”, entre outros textos, o escritor mostrou, até seus últimos escritos no gênero, por volta de 1906, sob total prestígio da literatura do velho continente, como se produzia um conto nos padrões dos cânones europeus do denominado Realismo e Naturalismo: literatura que lembrava seus colegas Flaubert, Maupassant e, principalmente, o português Eça de Queirós, autor de narrativas como “O tesouro”, “No moinho” e “Frei Genebro”, não esquecendo nunca, obviamente, de Tchekhov. Mesmo assim, as ideias de Poe não ficavam de forma da escrita machadiana, já que Machado era, da mesma forma, grande leitor do contista americano.

O que Machado de Assis fez foi implantar, no Brasil – além de trabalhar magistralmente o conto de efeito, como em “A cartomante” – a segunda estrutura moderna do conto, a forma que reinaria incontestavelmente: o *conto de atmosfera*, do jogo entre o dito e o não dito, como acontece, por exemplo, em “Missa do

¹⁰ CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Gradus, 1977. p. 2.

¹¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 182-183.

Galo”, trazendo consigo, de acordo com Nádía Gotlib, “a sutileza em relação ao não dito, que abre para as ambiguidades, em que vários sentidos dialogam entre si”¹². De acordo com Edgar Cavalheiro, Machado de Assis, no Brasil,

é o cimo de uma cordilheira. O conto brasileiro até seu aparecimento é uma coisa informe e vaga, quase inexistente. Em Machado há estilo, há técnica, há ideias. É surpreendente o que ele conseguiu fazer. Não é grande somente quando enquadrado dentro da literatura brasileira. Está à altura de um Maupassant, de um Tchekhov, de um Pirandelo, dos grandes mestres de ontem e de hoje.¹³

Como contemporâneos a Machado, porém com produções relativamente menores, é possível lembrarmos de Aluísio Azevedo, com *Pegadas e demônios*; Artur Azevedo, com *Contos possíveis* (1889), *Contos fora da moda* (1894), *Contos efêmeros* (1897) e *Contos cariocas* (1928). Lima Barreto, autor conhecido pelo romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, colaborou para o conto brasileiro com textos como “O homem que sabia javanês”. Outros nomes são Adelino Magalhães, com *Casos, impressões, visões, cenas e perfis e Tumulto da vida*; e João do Rio, pseudônimo de Paulo Barreto, com *Dentro da noite*, que, segundo Cavalheiro, eminentemente urbano,

comprazia-se em pintar com as cores mais delicadas e finas, os mais sórdidos aspectos da vida, tudo sacrificando por um belo paradoxo ou por uma ideia ou imagem elegantemente exposta. Gostava de ressaltar o lado curioso, irônico e anticonvencional de todas as coisas, fossem religiões, almas ou vícios.¹⁴

¹² GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2001. p. 78.

¹³ CAVALHEIRO, Edgar. Op. cit., nota 4, p. 27-28.

¹⁴ Idem. p. 30.

No final do século XIX, ligados ao que se denominou pré-modernismo, e nas duas primeiras décadas do século XX o conto brasileiro passou, também, a dedicar-se ao homem do campo. Foi o renascimento do regionalismo iniciado por Alencar, quase um século antes, e vinculado, segundo Lúcia Miguel-Pereira, “ao ruralismo e ao provincianismo, tendo por principal atributo o pitoresco, o que se convencionou chamar de *cor local*”¹⁵. Surgiu uma contística com o intuito, em grande escala, de pôr em estado crítico a modernização industrial, tratando do encontro – do choque – do homem do campo com o desenvolvimento das cidades, mas nunca abandonando o caráter estético do gênero.

Alguns nomes dessa literatura são José Veríssimo, conhecido como crítico e historiador literário, que se ocupou em tratar do norte do país, com *Cenas da vida amazônica*; e Alberto Rangel, com *Inferno verde*. Na região mineira está Afonso Arinos de Melo Franco, com *Pelo sertão, Lendas e tradições brasileiras e Histórias e paisagens*, produção também do início do século XX. Em Goiás é possível lembrar, de acordo com Maria Consuelo Cunha Campos, de Hugo de Carvalho Ramos, com *Tropas e boiadas*, destacando os contos “Mágoa de vaqueiro”, “O saci”, entre outros.

Da mesma forma, há, já na região baiana, nomes como Xavier Marques – autor de *Simplex histórias* (1886), *A cidade encantada* (1919) e *Terras mortas* (1936), cujos títulos das duas últimas obras já denunciam o tipo de tema de sua

¹⁵ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973. p. 179.

literatura – e Lindolfo Rocha, autor de diversos contos sertanejos, como “O vaqueirinho”. No entanto, entre todos, três nomes foram destacados pela crítica: Valdomiro Silveira, que permaneceu na história da literatura brasileira essencialmente como contista, autor de *Os caboclos* (1920), *Nas serras e nas furnas* (1931), *Mixuangos* (1937) e *Liréias* (1945); Simões Lopes Neto, autor de *Contos gauchescos* (1912), *Lendas do Sul* (1913) e *Casos de Romualdo* (1952 – publicação póstuma) – “o nosso maior regionalista antes de Guimarães Rosa”¹⁶, segundo Alfredo Bosi, e considerado por Otto Maria Carpeaux como o “criador do moderno regionalismo sul-rio-grandense”¹⁷ – e Monteiro Lobato, autor de *Urupês* (1918), *Cidades mortas* (1919), *Negrinha* (1920) e *O macaco que se fez homem* (1923).

O Modernismo no Brasil, a partir de 1922, foi palco também para o conto. Foi o tempo de Mário de Andrade, com sua obra póstuma *Contos novos*, que inclui o conhecido texto “O peru de Natal”; com *Primeiro andar* (1926) e com *Belasarte* (1934), este último parodiando, de certa forma, os contos de fada e sua forma clássica e popular.

Alcântara Machado é outro nome considerado importante dessa geração. Para Maria Consuelo Cunha Campos, o autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda* “fixou o elemento popular da cidade de São Paulo, em seus bairros humildes, nos

¹⁶ BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977. p.12.

¹⁷ CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964. p. 249.

meios operários, dando dimensão literária à fala do imigrante, sobretudo italiano. Posteriormente, sua obra de contos foi reunida em volume intitulado *Novelas paulistas*¹⁸. Cunha Campos ainda lembra de Rui Ribeiro Couto, com textos como “O crime do estudante Batista” e “Baianinha e outras mulheres”; de Marques Rebelo; e de João Alphonsus, filho do poeta Alphonsus de Guimarães, autor de *Galinha cega* (1931), *Eis a noite* (1934) e *Pesca da baleia* (1941).

Dessa geração que iniciou em 1922, merece maior destaque Mário de Andrade, considerado por Edgar Cavalheiro como o único a romper, realmente, de forma estética e estilística, contra tudo e contra todos, sendo, em seus contos,

o excelente intérprete da comédia humana. Para focalizá-la, jamais lança mão de recursos melodramáticos ou grandiloquentes. Ao contrário, seu tom é sempre outro. Seja para nos descrever as maiores paixões ou maiores dramas, sempre se utiliza de uma fala mansa e macia, uma fala que comove e convence a gente. Nisso ele se aproxima – intencionalmente, sem dúvida – dos contadores de casos, dos férteis e imaginosos contistas populares.¹⁹

Para Alfredo Bosi, o Modernismo paulista de 1922 não centrou seu interesse na formação de uma poética regionalista, e sim foi em direção a mitologias globais, chamadas *Pau-Brasil*, *Retrato do Brasil*, *Macunaíma*, *Antropofagia* etc.; “articulou a sua relação estética com o espaço nacional. Era o momento áureo do primitivismo como eixo artístico da cultura brasileira”²⁰.

¹⁸ CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Op. cit., nota 10. p. 4.

¹⁹ CAVALHEIRO, Edgar. Op. cit., nota 4. p. 40.

²⁰ BOSI, Alfredo. Op. cit., nota 1. p. 12.

Além de Guimarães Rosa, que prosseguiu com o gênero, como em *Primeiras histórias* (1962), foi tempo de Lígia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Murilo Rubião. Mas foi a partir da segunda metade do século XX que a produção contística brasileira, segundo Gilda Neves da Silva Bittencourt, transformou-se substancialmente, “tanto no número de livros publicados, como [pelo fato de que] despontara uma crítica especializada no gênero”²¹. Em 1956, devido ao grande número de contistas em atividade, realizou-se o 1º Congresso de Contistas, em São Paulo. A Academia Brasileira de Letras, na mesma época, contribuiu para a promoção do gênero através do Prêmio Machado de Assis, incluindo a narrativa curta como uma de suas categorias.

Foi época, também, do surgimento de Autran Dourado, com *Três histórias na praia* (1955), *Nove histórias em grupos de três* (1957), e que seguiu, mais tarde, com *Solidão solitude* (1972), e com *O novelário de Donga Novais* (1976); época de Samuel Rawet, com *Contos do imigrante* (1956), e com *Os sete sonhos* (1967); e de José J. Veiga, apontado, junto com Murilo Rubião, como outro importante nome do conto fantástico no país, autor de *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959) e de *A máquina extraviada*, publicado apenas em 1968. Para Gilda Bittencourt,

²¹ BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1999. p. 59.

a explosão do conto se deu num momento em que a sociedade brasileira também se transformava, perturbada pela instauração de uma nova ordem política. Os anos 60, marcados pela ditadura, presenciaram o progressivo acirramento do confronto entre segmentos da população com os órgãos repressores, em face do fechamento gradual do regime, culminando com a edição do AI-5 em 1968. A intelectualidade brasileira, em sua grande parte, desde a primeira hora manifestou seu repúdio ao cerceamento das liberdades individuais e combateu, sob as mais variadas formas, o regime militar, seja na militância explícita, seja através da própria produção artística que adquiriu um caráter peculiar de conscientização e denúncia. Havia uma agitação cultural generalizada que envolvia também os jovens escritores, sedentos de mudanças que levassem à instauração de uma sociedade mais justa e, sobretudo, mais livre.²²

Com isso, a contística que se inicia nos anos 1960 e mais propriamente na década de 1970, a geração pós-64, com muitos autores que produzem até hoje, torna-se bastante engajada, e as questões políticas de um Brasil em meio a um regime ditatorial são colocadas em evidência. Muitos se consagraram somente em meados da década de 1980, dialogando, em alguns momentos, com as demais produções latino-americanas de Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Juan José Morosoli e, principalmente, com a de Jorge Luis Borges e a de Gabriel García Márquez. Dessa geração, destacam-se nomes como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antônio, Moacyr Scliar, Nérida Piñon, Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Faillace, Sérgio Faraco, Flávio Moreira da Costa, João Gilberto Noll, Caio Fernando Abreu, Luiz Vilela, Márcia Denser, Osman Lins, Aldyr Garcia Schlee entre outros, perfeitos representantes do conto moderno, do conto de estrutura atmosférica, carregando as ideias de Hemingway, da história

²² Idem, p. 60.

aparente e cifrada de Piglia; tudo o que começa a ser problematizado pelo pensamento pós-moderno: um retorno, quem sabe, para os americanos, ao *tale*, ou a tentativa de algo ainda não experimentado para o gênero.

CAPÍTULO 6
DO CONTO MODERNO AO PÓS-MODERNO:
O BRASIL COMO EXEMPLO

Quando acordou, o dicionário ainda estava lá.

Joca Reiners Terron

Quando discutimos sobre a questão mimética, falamos de toda a relação de transtextualidade de referência literária e estética; de toda referência arquiteitual e daquilo que a literatura busca dentro da própria arte literária para tecer-se a si mesma e para fazer-se literatura; daquilo que faz um determinado texto literário apontar para outro, ou seja: qualquer relação interna, tudo o que tem a função de imitar, assassinar, matar, recusar, negar, silenciar, transgredir, conjurar, profanar, voltar, apontar, fazer sinal e repetir a própria arte literária. Ninguém escreve um poema sem antes ter outro poema como referência; ninguém escreve um conto sem ter outro conto como referência, sem fazer sinal para o outro, para o que ficou para trás, para o que serviu de modelo, de espelho, nem que seja para recusá-lo, para silenciá-lo. Mesmo que o texto segundo não carregue nada do primeiro, mesmo que o poema ou conto segundo não carregue

nada do primeiro, o poema e o conto carregam a referência de ser poema e de ser conto, e aí está a maior de todas as relações miméticas que debatemos.

Negar um anterior é transgredi-lo, é trazê-lo à tona e torná-lo tão importante quanto o novo, pois esse, o segundo, o novo, só é o que é, só existe a partir da existência do primeiro, do reflexo do primeiro, pois o primeiro, mesmo sendo o segundo sua negação, permanece nele. Assim declarou, também, Fernando Pessoa, ao escrever que: “A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela a relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação”¹. Ou como disse Carlos de Oliveira, autor de *O aprendiz de feiticeiro*: “Escrevo com frequência interpretações doutros poetas. Perguntam-me por quê. Respondo precisamente citando um poeta: ‘J’imite. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas’ (Aragon)”².

Dentro desse ato de imitar/negar, de tentar fazer o novo, a obra por vir e a verdade da arte, nada, porém, é por acaso, nada se articula sem que haja uma ordenação externa, pois o que estamos discutindo são paradigmas, estruturas discursivas, as ordens sociais dessas estruturas, a ordenação desses discursos; o que faz nascer a nova forma de adquirir conhecimento apontada por Alun Munslow, a que chamamos de pós-modernidade.

¹ PESSOA, Fernando apud REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 507.

² OLIVEIRA, Carlos de apud REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003. p. 508.

Mesmo estando o conto pós-moderno também fora de uma temporalidade, a partir dos anos 1990, final dos 1980, no Brasil, assim como em outros países da América Latina e em outros lugares, as teorias pós-estruturalistas e culturalistas adquiriram força dentro do espaço acadêmico, apresentando novas perspectivas para o tema da cultura, das identidades culturais: uma maneira diferente do modelo moderno de pensamento, das ciências modernas. A partir daí novas questões, vinculadas à perda de uma ideologia que pensava o macro e dando lugar ao micro, surgem para a sociedade, fazendo com que estruturas revisitadas não mais pensadas como apriorísticas sejam relativizadas, interferindo diretamente e problematizando, à maneira de Nietzsche, mais uma vez conceitos como cultura, história, verdade, política, poder e arte, fazendo com que:

Sonhos de ambiciosas mudanças sociais [fossem] denunciados como “grandes narrativas” ilícitas, mais inclinadas a levar ao totalitarismo do que à liberdade [...] A micropolítica eclodiu numa escala mundial. Uma nova fábula épica sobre o fim das fábulas épicas espalhou-se por todo o globo. De um extremo a outro do planeta doente, havia chamados para abandonar o pensamento planetário. Qualquer coisa que nos unisse – o que quer que fosse o *mesmo* – seria danosa. Diferença era a nova palavra de ordem.³

Nunca, na TV, nos jornais ou nas escolas se falou tanto em diversidade, em diferença, em inclusão e exclusão, em identidade, entre outras palavras que são grandes objetos de discurso, assim como a própria cultura e o próprio discurso, da pós-modernidade. Nunca se deu tanta importância à diferença

³ EAGLETON, Terry. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. p. 74-75.

(discutindo, justamente, seu significado), nunca se olhou tanto para o Outro, se discutiu sua criação e se pensou na tentativa de ressignificá-lo; nunca se falou tanto em alteridade, em centro e margem. Nunca se pensou tanto no excluído, no marginal; nunca se fez tão relativa a palavra “cultura”, assim como nunca se questionou tanto o sentido de qualidade artística, de arte erudita e popular, de melhor ou pior, certo ou errado, pois nunca se questionou tanto as construções paradigmáticas como discursos hegemônicos que precisavam ser revelados. Nunca se deu, em comparação à modernidade, tanta liberdade ao artista. Nunca se democratizou tanto a verdade da palavra arte, a verdade canônica, já que a própria verdade nada mais é do que uma construção discursiva, não uma ideia logocêntrica ao modelo de Platão.

Todo o momento, um membro de uma sociedade está imerso num conjunto de discursos que se apresentam a ele como evidências, dogmas aos quais deveria aderir. São os lugares-comuns de uma época, as ideias preconcebidas que compõem a opinião pública, os hábitos de pensamento, as banalidades e os estereótipos, aos quais podemos também chamar de “ideologia dominante”.⁴

Una a isso – a literatura como algo que se movimenta em um jogo de apropriação e negação da própria arte literária e necessidade que o pensamento pós-moderno criou de pôr em xeque as estruturas modernas de saber – ao surgimento, também no início dos anos 1990, dos blogs, com a disseminação da

⁴ TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009. p. 79.

Internet no Brasil – talvez o mais democratizador⁵ de todos os espaços – e temos um dos grandes sonhos do modernismo brasileiro, talvez de todos os modernistas, sendo realizado: a problematização das estruturas estéticas modernas dentro da literatura – negadas pela carga hegemônica que ditava regras para a arte – e, por consequência, a problematização da estrutura moderna de conto, fazendo do conto, como o quis Mário de Andrade, tudo aquilo que o autor desejar chamar de conto.

Ou isso, ou como fez Oswald de Andrade, ao estilo de revisitação dos moldes pós-modernos (ou será, por lógica, o pós-moderno que está nos moldes modernistas?), que teve a paródia como um dos discursos mais privilegiados em sua arte, já que foi ele, de acordo com Silviano Santiago, quem, “no modernismo, levou até as últimas consequências a estética da paródia”⁶.

Também não podemos nos esquecer do retorno do modernismo às questões colocadas e aparentemente resolvidas pelo romantismo brasileiro de D. Pedro II, de Alencar e de Magalhães, quanto à construção de uma narrativa que viesse a cumprir o papel de mito fundador da nação brasileira e construtor de uma identidade nacional sem incluir o negro, como fez mais tarde, na tentativa de uma reconstrução dessa identidade, Mário de Andrade, em *Macunaíma*, e seu célebre herói sem caráter, sem uma característica definida: nada mais do que o discurso

⁵ Não devemos esquecer que essa democratização referida aparece no sentido de liberdade de pensamento acadêmico e cultural, de troca de experiência e produção de conhecimento mais descentralizado, academicamente falando, e não no sentido econômico do termo, já que ela é democratizadora a quem tem acesso, mas seu acesso não é democratizado.

⁶ SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108.

da história, o discurso histórico dentro da arte sendo revisitado; e revisado de forma irônica e paródica.

Isso reafirma que o pensamento pós-moderno não está unicamente ligado ao tempo, já que a pós-modernidade não é só um tempo, mas, dentre outras instâncias, um discurso crítico que vigora em nosso tempo: um discurso crítico que conseguiu seu lugar de destaque, sua valorização, aproximando-se do centro e problematizando-o. O que acontece é que, dentro de todas as relações imaginadas de poder, discursos que antes estavam à margem ganham espaço como novas práticas discursivas, como novos ou reinventados paradigmas, verdades revisitadas, e, por consequência, a existência de outros valores, como a existência do conto pós-moderno: a existência de uma contística que, por ser pós-moderna, não teria outra vertente do gênero contra a qual fosse travar uma luta senão contra a vertente moderna. E isso não se subordina apenas à temporalidade. Nem tudo é novo, mas nem tudo é antigo também. É pensar em Mário de Andrade como muito mais pós-moderno do que muitos, hoje, “pós-modernistas”.

Isso porque um discurso nunca é inédito, o contexto de sua produção é que sempre é original, determinando que, mesmo o discurso não sendo novo, ele seja único. Foucault, por exemplo, sempre se mostrou muito consciente de que suas ideias são heranças de várias outras transmitidas a ele, mas ao mesmo tempo sempre soube que o momento dessas formulações discursivas jamais foi

vivenciado, pois “o novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”⁷.

A pós-modernidade surgiu no mesmo instante em que a modernidade passou a existir, o resto nada mais é do que jogo discursivo. Quando apontamos que o pensamento pós-moderno é o próprio pensamento de alguns modernistas sendo levado a uma possível centralidade, apontamos para o que descreve E. Ann Kaplan, ao se referir ao

pós-moderno como algo que representa uma “ruptura” cultural, no sentido da “episteme” de Foucault ou dos paradigmas de Kuhn: o momento pós-moderno é uma ruptura iniciada pelo modernismo [...] A palavra “pós-moderno” é útil neste caso, por implicar os elos com o modernismo [não unicamente brasileiro], ao mesmo tempo indicando um movimento substancial para além ou longe dele. A ruptura iniciada pelo modernismo foi prontamente preenchida pelo desenvolvimento das recentes e sofisticadas tecnologias eletrônicas e, ao mesmo tempo, foi drasticamente alterada nesse processo, de modo a tornar-se pós-moderna.⁸

Essa liberdade e esse momento único – apoiado pela tecnologia de massa – dissolveram as fronteiras normativas da contística moderna e começaram a se concretizar em textos espalhados em blogs e materializados editorialmente, mais tarde, em livros, em publicações de antologias como, no Brasil, *Geração 90: manuscritos de computador*, organizada pelo escritor Nelson de Oliveira⁹. Para o

⁷ FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996. p. 26.

⁸ KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 11.

⁹ Nelson de Oliveira nasceu em 1966, em Guaira, SP. É autor de *Naquela época tínhamos um gato* (contos, 1998), *Subsolo infinito* (romance, 2000), *O filho do Crucificado* (contos, 2001, também lançado no México), *A maldição do macho* (romance, 2002, publicado também em Portugal),

organizador, longe da máquina de escrever, do homem na lua, do fim dos Beatles, da derrota dos EUA para os vietnamitas, da posse de Figueiredo, do auge da Guerra Fria e distante do *boom* do conto brasileiro – a mesma transformação substancial do conto em nosso país apontada por Gilda Neves Bittencourt –, os novos escritores, os novos contistas, colados no computador, diante da queda do Muro de Berlim, da queda do Collor, da popularização do PC, da Internet e do e-mail, “mantiveram e aprimoraram as conquistas estéticas dos que os precederam”¹⁰.

Podemos adotar a frase de Oliveira, afirmando, sim, que os novos contistas “mantiveram e *aprimoraram* (grifo nosso) as conquistas estéticas dos que os precederam”, substituindo, no entanto, a palavra “aprimoraram” por “desestruturaram” ou “relativizaram” as conquistas estéticas dos que os precederam.

O homem é, sempre foi e sempre será um ser narrativo. O homem, independente de sua época ou faixa etária, sempre narrou, sempre ouviu e contou histórias: sempre articulou esteticamente, desde que a aprendeu, sua linguagem verbal de forma oral ou escrita. Contar, reunir pessoas para que se narre algo, gesticular, entoar a voz, aguçar a curiosidade, o medo, causar espanto, risos,

Verdades provisórias (ensaios, 2003) e *O oitavo dia da semana* (romance, 2005), entre outros trabalhos e prêmios conquistados.

¹⁰ OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 8.

utilizar-se da ironia, da ambiguidade das palavras, da literariedade, jogar com elas, sempre foi uma prática do homem.

Se a modernidade, com Edgar Allan Poe, fez do conto um gênero, ditou-lhe regras, assim como também fizeram os russos e os latino-americanos mais recentemente, a pós-modernidade transcendeu a estrutura teórica, mostrando que o conto não é somente isso: um gênero moderno. Esse conto que Edgar Allan Poe nos ensinou, que Tchekhov modificou através da mesma relação mimética que discutimos, e sobre o qual nossa cultura teorizou, esse conto é apenas um gênero criado a partir da modernidade. O conto, não o moderno, é o ato de contar histórias, é o que compõe o trecho mais célebre da *Odisseia* de Homero, no momento em que Ulisses é salvo e resolve contar sua aventura até sua chegada aos feácios. É nesse exato momento, só nesse momento, que Ulisses nos revela todas suas proezas, sua luta contra o ciclope Polifemo, contra Cila e contra as sereias. Tudo o que está na *Odisseia*, o que pensamos quando falamos em *Odisseia*, se resume a uma contação de histórias, à narração das aventuras vividas por Ulisses ao povo que lhe salvou a vida e o levou para casa. É nesse momento que o conto se faz, um momento em que as pessoas param para ouvir, atentamente, tais histórias, admiram-se, surpreendem-se. Isso é, também, o conto; porém, não o moderno.

Ainda dentro do mesmo gênero, podemos lembrar da fábula, da mentira, da anedota, da parábola, ou melhor: é impossível afirmar corretamente o que é o

conto, pois sua origem é a mesma origem do homem. É possível afirmar, isso sim, o que é o conto moderno. É possível afirmar, e isso também, que o conto não é, unicamente, o conto moderno: essa estrutura criada pela modernidade e que a pós-modernidade questiona, voltando, em certos momentos (e outros não) às próprias práticas anteriores à modernidade, à fábula, por exemplo, ou, por que não, à anedota, não se valendo de quaisquer regras que determinem alguma constituição prévia, como nível de tensão ou extensão mínima.

6.1 O mini(ou micro)conto: a paródia em relação à brevidade

A primeira, a mais óbvia problematização, a mais visível, é a da brevidade. Todos tentam entendê-la. Não há dúvida que a velocidade do nosso tempo diminuiu o tempo de leitura, que o computador acelerou a comunicação e comprimiu o espaço. Não há dúvidas sobre a existência dessa relação externa primária, como já abordada em outros estudos, fazendo com que um mundo acelerado acelere, também, a produção do texto artístico, mas não podemos limitar a tal ponto a criação literária; limitar a essa “representação” do tempo de nosso tempo através do tempo da narrativa e da leitura, fundada, de certa forma, na fragmentação e na impossibilidade de totalização do sujeito contemporâneo.

É importante que não nos deixemos levar pela ingenuidade mais uma vez ligada à questão do tempo, da época, e não possibilitar que vejamos a carga de negação (e apropriação paródica) do outro que a literatura carrega; de busca pela originalidade, pelo assassinato, pelo questionamento. Não podemos deixar de perceber que o que passamos a chamar de miniconto ou de microconto é a pura ironia pós-moderna de pôr em xeque a luta pela brevidade que o discurso teórico moderno do conto pregou, que o próprio Edgar Allan Poe ditou, ao condenar a extensão excessiva, mas também condenando a brevidade excessiva, o epigramatismo: algo muito breve, para Poe, poderia produzir uma impressão nítida e vívida, “mas jamais profunda e duradoura”¹¹.

Impossível não notarmos que o miniconto é o ato de dialogar com as regras modernas do conto, voltando-se, quem sabe, ao epigramatismo negado por Poe. Os *sketches*, por exemplo, também negados como contos, são frequentes na contística contemporânea, como em textos de *O livro das cousas que acontecem*, de Daniel Pellizzari. Um deles, “Adágio para umbigos”, inicia com uma breve rubrica, “NOITE. Um bar vazio, com exceção de quatro escritores mortos e várias garrafas, também vazias”, e segue em um cômico diálogo entre Samuel Beckett, Danil Kharms, Julio Cortázar e Franz Kafka, estruturando-se da seguinte forma:

SAMUEL BECKETT: Tá, mas alguém discorda que realismo é coisa de veado?

¹¹ POE, Edgar Allan. Terceira resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 212.

DANIL KHARMS: Ô. Perder a fábula é perder a alma.

JULIO CORTÁZAR: Ele não tá falando exatamente da alma, Dandan.

FRANZ KAFKA: Sabem de uma coisa? A gente nunca mais vai sair desse bar.¹²

Foi utilizando-se da mesma ironia apontada por Hutcheon que o miniconto se consolidou no Brasil através de uma brincadeira capaz de motivar a publicação de um minúsculo livro, de poucos centímetros de diâmetro, intitulado *Os cem menores contos brasileiros do século*: resposta irônica e paródica à tentativa moderna e de cunho totalizador que nos apresentou uma obra denominada *Os cem melhores contos brasileiros do século*, obra organizada por Ítalo Moriconi. Essa é uma atitude verdadeiramente pós-moderna, em um vaivém que faz com que a tradição cultural seja deliberadamente incorporada ao novo em um processo de desconstrução e reconstrução por meio dos recursos estilísticos encontrados na ironia e na inversão. O estilo é reapropriado como uma forma de dar continuidade aos grandes modelos passados, e o resultado pode ser uma homenagem, uma recontextualização, uma ressignificação ou, como afirma Hutcheon, uma transcontextualização de valores de uma tradição.

A paródia é, pois, repetição, mas repetição que inclui diferença; é imitação com distância crítica, cuja ironia pode beneficiar e prejudicar ao mesmo tempo. Versões irônicas de “transcontextualização” e inversão são os seus principais

¹² PELLIZZARI, Daniel. *O livro das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 61.

operadores formais, e o âmbito de *ethos* pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial.¹³

O miniconto não pode apenas ser pensado, erroneamente, como um reflexo da relação entre o tempo empírico e o tempo da narrativa ou da leitura. Ele é a paródia da brevidade do conto, como mostra o próprio organizador da microantologia, afirmando que “Se o ‘conto vence por nocaute’, como dizia Cortázar, então toma lá”¹⁴. Isso é contística pós-moderna, nesse sentido, nessa relação mimética, nessa relação de transtextualidade estética, colocando o moderno em xeque; problematizando, ironizando e jogando com a ideia moderna de conto.

É através dessa relação transtextual, paratextual, dessa ligação arquitextual, através da paródia consciente, metatextual e metaficcionalmente, que se constitui a marca fundamental dos artifícios pós-modernos de questionamento do discurso moderno. Isso faz com que o miniconto torne-se diferente do que fora feito por Dalton Trevisan, na maioria de seus pequenos escritos, mesmo o autor integrando a antologia organizada por Marcelino Freire; diferente assim como outros que transitaram anteriormente pelos textos curtos, mas que não chamaram, propositalmente, em suas publicações, esses textos de contos.

¹³ HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989. p. 54.

¹⁴ FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. s/p.

Em *Dinorá: novos mistérios*, Trevisan publica inúmeras mininarrativas intituladas “Nove haicais”¹⁵ e não nove minicontos, o que problematizaria efetivamente a estrutura do gênero, sendo que a construção de seus haicais não se difere em praticamente nada dos minicontos que lemos hoje, como é possível observar:

1

Dou com um pernetá na rua e, ai de mim, pronto começo a manquitolar.

2

Uma bandeja inteira de pastéis. Como escolher um deles? São tantos.
— Fácil: deixe que ele te escolha.

3

A tipinha de tênis rosa para o avô que descola um dinheirinho:
— Pô, você me salvou a vida, cara!

4

O inimigo de futebol:
— O meu amor pela Fifi é maior que o amor pelo Brasil.
A doce pequinesa que sofre dos nervos com a guerra da buzina, corneta, bombinha, foguete.

5

— Sabe o que o João deu para o nenê, filho dele? Meia dúzia de fraldas e um pião amarelo.

6

— Casei com uma puta do Passeio Público. Tinha tanto piolho que, uma noite dormia de porre, botei um pó no cabelo dela. Dia seguinte, lavou a cabeça e ficou meia cega.

7

De repente a mosca salta e pousa na toalha branca. Você a espanta, sem que voe — uma semente negra de mamão.

8

Parentes e convidados rompem no parabéns pra você. De pé na cadeira, a aniversariante ergue os bracinhos:
— Para. Para. Para.
Na mesa um feixe luminoso estraga o efeito das cinco velinhas.
— Mãe, apaga o sol.

9

A chuva engorda o barro e dá de beber aos mortos.

¹⁵ TREVISAN, Dalton. *Dinorá: novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 60.

Insistir no proposital ou no consciente é falar de um pensamento que aprendeu a lidar com as verdades modernas, com as leis modernas, percebendo que essas verdades, essas leis e certezas – tradição, história – nada mais são do que um emaranhado de discursos sustentados hegemonicamente e, muitas vezes, no caso da literatura, sustentados academicamente, mas que não são *a verdade sobre o conto*. Quando insistimos nisso é porque precisamos reconhecer um pensamento que aprendeu que a regra para o conto, que a História do conto, como qualquer História oficial, como aqui foi rememorada, é um complexo conjunto de enunciados, um tecido que pode, se preciso, ser desmanchado, negado e transgredido sem receio: tudo para que ele seja suplementado, pois a regra, o tecido moderno, não constitui, fora da modernidade, o verdadeiro conto, o que não designa, por outro lado, seu fim.

A articulação entre o conto moderno e o conto pós-moderno ultrapassa, inúmeras vezes, o interior do texto e chega ao paratexto, ao objeto livro, à mercadoria, que não poderia ficar de fora em nossa cultura de consumo. Como exemplo, temos a criação da editora porto-alegrense Livros do Mal, idealizada por volta de 2000/2001 – por dois jovens escritores, Daniel Pellizzari e Daniel Galera, e por um artista plástico, Guilherme Pilla – e extinta por volta de 2004. Publicando praticamente apenas livros de contos, foi responsável por uma inusitada coleção

chamada “Tumba do cânone”. A “Tumba do cânone”¹⁶ nada mais é, e assim pode ser interpretada, do que a própria tentativa de novos escritores em busca do direito de voz e percebendo que o caminho para isso é confrontar o discurso histórico, jogar com a relativização canônica; ou melhor, relativizar o cânone, comum hoje, discutindo seu discurso formador: uma estrutura rígida que a abordagem paródica tem como objetivo debater. Isso torna o conto “Adágio para umbigos”, há pouco referido, ainda mais claro dentro dessa discussão entre o moderno e o pós-moderno, entre o conto pós-moderno como problematização do moderno, pois basta que saibamos que *O livro das cousas que acontecem* é a segunda publicação de Pellizzari pela Livros do Mal, sua própria editora.

Isso também faz com que não nos surpreenda o discurso apresentado na rubrica do conto: “NOITE. Um bar vazio, com exceção de quatro escritores mortos e várias garrafas, também vazias”. O narrador, em suas poucas palavras, faz com que dois pontos sejam destacados: a morte, nada diferente do que nos apontou Foucault, e o esvaziamento, presente duas vezes em menos de três linhas. Evidencia, com isso, um possível esgotamento desses que estão mortos, assassinados e enterrados no que seria a sugerida tumba do cânone; o esgotamento de quatro representantes do cânone moderno, muito ligados ao surrealismo, ao realismo mágico e ao absurdo, e que discutem, a partir do

¹⁶ Tal coleção ganha mais sentido no momento em que sabemos – e a verdadeira relação entre os dois textos deixamos a critério do leitor – que em 1998 as pesquisadoras Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira organizaram e publicaram pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre, uma obra intitulada *O berço do cânone: um conjunto de textos fundadores da história da literatura brasileira*.

pessimismo de Kafka, a probabilidade de não haver ninguém no bar onde se encontram, estando eles em uma espécie de abandono ou esquecimento e presos ali há décadas, falando bobagem e sem conseguir levantar das cadeiras: em uma espécie de limbo ou prisão, o que deve ser lido e refletido sem nada de ingenuidade. Não seria essa a hora de percebermos que estamos fechados em algumas prisões estéticas? Ou quem sabe livrá-los, libertar esses escritores da jaula em que nós os colocamos, da jaula do cânone, recíproca prisão?

Para tratarmos do conto pós-moderno, precisamos ficar atentos também às relações paródicas que vão, em certos momentos, além do texto em si, porque “o prazer da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual”¹⁷. Publicar *Os cem menores contos brasileiros do século* é – utilizando paradoxalmente os mesmos artifícios modernos da totalização – a resposta pós-moderna por excelência ao moderno *Os cem melhores contos brasileiros do século*, que carrega no título toda a carga binária do discurso moderno, que acreditou sempre na possibilidade de selecionar e catalogar, incluir, homogeneizar, unir, reunir, sistematizar e excluir. Sendo os contos de *Os cem melhores contos brasileiros do século* os melhores, os demais, automaticamente, são os “não melhores”.

Um exemplo de pequeno conto de *Os cem menores contos brasileiros do século* é “Boletim de carnaval”, de Luiz Roberto Guedes. De cunho totalmente

¹⁷ HUTCHEON, Linda. Op. cit., nota 13. p. 48.

anedótico, o texto elimina quaisquer resquícios da densidade exigida pela poética moderna do gênero. Há apenas um diálogo em duas linhas em que tudo está na superfície, a não ser pelo jogo de ironia das palavras, percebido facilmente, como em qualquer narrativa anedótica. Não há um subtexto diluído aos moldes de Tchekhov, ou a unidade de efeito pensada por Edgar Allan Poe. Não há uma extensão que possibilite a construção da narrativa aos moldes da contística moderna. Isso faz com que essa escrita problematizada participe do grupo de estruturas que Poe recusava por não ter como criar uma tensão digna daquilo que ele compreendia como um verdadeiro conto; mesmo assim, é um conto. Pelo menos, pondo em verdadeira prática o discurso modernista, assim ela é chamado e reconhecido:

Boletim de carnaval¹⁸

- Fui estuprada, vô. Três animais!
- E tu esperava o quê? Um noivo?

“Boletim de carnaval” é, para a pós-modernidade, um perfeito conto, assim como o texto de uma só frase e sem título de Adrienne Myrtes, também anedótico, em que a própria literariedade, essa matéria abstrata e tão valorizada de que a literatura é feita, está problematizada. Mesmo assim, mesmo sendo outra pequena anedota, mesmo problematizando uma verdade sobre a arte literária e sobre o gênero, é, para a pós-modernidade, pelo simples fato de ser chamado de

¹⁸ GUEDES, Luiz Roberto. Boletim de carnaval. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 51.

conto e assim “institucionalizado”, um perfeito exemplar do gênero. No entanto, o texto assume, mesmo sem conteúdo nem volume e tempo hábil para enquadrá-lo nos moldes modernos, o caráter de narrativa, de conto, de algo que está sendo contado através dos verbos “cair” e “ir”:

Caiu da escada e foi para o andar de cima.¹⁹

“Cair da escada e ir para o andar de cima” é, com clareza, uma anedota, um bom trocadilho com as palavras, mas nunca poderia, mesmo caracterizando-se como narrativa, ser denominado conto, caso os paradigmas que vigorassem fossem os dos estudos que tratam do gênero desde o século XIX até Ernest Hemingway ou Julio Cortázar ou alguns contemporâneos brasileiros, independente do uso do prefixo “mini” ou “micro”. Em muitas publicações, os contos extremamente reduzidos se misturam aos demais sem distinção.

O uso de uma estrutura anedótica e irônica está presente em inúmeros trabalhos de *Os cem menores contos brasileiros do século*. O conto sem título, de número 16, de Cíntia Moscovich, é outro exemplo, com dois pequenos períodos que dizem: “A vida inteira pela frente. O tiro veio por trás.”²⁰ De mesmo estilo e também em tom satírico, apresenta-se o texto de Índigo, de número 36:

¹⁹ MYRTEs, Adrienne. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 2.

²⁰ MOSCOVICH, Cíntia. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 16.

Moça de imaginação fértil,
pegou uma gravidez psicológica.²¹

O gênero também é posto em discussão com o pequeníssimo monólogo de Carlos Herculano Lopes, que, através de sua elaboração, dissolve as fronteiras entre o conto e a poesia, entre a narrativa e o verso. Com a aliteração das consoantes “v” e “s” – imprimindo um ritmo leve, quase de voo, de liberdade, que remete de forma direta ao embalo de uma rede, já que o texto intitula-se “No embalo da rede” – juntamente com a assonância da vogal “a” na última linha, ou verso, o que o leitor tem em mãos é outro minúsculo conto em que a tentativa de rotulá-lo com segurança em qualquer gênero imaginado estruturalmente só nos levaria ao fracasso. Não que a atitude de dissolver as fronteiras entre a frase e o verso nunca fora feita antes, mas não em uma estrutura chamada e reconhecida como miniconto. Seria provável encontrarmos, de tamanho semelhante, mesmo que narrativo, pequenos poemas, não pequenos contos.

Com a valorização ao extremo da normativa moderna, não só a questão da brevidade do conto entra em jogo, mas a densidade daquilo que se conta. Caminhando agora ao contrário dos exemplos anteriores, a densidade, antes rechaçada por Moscovich e por Índigo, também se radicaliza nos minicontos, dando ao leitor, em poucas palavras, aos moldes da fotografia de Cortázar levada às últimas consequências, uma gama de possibilidades de interpretação. Como

²¹ ÍNDIGO. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 36.

sinal de boa complexidade literária, prende o leitor em um cerco de uma cena que já começa a ser descrita no título e que tem seu desfecho na voz de um personagem:

No embalo da rede²²
 Vou,
 mas levo as crianças.

A densidade e a simplicidade, da mesma forma, estão presentes em “Assim”, de Luiz Ruffato:

Ele jurou amor eterno.
 E me encheu de filhos.
 E sumiu por aí.²³

“Fumaça”, de Ronaldo Correia de Brito, mesmo de tamanho reduzido, deixa entrever a ideia de que há, além da pequena cena que nos apresenta, algo muito maior por detrás, algo que é próprio do conto moderno e que a contística pós-moderna também não esqueceu, revisitando e reinventando, de maneira minúscula e extremamente densa, a atmosfera ou o *iceberg* de Hemingway.

Fumaça

Olhou a casa, o ipê florido.
 Tudo para ela.
 Suspendeu a mala e foi.²⁴

²² LOPES, Carlos Herculano. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 14.

²³ RUFFATO, Luiz. Assim. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 52.

²⁴ BRITO, Ronaldo Correia de. Fumaça. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004. p. 87.

Os minicontos, no entanto, não se limitam às coletâneas do gênero. Eles estão em obras como *Falo de mulher*, primeira publicação de Ivana Arruda Leite²⁵, onde podemos ler, por exemplo, “A puta seletiva”:

Sou uma puta muito seletiva. Escolho muito bem os homens que como. Se um deles para o carro e pergunta sobre camisinha, logo vou dispensando e mandando o sujeito pastar.
– Comigo só se for com o pé na morte, cara. Camisinha nem pensar.²⁶

Em “Nem tudo é verdade”, o caráter humorístico e irônico também predomina, o que é uma constante na escrita de Ivana:

O que me irrita nesses rapazes com quem tenho transado é a mania de querer conversar depois do sexo.
Saudade do tempo em que os homens simplesmente viravam para o lado e dormiam.
Eles levaram muito a sério nossas reclamações.²⁷

²⁵ Ivana Arruda Leite nasceu em Araçatuba, em 1951. É socióloga e iniciou sua carreira literária em 1997, com *Histórias da mulher do fim do século*, contos, pela editora Hacker. Em 2002, publicou o livro de contos *Falo de mulher*, também de contos, pela Ateliê Editorial. Depois, lançou *Eu te darei o céu – e outras promessas dos anos 60* (Editora 34), participando, também, de inúmeras antologias, como: *Geração 90* (Boitempo), *Contos de escritoras brasileiras* (Martins Fontes), *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* (Record) e *Os cem menores contos brasileiros do século* (Ateliê Editorial). Mantém, até o momento, o blog www.doidivana.zip.net. No que se refere à temática de seus contos, a questão da alteridade também se faz presente no que se pode pensar como voz. Ivana, com uma linguagem direta e impactante, põe em debate o discurso criado em torno da mulher em uma espécie de desconstrução da fragilidade feminina. No entanto, o que torna o trabalho de Ivana tão pós-moderno em relação à voz quanto o de Marcelino Freire, é que a emergência do outro através de sua própria voz não garante a essencialidade de uma representação mais verdadeira, por isso, novamente temos o que Silviano Santiago apontou como narrador pós-moderno, o que também, mais uma vez, não está ligado diretamente ao gênero conto. Acreditar, para a pós-modernidade, que essa voz seja autêntica pode ser um grande equívoco, já que mesmo a autorrepresentação, entendida como construção discursiva, não está livre de mascarar uma cooptação inconsciente pelas normas que pretendia desmascarar, um resultado que pode consumi-lo como sujeito histórico antes que ele se torne historicamente efetivo. Cf.: DALCASTAGNÈ, R. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas de representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: UNB; Finatec, 2005.

²⁶ LEITE, Ivana Arruda. *Falo de mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. p. 49.

²⁷ Idem. p. 31.

Em *Os cem menores contos brasileiros do século*, Ivana Arruda Leite participa com uma pequena narrativa intitulada “Feijoada”, e com o mesmo tom agressivo e sarcástico de muitos de seus outros trabalhos, diz:

Confesso.
Fui eu que enfiei a faca
na barriga desse porco.²⁸

“Feijoada”, através da voz de uma narradora-protagonista que confessa um crime – ter matado um homem –, possibilita ao leitor, assim como em Lopes e Ruffato, criar imagens e toda uma construção acerca do acontecido, em um conto que, mesmo pequeno, contém personagens, enredo, conflito e, principalmente, um jogo entre história aparente e cifrada, como deseja a contística moderna, em que tudo vai muito além da “miserável história que conta”, como também dizia Cortázar. Só que dessa vez, com, no máximo, cinquenta letras.

Daniel Pellizzari, em *Ovelhas que voam se perdem no céu*, seu primeiro livro, também publicado por sua própria editora, à qual já nos referimos, também reservou um espaço para o mini, com “As boas maneiras do acaso”:

Sempre reclamava do barulho dos vizinhos.
Um dia foi reclamar do silêncio, mas eles tinham se mudado.
Nunca mais conseguiu dormir.²⁹

²⁸ LEITE, Ivana Arruda. Feijoada. In: FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. p. 37.

²⁹ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001. p. 17.

O baiano Paulo Bullar, em seu pequeno volume de contos intitulado *Húmus*, publicado pela editora de Pellizzari e de Daniel Galera, usou e abusou do miniconto em uma obra caótica e de difícil definição, em que o caráter fabular dá o tom das narrativas, como em “Observação”, ao dizer que “As formigas trabalham, trabalham, trabalham, e eu, que sou um cágado, apenas observo”; ou como em “Imagens 2”, ao contar que “Macacos mijam com raiva. Os ratos, mais arredios, permanecem em suas tocas”; ou ainda como no conto “Zebras, girafas e elefantes”:

A importância desses animais é essencialmente estética.³⁰

As antologias de textos curtos, a prática de uma narrativa extremamente enxuta, não são privilégio do Brasil. Inspirados no dinossauro de Augusto Monterroso³¹, assim como em textos de Juan José Arreola³² e Julio Torri³³ – numa atitude modernista, como em Trevisan, de brincadeira com a estrutura de uma narrativa, mas sem a segurança ou consciência pós-moderna, que problematiza

³⁰ BULLAR, Paulo. *Húmus*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 47, 17 e 21.

³¹ Escritor nascido em 1921, na Guatemala, e famoso por “O dinossauro”, uma de suas obras mais célebres e considerado um dos menores textos da literatura mundial: “Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”. Augusto Monterroso faleceu em fevereiro de 2003.

³² Escritor mexicano nascido em Jalisco, em 1918, e considerado grande contista. Foi responsável pela publicação de periódicos como *Los presentes* e *Cuadernos y Libros del unicornio* na década de 1960. Publicou também, entre outros trabalhos, *Varia invención* (1949), *Confabulario* (1952), *La hora de todos* (teatro, 1954), *Bestiario* (1958), *La feria* (romance, 1963) e *La palabra educación* (1973).

³³ Mexicano nascido em Saltillo, Coahuila, em 27 de junho de 1889, foi maestro e escritor também dedicado ao conto. Morreu na Cidade do México, em 11 de maio de 1970. Escreveu, entre outros trabalhos, *Ensayos y poemas* (1917) e *De fusilamientos* (1940).

efetivamente as normativas do conto –, diversos escritores, com ajuda da Internet, dedicaram-se a narrar de forma mais curta. Desde o início dos anos 1990, nos Estados Unidos, são comuns as antologias intituladas, por exemplo, como *Microfiction: an anthology of really short stories*, organizada por Jerome Stern. Publicado em 1996 pela W. W. Norton, de Nova York, o livro apresenta trabalhos como “Daydream”, de Roberta Allen, cujo texto segue abaixo de forma integral:

My half sister is shrieking in the front of the car while her husband – a gambler like our father – races through the mountains at top speed. This trip feels like a roller-coaster ride. My half sister’s husband can’t wait to reach Las Vegas and lose his wife’s money. Their son and daughter hold each other tight in the backseat where I sit too. My half sister’s daughter – who is older than me! – is also shrieking. I keep my nose pressed against the window glass. I am not afraid.³⁴

Essas antologias ainda se limitavam, muitas vezes, à publicação de escritores como Spencer Holst (1926-2001) e textos com a média de uma página. Mas precisamos, no entanto, destacar alguns detalhes, como na coletânea de contos *Flash fiction: 72 very short stories*, de 1992, publicada pela W. W. Norton, que traz o advérbio *very* em evidência, assim como o *really* está destacado em itálico no título de *Microfiction: an anthology of really short stories*.

Não apenas temos de notar esse destaque aos advérbios como também reparar que tais antologias dialogam de forma direta – o que não acontecia necessariamente com seus antecessores, mesmo com aqueles que escreveram

³⁴ ALLEN, Roberta. Daydream. In: STERN, Jerome. *Microfiction: an anthology of really short stories*. Nova York: W. W. Norton, 1996. p. 28.

textos muito pequenos – com o gênero conto, com a *short story*; ou seja, com o conto moderno. Isso pode ser percebido pelo fato de que mesmo sendo narrativas que se inspiraram na escrita de Monterroso, elas começaram com textos de 150 a 200 palavras, sendo muito maiores do que a célebre frase sobre o dinossauro. A escrita de textos maiores do que os de Monterroso poderia ser até mesmo confundida com algum tipo de retrocesso. O problema é que agora, consciente e propositalmente, a estrutura de um gênero está em jogo.

Textos como os de Monterroso não possuíam tal objetivo, não eram efetivamente escritos e publicados como contos, diferente de quando esse norte é apontado pelo escritor, que objetiva escrever *short stories* – gênero que possui especificidades estéticas claras para sua elaboração. É, mais uma vez, a diferença apontada no caso de Trevisan, ao escrever, em outro exemplo retirado de *Ah, é?*, pequenas narrativas com o nome mini-histórias, não minicontos:

01

Domingo inteiro em pijama, coça o umbigo. Diverte-se com os pequenos anúncios. Em sossego na poltrona, entende as borbulhas do gelo no copo de bebida. Uma velhice tranquila, regando suas malvas à janela, em manga de camisa. Única dúvida: ganhará o concurso de palavras cruzadas?

02

Rataplã é o gato siamês. Olho todo azul. Magro de tão libidinoso. Pior que um piá de mão no bolso. Vive no colo, se esfrega e ronrona. — Você não acredita. Se eu ralho, sai lágrima azul daquele olho. Hora de sua volta do colégio, ele trepa na cadeira e salta na janela. Ali à espera, batendo o rabinho na vidraça.

Doente incurável. O veterinário propõe sacrificá-lo. A moça deita-o no colo. Ela mesma enfia a agulha na patinha. E ficam se olhando até o último suspiro nos seus braços. Nem quando o pai se foi ela sentiu tanto.

03

Ao tirar a calcinha, ele rasga. Puxa com força e rasga. Vai por cima. Ó mãezinha, e agora? Com falta de ar, afogueada, lavada de suor. Reza que fique por isso mesmo.

Chorando, suando, tremendo, o coração tosse no joelho. Ele a beija da cabeça ao pé — mil asas de borboleta à flor da pele. O medo já não é tanto. Ainda bem só aquilo. Perdido nas voltas de sua coxa, beija o umbiguinho.

Deita-se sobre ela — e entra nela. Que dá um berro de agonia: o cigarro aceso na palma da mão. Mas você para? Nem ele.

04

Só de vê-la — ó doçura do quindim se derretendo sem morder — o arrepio lancinante no céu da boca.³⁵

Dialogar com o gênero faz com que o miniconto passe por um caminho de aparente retrocesso se compararmos as narrativas de 150 palavras à pequena frase referente ao dinossauro: algo necessário para que se chegue novamente ao modelo de Monterroso, mas agora como verdadeiro conto, não como um estilo indefinido, variando entre a mini-história, ou a micronarrativa ou o haicai. Assim fez Terron, em forma de paródia, em texto que está em *Os cem menores contos brasileiros do século* e com o qual abrimos este capítulo.

As *microfictions*, ou minicontos, tornaram-se nos Estados Unidos, como no Brasil, uma febre na Internet, e o conto, nesse processo, reduziu-se verdadeiramente. Os exemplos dessa caminhada são muitos, como o *site* americano *Micro Fiction*³⁶, tratando exatamente da relação entre a escrita de brevidade excessiva e o gênero conto, mesmo desviando-se, muitas vezes, do que a modernidade denominava como conto, mesmo fugindo à tensão ou a uma estrutura com capacidade de suportar tudo aquilo que a teoria sobre a escrita do

³⁵ TREVISAN, Dalton. *Ah, é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994. p. 13.

³⁶ Cf.: <http://www.philgardner.net/Micro.html>. Acessado em: 20/08/2009. *Microfiction* equivale ao miniconto ou microconto em língua portuguesa: expressão que já possui em seu sentido a ideia do gênero conto.

conto desejou. Para isso, o *site* destaca, em seu cabeçalho, à primeira vista dos visitantes, os seguintes dizeres – e mais uma vez o advérbio *very* é destaque, como o nome dado àquilo que a modernidade compreendeu como o conto legítimo, como *short story*:

These are short stories. *Very* short stories. First there was “flash fiction” – the idea of writing a complete story in just a few hundred words. “Micro fiction” takes the concept one stage further. The challenge here is to write a piece containing all the elements of a traditional short story – a setting, one or more characters, conflict, resolution – **all in 100 words or less.**
And to think some people write novels. The fools.

E assim a arte se faz e o gênero se cria ou se transforma; se firma, se afirma e se reafirma, no jogo do dito e do não dito; no jogo de poder, na ironia: “E pensar que muitas pessoas escrevem romances. Tolos.”

6.2 Ainda pequenos, mas não mais *minis* e o retorno aos primórdios

Outro exemplo do que entendemos como contística pós-moderna – e agora entrando em textos que não carregam mais, necessariamente, a marca de “mini” ou “micro”, apesar do tamanho reduzido – está na obra *Vidas cegas*, já apresentada, em que não há, novamente, contos perfeitos segundo a norma moderna. Suas histórias transitam por um caminho tortuoso entre as parábolas – como fez Paulo Bullar com as fábulas –, a narrativa extremamente densa, os

fragmentos de cenas de vidas que acabam, muitas vezes, parecendo sem sentido – um sem sentido que encontra seu sentido apenas no conjunto – e aquilo que nada conta, em uma espécie de texto de caráter filosófico-dissertativo ou interrogativo que tem como única função dialogar com o leitor. Mesmo após uma leitura atenta, como afirmou Ronaldo Bressane para o jornal literário *Rascunho*, não se consegue divisar se Benvenuti é um multinarrador com diversos personagens coexistindo em seu autossistema ou um único narrador fragmentado em inúmeros microentes narrativos.

Vidas cegas inicia, o que já põe em evidência aquilo que se denomina conto, com o texto “A vida de Jonas”, que dialoga com a parábola bíblica que todos conhecemos, como uma espécie de continuação da mesma: “Sozinho, Jonas canta. Sua música alimenta o ambiente. Talvez por isso a Baleia ainda não o tenha digerido. Talvez por isso ela não o deixe ir embora. Talvez pela visita noturna Jonas continue cantando.”³⁷ Difícil aproximar alguns textos de Benvenuti daquilo que se solidificou, na modernidade, como conto, como, por exemplo, “A vida de Sinbad”:

Sinbad era negro. Negro e forte. Enquanto sua tripulação morria lentamente de uma doença misteriosa, Sinbad, dominando o navio com seus braços fortes e controlando no timão o trajeto que os levaria para o Pacífico, gritava e dava gargalhadas, animando a melancolia da nau derivante [...] Então, um dia, a tempestade amainou, o sol apareceu entre as nuvens e os seis marinheiros que resistiram à fome e à doença sentiram-se fortes o suficiente

³⁷ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002. p. 11.

para fazer o que constava no antigo regulamento da Marinha de Sua Majestade. E assim Sinbad foi enforcado e jogado ao mar.³⁸

Podemos ver como Marcelo Benvenuti volta a um tipo de narrativa que nos remete à origem do conto, ao conto antes de Poe, a uma das mais célebres narrativas de *As mil e uma noites*, em que a história de um marinheiro, cujo nome significa “viajante em Sind” (uma província do Paquistão), é trazida dos tempos antigos e da tradição oral, sendo a oralidade o ponto marcante do conto. E notemos, também, que não se trata apenas de uma simples referência quanto ao personagem, já que isso não nos serviria de nada para compreendermos o que há de pós-moderno nesse conto. O texto de Benvenuti apresenta uma estrutura perfeitamente primordial, em forma de parábola, que não carrega uma história aparente e outra cifrada, mas uma história que traz uma moral em seu término.

“A vida de Sinbad” é uma narrativa em linha reta, centrada mais nas questões de causa e consequência sobre as atitudes de um personagem – assim como se apresentavam as próprias parábolas e todas as histórias de caráter moralizante – do que em uma construção que contemple cenário, tempo, espaço ou mesmo um nível de exploração psicológica das figuras de ficção. Não há essa escavação, assim como não há profundidade em nada se lembrarmos mais uma vez da tensão ou unidade de efeito exigida pela poética moderna do conto. Existe apenas a estrutura simples, por exemplo, da fábula, da narrativa de finalidade

³⁸ Idem. p. 59-60.

moral, do texto que apresenta um personagem agindo de forma inconsequente e recebendo, por isso, um castigo, pagando um determinado preço pelo seu ato indevido: um dia a tempestade amainou, o que não era esperado – o que Sinbad não acreditava ser possível –, e os seis marinheiros que resistiram à fome e à doença sentiram-se fortes o suficiente para fazer o que constava no antigo regulamento da Marinha de Sua Majestade, enforcando-o e jogando-o ao mar. Tudo porque Sinbad agiu de forma, talvez, arrogante, sem pensar em seus atos, cometendo, de alguma forma, uma espécie de *hybris*, de desmedida simples – aquilo que foi aprimorado na tragédia clássica e que se manteve, de certa forma, no conto moderno de Poe, mas caiu com Tchekhov –, assim como uma cigarra que não acredita que um dia o verão possa ir embora, como aconteceu com a tempestade que sustentava a imponência de Sinbad.

Mesmo com tudo isso, as narrativas de Benvenuto são chamadas de contos; ou melhor: são, para a pós-modernidade, contos, sem problema algum. *Vidas cegas* é um livro de contos que possui, consciente e propositalmente, o modelo fabular, e isso também é contística pós-moderna, é problematizar o gênero. Monterroso seria pós-moderno se não chamasse seus “minicontos” de fábulas, como em *La oveja negra y demás fábulas*³⁹, mas sim de contos, como fez Paulo Bullar, em *Húmus*.

³⁹ *La oveja negra y demás fábulas* saiu, no Brasil, pela editora Record. Traduzido por Millôr Fernandes e ilustrado por Jaguar, em 1983, apresentava quarenta brevíssimas narrativas aos moldes de fábula.

No que diz respeito às questões temporais no interior da narrativa, “A vida de Sinbad” faz uso do caráter atemporal, desse recurso próprio das narrativas míticas, fabulares, que todos conhecem com o “Era uma vez...”: esse tempo que ninguém pode precisar. Isso está representado em “A vida de Sinbad” por: “Então, um dia, a tempestade amainou...”. Não é a época nem o lugar o ponto de relevância, mas a atitude do personagem, seu caráter, aquilo que a história traz para ser refletido, com a virada do próprio “Então, um dia...”, mostrando que as coisas podem dar voltas, que nada é para sempre, que devemos pensar antes de agir, pois nossos atos, um dia, podem trazer consequências, ou qualquer outra interpretação que se queira dar para a morte do protagonista, o que não é nosso objetivo aqui.

A estrutura primária está evidente nos escritos de Marcelo Benvenuti. Assim como “A vida de Jonas” e a reelaboração de Sinbad, temos “A vida de César”, que também nos dá a sensação de atemporalidade, ao lermos sua primeira linha, construída no presente do indicativo: “César vive recluso em seu palácio...”⁴⁰ Tal afirmação, com a utilização do verbo “viver” e com o tempo verbal escolhido, nos encaminha a uma ideia de repetição, de movimento contínuo: efeito estético semelhante aos mais célebres inícios dos contos de fadas e dos demais textos oriundos da tradição oral.

⁴⁰ BENVENUTTI, Marcelo. Op. cit., nota 37. p. 69.

O tom de ensinamento, de lição a ser passada, de reflexo sobre a vida e sobre as ações humanas – como fazia Esopo através dos animais, como faziam os árabes ou os chineses com seus provérbios, e tantos que utilizavam a narrativa, a escrita e a oralidade para esses fins, mas que nunca foram intitulados efetivamente como contos legítimos pela normativa moderna, apenas como formas originárias do gênero – está presente em muitos textos de Marcelo Benvenuti.

É possível também termos uma ideia mais clara dessa abordagem, do que envolve o início e o fim (a estrutura) desse tipo de narrativa, assim como a questão da atemporalidade e demais elementos que nos remetem a um modelo mítico, de eterno acontecimento, do “Era uma vez...” e do “Viveram felizes para sempre”, se nos lembrarmos de lendas árabes religiosas, como “José e a mulher de Putifar”, “As sandálias de Abu ‘l Qâsim Et Tanuri”, “Jeda, o Judeu e o Cádi”, entre tantas outras. Ou mesmo se nos lembrarmos de “Ali Babá e os quarenta ladrões”⁴¹ – mais um texto de *As mil e uma* noites –, que inicia com a frase “Em dias que já lá vão e em tempos mui recuados, viviam, em certa cidade da Pérsia, dois irmãos”; e termina dizendo que:

Aberta a porta, entrou na cava e encontrou as preciosidades intactas, como as havia deixado. Certo, dessarte, de que nenhum dos bandidos sobrevivera, concluiu que, além dele, não havia mais ninguém que soubesse o segredo do lugar. Carregou sua

⁴¹ Ali Babá e os quarenta ladrões. In: HADDAD, Jamil Almansur (Org.). *Contos árabes*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, pp. 186-209. Confira, na mesma obra, os demais textos citados anteriormente.

montaria com um saco de moedas de ouro e voltou para casa. Mais tarde, ensinou o segredo aos seus filhos e aos filhos dos seus filhos, explicando-lhes como fazer para que a porta abrisse e fechasse. Ali Babá e sua família tiveram, assim, a vida inteira na maior riqueza e alegria, naquela mesma cidade em que ele fora antes um homem paupérrimo. Graças ao conhecimento do segredo, alcançou altos postos e dignidade.

Outro exemplo é “História da flor dos jardins”, de *As cento e uma noites*, série de contos, no estilo de *As mil e uma noites*, traduzidos na Europa pela primeira vez por Gaudefroy Demombynes, a partir de quatro manuscritos. A obra inclui narrativas com tendências morais originárias da Índia e da Pérsia, como viagens, aventuras épicas e amorosas, provavelmente do século VIII, muito antes da modernidade e da ocidentalização do gênero. “História da flor dos jardins” inicia dizendo: “Saiba, ó leitor do meu livro, que houve no país da Índia um grande rei [...] No começo de cada ano...”, tratando sempre desse tempo mítico – “Houve uma vez” e “A cada ano” –, levando a narrativa em direção a essa atemporalidade, a um tempo impreciso e ao mesmo tempo eterno. A história termina, no mesmo estilo, em um número que se refere muito mais a uma totalidade circular do que a uma simples cronologia: “Isso durou cem noites e então a jovem livrou-se da morte e a sua irmã com ela”⁴².

As narrativas em forma de parábola de Benvenutti, os minicontos, as vidas fragmentadas e narradas de forma que parecem não possuir sentido sozinhas, distantes do todo do livro, e mesmo aquelas que se enquadram de

⁴² História da flor dos jardins. In: HADDAD, Jamil Almansur (Org.). *Contos árabes*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. pp. 173-179.

forma mais precisa na contística convencional não se encerraram com *Vidas cegas*. O autor apresentou, em 2008, ao mesmo estilo, outra série de pequenos *flashes* existenciais em uma obra chamada *Arquivo morto*. Com alguns textos de *Vidas cegas* também revisados ou reelaborados, *Arquivo morto* organiza-se, em seu índice, por ordem alfabética e cada um dos contos tem como título somente o nome de seu protagonista, como: Alberto, Ana, Ângelo, Bárbara, Batista, Betine, Carlos, César, Clint, havendo sempre exatos três nomes para cada letra e seus respectivos contos.

Todas as formas utilizadas por Benvenutti anteriormente se repetem neste novo trabalho. Como exemplo dos minicontos temos “Samantha”, “Úrsula”, “Yara”, “Pablo” ou “Querêncio”, nos contando, este último, que:

Querêncio é um poeta. Ele entrega contas para pagar, extratos de banco, convites falsos. Um dia Querêncio encontrou um envelope no fundo de sua mochila. Uma letra feminina adornava o envelope com apenas uma frase. Para o carteiro. Querêncio não abriu o envelope.
Nem nunca vai abrir.⁴³

Muitos dos textos de *Arquivo morto*, por sua extensão mediana, assim como inúmeros de *Vidas cegas*, escapam ao tamanho antes necessário para o conto, mas também do miniconto, em narrativas que, dentro do mesmo processo de retomada do primordial, lembram-nos algo próximo ao provérbio, como “Olívia”:

⁴³ BENVENUTTI, Marcelo. *Arquivo morto*. Curitiba: Kafka, 2008. p. 126.

Olívia limpa vidros. Vidros grandes. Vidros pequenos. Janelas. Espelhos de banheiros. Janelas internas das salas de reuniões. Espelhos de quartos.

Olívia gosta tanto de limpar espelhos que começou a limpar outros espelhos. Espelhos d'água. Espelhos dos olhos. Os espelhos nunca eram o reflexo deles mesmos. Eram reflexos de outros espelhos. Olívia não sabia mais se o que estava limpando eram os reflexos ou os espelhos. Então ela começou a limpar tudo.

Até que começou a limpar os espelhos da alma. Essa foi a tarefa mais fácil. Ela teve de limpar apenas uma para as outras ficarem limpas para sempre.⁴⁴

“Olívia”, e outros tantos contos de *Arquivo morto* e de *Vidas cegas*, participa do modelo, pela extensão e por toda sua construção narrativa, dos textos encontrados nas já citadas *Flash fictions* ou em obras como *Microfiction: an anthology of really short stories*, escrita originária do miniconto atual. Outro exemplo da escrita de Benvenuti, que aparentemente também não possui um sentido claro se lido isoladamente, é o conto “Mauro”:

Mauro trabalha como auxiliar de escritório. Seu trabalho é enfadonho e burocrático. Ele saiu do trabalho, desceu do ônibus e comprou carne para fazer churrasco. Convidou alguns amigos para uma cervejada na sexta-feira à noite.

Mauro começou a beber cachaça com Pepsi light, que estava em oferta no armazém, e seus amigos não chegavam nunca. Mauro ficou bêbado e o churrasco queimou. Jogou o churrasco fora, para seu cachorro, e depois o encheu de pontapés.

Acordou com o barulho do telefone. Era um colega do escritório perguntando se ele estava doente. Mauro olhou pela janela, um sol quente torrando o corpo inerte de seu cachorro. Que dia é hoje? Desligou o telefone e foi enterrar o animal.

Hoje é quinta-feira.⁴⁵

⁴⁴ Idem. p. 116.

⁴⁵ Idem. p. 107.

“Mauro” dialoga e interage com os demais textos de *Arquivo morto*, assim como também ocorre em *Vidas cegas*, compondo e cumprindo um claro propósito: o de dar ao leitor um rol de vidas sem sentido, sem esperanças e sonhos. Basta, para isso, para compreendermos melhor tal proposta, que conheçamos mais uma das narrativas do autor, como “Francisco”:

Francisco é um motorista de ônibus. Percorre o mesmo trajeto. Todos os dias. Cumprimenta quase sempre as mesmas pessoas. Almoça na mesma lanchonete e dorme sempre no mesmo horário. Sua mulher é a mesma desde sempre e seus filhos nunca deixarão de serem os mesmos. Torce para o mesmo time de futebol que faz muito não ganha nada. Todos os dias lê as mesmas notícias no único jornal da cidade em que nasceu e sempre morou. [...] Francisco nunca mudou seus sonhos. Eles são sempre os mesmos. Um dia ele começou a estudar em curso de línguas. Então tudo em sua vida mudou. Agora ele sonha em inglês.⁴⁶

Os exemplos de narrativas que reinventam a parábola e o texto moralizante, em *Arquivo morto*, são muitos, como “Júlio”, que conta a história de um velho, dono de um canivete espanhol, presente de um rei morto, que esconde durante o dia, em sua loja, sua alegria, para, à noite, longe dos demais, sorrir tranquilamente. Marcas narrativas como “Numa pequena cidade do interior chamada Poço vive um velho de barba branca e espessa”⁴⁷ nos remetem diretamente à estética primordial, assim como a presença da palavra “rei”, que nos lembra do universo dos contos de fadas.

⁴⁶ Idem. p. 61.

⁴⁷ Idem. p. 86.

Mais uma vez o uso da imprecisão temporal e geográfica se faz evidente. O local sempre é apresentado por expressões como “numa pequena cidade” ou “em um lugar chamado”, e nunca algo como “na cidade X, do Estado de...”, delimitando esse espaço. Da mesma forma, o presente do indicativo novamente é utilizado no verbo viver, para esse tempo eterno narrado através da conjugação “vive”, gerando a não precisão do narrado, não imprimindo à história um lugar no tempo.

A temática da cegueira permanece em *Arquivo morto*, pois o narrador de “Júlio” fecha sua história mostrando o ato de fuga do presente que seu personagem proporciona a si mesmo como necessidade para não sucumbir ao que vivencia: “O velho tem medo de que algum cliente pegue-o assim, feliz. Ele não pensa muito sobre isso. Pensar não deixa as pessoas sorrirem. Mas agora é hora de fechar as portas. E dormir. A noite faz o velho recordar.”⁴⁸

E assim a existência de Júlio une-se às demais, nesse cotidiano insólito que os personagens de Benvenuti vivem, em contos que fogem, por inúmeros aspectos, ao esperado pelo gênero moderno, como a quase infantil simetria linguística de “Luciana”: “Luciana não dorme nunca. Mas dorme sempre. Luciana tem muitas meias. De todas as cores. Tem tantas meias que existem mesmo meias que ela nunca vai usar.”

⁴⁸ Idem, p. 87.

Além dos recursos temporais novamente utilizados, os períodos curtos e a repetição do nome da personagem sem uso de anafóricos lembra-nos a linguagem direcionada ao público infantil, o mesmo público que consome o modelo primordial, problematizando a complexidade exigida anteriormente pelo conto moderno e fazendo de novo o movimento de retorno proposto por Benvenutti.

6.3 O outro lado da moeda: dos moldes primários aos contos que problematizam a ideia de narrar

De uma extremidade à outra, do texto que faz uso de um modelo considerado como primórdio do conto, perpassando, em inúmeros momentos, pela própria contística moderna e adentrando o universo do miniconto – como em “A vida da cigarra”: “Na minha vida existem duas cigarras. Uma canta quando estou acordado. A outra, quando estou dormindo. Eu nunca sei qual das duas está cantando”⁴⁹ –, Benvenutti chega ao que podemos considerar uma das modalidades do conto pós-moderno por excelência, que nada mais é do que o conto que, apesar de intitular-se como tal, problematiza aquilo que seria a própria matriz do gênero: contar algo.

⁴⁹ BENVENUTTI, Marcelo. Op. cit., nota 37. p. 92.

O conto pós-moderno, relativizando a estrutura moderna de conto, não só volta às origens do gênero, mas também nega qualquer relação com a palavra em si, fazendo com que existam contos que nada contam e reafirmando a ideia de que a partir de agora realmente conto é aquilo que o autor desejar chamar de conto. Alguns desses textos são devaneios filosóficos muito mais preocupados em fazer com que o leitor reflita sobre algo do que em contar uma determinada história. Podemos perceber isso em textos que já abordamos ao falarmos rapidamente sobre a questão da voz, como “A vida da pausa”, que faz parte da segunda metade de *Vidas cegas*, dos contos que nos encaminham para o fim da obra, em que a narrativa ganha um caráter mais abstrato, o que é possível notar já no título – no próprio tema a ser discutido, a pausa, que diverge de seus antecessores com nomes de pessoas – e em seu narrador, que diz:

Torna-se necessário, caros leitores, darmos uma pequena pausa nesta lista de vidas para que seja dado o legítimo direito de defesa ao autor dessas linhas contra as acusações que descreveremos a seguir [...] Que me interessam essas vidas cheias de fábulas falsas, metáforas fúteis, esse diletantismo amorfo que não serve de maneira alguma para a construção de um futuro melhor para a humanidade?⁵⁰

Diferente daquilo que muitos já fizeram, o contato direto com o leitor que o narrador de Benvenuto estabelece, em que narrador e autor se confundem e discutem questões externas ao livro frente ao leitor, indagando-o, é exemplo do que estamos apontando como recurso que problematiza o ato de contar. Em “A

⁵⁰ Idem. p. 143.

vida da pausa” não há história, enredo, nada, apenas esse debate de estilo filosófico. E tudo porque esse conto não pode sequer ser pensado como um monólogo interior ou uma espécie de fluxo de consciência. O narrador não está falando sobre si ou pensando para si. Benvenuto apresenta um texto em que o autor é questionado por problemas metaficcionalis pelo próprio narrador e tem como testemunha dessa discussão o leitor.

Além de um resgate que o conto pós-moderno possibilita, ele nos apresenta aquilo que poderíamos chamar de conto reflexivo ou interrogativo como mais uma de suas colaborações nessa suplementação que não tem outro objetivo senão o de desestabilizar as fronteiras que regem as normas do conto moderno.

É interessante também notar, no trecho abordado, a consciência por parte do mesmo narrador da existência da fórmula primordial nas vidas que fazem parte de seu universo ou do universo do autor. Ele próprio, o narrador, assume e mostra-se ciente da utilização do modelo fabular, da architextualidade da parábola, da “metáfora fútil”, referindo-se àquilo de cunho alegórico que o conto moderno sempre negou, prezando a história oculta ou cifrada em seu lugar: no lugar da alegoria.

O não contar, porém, desestabiliza por completo a ideia de estrutura daquilo que deveria ser o conto; desestabiliza sua possibilidade logocêntrica, mostrando que não há algo naturalmente fixo entre a palavra e a coisa, algo inabalável, perfeito ou modelar, que nunca pudesse ser ressignificado. Escrever

um conto que necessariamente nada conta é entrar no jogo de resignificação do gênero, abrir para esse jogo que se dá no espaço existente entre o significante e o significado, no espaço onde se movimentam os discursos, os paradigmas, a cultura: o espaço da diferença. Entre a palavra “homem” e a ideia de homem – que nada tem a ver com o ser empírico – há um espaço, que é o lugar da história, da cultura, dos discursos; o lugar de tudo o que molda a ideia, que nunca é fixa, que não está em um mundo inerente ao homem, mas que sempre está em movimento. E assim são todas as ideias; assim também é a ideia de conto.

O conto pós-moderno, em toda essa relação que envolve a própria palavra conto como gênero, não é fundamentalmente um abandono do conto moderno ou somente um retorno ao conto primeiro. O conto pós-moderno não tem uma fórmula fixa, não é uma fórmula fechada, senão seria mais uma vez moderno. Ele não possui uma regra hegemonicamente estabelecida. Por isso, o conto pós-moderno pode ser, também, o moderno, o clássico, o antes do clássico e até mesmo aquele que nada conta, que pergunta ou que dá, de forma irônica, apenas uma receita, como acontece no pequeno texto de Ivana Arruda Leite, “Receita para comer o homem amado”:

Pegue o homem que te maltrata, estenda-o sobre a tábua de bife e comece a sová-lo pelas costas. Depois pique bem picadinho e jogue na gordura quente. Acrescente os olhos e a cebola. Mexa devagar até tudo ficar dourado. A língua, cortada em minúsculos pedaços, deve ser colocada em seguida, assim como as mãos, os pés e o cheiro verde. Quando o refogado exalar o odor dos que ardem no inferno, jogue água fervente até amolecer o coração. Empane o pinto no ovo e na farinha de rosca e sirva como

aperitivo. Devore tudo com talher de prata, limpe a boca com guardanapo de linho e arrote com vontade, pra que isso não se repita nunca mais.⁵¹

“Receita para comer o homem amado” é outro ótimo exemplo do que estamos debatendo. É impossível traçar, de forma lógica e de maneira fácil, o que ele conta como narrativa. Que história o conto nos narra? Nenhuma. Ele é elaborado a partir de um jogo de palavras que nos possibilita, assim como também quis a poética moderna do conto, ir além do narrado. É possível, através da receita de Ivana, localizarmo-nos perfeitamente em um contexto que nos leva ao mundo dessa mulher e imaginarmos o que pode ter acontecido ou toda uma construção de ideia que nos possibilite conhecer melhor essa personagem e como deve ter sido ou como é sua vida.

Há, com isso, em “Receita para comer o homem amado”, novamente toda a carga exigida pela contística moderna em relação ao que fora denominado como história aparente e cifrada, mostrando exatamente o movimento que o conto pós-moderno se propõe a realizar. Ora utiliza e revigora a estética moderna, em um jogo de apropriação técnica e paródica, como no texto de Ivana e em muitos mincontos; ora nega, desapropriando-se dela, quando o modelo primordial e alegórico é utilizado, não fazendo uso da densidade ou elaboração lacunar desejada pela estrutura do conto moderno, simplificando-a.

⁵¹ LEITE, Ivana Arruda. Op. cit., nota 29. p. 13.

Isso mostra que o conto pós-moderno pode ser, se desejar, uma narrativa anedótica e unifrásica, uma bateria de perguntas ao leitor ou uma simples receita, como faz Ivana: mas uma receita que não deixa de ser literária, por tudo aquilo que está dentro do universo próprio da arte e que se busca mimeticamente da mesma forma.

O conto pós-moderno é, na verdade, uma abertura, um desmanche de fronteiras, uma suplementação e não apenas uma negação, pois o moderno está dentro do pós-moderno, e o pensamento pós-moderno é também o renascimento de ideais eliminados pela modernidade racionalizadora e totalizadora. Por isso, pôr em xeque a estrutura moderna de conto, desestruturá-la, não é negá-la, pois aquilo que é moderno não é, essencialmente, ruim.

O que a pós-modernidade faz é uma visita à história, uma retomada, um balanço que diz respeito aos enunciados, às estruturas discursivas que formaram o homem e, da mesma forma, sua arte. Questionar a estrutura moderna de conto e tecer esse diálogo entre passado e presente é discutir a história do gênero, é descentralizá-la e, assim, tirar dela o caráter hegemônico de regra sobre como o conto deve ser escrito. Assim, abrem-se novas possibilidades de escrita do gênero, que antes não poderiam ser pensadas como tal, independente se o que acontece é uma espécie de retomada ou tentativa de vanguardismo, pois no conto pós-moderno não há mais o perfeitamente certo ou errado, não há mais o cabível, o que também possibilita que modalidades já pensadas e exercitadas antes, como

os textos de Trevisan, agora possam ser chamadas de contos sem problema algum.

Outro texto de Benvenutti que já conhecemos, “A vida”, também é um claro exemplo de um conto que nada conta, mas que apenas disserta e, principalmente, pergunta, discute algo, num limite entre a literatura e a filosofia. Seu início diz que a vida é uma “Busca incessante de piedade. Perda incessante de busca. Repetição. O cotidiano é um desfile de números e cadáveres. A busca pelo poder enegrece a alma”⁵²; e assim segue, até o momento em que inúmeras questões, algumas já conhecidas nossas por abonação anterior, começam a ser lançadas ao leitor, como podemos notar no trecho que segue:

A vida não procura um sentido em si mesma. Ela não tem respostas para nossas perguntas. A resposta da vida é só uma. Nós temos a infeliz, porque somos limitados, conscientes e inteligentes, tarefa de procurarmos por dúvidas. Qual é a minha dúvida? Que dúvida pode ser apregoada pelos canais de comunicação dos grandes governos? Que dúvida jogaremos contra o mundo para que ele se deixe dominar por essa dúvida e possamos, nós, os dominadores, apoderar-se da vida alheia e fazermos aquilo que as dúvidas tiram de nossos dominados? Viver. Contemplar o nada sem sentido de nossa existência. Que religiões inventaremos amanhã? Que ideologia jogaremos nas cabeças sedentas de dúvidas? Que invenções venderemos no mercado mais próximo da casa dos incautos cheios de sonhos?⁵³

Novamente a pergunta sobre a exatidão do que se está contando pode ser feita. “A vida” não nos narra absolutamente nada. Apenas tem como único propósito fazer com que pensemos sobre nossa existência. Não há personagem,

⁵² BENVENUTTI, Marcelo. Op. cit., nota 37. p. 168.

⁵³ Idem. p. 169.

espaço ou tempo. Também não se enquadra, mais uma vez, em um possível monólogo ou fluxo de consciência. Simplesmente não é um texto narrativo, o que deveria ser algo primordialmente mantido caso a ideia primeira fosse a de escrever um conto aos moldes de Poe ou de Cortázar.

Em “A vida do suicida cínico”, Benvenuto repete a fórmula de voltar-se diretamente ao leitor, e mais uma vez não para comentar algo do que está narrando, e sim provocar aquele que lê, em outro processo de metaficcionalidade e metatextualidade conscientemente pós-modernas:

Leitores velhos de guerra, incansáveis de suas leituras, tudo está se acabando na imaginação. Vocês realmente acreditam na vida feliz que levam? [...] Sei, leitores, chateiem-se porque não temos nada de novo para contar nessas linhas. Que nenhuma historinha engraçada com segundos sentidos, metáforas inteligentes e mensagens subliminares vai se passar diante de vossos olhos. Nenhuma história policial, nenhum assassinato, nenhuma paixão, nenhuma criança, sem poesia, sem arte, sem essa mentira toda. *Quem sabe perturbá-los com perguntas e mais perguntas?* (grifo meu) Para que vocês trabalham, ein? Para sobreviver? E não sobrevivem os lírios do campo sem que precisem trabalhar, dizia Salomão ou qualquer um desses personagens bíblicos? Para que acumular o vil metal? Para que matar-se trabalhando em nome de um progresso, de um futuro, da herança de seus filhos, da eternidade em pedras de mármore? E o eterno pisotear entre humanos? A que chamam humanidade, ein, meu? Humanidade não é o pisotear das botas dos sedentos pelo poder? Pois a sociedade é isso, cegos? Simples e brutal disputa pelo poder [...] Reconheçam que nada podemos ganhar porque a verdade é que estamos mortos. Estamos mortos. E não existe nada que possa alterar isso.⁵⁴

É preciso que destaquemos, inevitavelmente, dois pontos neste conto que ilustram o que falo de maneira constante: (1) a utilização propositada de uma

⁵⁴ Idem. p. 144-145.

estrutura textual que se constrói quase unicamente por sentenças interrogativas e (2) a consciência da falta daquilo que é fundamental do gênero para o paradigma moderno e que o leitor, como o próprio narrador afirma, não terá: uma história, uma narrativa que conte algo a alguém, o que comprova a existência desse conto interrogativo, assim como a metatextualidade ou metaficcionalidade desestruturadora pós-moderna, que põe em xeque a própria questão da arte literária e da literariedade ao afirmar que “nenhuma historinha engraçada com segundos sentidos, metáforas inteligentes e mensagens subliminares vai se passar diante de vossos olhos”.

Não há como negar também, aos moldes de Bloom, a influência, a referência mimética ligada à apropriação, imitação e, ao mesmo tempo, à transcendência do modelo de Graciliano Ramos no que diz respeito à escrita de uma obra de conto, não há como não evidenciar a relação entre *Vidas cegas* e *Vidas secas*, este último estruturado por treze narrativas que podem ser consideradas contos nos moldes perfeitamente modernos e que formam um todo, assim como a obra de Benvenutti, com a única diferença de, mais uma vez, a fórmula ser levada ao extremo, como acontece com os minicontos.

No lugar de um conjunto de treze narrativas que formam um todo orgânico, o que temos em Benvenutti é um conjunto de setenta textos, em que a brevidade, a densidade e a fragmentação se amplificam naquilo que a pós-modernidade faz de melhor: utilizar e reutilizar o moderno para jogar com suas

estruturas e parodiá-lo. Se antes tínhamos *Os cem melhores contos do século*, hoje temos os cem menores; se antes tínhamos *Vidas secas*, hoje, mais uma vez através do recurso da paródia, temos *Vidas cegas*, construído da mesma forma, com a mesma organicidade e organização, mas não com pouco mais do que uma dezena de textos, e sim com dezenas deles.

6.4 Os contos de Marcelino Freire e a estrutura definitivamente problematizada

Se os limites do conto são relativizados com Marcelo Benvenuti, continuam a ser, de forma também evidente, com Marcelino Freire, que podemos considerar como outro exemplo de representante de contista pós-moderno por primazia, sendo um dos mais reverenciados escritores brasileiros contemporâneos. Marcelino apresenta textos de fronteiras ainda mais diluídas entre o conto e a poesia, entre o conto e a crônica ou entre o conto e a linguagem popular dos cordéis, da oralidade.

Muitos contos de Marcelino Freire, da mesma forma, nada contam com precisão, mas apenas perguntam, provocam, sem que as estruturas da contística moderna sejam respeitadas ou levadas em conta, como podemos ver em “Trabalhadores do Brasil”, texto que abre *Contos negreiros*:

Enquanto Zumbi trabalha cortando cana na zona da mata pernambucana Olorô-Quê vende carne de segunda a segunda ninguém vive aqui com a bunda preta pra cima tá me ouvindo bem?

Enquanto a gente dança no bico da garrafinha Ode trabalha de segurança pega ladrão que não respeita quem ganha o pão que o Tição amassou honestamente enquanto Obatalá faz serviço pra muita gente que não levanta um saco de cimento tá me ouvindo bem?

Enquanto Olorum trabalha como cobrador de ônibus naquele transe infernal de trânsito Ossonhe sonha com um novo amor pra ganhar 1 passe ou 2 na praça turbulenta do Pelô fazendo sexo oral anal seja lá com quem for tá me ouvindo bem?

Enquanto Rainha Quelé limpa fossa de banheiro Sambongo bungo na lama e isso parece que dá grana porque o povo se junta e aplaude Sambongo na merda pulando de cima da ponte tá me ouvindo bem?

Hein seu branco safado?

Ninguém aqui é escravo de ninguém.⁵⁵

O que está em jogo em “Trabalhadores do Brasil” não é a preocupação em narrar algo a alguém, assim como não foi em determinados textos de Marcelo Benvenuto ou Ivana Arruda Leite. O que está em jogo, aqui, é, mais uma vez, interrogar o leitor, provocá-lo. O que está em evidência é, em primeiro lugar, a pergunta: “tá me ouvindo bem?”, frequente em todo o conto, como um refrão, um estribilho; e, em segundo lugar, uma frase, uma resposta direta aos leitores: “Ninguém aqui é escravo de ninguém”.

Podemos perceber que “Trabalhadores do Brasil” não se enquadra no que entendemos como conto (moderno). Basta, para isso, que perguntemos, mais uma vez, qual sua história. A resposta seria algo muito impreciso, assim como se

⁵⁵ FREIRE, Marcelino. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 5-6.

perguntássemos qual a história de “Receita para comer o homem amado”, de Ivana Arruda Leite, ou de “A vida” ou “A vida da pausa”, de Benvenuti.

Em sua segunda coletânea de contos, *BaléRalé*, publicada antes de *Contos negreiros*, Marcelino Freire aplica a mesma fórmula em “Homo erectus”: texto formado unicamente por interrogações e que nos coloca à prova de qualquer tentativa de classificação de gênero sem que haja um claro desconforto crítico:

Sabe o Homem que encontraram no gelo? Encontraram no gelo da Prússia? Enrolado? Os arqueólogos encontraram no gelo gelado da Prússia? Perto das colinas calcáreas da Prússia? O Homem feito um feto gelado, com sua vara de pesca? Sabe o Homem que encontraram? Com seu machado de pedra? O Homem que tinha cabeleira intacta? A arcada dentária? O Homem meio macaco? Funerário? Fossilizado na encosta que o engoliu? No tempo perdido? Você viu? Tetravô dos mamíferos do Brasil? O Homem vestígio? O Homem engolido pela terra primitiva? Da Era Quaternária, não sei? Secundária? Que caçava avestruz sem plumas? Caçava o cervo turfeiras? Javali e mastedonte? Ia aos mares fisgar celacanto? Rinoceronte? Sabe deste Homem? Irmão do Homem de Piltdown? Primo do Homem de Neandertal? Do velho Cro-Magnon? Do Homem de Mauer? Dos Incas, até? Dos Filhos do Sol? Das tribos da Guiné? O Homem de 100 mil anos antes de nossa era? Ou mais? Um milhão de eras? Homem com mandíbula de chimpanzé? Parecido o mais terrível dos répteis carnívoros do Cretáceo? Um mistério maior que este mistério? Navegador de jacaré? Não sabe? Homem desenterrado por acaso? Pelos viajantes, por acaso? Pela Paleontologia, não sabe? Visto nas costelas frias da Prússia, repito? Prússia renana, vá saber lá o que é isso? O Homem ressuscitado, você viu na TV? De ossos miúdos? Esmiuçados? Abertos para estudo? À visitação nos museus americanos? Como uma múmia sem roupa? Quase? Flagrada como se estivesse dormindo nas profundezas do mundo oceânico? O Homem embrionário? Das origens cavernosas da Humanidade? Sabe este Homem, não sabe? Pintado nas cavernas da Dordonha? Mesolítico? Nômade? Perdido? Este Homem dava o cu para outros homens. E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso.⁵⁶

⁵⁶ FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. A versão que utilizamos, escrita na forma de um único parágrafo, foi retirada do blog do autor, disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/homo.html>. Assim como já é característica do

Temos também em “Homo erectus”, assim como em “Trabalhadores do Brasil”, sentenças interrogativas que vão preparando o leitor para uma resposta direta e provocativa: “Este Homem dava o cu para outros homens. E ninguém, até então, tinha nada a ver com isso”.

Além de tal construção, evidente em “Homo erectus”, mostrando mais uma vez o que viemos nos referindo em relação à elaboração da contística pós-moderna, a musicalidade da escrita de Marcelino Freire, suas aliteraões e assonâncias, assim como a carga de oralidade encontrada, não só em “Trabalhadores do Brasil” e em “Homo erectus”, mas em toda sua obra, problematizam evidentemente as fronteiras entre a narrativa e a poesia, fronteiras essas que também não nos cabe definir.

Discutir a estrutura dos contos de Marcelino Freire – sim, são contos, pois assim são intitulados – e cair em um terreno incerto é a própria experiência provocada por aquilo que chamamos de contística pós-moderna, em que a exatidão antes estabelecida dá lugar à pluralidade arquiteitual, estética, a qual estamos mostrando nas diversas elaborações distintas entre si, que vão do miniconto, como na pequena obra organizada pelo próprio Marcelino Freire, ao conto que desconstrói exatamente a ideia do gênero.

autor, podemos notar novamente a presença de uma temática bem contemporânea na escrita de Marcelino Freire. “Homo erectus”, ao tratar da homossexualidade de forma irônica, mostra que a ideia de subversão em relação à homossexualidade nada mais é do que uma construção recente, de nossa cultura, mais uma vez desestabilizando a logocentricidade do pensamento antropológico moderno que Foucault questionou.

O caráter de pós-modernidade nos contos de Marcelino Freire, assim como nos demais contos que aqui estamos discutindo, está não na negação do conto moderno em si, mas na negação da modernidade em relação à sua pretensão de criar grandes sistemas, de criar fórmulas para se aplicar a algo, de modo que esse algo seja certo, correto, o melhor. É por isso que a contística pós-moderna não nega o conto moderno, mas a forma moderna de se pensar o conto. O que a pós-modernidade nos dá é a possibilidade de fragmentação desses sistemas, abrindo espaço para uma liberdade, para a pluralidade que permite e que aceita o diferente, o outro em relação ao conto, para aquilo que nunca seria considerado conto, indiferente se está mais próximo de algo que poderíamos apontar como lírico no lugar de prosaico ou como crônica no lugar de conto.

A própria crítica aponta, em seu discurso, a dificuldade de classificação da obra de Freire. Todavia, para nós o ponto-chave é que ela não deixa de chamar sua produção de conto, não deixa de classificá-la dentro do gênero, como é possível notar no que afirma Eduardo Araújo Teixeira, para a revista *online Cronópios*, dizendo que os contos de Marcelino Freire são construídos a partir de “um desnorteio de ritmos bem traduzido na linguagem lírica e ríspida, dura e sutil, bela e grotesca, deste autor que embaralha ainda mais os limites da narração”⁵⁷. Ou como aponta Marina Monzillo, para a revista *IstoÉ Gente*, ao considerar

⁵⁷ Crítica retirada da página pessoal do autor, disponível em: <www.eraodito.blogspot.com>. Acessado em: 22/08/2010.

Marcelino Freire um “autor [que] tem um estilo marcante e agradável de escrever prosa como se fizesse poesia”⁵⁸.

Mas não somente a escrita em uma prosa suingada, com ritmo e com um diálogo intenso com a poesia, igual ao rap, como afirma Sérgio de Sá para o *Correio Braziliense*, faz com que os contos de Marcelino Freire possam ser pensados como pós-modernos, mas a própria não necessidade de repetir, se desejar, o que seus predecessores fizeram em termos de contos para que seus textos sejam contos e congratulados por um dos mais consagrados prêmios da literatura brasileira como melhor livro no gênero da edição de 2006 – Prêmio Jabuti, com *Contos negreiros*. Ou isso, ou repetir com ironia, com a paródia própria do discurso pós-moderno, como também já evidenciamos, o moderno, trazê-lo para ser discutido. E assim o jogo de imitação e negação articula-se dentro do gênero.

Contos nos moldes convencionais, apesar do ritmo particular e permanente da escrita do autor, também são encontrados dentre a produção de Marcelino Freire, como em “Solar dos príncipes”. No texto, quatro negros tentam entrar em um prédio de classe média com a intenção de produzir um documentário, afirmando que “o pessoal vive subindo o morro para fazer filme. A gente abre as nossas portas, mostra as nossas panelas”⁵⁹. No entanto, são barrados e botados

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ FREIRE, Marcelino. Op. cit., nota 55. p. 24.

pra correr a tiros pela polícia, pois o porteiro pensa que estão observando o lugar para um futuro sequestro.

Em *Rasif*, obra mais recente de Marcelino Freire, a subversão da contística moderna continua, em textos que, agora não mais em tom interrogativo, aproximam-se daquilo que até então compreendíamos como crônica. Em “Amor cristão”, assim como Benvenuto faz em “A vida”, há apenas um tema a ser debatido, debochado, ironizado, que é, neste caso, o amor:

Amor é a mordida de um cachorro pitbull que levou a coxa da Laurinha e a bochecha do Felipe. Amor que não larga, na raça. Amor que pesa uma tonelada. Amor que deixa, como todo grande amor, a sua marca.

Amor é o tiro que deram no peito do filho da dona Madalena. E o peito do menino ficou parecendo uma flor. Até a polícia chegar e levar tudo embora. Demorou. Amor que mata. Amor que não tem pena.

Amor é você esconder a arma em um buquê de rosas. E oferecer ao primeiro que aparecer. De carro importado. De vidro fumê. Nada de beijo. Amor é dar um tiro no ente querido se ele tentar correr.

Amor é o bife acebolado que a minha mulher fez para aquele pentelho comer. Filhinho de papai, lá no cativo. Por mim, ele morria seco. Mas sabe como é. Coração de mãe não gosta de ver ninguém sofrer.

Amor é o que passa na televisão. Bomba no Iraque. Discussão de reconstrução. Pois é. Só o amor constrói. Edifícios. Condomínios fechados. E bancos. O amor invade. O amor é também o nosso plano de ocupação.

Amor que liberta, meu irmão. Amor que desce o morro. Amor que toma a praça. Amor que, de repente, nos assalta. Sem explicação. Amor salvador. Cristo mesmo quem nos ensinou. Se não houver sangue, meu filho, não é amor.⁶⁰

⁶⁰ FREIRE, Marcelino. *Rasif*. Rio de Janeiro: Record, 2008. p. 77-78.

Em *Contos negreiros*, esta forma também se faz presente. O texto intitulado “Esquece”, no lugar de nos contar algo, ou no lugar até mesmo de indagar-nos sobre algo, no mesmo tom irônico que o amor é definido em “Amor cristão”, apenas dá sua versão, na voz polêmica do narrador, do que possa ser, verdadeiramente, violência:

Violência é o carrão parar em cima do pé da gente e fechar a janela de vidro fumê e a gente nem ter a chance de ver a cara do palhaço de gravata para não perder a hora ele olha o tempo perdido no rolex dourado.

[...]

Violência é acabarem com a nossa esperança de chegar lá no barraco e beijar as crianças e ligar a televisão e ver aquela mesma discussão ladrão que rouba ladrão a aprovação do mínimo ficou para a próxima semana.

Violência é a gente ficar com a mão levantada cabeça baixa em frente à multidão e depois entrar no camburão roxo de humilhação e pancada e chegar na delegacia e o cara puxar a nossa ficha corrida e dizer que vai acabar outra vez com a nossa vida.

Violência é a gente receber tapa na cara e na bunda quando socam a gente naquela cela imunda cheia de gente e mais gente e mais gente e mais gente pensando como seria bom ter um carrão do ano e aquele relógio rolex mas isso fica para depois uma outra hora.

Esquece.⁶¹

O estilo nada convencional da contística de Freire segue em “Para lemanjá”, conto que abre *Rasif*, em que o narrador apenas tece uma crítica à degradação do homem e de seu meio através de um pedido de desculpas à santa, em uma espécie de carta que novamente não tem como objetivo principal narrar-nos algo. “Para lemanjá” é um texto que mais uma vez nos põe em desconforto crítico se tentarmos enquadrá-lo em um determinado gênero, já que é justamente

⁶¹ FREIRE, Marcelino. Op. cit., nota 55. p. 31-33.

esse enquadramento preciso que a pós-modernidade não mais aceita, não mais toma como verdade, o que torna possível a existência de um conto que não trabalha com as formas de narratividade comuns ao que seria próprio da escrita do conto:

Oferenda não é essa perna de sofá. Essa marca de pneu. Esse óleo, esse breu. Peixes entulhados, assassinados. Minha Rainha. Não são oferenda essas latas e caixas. Esses restos de navio. Baleias encalhadas. Pinguins tupiniquins, mortos e afins. Minha Rainha.

Não fui eu quem lançou ao mar essas garrafas de Coca. Essas flores de bosta. Não mijeí na tua praia. Juro que não fui eu. Minha Rainha.

Oferenda não são os crioulos da Guiné. Os negros de Cuba. Na luta, cruzando a nado. Caçados e físgados. Náufragos. Minha Rainha.

Não são para o teu altar essas lanchas e iates. Esses transatlânticos. Submarinos de guerra. Ilhas de Ozônio. Minha Rainha.

Oferenda não é essa maré de merda. Esse tempo doente. Deriva e degelo. Neste dia dois de fevereiro. Peço perdão. Minha Rainha. Se a minha esperança é um grão de sal. Espuma de sabão. Nenhuma terra à vista. Neste oceano de medo. Nada. Minha Rainha.⁶²

Em *Rasif*, o modelo de conto empreendido pela modernidade torna-se raro, com poucos representantes – ainda que para isso seja preciso ignorar a já marcada linguagem rítmica de Freire –, como “Amigo do rei”, em que a relação entre um menino poeta e um pai com desejos de tê-lo como jogador de futebol nos faz entrar em contato com as instâncias antes esperadas e exigidas para o gênero.

⁶² FREIRE, Marcelino. Op. cit., nota 60. p. 21-22.

Em “Da paz”, por exemplo, também de *Rasif*, assim como em “Totonha”, de *Contos negreiros*, apesar de aparentemente assemelharem-se com “Esquece” e com outros contos de Freire, em que uma voz discursa sobre determinada coisa, há maior evidência de uma lógica narrativa e de um discurso em que podemos notar a presença, mesmo quase invisível, de um interlocutor, o que caracteriza a técnica em monólogo e personagem protagonista próprios da contística moderna, próprios do narrador moderno:

Totonha

Capim sabe ler? Escrever? Já viu cachorro letrado, científico? Já viu juízo de valor? Em quê? Não quero aprender, dispenso. Deixa pra gente que é moço. Gente que tem ainda vontade de doutorar. De falar bonito. De salvar vida de pobre. O pobre só precisa ser pobre. E mais nada precisa. Deixa eu, aqui no meu canto. Na boca do fogão é que fico. Tô bem. Já viu fogo ir atrás de sílaba?

[...]

No papel, sou menos ninguém do que aqui, no Vale do Jequitinhonha. Pelo menos aqui todo mundo me conhece. Grita, apelida. Vem me chamar de Totonha. Quase não mudo de roupa, quase não mudo de lugar. Sou sempre a mesma pessoa. Que voa. Para mim, a melhor sabedoria é olhar na cara da pessoa. No focinho de quem for. Não tenho medo de linguagem superior. Deus que me ensinou. Só quero que me deixem sozinha. Eu e minha língua, sim, que só passarinho entende, entende? Não preciso ler, moça. A mocinha que aprenda. O doutor. O presidente é que precisa saber o que assinou. Eu é que não vou baixar minha cabeça para escrever.

Ah, não vou.⁶³

⁶³ Idem. p. 79-81.

E assim Marcelino Freire, quando quer, imita, mas também nega quando lhe é de desejo, as regras do conto moderno, pois dessa forma a pós-modernidade lhe ensinou, lhe mostrou que seu texto não precisa, para ser conto, se apresentar, necessariamente, como reescrita do conto moderno.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

AMILCAR BETTEGA BARBOSA E UM CONTO DE CORTÁZAR

[...] o que se recolhe na densidade aberta e fechada do livro, nas folhas em branco e ao mesmo tempo cobertas de signos, nesse volume único, mas semelhante a todos os outros – pois cada livro é único e todos os livros se assemelham – é algo como o próprio ser da literatura.

Michel Foucault

Para Barthes, assim como para Foucault e Kristeva, a escrita literária imita, sempre, um gesto ou uma palavra anterior a ela. Todo texto é uma pluralidade de texto, em que o sujeito é apenas o propulsor do processo que faz com que a articulação literária exista.

Sem dúvida que foi sempre assim: desde o momento em que um fato é contado, para fins intransitivos, e não para agir diretamente sobre o real, quer dizer, finalmente fora de qualquer função que não seja o próprio exercício do símbolo, produz-se este desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa.¹

¹ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 1. Disponível em: <www.artesplasticas.art.br/guignard/...1/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acessado em: 24/08/2010.

No entanto, não é a morte do autor em si, perfeitamente expressa por Barthes, que faz o jogo da diferença na literatura – o jogo mimético que aqui apontamos –, mas a morte de um autor pelo outro, sem que o primeiro desapareça, mesmo sendo negado, nesse assassinato.

A literatura – que não deve ser compreendida como a linguagem do homem nem como a palavra de Deus, nem como a linguagem da natureza, nem como a linguagem do coração ou do silêncio – é uma linguagem transgressiva, mortal, repetitiva, reduplicada: a linguagem do próprio livro.²

O ser da literatura, para Foucault, é o ser na negação, do simulacro, da imitação, que também é repulsa: local onde – reescrevendo, mas também parodiando ou mesmo negando, em diálogo com aquilo que a modernidade postulou como poética para a escrita do conto – o conto pós-moderno se instaura, tem seu nascedouro, sua poética. E o autor assassino de todos os outros autores – mas que não poderia fazer literatura sem eles – e que possui plena consciência desse jogo de apropriação e negação, e faz disso sua literatura, é o autor pós-moderno: a mesma consciência que lhe possibilita a paródia e a desconstrução. É o autor que sabe que seu texto nada mais é do que cópia de outro texto e que, ao mesmo tempo, é seu abandono, fazendo de sua obra algo original.

² FOUCAULT, Michel. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp. 137-174. p. 154.

Essa apropriação do texto e morte do autor é tema do conto “A/c editor cultura segue resp. cf, solic. fax”, de Amilcar Bettega Barbosa³, publicado em *Os lados do círculo*. Um escritor de nome Amaro Barros, autor de *Emparedado* – autor e obra existentes apenas no universo ficcional –, que tem um fragmento de sua autoria como epígrafe do conjunto de contos de Amilcar, encontra Cortázar em um café, em Buenos Aires, onde este esquece na mesa um envelope com um conto inédito.

Sozinho na mesa pedi outro uísque, porque sabia que aquela noite seria terrivelmente longa. Foi só quando o uísque já ia pela metade que percebi o envelope sobre a mesa, confundido pela penumbra do Café e o amarelado do mármore da mesa. Abri o envelope e puxei umas folhas datilografadas, com algumas (poucas) emendas à mão, e o nome de Julio Cortázar ao final, aposto sobre uma data: exatamente aquele dia, que terminaria em poucas horas mas que, para mim, ainda se estenderia por muitos e muitos anos.⁴

O conto, então, continua com Amaro Barros, que volta a Porto Alegre e narra, discutindo, na forma de uma entrevista, as mais variadas possibilidades de apropriação que poderia ter feito do texto, como a publicação do mesmo em um pequeno jornal literário que edita ou, inclusive, uma tradução e uma publicação do conto como se fosse seu: “Confesso também – hoje posso tornar público isso e as pessoas vão achar que é grandeza de espírito – que pensei em me apropriar do

³ Amilcar Bettega Barbosa nasceu em São Gabriel, RS, em 1964. Recebeu o Prêmio Açorianos de Literatura, em 1995 (da Secretaria Municipal da Cultura de Porto Alegre), pelo volume de contos *O voo da trapezista* (Movimento/IEL, 1994). Foi contemplado, em 1997, pelo Programa de Bolsas para Escritores Brasileiros (da Fundação Biblioteca Nacional) e em 1999 participou como escritor-residente do programa Ledig House – International Writers’ Colony, nos EUA. Em 2002 publicou *Deixe o quarto como está*, pela Companhia da Letras, e, em 2004, pela mesma editora, *Os lados do círculo*, vencedor do Prêmio Portugal Telecom de Literatura Brasileira no ano de 2005.

⁴ BARBOSA, Amilcar Bettega. *Os lados do círculo*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004. p. 100.

texto e utilizá-lo como meu, num livro que cheguei inclusive a enviar para algumas editoras”⁵.

Mas um reencontro com Cortázar acontece, para que o conto seja devolvido: um Cortázar que “Finalmente envelheceu, acho que vai morrer em seguida”⁶. O escritor argentino – mas nascido em um distrito de Bruxelas, na Bélgica – recebe, em Paris, Amaro Barros, apesar de certa resistência. Ao ter novamente em mãos o seu conto, e depois de breve conversa com o escritor porto-alegrense, lança-o ao fogo, gesto que Amaro Barros repete com sua tradução. Porém, o conto de Cortázar, consumido pelas chamas, permanece na cabeça de Barros, que o reescreve:

Não havia mais o papel nem as palavras e, com a morte dele, dois meses depois o conto passou a existir somente na minha cabeça, somente a partir da minha recordação da trama, da memória daquele casal metido numa relação amortecida, o quadro como elemento desestabilizador e a loucura emergindo como forma e desejo de libertação. Ainda sentia o ritmo preciso do conto, o arranjo das frases que se estendiam por várias linhas, a forma perfeita que aprisionava o relato como em uma urna secreta. Ao longo de vários meses contei a mim mesmo aquilo que minha memória selecionava, e quase sem perceber reescrevi o conto. Reescrevi ou escrevi? E escrevi mais dois ou três, e assim fui retornando à literatura, fui escrevendo. Ou reescrevendo?⁷

Amílcar mantém, em sua escrita, o modelo moderno, claro na elaboração arquitetural e estética de seus contos. No entanto, o que o aproxima do que

⁵ Idem. p. 104.

⁶ Idem. p. 105.

⁷ Idem. p. 107.

entendemos como contística pós-moderna – já que também afirmamos que o moderno está dentro do pós-moderno – é sua plena e total ciência de que, nas palavras de seu narrador: “Quando conheci Cortázar eu já o imitava descaradamente”⁸. É a plena consciência de que sua literatura é, como também afirma o narrador de “A/c editor cultura segue resp. cf, solic. fax”, uma reescritura: a mesma consciência metaficcional de reescrita que possibilita a paródia e a ironia formal pós-modernas; a mesma paródia que permite que, logo após o conto debatido, na página seguinte, Amilcar publique “Mano a mano”, conto grafado em itálico, de título bilíngue, e que narra a história de um casal, Fernando e Helena, justamente em uma relação amortecida.

Circundado pelo delírio quase surreal, como se fosse mesmo um texto de Cortázar, e unido a um cuidado composicional que realmente imita a textualidade do escritor argentino, Amilcar, após a metafórica morte do escritor de *Bestiário* – a mesma morte proposta por Foucault e representada pela editora Livros do Mal, em sua coleção “Tumba do cânone”, ou no *sketch* que vimos de Daniel Pellizzari, aprisionando quatro escritores (dentre eles Cortázar) em um lugar de onde não podem mais sair –, nos presenteia com um claro exemplo da verdadeira paródia pós-moderna. Utiliza-se do mesmo recurso de Silviano Santiago no romance *Em liberdade*⁹, que, incorporando a escrita de Graciliano Ramos, dá seguimento, em perfeito cuidado estilístico e ideológico, a *Memórias do cárcere*, publicação

⁸ Idem. p. 97.

⁹ Cf.: SANTIAGO, Silviano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

póstuma e inacabada. No mesmo estilo de Bettega, Santiago toma como mote a temática do original abandonado, já que em janeiro de 1937, Graciliano teria escrito um diário sobre os meses imediatamente posteriores à sua libertação e que, por inúmeros motivos, não se adequou, no momento, ao conjunto da obra *Memórias do cárcere*, sendo descartado e entregue a um amigo que teria repassado ao editor Silviano Santiago.

A paródia elaborada por Amilcar, ao escrever um conto como se fosse o próprio Cortázar, é um dos jogos de revisitação ao moderno propostos pela pós-modernidade, o jogo de brincar com aquilo que é moderno e que pode, senão abandonado, ser imitado, mas imitado com consciência; que permite, se for de desejo do autor, a problematização do texto que o antecede: nada diferente do movimento que fez com que o minúsculo livro de minúsculos contos fosse editado, parodiando o empreendimento de Ítalo Moriconi.

Dessa forma, o conto pós-moderno nada mais é do que a abertura que vimos e sobre a qual falamos; uma abertura que possibilita a perfeita hibridização, no interior do gênero, em um mecanismo de suplementação e ressignificação – em um espaço de articulação literária que não se afasta em momento algum de uma grande luta de poder em que o moderno é constantemente imitado e assassinado pelo pós-moderno, para que o Outro do conto possa, enfim, ser conto, mesmo, muitas vezes, nada contando.

O conto pós-moderno, assim, é o conto que mesmo sendo em alguns casos arquitextualmente moderno, outras tantas vezes não, nasce a partir de dois movimentos miméticos. O primeiro é o da paródia, que abordamos agora e sobre a qual já falamos anteriormente, mas uma textualidade paródica que negocia com o conto moderno, com as normas modernas do gênero, em uma consciência metatextual, e que possibilitou a publicação de *Os cem menores contos brasileiros do século*, ou o plágio do cânone argentino proposto por Amilcar, ou a provocação estética de Marcelino Freire, ao problematizar mais uma vez Cortázar, ao dizer que “se o conto vence por nocaute, então toma lá”, na apresentação de sua minicoletânea.

O segundo é o movimento proporcionado pela não necessidade pós-moderna de acreditar no empreendimento moderno como verdade – a mesma não necessidade contida no movimento de articulação anterior, mas que não necessita parodiar o moderno. Não se constrói através da paródia, mas através de um simples ato de não se apoiar no moderno para que o conto seja escrito, buscando, muitas vezes, e apresentando a mesma consciência metatextual, uma retomada daquilo que a modernidade considerou como algo superado, como fez Marcelo Benvenuti. Ou isso, ou simplesmente um abandono total da ligação com o ato de contar, como fez o autor de *Vidas cegas* e de *Contos negreiros* – todas atitudes do engenho do próprio saber pós-moderno, da própria incredulidade no discurso

moderno e na sua pretensiosa ideia de organização, de normatização, que a pós-modernidade aprendeu a questionar, a desestabilizar.

E assim, paradoxalmente, a poética do conto pós-moderno se apresenta, em uma fórmula que, divergindo das ideias modernas, nega a própria ideia de fórmula, de modelo verdadeiro, de certo, ou mesmo de poética, como quis a modernidade. O conto pós-moderno é, com isso, um ato, uma atitude de escrever que desabrocha através de um jogo de articulação literária em que se pode notar – ou pela paródia, ou por um movimento de retorno, ou pelo simples abandono – o moderno colocado em xeque, problematizado, relativizado, através de relações de poder e de mecanismos que podem, muitas vezes, articularem-se para além do próprio texto.

REFERÊNCIAS

ALTHUSSER, Louis. *For Marx*. Londres: New Left Books, 1969.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: HUCITEC, 1988.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. A sociedade líquida. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 2003. Mais!, p. 5-6.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade e ambivalência*. Tradução de Marcus Penchel Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENVENUTTI, Marcelo. *Arquivo morto*. Curitiba: Kafka, 2008.

_____. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II*. Barcelona: RBA, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d.

CEIA, Carlos. *O que é afinal pós-modernismo?* Lisboa: Século XXI, 1998.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971, v. 6.

DALCASTAGNÈ, R. *Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problemas de representação na narrativa brasileira contemporânea*. Brasília: UNB; Finatec, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das Ciências Humanas. In: COELHO, Eduardo Prado (Org.). *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

_____. *As margens da filosofia*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

_____. *Depois da teoria: um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

EIKHENBAUM. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura: globalização, pós-modernismo e identidade*. São Paulo: Studio Nobel; SESC, 1997.

_____. *Cultura de consumo e pós-modernidade*. São Paulo: Nobel, 1996.

FILHO, Domício Proença. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Dits et Écrits*. Paris: Gallimard, 1994, vol. I.

_____. *Ditos e escritos III* - Estética: literatura e pintura, cinema e música. MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. Linguagem e literatura. In: MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. pp. 137-174.

_____. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

_____. O sujeito e o poder. In: DREYFUS, H.; RABINOW, P. (Org.). *Michel Foucault, uma trajetória filosófica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FREIRE, Marcelino. *BaléRalé*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. *Contos negreiros*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Rasif*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FRIDMAN, Luis Carlos. *Vertigens pós-modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 2001.

HADDAD, Jamil Almansur (Org.). *Contos árabes*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2000.

HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

HEGEL. A poesia dramática. In: _____. *Estética: poesia*. Lisboa: Guimarães, 1980. pp. 275-372.

HELLER, Agnes e FÉHER, Ferenc. *A condição política pós-moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2007.

_____. Teorias do pós-moderno. In: GAZZOLA, Ana Lúcia Almeida (org.). *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.

_____. *A cultura do dinheiro*. Petrópolis: Vozes, 2001.

_____. *Modernidade singular*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

KAPLAN, E. Ann. *O mal-estar no pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

KRISTEVA, Julia. *Semeiotike: recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.

_____. *Revolution in poetic language*. Nova York: Columbia University Press, 1984.

_____. *The Subject in Process*. Nova York: Routledge, s/d.

KUMAR, Krishan. *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para una teoria del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

LEITE, Ivana Arruda. *Falo de mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LIMA, Herman. Evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971, v. 6.

LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1960.

LYON, David. *Pós-modernidade*. São Paulo: Paulus, 1998.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

MARLET, Robert F. From tale to short story: the emergence of a new genre in the 1850's. In: MAY, Charles E. (Org.) *The new short story theories*. Athens: Ohio University, 1994, pp. 165-181.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973.

MORICONI, Ítalo. A problemática do pós-modernismo na literatura brasileira. Publicado em: <<http://www.filologia.org.br/abf/volume3/numero1/02.htm>>. Acessado em: 25/10/2008.

MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. *Veredas*, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: <www.veredas.art.br>. Acessado em: 22/10/2008.

MUNSLOW, Alun. *Desconstruindo a História*. Petrópolis: Vozes, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. *Para além do bem e do mal*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

OLIVEIRA, Nelson de (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

ORLANDINI, Eni P. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2001.

PELLIZZARI, Daniel. *O livro das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

PEREIRA DA SILVA, João Manuel. Luísa. In: LIMA SOBRINHO, Barbosa. *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1960.

PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

_____. Terceira resenha sobre *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

SANTIAGO, Silvano. *Em liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SCHÜLER, Fernando; AXT, Gunter (Org.). *Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2006.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: Difel, 2009.

TREVISAN, Dalton. *Ah, é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *Dinorá: novos mistérios*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. Londres e Nova York: Methuen, 1983.

WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis: Vozes, 2007.