

O conto e o pós-modernismo: recorte, velocidade e intensidade

Luiz Carlos Santos Simon^{*}
Universidade Estadual de Londrina

Resumo

O presente artigo tem como objetivo examinar marcas teóricas do conto em contraste com o debate cultural sobre o pós-modernismo. Resgatam-se contribuições para a definição do gênero, desde as de Poe e Tchekhov, até estudos mais recentes, que são confrontadas com valores representativos da cultura contemporânea. Assim, emergem questões como a fragmentação, a velocidade e a intensidade, como pontos de contato entre os rumos do conto a partir do final do século XX e o perfil das práticas pós-modernas.

Palavras-chave: conto; pós-modernismo; narrativa; brevidade

Abstract

The present essay aims to examine theoretical remarks to the short story in contrast with the cultural debate on postmodernism. Some contributions to the definition of the genre are retrieved, from those written by Poe and Tchekhov to more recent studies, to be faced to representative values of contemporary culture. So, issues such as fragmentation, speed and intensity arise as points of contact between the direction of short stories since the end of the twentieth century and the postmodern practices profile.

Key-words: short story; postmodernism; narrative; briefness.

Résumé

Le présent article a pour but d'examiner des traits théoriques du conte en contraste au débat culturel sur le post-modernisme. On récupèrera les contributions pour la définition du genre, depuis Poe et Tchekhov, jusqu'aux études les plus récentes, qui seront confrontées aux valeurs représentatives de la culture contemporaine. Ainsi, surgissent des

^{*} Doutor pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é professor adjunto da Universidade Estadual de Londrina.

questions comme la fragmentation, la vitesse et l'intensité, comme des points de contact entre les chemins du conte à partir de la fin du XXe. siècle et ce qui se fait dans les pratiques post-modernes.

Mots-clés: conte; post-modernisme; récit; brièveté

Antes de ingressar na análise específica das teorias sobre o conto e de seu possível parentesco com o pós-modernismo, uma hipótese pode insinuar o perfil das reflexões sobre o presente objeto de estudo: o próprio levantamento bibliográfico constitui uma atividade marcada pela imprecisão e pela fragmentação. Trata-se de uma coleta de cacos, pois entre as fontes escassas e pouco extensas, assumem grande relevância, por exemplo, trechos da correspondência de Tchekhov. Portanto, os artigos e outros textos curtos que compõem um conjunto teórico sobre o conto encontram-se espalhados, gerando contribuições nem sempre convergentes e impedindo que se afirme um pensamento sólido expressivamente representativo. Ao mesmo tempo que esta teorização se assemelha ao objeto de seu estudo pela brevidade e fragmentação, dá passos também em direção ao caráter pós-modernista no que se refere ao questionamento de supostas verdades e à condição igualmente fragmentária. Esta hipótese pode, no entanto, aguardar confirmação até que se faça um exame mais atento de alguns dos aspectos significativos do conto postos em discussão pelos teóricos.

O livro de Nádia Batella Gotlib, *Teoria do Conto*, procura reunir diversas reflexões sobre o gênero, apresentando-as ao leitor com uma preocupação maior em introduzir uma variedade de conceitos do que em aprofundar-se sobre um ou apenas alguns deles. Mesmo assim, o volume não deixa de preparar o terreno para alguns questionamentos de grande importância. Ao comentar as idéias da contista Nadine Gordimer sobre as perspectivas para o conto na contemporaneidade, Gotlib (1988:56) sugere:

Neste caso, o apogeu do romance, seguido da preponderância do conto, tende a ser seguido por outras formas narrativas. Haveria uma tendência à predominância de formas cada vez mais breves? Esta proposta estimula discussão sobre a relação entre o conto e outras formas breves de comunicação, veiculadas pela TV, por exemplo. Qual será o destino do conto na era da informática?

As dúvidas ressaltadas acima indicam a necessidade de acompanhar a evolução da importância atribuída ao conto enquanto gênero. Se o valor conferido ao conto sofreu alguma transformação — e isto parece indiscutível, bastando que se estabeleça um confronto entre as origens do conto, ainda como uma narrativa oral e popular, e sua versão atual, impressa e conseqüentemente mais identificada com a erudição —, torna-se lícito averiguar se a própria constituição desta narrativa também não se modificou. James Cooper Lawrence (1976:70), por exemplo, não aceita o diagnóstico de alterações significativas. Para ele, “o conto como é conhecido nos séculos XIX e XX não é uma nova forma de literatura, mas um gênero literário básico, cujas características essenciais permaneceram intactas através dos tempos”.¹

Posição diferente é assumida por Herman Lima (s.d.:18-19) que prefere enfatizar a natureza recente do conto como arte literária e reconhece o estágio atual do gênero como resultado do que se produziu sob a forma de ficção curta escrita a partir do séc. XIX. Mais longe ainda vai Frank O'Connor (1976:86), ao defender a ausência de herói no conto, o que se deve à natureza moderna do gênero, em oposição, segundo o autor, ao romance que conheceu o herói em outros tempos.

Como se pode observar, a evolução do conto é vista não só em seu aspecto exterior, associado às circunstâncias através das quais o público — antes como ouvinte, hoje como leitor — teve acesso a ele, mas também a partir da redefinição interna de sua estrutura, em virtude do que foi introduzido por contistas como Tcheckov, Guy de Maupassant, Edgar Allan Poe e Machado de Assis, mencionando-se aqui somente mestres do século XIX.

Os questionamentos de Nádía Gotlib apontam ainda para uma visão sincrônica do conto, para o papel que o gênero pode desempenhar hoje, no final do século XX e início do século XXI. É nesta observação do contemporâneo que o interesse se desloca do conto em si para sua correlação com outras manifestações culturais. Trata-se, portanto, de iniciar um diálogo entre o conto, enquanto representante de uma esfera erudita da cultura, e outras formas emergentes de uma esfera mais ligada

¹ “[...] the short story as it is known in the nineteenth and twentieth centuries is not a new form of literature, but is rather the elementary literary type, whose essential characteristics have remained unchanged throughout all the ages.”

à comunicação de massa, como no exemplo da televisão, sugerido por Nádía Gotlib.

O termo “diálogo” foi intencionalmente empregado não por ingenuidade nem por desconhecimento sobre o tom que orienta o debate acerca da legitimidade da cultura letrada ou erudita. Conforme já se ressaltou, os limites entre as esferas culturais sofreram novos arranjos decorrentes de um prestígio cada vez maior desfrutado pelos meios de comunicação de massa e suas estratégias particulares para veicular cultura. O impacto causado e preservado pela cultura de massa não só redesenha fronteiras, mas também fere os graus de legitimidade ostentados pelas artes e pelas tradições em fases passadas, quando dispunham de espaços e vozes mais nítidos. No quadro atual, o caráter de perda não pode ser menosprezado, uma vez que, na melhor das hipóteses, deve-se observar uma divisão de poder.

Assim, Beatriz Sarlo (1997:75-76) se detém sobre a gravação ao vivo, um dos aspectos que garantem à televisão uma expressiva vantagem sobre outros veículos:

Esse happening duplamente ao vivo é um pedaço de vida que autoriza não somente suas próprias imagens, mas também, por procuração, todas as imagens televisivas. (...) Investida da autoridade que as igrejas, os partidos e as escolas perderam, a televisão faz soar a voz de uma verdade que todo mundo pode compreender rapidamente. A epistemologia televisiva é neste sentido, tão realista quanto populista, e submeteu a uma demolidora crítica prática todos os paradigmas de transmissão do saber conhecidos pela cultura letrada.

O raciocínio de Beatriz Sarlo quanto à questão da legitimidade dá a idéia de uma balança: ao mesmo tempo em que as instituições ligadas à cultura letrada perdem força, outras formas de comunicação vão conquistando representatividade e confiança. Enfim, a televisão com sua própria linguagem estaria se instalando no espaço antes ocupado por diretrizes mais tradicionais ou eruditas.

Renato Ortiz (1996:211), ao abordar a relação entre cultura e mundialização, também aponta para o desgaste da cultura letrada e para a reorganização da chancela dos hábitos do homem contemporâneo:

Já não são os valores “clássicos” que organizam a vida cultural, mas, o que alguns autores chamam de “cultura das saídas”. A arte de viver não toma mais como referência a “alta” cultura, mas os tipos de “saídas” realizadas pelos indivíduos — ir ao concerto de rock, à ópera, aos restaurantes, ao cinema, ao teatro, viajar de férias. A oposição “cultura erudita” x “cultura popular” é substituída por outra: “os que saem muito” x “os que permanecem em casa”.

As conclusões de Ortiz acerca da valorização concedida a esta “cultura das saídas” têm origem nas preocupações de cunho sociológico do autor, isto é, a identificação e o reconhecimento de critérios que garantem distinção social. De qualquer modo, se os valores emergentes aqui salientados não coincidem com os que Beatriz Sarlo assinala: os velhos, os desprestigiados são os mesmos em ambas as reflexões. Se fôssemos forçados a encaixar o universo do conto e, por extensão, da literatura em algum dos lados contrapostos, sem dúvida, os locais apropriados seriam o da cultura letrada, de acordo com Beatriz Sarlo, e o da permanência em casa, conforme a nova oposição proposta por Renato Ortiz.

No entanto, a idéia de diálogo entre estas manifestações pode configurar o debate em outros termos, sem que a superação das antigas oposições crie a necessidade de novas. Assim, não é o caso de esperar ou crer que a legitimidade da cultura letrada ou dos valores clássicos tenha permanecido intacta, garantindo sua condição hegemônica. Entretanto, reconhecer a capacidade de adaptação e sobrevivência destas manifestações culturais é um desafio e um exercício a ser assumido por todos aqueles que não pretendem envergar um discurso pessimista e/ou nostálgico.

É possível, portanto, iniciar o esboço do diálogo a partir das próprias idéias de Beatriz Sarlo e Renato Ortiz sobre as novas legitimações culturais. No que diz respeito à televisão, não é de todo raro encontrarmos escritores sendo entrevistados em programas de variedades ou mesmo em telejornais. Quanto à cultura das saídas, não se pode desvincular a ida ao cinema ou ao teatro de uma cultura literária que freqüentemente respalda as produções dramáticas e cinematográficas, ora através de textos que são transcodificados, ora através da participação direta de escritores na qualidade de roteiristas e argumentistas. Nas duas situações, pode-se fazer a objeção de que o papel desempenhado pelo

escritores na nova ordem legitimadora é pequeno. De fato, a televisão não se faz somente com escritores assim como a cultura das saídas muitas vezes é desprovida de qualquer vestígio literário ou erudito. Mesmo assim, por mais reduzida que seja a participação de homens e mulheres de letras nas atividades hoje prestigiadas, já se torna viável propor que eles ainda têm algo importante a dizer, que o que eles têm a dizer não está deslocado dos valores contemporâneos e que sua presença pode ainda constituir um fator de credibilidade. O levantamento de definições do conto e de suas características pode ser acompanhado paralelamente pela identificação de tendências contemporâneas, com o objetivo de se demonstrar que há entre o gênero e a legitimidade uma relação bem diferente de distanciamento ou oposição.

A definição do conto é marcada por variadas controvérsias: muitos preocupam-se em distingui-lo do romance e da novela, privilegiando apenas sua inclusão no conjunto de textos narrativos; outros se detêm sobre requisitos básicos para que um texto seja classificado como conto; e há ainda aqueles que se concentram em determinadas marcas, como brevidade e fragmentação, que os contos geralmente põem em evidência. Em torno de todos esses aspectos, sempre há divergências.

No que se refere à extensão do conto, há quem mencione limite quanto ao tempo de leitura, número de páginas ou de palavras. Norman Friedman (1976:131-132) apresenta, porém, uma saída mais maleável para este impasse: "O senso comum nos diz que, embora as fronteiras exatas não possam — e não precisam — ser determinadas, nós podemos muito bem distinguir, sem considerar casos extraordinários, entre ficção longa, curta e média."²

Certamente, esta posição é muito mais produtiva por ultrapassar uma discussão que teria de ser estabelecida em termos quantitativos e que, na maioria das vezes, seria insatisfatória, quando existem outros aspectos mais significativos a serem analisados.

Entre os que preferem adotar uma atitude prescritiva descrevendo requisitos fundamentais antes de aceitar que um texto seja

² "Common sense tells us that, although the exact dividing lines cannot — and need not — be determined, we can pretty well distinguish, apart from marginal cases, between long, short, and medium fiction."

chamado de conto, podem-se cotejar as visões de Massaud Moisés e Mário de Andrade, para se ter a idéia de como o esforço de teorização e uma antítese quase perfeita dividem espaço. Enquanto Mário de Andrade (1972:5) defendia que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”, Massaud Moisés (1967:99) oferece esta resposta: “[...] a narrativa passível de ampliar-se ou adaptar-se a esquema diverso daquele em que foi concebida, não pode ser classificada de conto, ainda que o seu autor a considere, impropriamente, como tal”.

A polêmica sobre a existência de normas para estabelecer uma definição do conto pode até ser ilustrada com um flagrante de incoerência nas observações de um grande contista como Julio Cortázar que também contribuiu para a discussão teórica sobre o assunto com reflexões e comparações bastante perspicazes. Em dois de seus textos sobre o conto, é possível encontrar pontos de vista contraditórios. No ensaio sobre Edgar Allan Poe, Cortázar (1993:122) faz alusão aos “princípios que regem o gênero”, ao “rigor que exige o conto como gênero”. Já em outro artigo, o sentido de restrição sugerido pelas idéias de regras e rigor cede lugar a uma perspectiva bem mais flexível: “Ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (1993:150).

A inexistência de leis para o conto é contrastante com a opressão de princípios regendo o gênero. Ainda assim, a referência a determinados traços característicos do conto acaba por se constituir um espaço intermediário e uma contribuição mais enriquecedora para se pensar na construção do gênero. São justamente algumas destas marcas que podem proporcionar uma análise mais aprofundada do conto e de sua interação com a contemporaneidade.

Antes de dar início à análise separada de cada um dos três aspectos aqui selecionados — a fragmentação, a velocidade e a intensidade —, é necessário destacar que tanto nos contos como em sua teorização estas marcas muitas vezes não podem ser isoladas. Além disso, a idéia de brevidade ou de compactação, possivelmente a principal característica de conto, paira sobre todas as reflexões teóricas aqui expostas.

Recorte

A noção de fragmentação freqüenta quase todos os níveis de debate sobre a contemporaneidade. Desde as conversas cotidianas acerca de divisões de interesses, de especializações profissionais e mesmo do sentido do mundo que não pode mais ser apreendido em sua totalidade até a análise de manifestações do pós-modernismo, a fragmentação tem lugar garantido enquanto tópico formador da identidade contemporânea. Nem mesmo o impacto gerado pela discussão sobre globalização afeta o caráter expressivo das tendências fragmentárias na atualidade, conforme observa Octavio Ianni (1997:48) a respeito da concomitância dos dois surtos.

No âmbito específico do debate pós-modernista, a fragmentação torna-se pivô da controvérsia sobre a crise do significado na cultura contemporânea. Enquanto há aqueles, como Linda Hutcheon, que admitem a fragmentação, mas sustentam a preservação do significado, outros defendem que a derrocada do segundo é justamente causada pelo primeiro. É o caso de Fredric Jameson (1992: 14-115), que afirma:

O esfacelamento do Signo em pleno ar determina a queda numa realidade social agora absolutamente fragmentada e anárquica; os cacos da linguagem (os Significantes puros) agora recaem de volta no mundo, como tantas outras peças de sucata, em meio a todos os outros aparelhos e construções enferrujados e obsoletos que atravancam a paisagem-mercadoria e se alastram pela “cidade colagem” [...].

Por ora, não convém desdobrar a discussão sobre a crise do significado, uma vez que apenas uma análise pormenorizada dos contos (o que não é o caso aqui) esclareceria mais esta situação. De qualquer forma, a ênfase num quadro marcado pelo esfacelamento e pelos cacos reflete como o discurso teórico sobre a cultura contemporânea é impregnado pela idéia de fragmentação.

Uma abordagem mais concreta e detalhada deste fenômeno é obtida por Beatriz Sarlo (1997:57-59), quando o objeto a ser investigado é o controle remoto e sua adequação às leis impostas pela televisão. A interpretação da autora inclui a instigante imagem do controle remoto como uma máquina sintática. Não é difícil adivinhar que espécie de sintaxe é introduzida pelo aparelhinho:

[...] (o zapping nos permite ler como se todas as imagens / frases estivessem unidas por um “e”, um “ou”, ou um “nem”, ou simplesmente separadas por pontos). Velhas leis da narração visual que legislavam sobre o ponto de vista, a passagem de um tipo de plano a outro de abertura maior ou menor, a duração correspondente dos planos, a superposição, o encadeamento, a fusão de imagens, são revogadas pelo zapping.

A nova sintaxe, então, põe em xeque a subordinação e intensifica os mecanismos de coordenação. Aliás, até mesmo sustentar que a coordenação permanece soa como uma interpretação otimista, pois os sucessivos cortes propiciados pelo controle remoto muitas vezes não têm qualquer semelhança com os conectivos “e”, “ou” e “nem”. Assim, pode-se até questionar na medida em que o controle remoto está muito mais a serviço de quebras e não de conexões, se o que se estabelece não seria mais bem designado como uma anti-sintaxe. Seja qual for a classificação, há que se respeitar tais análises, sobretudo porque elas não devem ser minimizadas em seu poder de representação e de compreensão da vida cultural no pós-modernismo.

A importância do fragmento para o conto surge em diversos escritos, relacionada, como não poderia deixar de ser, com a brevidade inevitável determinada pelos limites de extensão do gênero. O fator extensão, no entanto, não satisfaz Norman Friedman (1976:133), que pretende dar uma resposta mais consistente à pergunta-título de seu artigo: “What Makes a Short Story Short?”: “Um conto pode ser curto, para começar com uma distinção básica, por uma ou ambas de duas razões fundamentais: a matéria em si pode ser de pequeno compasso; ou a matéria, sendo de uma esfera maior, pode ser cortada de forma a maximizar o efeito artístico.”³

Já nesta reflexão pode ser caracterizada a ligação entre conto e fragmentação: tais elos não seriam apenas inevitáveis em virtude da compressão; haveria também uma intencionalidade no processo de recorte com fins específicos. Dessa forma, o fragmento não é gratuito,

³ “A story may be short, to begin with a basic distinction, for either or both of two fundamental reasons: the material itself may be of small compass; or the material, being of broader scope, may be cut for the sake of maximizing the artistic effect..”

mas moldado de modo a gerar resultados que não seriam atingidos com uma exposição mais baseada na sequência ou na integralidade.

Outra visão representativa da relação conto-fragmento é fornecida por Lukács e resgatada por Charles E. May (1984:329), no artigo "The Nature of Knowledge in Short Fiction": "A natureza lírica do conto é explicada por Lukács pelo fato de que os contos lidam com fragmentos da vida".⁴ Visto por este ângulo, o conto se distancia de sua filiação à narrativa, uma vez que seu traço mais significativo seria a concentração em um momento e não mais a articulação de um episódio com anteriores e os subseqüentes. Daí resultaria o caráter lírico emergente da força do fragmento.

A fragmentação pode não ser um aspecto associado somente com a estrutura do conto e ser transportada para seu interior, invadindo o âmbito da temática. Este é um dos argumentos de Miriam Marty Clark (1995:152), no artigo "Contemporary Short Fiction and the Postmodern Condition", em que alguns contos norte-americanos estudados pela pesquisadora são vinculados ao pós-modernismo não mais pelas vias da metaficção e do experimentalismo:

Os contos em que estou interessada aqui, contudo, tematizam no interior da narrativa o enfraquecimento da historicidade e a reconfiguração da temporalidade privada. Elas são de certa forma, paradoxalmente — narrativas de psicoses; eles refletem as circunstâncias do capitalismo tardio, deslocam-nas, conduzem-nas para narrativas frágeis. São contos do íntimo: altamente provisórios: vozes, momentos.⁵

As referências ao efêmero e ao frágil, às vozes e aos momentos alimentam a afinidade entre o conto e a fragmentação. Agora, além da

⁴ "The lyrical nature of the short story is explained by Lukács by the fact that short stories deal with fragments of life."

⁵ "The stories I am interested in here, however, thematize *within* narrative the weakening of historicity and the reconfiguration of private temporality. They are — in a sense, paradoxically — narratives of psychosis; they reflect the circumstances of late capitalism, displace them, drive them into frail narratives. They have to do with coherence rather than autonomy, with language and narrativity rather than integrated personhood. Addressing anxieties of a purely postmodern kind, driven by forms of nostalgia, they are stories of selves, highly provisional: voices, moments."

intencionalidade do recorte e da natureza lírica emanada da fixação em um momento, pode-se começar a confirmação de que o caráter fragmentário transcende a estrutura do conto e caracteriza também o mundo aí representado, igualmente fragmentado.

Cortázar (1993:151-152) idealiza uma comparação que pode ser utilizada para uma melhor definição da familiaridade entre o conto e o recorte. Com o objetivo de identificar as peculiaridades do conto perante o romance, o contista argentino, ao ensaiar o papel de teórico, resolve comparar os dois gêneros à fotografia e ao cinema, respectivamente. Assim são realçados os aspectos da limitação no conto e da acumulação no romance. É natural que tais aspectos indiquem estratégias distintas de parte de seus autores. De acordo com a comparação, o uso do recorte ou do fragmento assume a condição de um trunfo nas mãos do contista:

[...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto.

O ato de recortar implica uma escolha, uma seleção, isto é, uma operação que nada tem a ver com o acaso nem com a ausência de significação. Neste caso, o fragmento está livre de qualquer conotação negativa que tantas vezes acompanha o termo no debate teórico contemporâneo. O desafio que se estabelece, porém, é o de verificar se este ato de recortar proposto por Cortázar, tão carregado de significação, pode se harmonizar com a tendência fragmentária da cultura pós-modernista, produzindo resultados também significativos, mais significativos, por exemplo, do que o incessante alternar de imagens proporcionado pelo controle remoto.

A princípio, é possível observar que o conto dispõe, em sua própria estrutura, de recursos que lhe permitem explorar a fragmentação sem abrir mão do significado. Isto pode se constituir na primeira das justificativas de se empreender uma análise do pós-modernismo baseada numa de suas manifestações ficcionais — o conto — já de alguma forma comprometida com a fragmentação.

Velocidade

Estabelecer conexões entre o recorte e a velocidade é um exercício que não apresenta dificuldades. Chega mesmo a ser simples concluir que a reunião de fragmentos ou a concentração em um só deles dispensa a necessidade de criar vínculos entre os eventos. Além disso, a própria condição breve do conto — e, mais uma vez, é bom reforçar: sua brevidade decorre de um recorte consciente — representa uma sintonia com a idéia de velocidade.

Nas reflexões sobre o pós-modernismo, contudo, o tema da velocidade não ganha grande destaque. O que pode influir para isso é justamente o papel relevante que a velocidade desempenhou enquanto signo do modernismo e da modernidade, graças às intervenções do futurismo de Marinetti. Desta forma, insistir na importância do tema para o pós-modernismo não representaria nada de novo, mas apenas um prolongamento do espírito modernista.

No entanto, não foi somente a velocidade que efetuou a passagem modernismo/pós-modernismo. Pode-se verificar a mesma situação com a fragmentação. Esta seria seguramente uma das primeiras caracterizações de autores como James Joyce e Oswald de Andrade, dois grandes representantes do modernismo europeu e brasileiro, respectivamente. Além disso, uma parcela expressiva dos teóricos pós-modernistas não se incomoda em resgatar para o novo momento características do período precedente. O fluxo destas marcas poderia afinal ser justificado pelo caráter contraditório do pós-modernismo.

De qualquer forma, não é constante a ênfase na velocidade dentro do debate contemporâneo. E é possível localizar algumas reflexões que apontam a superação da velocidade por novas tendências. Esta é a interpretação de Jean Baudrillard (1983:127), ao se deter na interação entre indivíduo e automóvel:

O famoso automóvel japonês que conversa com você, que “espontaneamente” lhe informa o estado geral dele e até seu próprio estado geral, possivelmente se recusando a funcionar se você não estiver funcionando bem, o carro como um conselheiro e parceiro deliberador na negociação geral de um estilo de vida... O aspecto fundamental torna-se a comunicação com o carro em

si... É fácil observar que, deste ponto, velocidade e deslocamento não mais importam.⁶

Baudrillard deixa de ver a máquina em si como o grande centro das atenções, conforme, aliás, ocorria na perplexidade ou na celebração eufórica dos modernistas. A importância do automóvel passa a residir, segundo ele, no potencial de comunicação com o usuário, no conjunto de informações que a máquina pode lhe fornecer para a otimização do funcionamento. A velocidade, portanto, suplantada pela comunicação, fica em segundo plano.

Não se pode questionar o *status* adquirido pela comunicação em plena era da informática. Efetivamente, o acesso a informações e o processamento de diversos dados em busca de funcionamentos mais eficientes estão na ordem do dia. Entretanto, a necessidade obsessiva da comunicação depende da velocidade com que ela é viabilizada. O valor atribuído às informações exige que elas sejam recrutadas com rapidez; caso contrário, a posse de dados deixa de constituir uma vantagem. Não é à toa que os modelos de computadores se sucedem, cada vez com mais memória... e mais velocidade.

Retomando as observações de Beatriz Sarlo (1997:58) sobre o controle remoto, encontramos também referências à velocidade:

Os alarmados executivos de emissoras e agências de publicidade vêm no zapping um atentado à lealdade que os espectadores deveriam continuar cultivando. Contudo, seria razoável aceitarem o fato de que hoje, sem o zapping, ninguém mais assistiria à televisão. O que até quase meio século era um atração baseada na imagem converteu-se numa atração sustentada na velocidade.

A oposição aqui estabelecida reforça de alguma forma o confronto entre comunicação e velocidade, sugerido por Baudrillard. A imagem televisiva é uma estratégia fundamental para a comunicação

⁶ "The famous Japanese car that talks to you, that "spontaneously" informs you of its general state and even of your general state, possibly refusing to function if you are not functioning well, the car as deliberating consultant and partner in the general negotiation of a lifestyle [...]. The fundamental issue becomes the communication with the car itself [...]. It is easy to see that from this point speed and displacement no longer matter."

visual. De acordo com o diagnóstico de Beatriz Sarlo, porém, é a velocidade que supera o recurso utilizado para a comunicação, e não o inverso, como considerou Baudrillard. Este prestígio da velocidade, estimulado pelo controle remoto, pode ser diretamente associado com a tendência à fragmentação, como já constatamos. Quanto às reflexões de Beatriz Sarlo, cabe ainda a ressalva de que a velocidade não é um traço independente e, portanto, superior à imagem, mas um aspecto contíguo. Afinal, ao apertar com rapidez as teclas, o “piloto” do controle remoto está em busca também de novas imagens.

A relevância da velocidade para o conto pode ser avaliada de diversas maneiras. Com as reflexões de Edgar Allan Poe (1976:47), observa-se o pulsar da idéia de velocidade por trás da relação estabelecida entre o tempo de leitura e a unidade de efeito: “[...] a simples interrupção na leitura seria, por ela mesma, suficiente para destruir a unidade verdadeira. No conto breve, contudo, o autor está apto a desenvolver a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor”.⁷

O conto, segundo Poe, dispõe da oportunidade de causar um certo impacto no leitor, o que não se confirma no romance, por exemplo, dada a sua extensão e a necessidade de interromper a leitura. O impacto e sua unidade somente podem ser garantidos, no entanto, se o contista conseguir administrar seu material de forma hábil e ágil.

Na correspondência de Anton Tchekhov (1974:21), também é possível localizar a valorização da velocidade através da antipatia do autor pela subjetividade e pelos excessos do descritivismo. As orientações do contista russo sempre se encaminham para o corte dos detalhes que alongam o conto, tornando sua leitura mais lenta: “A natureza torna-se animada se você não abusa do emprego de comparações dos seus fenômenos com atividades humanas corriqueiras. [...] O melhor de tudo é evitar descrever o estado de espírito do herói; você deve tentar torná-lo nítido a partir das ações do herói”.⁸

⁷ “[...] simple cessation in reading, would, of itself, be sufficient to destroy the true unity. In the brief tale, however, the author is enabled to carry out the fullness of his intention, be it what it may. During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control.”

⁸ “Nature becomes animated if you are not squeamish about employing comparisons of her phenomena with ordinary human activities, [...]. Best of all is

A necessidade de limpar o conto de todos os excessos leva sua composição a um caráter mais dinâmico e, assim, à leitura rápida, de uma só assentada, que Poe exige. A isto corresponderia uma construção livre de adornos, que explorasse tempo e linguagem sem desperdícios.

Cortázar (1993:132) acrescenta à discussão sobre a velocidade no conto mais uma comparação que ilustra bem as particularidades do gênero:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe, dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por “Knockout”. É verdade, na medida em que o romance acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto que um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases. [...] O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado...

Da mesma forma que o boxeador em busca do nocaute precisa ser rápido, o contista se vê forçado a imprimir velocidade em seus golpes narrativos sobre o leitor porque o tempo não lhe permite estudos, rodeios ou digressões.

A última imagem a ser discutida na relação entre conto e velocidade é apresentada por Temístocles Linhares (1973:43), no livro *22 Diálogos sobre o Conto Brasileiro Atual*. Diz o autor: “A condição prévia e indispensável, às vezes suficiente no conto, é bem esse “flash”. A virtualidade de provocar semelhante recurso, de fazer fulgurar tal jato de luz imprevisto, eis o primeiro dom do contista...”

As alusões a “flash” e “jato de luz” como qualidades importantes para o autor de contos só fazem confirmar o papel destacado que a velocidade ocupa enquanto diretriz do gênero. Assim como a fragmentação ou o recorte, este aspecto ajuda a tornar mais nítidos os pontos de interseção entre o conto e a cultura contemporânea.

to avoid depicting the hero's state of mind; you ought to try to make it clear from the hero's actions.”

Intensidade

Assim como já foi comentado a respeito dos obstáculos que se interpõem para caracterizar a velocidade e a fragmentação como signos puros do pós-modernismo, o termo “intensidade” também é cercado de problemas. No entanto, se os dois primeiros já se encontram afinados com o ideário modernista, sua transposição para o elenco de tendências pós-modernistas não se faz com grandes dificuldades, especialmente no caso da fragmentação. Com a idéia de intensidade, a história é outra. O cultivo deste signo, ou de outros semelhantes, pelos artistas do modernismo impede que se veja nele um esboço das práticas culturais nomeadas pelo pós-modernismo, sobretudo quando suas manifestações não preenchem as expectativas de engajamento guardadas desde a primeira metade do século XX. Desse modo, se as obras de Franz Kafka e de Graciliano Ramos foram marcadas pela intensidade, há que se caracterizar a produção cultural pós-modernista através de outras qualidades.

Embora seja indispensável reconhecer que a avaliação política sobre o pós-modernismo é dividida — até porque críticos e teóricos nem sempre se referem ao mesmo objeto, quando tratam do assunto —, apropriar-se da idéia de intensidade, definindo-a como traço representativo genérico da contemporaneidade, é uma atitude que beira o otimismo desenfreado ou um equívoco ingênuo. Contudo, este recuo não significa deixar de pensar sobre intensidade, ou sua perda, sua ausência no pós-modernismo, ou ainda sua nova roupagem que leva Jameson (1996:32), por exemplo, a colocá-la entre aspas, como se pode perceber através da listagem que o autor apresenta dos “elementos constitutivos do pós-moderno”:

[...] uma nova falta de profundidade, que se vê prolongada tanto na “teoria” contemporânea quanto em toda essa cultura da imagem e do simulacro; um conseqüente enfraquecimento da historicidade tanto em nossas relações com a história pública quanto em nossas novas formas de temporalidade privada, cuja estrutura “esquizofrênica” [...] vai determinar novos tipos de sintaxe e de relação sintagmática nas formas mais temporais de arte; um novo tipo de matiz emocional básico — a que denominarei de “intensidades”[...]

Pelo tom com que são apresentados os primeiros elementos constitutivos do pós-moderno, torna-se fácil inferir que estas intensidades já não correspondem à idéia de um aprofundamento crítico e reflexivo, mas encontram-se alinhadas com aquilo que Linda Hutcheon (1991:19) denominou como a “retórica negativizada” que acompanha o debate teórico sobre pós-modernismo. De fato, após mencionar “falta de profundidade”, “enfraquecimento da historicidade” e “estrutura esquizofrênica”, só se pode esperar que a intensidade posta entre aspas por Jameson remeta a um estado de espírito intenso, porém através de circunstâncias específicas. Avançando pelas reflexões de Jameson (1996:58), pode-se obter mais clareza a respeito do sentido peculiar de intensidade atribuído pelo autor: “Desse modo, o mundo momentaneamente perde sua profundidade e ameaça se tornar uma película brilhante, uma ilusão estereoscópica, um apanhado de imagens cinematográficas sem nenhuma densidade”. A intensidade cunhada por Jameson baseia-se, portanto, na construção de uma atmosfera de ilusão e euforia que adquire caráter intenso através de uma espécie de hipnose que seduz e ao mesmo tempo entorpece.

Este retrato do pós-modernismo, contudo, não é o único, pois é possível localizar, em algumas contribuições teóricas, brechas para vislumbrar outras formas de intensidade. A avaliação de Andreas Huyssen (1992:79) leva em consideração o destaque de movimentos como o feminista, o ecológico e o pós-colonialista e suas participações no âmbito do pós-modernismo. Neste sentido, embora não utilize o termo “intensidade”, torna-se viável refletir sobre um direcionamento mais consistente do que aquele delineado por Jameson. Observe-se o trecho:

Em resumo, é fácil perceber que uma cultura pós-modernista que venha a emergir dessas constelações políticas, sociais e culturais terá que ser um pós-modernismo de resistência incluindo a resistência a esse pós-modernismo fácil do tipo “vale tudo”. A resistência será sempre específica e contingente em relação ao campo cultural em que opera. Ela não pode ser definida simplesmente em termos de negatividade ou não-identidade, como faz Adorno, nem serão suficientes as ladainhas de um projeto totalizante e coletivo.

A ênfase com que Huyssen se refere à resistência no pós-modernismo abre um caminho para que se pense em dotar o movimento de uma intensidade localizada, possivelmente incapaz de abarcar todos os interesses, mas voltada para os limites de atuação da prática cultural de cada grupo. Neste caso, de acordo com os exemplos do autor, o texto feminista faria emergir, com intensidade, os questionamentos relevantes para a relação de gêneros, e isto seria desdobrado por outros campos culturais. A perspectiva de Huyssen propicia, assim, a oportunidade de resgatar intensidade para o pós-modernismo, ainda que este resgate não atribua ao termo o mesmo alcance, a mesma expectativa de que ele desfrutava ao longo do modernismo.

No âmbito do conto, a idéia de intensidade já não enfrenta problemas para se constituir um dos aspectos centrais que vai garantir êxito ao gênero. As citações já transcritas e comentadas dos textos de Poe, Tchekhov e Cortázar, entre outros, já bastariam para insinuar como a intensidade representa uma característica a ser considerada seriamente por contistas e teóricos do conto. No entanto, como nos momentos anteriores a preocupação recaía sobre o recorte e a velocidade, pretende-se dar prosseguimento à análise das reflexões teóricas agora sob um prisma ligeiramente distinto.

A noção de unidade de efeito desenvolvida por Edgar Allan Poe é essencial para estabelecer a correlação com a intensidade, uma vez que o contista deve estar absolutamente concentrado na impressão que ele deseja fixar no leitor. Eis como Poe (1976:47-48) descreve a trajetória do contista:

Se foi sábio, ele não modelou seus pensamentos para acomodar seus incidentes; mas tendo concebido, com cuidado deliberado, um certo efeito único ou singular a ser trabalhado, ele então inventa tais incidentes, combina tais eventos de forma que eles o auxiliem ao estabelecer o efeito preconcebido. Se logo sua primeira frase não tende à focalização deste efeito, então ele falhou em seu primeiro passo.⁹

⁹ "If wise, he has not fashioned his thoughts to accomodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in stablishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step".

A incumbência do contista é dirigir toda a linguagem — frases e palavras, inclusive —, todos os eventos, para que estes estejam a serviço do efeito único preestabelecido. Desse modo, nem mesmo uma palavra isoladamente estará livre da intensidade que deve habitar cada espaço — por menor que seja — do conto.

A importância que Tchekhov (1974:23) conferiu à compactação também se aproxima de nossas reflexões sobre a intensidade. Em sua correspondência, algumas das críticas-conselhos destinadas a escritores iniciantes giram em torno do polimento de que se ressentem alguns dos textos lidos: “Suas obras carecem da compactação que tornam vivas as coisas curtas”.¹⁰ Estar vivo, ser intenso. Para Tchekhov, cabe ao contista explorar o fato de que o texto a ser escrito é curto e adequar-se a esta brevidade, usando as estratégias necessárias. Ao despojar o conto de detalhes e floreios, o autor realiza a compactação e atinge a intensidade.

A repercussão das idéias de Poe e Tchekhov sobre a discussão teórica do conto desenvolvida ao longo do século XX é de tal forma marcante que, mesmo quando os autores mais recentes pretendem divergir daquelas orientações, muitas páginas são ocupadas por comentários e argumentos que se referem à unidade de efeito e à compactação, ainda que o intuito seja descaracterizar a importância destas contribuições.

O que diversos teóricos do conto se propõem fazer é reunir as reflexões sobre o gênero, dar-lhes uma forma organizada, preocupações que Poe e Tchekhov efetivamente não tiveram, haja vista que suas contribuições teóricas encontram-se espalhadas em correspondências, artigos e críticas. Nesta reunião ou neste recolhimento de idéias já apresentadas, muitas vezes não se destina espaço a novos questionamentos, prevalecendo a opção de desdobrar e endossar os conceitos firmados pelos contistas-teóricos do século XIX.

Assim, mesmo nos textos de Cortázar — que acrescenta à discussão teórica comparações extremamente criativas —, torna-se clara a afinidade com as observações de Poe e Tchekhov. O uso do termo “intensidade” e o destaque atribuído a este aspecto valem como uma síntese das idéias anteriores. O conto, segundo Cortazar (1993:157), deve

¹⁰ “Your works lack the compactness that makes short things alive.”

apresentar “um estilo baseado na intensidade e na tensão...” E esta intensidade é esclarecida pelo autor como a “eliminação de todas as idéias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige”.

É nítido que a intensidade do conto não é muito compatível com a intensidade geralmente atribuída ao pós-modernismo, sobretudo se tomarmos como referência o emprego que Jameson faz do termo. Por outro lado esta faceta do gênero pode mesmo se caracterizar como o instrumento apropriado para o desafio de localizar práticas pós-modernistas mais intensas do que aquelas tão estigmatizadas nos discursos teóricos sobre o assunto.

Miriam Marty Clark (1995:153) ressalta uma posição privilegiada do conto:

[...] com o colapso de sua lógica metafísica e a reestruturação da subjetividade, o conto emerge como espaço para consideração dos pós-moderno. Qualidades genéricas como brevidade, compressão e transitoriedade ao lado da temporalidade reduzida do conto constituem-no um veículo lógico para o deslocamento da perda pós-moderna...¹¹

Acreditamos que estas qualidades referidas pela autora foram devidamente exploradas aqui, assim como houve a preocupação em expandir o debate para outros traços coexistentes nos contos e no pós-modernismo. Resta avaliar como os contos efetuam a incorporação do olhar e da imagem, aspectos também realçados no panorama pós-modernista. Neste sentido, o conto deixaria de ser o veículo mais lógico, pois não dispõe da concretude com que os meios de comunicação visual exibem naturalmente suas imagens. Este desafio ao conto é ainda maior, exigindo dele recursos afiados para o confronto.

¹¹ “[...] with the breakdown of its metaphysical logic and the restructuring of subjectivity, the short story emerges as site for consideration of the postmodern. Generic qualities of brevity, compression, and ephemerality along with the story’s minimal temporality make it a logical vehicle for the displacement of postmodern loss.”

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. 1972. *O empalhador de passarinho*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL.
- BAUDRILLARD, Jean. 1983. The Ecstasy of Communication. Trad. John Johnston. In: — FOSTER, Hal. (Ed.) *The Anti-Aesthetic*. Port Townsend, Washington: Bay Press, p. 126-133.
- CLARK, Miriam Marty. 1995. Contemporary Short Fiction and the Postmodern Condition. In: — *Studies in Short Fiction*. vol. 32., p. 147-159.
- CORTÁZAR, Julio. 1993. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva.
- FRIEDMAN, Norman. 1976. What Makes a Short Story Short? In: — MAY, Charles E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, p.131-146.
- GOTLIB, Nádia Batella. 1988. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática.
- HUTCHEON, Linda. 1991. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago.
- HUYSEN, Andreas. 1992. Mapeando o pós-moderno. In: — HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. 2. ed. Trad. Carlos A de C. Moreno. Rio de Janeiro: Rocco, p. 15-80.
- IANNI, Octavio. 1997. *A sociedade global*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- JAMESON, Fredric. 1992. Periodizando os anos 60. In: — HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e Política*. 2. ed. Trad. César Brites e Ana Luiza Borges. Rio de Janeiro: Rocco, p. 81-126.
- _____. 1996. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática.
- LAWRENCE, James Cooper. 1976. A Theory of the Short Story. In: — MAY, Charles E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, p. 60-71.
- LINHARES, Temístocles. 1973. *Vinte e dois diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio.
- MAY, Charles E. 1984. The Nature of Knowledge in Short Fiction. In: — *Studies in Short Fiction*. vol. 21, n.º.4, p. 327-338.
- MOISÉS, Massaud. 1967. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos.
- O'CONNOR, Frank. 1976. The Lonely Voice. In: — MAY, Charles E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, p. 83-93.
- ORTIZ, Renato. 1996. *Mundialização e cultura*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense.

- POE, Edgar Allan. 1976. Review of *Twice Told Tales*. In: — MAY, Charles E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, p. 45-51.
- SARLO, Beatriz. 1997. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- TCHEKHOV, Anton. 1974. On Problems of Technique in the Short Story. In: — CURRENT-GARCIA, Eugene & Patrick, Walton R. (Eds.). *What Is the Short Story?* Glenview; Brighton: Scott, Foresman, p. 20-29.