

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

LUÍS ROBERTO DE SOUZA JÚNIOR

VERSÕES DE MARIANA –  
O ROMANCE E O LIVRO DE CONTOS: UMA APROXIMAÇÃO

PORTO ALEGRE  
2013

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

LUÍS ROBERTO DE SOUZA JÚNIOR

VERSÕES DE MARIANA –  
O ROMANCE E O LIVRO DE CONTOS: UMA APROXIMAÇÃO

PORTO ALEGRE  
2013

LUÍS ROBERTO DE SOUZA JÚNIOR

VERSÕES DE MARIANA –  
O ROMANCE E O LIVRO DE CONTOS: UMA APROXIMAÇÃO

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de mestre no Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Teoria da Literatura, linha de pesquisa Escrita Criativa.

Orientador: Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva.

PORTO ALEGRE  
2013

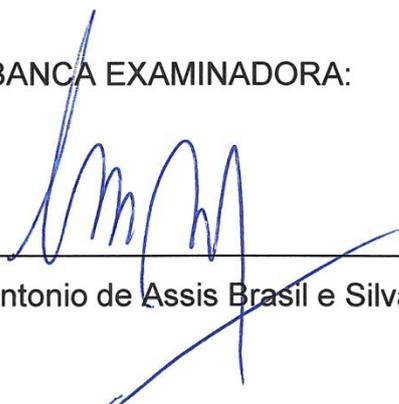
LUÍS ROBERTO DE SOUZA JÚNIOR

**VERSÕES DE MARIANA – O ROMANCE E O LIVRO DE  
CONTOS: UMA APROXIMAÇÃO**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

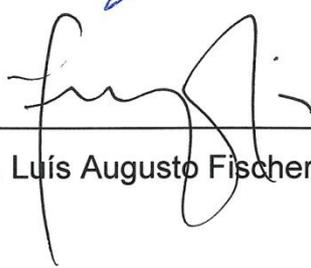
Aprovada em 21 de janeiro de 2013

BANCA EXAMINADORA:



---

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva - PUCRS



---

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer - UFRGS



---

Prof. Dr. Biagio D'Angelo - PUCRS

## **AGRADECIMENTOS**

A **Luiz Antonio de Assis Brasil**, sem o qual provavelmente eu teria desistido antes de poder me considerar um escritor.

Às professoras da PUCRS **Maria Eunice Moreira, Vera Aguiar e Ana Mello**

Aos professores **Ricardo Barberena, Paulo Kralik e Charles Kiefer**.

À banca examinadora.

A **Vanessa Zucchi**, que me dá a impressão de a vida ser boa de ser vivida.

## RESUMO

Esta dissertação é composta de um ensaio teórico e de uma obra de criação ficcional. O ensaio tem como principal objetivo refletir sobre as particularidades próprias dos gêneros literários conto e romance. A explicitação, comparação e aproximação das poéticas dos gêneros realizam-se à luz de, no caso do romance, Michel Zéaffa (2010), Georg Lukács (1962), Henry James (1995), E. M. Foster (1974) e Edwin Muir (1970). Para caracterizar o conto, são citados Ricardo Piglia (1994), Julio Cortázar (1993) e Mempo Giardinelli (1994). A obra de criação ficcional tem como resultado um texto que se situe no limiar entre o conto e o romance, uma obra na qual cada capítulo seja um conto, mas a obra toda seja um romance.

**Palavras-chave:** Escrita criativa. Romance. Conto.

## **RESUMEN**

Esta disertación consta de una parte teórica y una obra de creación literaria. La parte teórica tiene como principal objetivo reflexionar sobre las particularidades de los géneros literarios novela y cuento. La explicitación, comparación y acercamiento de algunas tesis sobre novela y sobre cuento serán llevados a cabo a la luz de Michel Zérafra (2010), Georg Lukács (1962), Henry James (1995), E. M. Foster (1974) y Edwin Muir (1970), Ricardo Piglia (1994), Julio Cortázar (1993) y Mempo Giardinelli (1994). La obra de creación literaria es un texto que se encuentra en el límite entre novela y cuento, una obra en la que cada capítulo es una historia corta, o sea, un cuento, pero la obra en su totalidad es una novela.

Palabras claves: Novela, Cuento, Creación Literaria

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>PARTE I</b> (ensaio teórico)	
<b>1 O ROMANCE E O LIVRO DE CONTOS: UMA APROXIMAÇÃO</b> .....	12
1.1 REVOLUÇÃO .....	12
1.2 ALGUMAS TESES.....	18
1.3 ROMANCE-CONTOS OU CONTOS-ROMANCE.....	21
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	24
<b>PARTE II</b> (criação ficcional)	
<b>VERSÕES DE MARIANA</b> .....	26

## INTRODUÇÃO

Essa dissertação será dividida em duas partes. A primeira é um ensaio teórico que aproxima o conto e o romance. A segunda é uma obra de criação ficcional intitulada *Versões de Mariana*, que se situa no limiar entre o conto e o romance: uma obra na qual cada capítulo é um conto, mas a obra toda é um romance.

A justificativa para que o projeto fosse realizado foi primeiramente fomentar a linha de pesquisa na qual ele se encaixa, ou seja, Escrita Criativa. Do ponto de vista teórico, a proposta aqui apresentada aborda o tema por um ângulo novo, uma vez que combina num mesmo livro, as características do conto – cuja função, segundo comparação de Mempo Giardinelli, é esgotar, por intensidade, uma situação – com as do romance – cuja função é desenvolver várias situações.

Na primeira parte, apoio-me nas poéticas do romance – de Georg Lukács, Mikhail Bakhtin e Carlos Reis – e do conto – de Julio Cortázar, de Ricardo Piglia e de Mempo Giardinelli – para comparar as particularidades próprias dos gêneros literários conto e romance.

Para falar da segunda parte, começo por evocar Mikhail Bakhtin (1998, p. 427) em *Epos e romance*. Quando ele diz que, diante do romance todos os outros gêneros, “começam a ressoar de maneira diferente” e tem início “um longo conflito pela romancização de outros gêneros”, eu tenho o seguinte pensamento: e se houvesse um romance que absorvesse o conto? E se fosse um romance composto por contos?

O projeto é resultado de um trabalho que vem de longe, já que surgiu há alguns anos, como um livro de contos e foi lentamente desenvolvido e transformado num romance peculiar, em que capítulo também possa ser lido de forma independente. A ideia foi criar uma série de histórias que possam ser lidas e compreendidas de forma independente, como se fossem contos, mas que também estejam entrelaçadas e que revelem o fragmento de uma história maior, como se fosse um romance.

O substantivo do título, Mariana, refere-se a uma mulher, mas também ao lugar mais fundo dos oceanos terrestres. Tal lugar realmente existe e se chama Mariana Trench. Fica no Oceano Pacífico, próximo das catorze ilhas conhecidas como Ilhas Mariana, não muito distante do Japão. A profundidade é de cerca de onze quilômetros.

O protagonista do livro é um homem que se apaixona no que se configuraria o amor mais profundo do planeta. O homem é um geólogo marinho, mas também um poeta, ou um

escritor, ou as três coisas, dependendo do conto. Assim, o livro conta possíveis versões do envolvimento deste homem com Mariana.

O ponto de partida foi uma reportagem que li há alguns anos, sobre a Mariana Trench. Até bem pouco tempo atrás, uma expedição de 1960 era a única missão tripulada a alcançar a Mariana Trench. Em março deste ano (2012), uma nova expedição foi bancada pelo cineasta estadunidense James Cameron, que filmou a descida e pretende transformar num documentário. Lembro que na época da reportagem pensei: “A humanidade foi mais vezes à lua do que até o fundo do mar”. A Mariana Trench me pareceu então mais misteriosa do que o espaço sideral e logo imaginei um personagem que fosse um geólogo marinho brasileiro e que tivesse ficado obcecado pela Mariana Trench. De início, pensei que valia um conto, mas em seguida me vieram novas ideias, uma série de contos que se relacionavam, nos quais Mariana Trench também era o nome de uma mulher.

Lembrei-me também de uma crônica do Rubem Braga sobre um dos ícones do modernismo literário brasileiro – o romance “*Vidas Secas*”, de Graciliano Ramos. O cronista cunha a expressão “romance desmontável” para definir o livro de Graciliano, pois, “cada capítulo dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo” (2001, p. 126-128). Ora, à minha maneira, eu também tinha esboçado um “romance desmontável”. Segundo a minha concepção, cada capítulo de *Versões de Mariana* pode ser lido de forma autônoma – como um conto. Esses contos se juntam e configuram um romance.

Esse também é um projeto alinhado com a pós-modernidade, uma vez que destaca o hibridismo de gêneros e pretende usar a metaficção e a intertextualidade. Afinal, como afirma Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo* (1988, p. 26), vivemos um período de forte intertextualidade, circularidade e no qual as “fronteiras entre os gêneros tornaram-se tão fluidas que se confundem”.

**PARTE I**  
**O romance e o livro de contos: uma aproximação**  
(ensaio teórico)

## 1 O ROMANCE E O LIVRO DE CONTOS: UMA APROXIMAÇÃO

O intuito desse ensaio é fazer uma pequena reflexão sobre os gêneros romance e conto. Não recuperaremos aqui a história dessas modalidades narrativas – não é nossa intenção refletir sobre sua origem e evolução. Vamos antes fazer um recorte teórico, explicitando algumas poéticas do romance e do conto para então aproximá-las.

Aproximar significa trazer para mais perto, acercar-se. Significa também pôr em paralelo, comparar. É o que pretendemos. No caso do romance, nosso guia principal será Michel Zéaffa, que no monumental *Pessoa e personagem* (2010) mostra e analisa a originalidade das formas romanescas que se sucederam da década de 1920 até 1950, e que nos parece essencial para compreender a arte do romance no mundo de hoje. A partir de Zéaffa, leremos Georg Lukács (1962), Henry James (1995), E. M. Foster (1974) e Edwin Muir (1970).

Para refletir sobre o conto, usaremos uma base argentina de escritores-teóricos: Ricardo Piglia (1994), Julio Cortázar (1993) e Mempo Giardinelli (1994). Aos dois últimos, recorreremos também no momento de comparar o romance e o conto, além de Carlos Reis (2011).

Por fim, para mostrar como essas duas modalidades narrativas podem se interpenetrar – chegando ao que chamaremos de romance-contos ou contos-romance – apresentaremos duas obras como possíveis de serem lidas sob o prisma do romance e do livro de contos. São elas *In our time*, de Ernest Hemingway e *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos.

### 1.1 REVOLUÇÃO

Todo romance exprime uma concepção da pessoa que sugere ao escritor a escolha de certas formas e dá à obra seu sentido mais amplo e mais profundo, afirma Michel Zéaffa, em *Pessoa e Personagem* (2010). Então, uma vez que esta concepção muda, modifica-se, por conseguinte, a arte romanescas.

Segundo Zéaffa (2010, p. 13), depois de 1919, aconteceu com o romance o que anos antes havia sucedido com as artes plásticas, ou seja, ”muitos séculos de arte haviam acumulado e proposto tantas representações do homem que as próprias noções de forma e de discurso se tornaram suspeitas”. O autor defende que a “revolução estética dos anos 1920”

advém da e ao mesmo tempo põe término à crise do realismo romanesco que se tornou mais evidente nas primeiras décadas do século 20, mas que já se arrastava desde o fim século 19.

Pelos preceitos do realismo, o romance é analógico à relação indivíduo-sociedade. Nesse sentido, o espírito da obra está subordinado às regras da sociedade, como se o escritor funcionasse como uma espécie de delegado dela. Ele é soberano sobre seus personagens, que são concebidos como se a função e a presença sociais de um indivíduo o designassem enquanto pessoa.

Esse romance, considerado além de obra de arte também um documento social, entra em declínio em um mundo no qual cada vez mais a noção de beleza é transferida para o lado subjetivo, e a definição de pessoa, de sujeito, fragmenta-se.

Zérafra (2010) fala da impossibilidade de aplicar àquela época os modos de expressão de tempos passados, tempos em que o mundo era ordenado e lógico - e não um lugar obscuro.

A resposta de escritores com James Joyce, Virginia Woolf, Thomas Mann, William Faulkner e John Dos Passos foi a subversão das três grandes referências romanescas: personagem, narrativa e intriga. Nesse sentido,

são transgredidas as leis implícitas de um discurso romanesco regular, histórico, explicativo, enquanto que a realidade sociopsicológica revelada pelo romance perde todos os contornos estáveis para compor, ao contrário, um universo de incerteza e interrogação. (ZÉRAFFA, 2010, p. 27).

O teórico também ressalta que, ao mesmo tempo em que se lançavam obras revolucionárias como *Ulisses* (1922), *O quarto de Jacó* (1922) *Em busca do tempo perdido* (1913-1927) e *Manhattan Transfer* (1925), surgiam estudos críticos que lançavam um novo olhar ao romance. A partir disso, o gênero passava a ser considerado como interpretativo e não representativo do real. Segundo Zérafra (2010), nunca seria demais insistir na importância desses fatores, coincidentes ou não, pois tiveram

como resultado trazer à plena luz a especificidade do romance não mais apenas como gênero, mas como linguagem. Passa-se então com o romance o mesmo que já se passara com a poesia, a música, a pintura: obra inovadoras, que transformam uma arte, permite tomar consciência de sua essência de maneira mais profunda. (ZÉRAFFA, 2010, p. 19).

A partir dessa consideração, vamos investigar os principais estudos críticos citados por Zérafra: *A teoria do romance* de Georg Lukács; *Em Aspectos do romance*, de E. M. Foster; e *A estrutura do romance*, de Edwin Muir.

*A teoria do romance* foi escrito entre 1914 e 1915 e publicado numa revista em 1916 e em livro em 1920. A obra traz um conceito histórico-conceitual que Georg Lukács, adjetivaria posteriormente, em um enfático prefácio de 1962, como esquemático. O jovem Lukács de meados da década de 1910 afirma que o romance é um gênero histórico, cujas estruturas evoluem na mesma medida em que evoluem as estruturas socioeconômicas. Neste sentido, o romance se constitui como a modalidade narrativa da modernidade. Lukács (1962) o compara com outros gêneros, principalmente a épica e a tragédia. O romance seria a expressão de uma visão de mundo que não está mais atrelada aos deuses, como era o caso da epopéia. Portanto,

a psicologia do herói romanesco é demoníaca, a objectivação do romance, a viril e a madura constatação de que nunca o sentido poderia penetrar de lado a lado a realidade e que, portanto, sem ele, esta sucumbiria ao nada e à inessencialidade. (LUKÁCS, 1962, p. 91).

A forma do romance derivaria então do fato do texto representar o processo de constituição e consolidação da personalidade de um herói. Conforme defende Lukács:

O processo assim explicitado como forma interior do romance é a marcha para si do indivíduo problemático, o movimento progressivo que – a partir de uma obscura sujeição à realidade heterogênea puramente existente e privada de significação para o indivíduo – o leva a um claro conhecimento de si (LUKÁCS, 1962, p. 80).

Sabemos que *A teoria do romance* foi pensado como uma apresentação à obra de Dostoiévski, e que seu escopo não alcança a revolução romanesca da década de 1920, porém, para Michel Zéaffa (2010), os romancistas revolucionários do período “esposam” o pensamento de Lukács. Podemos aproximar esses romancistas de algumas características marcantes desse “herói problemático” de que fala Lukács, pois o questionamento move tanto os escritores que experimentavam coma a forma e o conteúdo romanescos quanto o “herói problemático”, principalmente o questionamento de si mesmo.

O romance é a forma de aventura, aquela que convém ao valor próprio da interioridade; o conteúdo consiste na história dessa alma que entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e descobre a sua própria essência. (LUKÁCS, 1962, p. 91).

Zérafra (2010) atribui ainda grande importância a *A estrutura do romance*, de Edwin Muir (1970), e, principalmente, a *Aspectos do romance*, de E. M. Forster (1974). De acordo com ele, ao lado de outros estudos gerais publicados por volta de 1925, as duas obras buscam os traços que delineariam a essência do romance e, por isso, “representam um divisor de águas dos problemas do romance, num estágio decisivo de sua evolução e daquela da pessoa” (ZÉRAFFA, 2010, p. 29). O que essas abordagens críticas deixam claro é que a qualidade de um romance dependia, em primeiro lugar, de “uma óptica narrativa particular”, ou seja, coloca-se em evidência o papel do “ponto de vista do romancista”.

Vale lembrar que algumas décadas antes, Henry James, considerado por Zérafra (assim como Flaubert) um precursor dos romancistas revolucionários dos anos 1920's, pregava algo parecido em seus prefácios, depois reunidos em *A arte do romance*. Para James, um romance é uma impressão direta e pessoal da vida: isso, e o que conta é a intensidade da impressão. Ele opina que não há modelos a imitar nem regras a obedecer, o que dá ao artista liberdade na forma de narrar, pois a forma e o tom do romance nascem do modo como o artista percebe o mundo.

A forma, parece-me, é para ser apreciada depois do fato: só então a escolha do autor terá sido feita, seu padrão indicado; só então podemos seguir linhas e direções e comparar tonalidades e semelhanças. E, em suma, podemos desfrutar um dos prazeres mais charmosos, podemos avaliar quantidade, podemos aplicar o teste da execução. A execução pertence apenas ao autor; é o que há de mais pessoal, e o medimos por ela. A vantagem do artista, o seu luxo, assim como o seu tormento e sua responsabilidade, é a de que não há limites para o que ele quiser tratar como executante – não há limites para seus possíveis experimentos, esforços, descobertas, conquistas. (JAMES, 1995, p.27).

Zérafra (2010) afirma que Forster continuou o pensamento de James e fez a estética romanesca realizar um progresso decisivo ao estabelecer o romance não como uma expressão pura da existência humana, mas como uma interpretação dela, uma arte da abstração.

*Aspectos do romance* (1974) é a reunião de uma série de conferências proferidas no Trinity College, na Universidade de Cambridge, em 1927. Ele justifica o título dizendo que “aspectos” não é uma palavra que remeta à cientificidade, mas às diferentes maneiras pelas quais podemos olhar um romance, e o romancista o seu trabalho.

Os aspectos que Forster (1974) escolhe discutir são: A Estória<sup>1</sup>; As Pessoas; O Enredo; Fantasia; Profecia; Padrão; Ritmo. Para ele, três desses aspectos são mais importantes: A Estória, As Pessoas, O Enredo.

O aspecto primordial do romance é contar uma história, “uma narrativa de acontecimentos dispostos em sua sequência no tempo” (FORSTER, 1974, p. 21). Essa história é retirada da matéria informe e confusa que é a vida. O romancista então organiza de alguma maneira o caos da existência.

Estamos começando a ver que o romancista tem uma série de ingredientes muito complexos para manipular. Há a estória, com a sequência de tempo – “e depois... e depois”; há os ninepins (uma tradução literal seria pinos de boliche) sobre os quais ele poderia contar a estória, uma estória animada e boa. Todavia, ele prefere contar uma estória sobre seres humanos, assumindo o comando da vida dos valores tanto quanto da vida no tempo. (FORSTER, 1974, p. 52).

Nessa organização do caos surge o enredo. Se os acontecimentos dispostos em sua sequência de tempo formam a história, o enredo é o conjunto de acontecimentos escolhidos pelo escritor e organizados por ele seguindo uma certa cronologia e principalmente uma certa casualidade.

O livro de Forster também ficou famoso pela distinção entre personagens planas – que “na sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade” (FORSTER, 1974, p. 54) – e redondas – que é capaz de surpreender de modo convincente, pois possui a “incalculabilidade da vida”. (FORSTER, 1974, p. 61).

Para Michel Zérafra (2010), um dos ganhos obtidos por *Aspectos do romance* é o estabelecer que uma obra não pode representar a totalidade do vivido, mas deve extrair temas e narrar de acordo com certo tom. Daí decorre que não devemos esperar do romance uma coincidência total com a vida cotidiana, mas apenas um paralelismo.

O autor chega a listar princípios contidos no livro que, de acordo com ele, contribuíram á evolução das formas romanescas:

- ao contrário da existência concreta, o romance é organizado, coerente lógico;
- o romanesco é *revelador* do real, na própria medida em que negligencia na maioria das vezes os componentes “naturais” da existência humana;
- a personagem é um ser simbólico; significa o pensamento do escritor, e constitui um dos componentes técnicos do romance;

---

<sup>1</sup> Termo usado na tradução brasileira, mas a substituiremos por história por entendermos que estória se trata de um anglicismo desnecessário.

- a análise das obras romanescas deve pôr em segundo plano as noções de objetividade, de subjetividade, de realidade: devem ser estudados antes de tudo os modos de organização da narrativa. (ZÉRAFFA, 2010, p. 31-32).

Em 1928, Edwin Muir começa *A estrutura do romance* repreendendo Forster por tratar de aspectos muitos numerosos e não de categorias. Muir divide o gênero em três categorias principais (romance de ação, de personagem e dramático) e tenta definir as leis que operam em cada um.

O romance de ação precisa de um enredo desenvolvido com precisão. Os personagens estão ali para precipitar os acontecimentos em direção a um fim ao qual tudo se movimenta. Neste tipo de romance:

[...] o enredo, em suma, está de acordo com nossos desejos, não com nosso conhecimento. Exterioriza, com um poder maior do que nós mesmos possuímos, nossa vontade natural de viver perigosamente e contudo estar a salvo; de virar as coisas de pernas para o ar, de transgredir tantas leis quanto possível e não obstante escapar às consequências. (MUIR 1970, p. 10).

Por sua vez, o romance de personagem aceita um enredo que seja improvisado conforme o autor escreve a obra, pois a ação serve aos personagens, as situações são típicas ou gerais, mas sempre destinadas a dizer-nos mais acerca dos personagens ou a introduzir novos personagens. Nesse tipo de romance,

a ação não precisa brotar de um desenvolvimento interior, de uma mudança espiritual dos personagens. Não precisa mostrar-nos qualquer qualidade nova deles, no momento em que se manifesta. Tudo o que precisa fazer é exhibir seus vários atributos, que estavam ali no começo, pois estes personagens são sempre estáticos. (MUIR, 1970, p. 11).

Por essas características citadas, o tempo teria mais importância no romance de ação, e o espaço no romance de personagem.

No terceiro tipo principal de romance, o dramático, não há primazia da ação ou do personagem, pois “personagem é ação e a ação, personagem”:

Num romance deste tipo, a correspondência entre ação e os personagens é tão essencial que mal se pode encontrar termos para descrevê-la sem parecer exagerar: poder-se-ia dizer que uma mudança na situação sempre envolve uma mudança nos personagens, enquanto toda a mudança, dramática ou psicológica, externa ou interna, ou é causada ou é configurada por alguma coisa existente em ambos. (MUIR, 1970, p. 25).

Zérafra (2010, p. 33) afirma que a contribuição mais original de Muir, que teve grande importância, é estabelecer que “o romance do espaço social não pode ser também o do tempo psicológico”.

Apesar de louvar as ideias de Forster e de Muir, Zérafra (2010) afirma que eles, talvez pela falta de distanciamento histórico, compreenderam mal os princípios de organização dos romances revolucionários da década de 1920. Forster e Muir não teriam conseguido chegar a essencial na análise daqueles romances. E o que seria o essencial?

Seja qual for a distância que separa o *Em busca do tempo perdido* e *O som e a fúria*, *Rumo ao farol*, *Ulisses*, *A montanha mágica* e *Manhattan Transfer*, estes romances são frutos de uma mesma constatação fundamental: a vida do espírito humano e as formas do mundo moderno são inconciliáveis, - e realizam um mesmo desígnio primordial: exprimir esta contradição do Sujeito e do Objeto, que é a do verdadeiro e do falso. (ZÉRAFFA, 2010, p. 23).

## 1.2 ALGUMAS TESES

Se Zérafra nos serviu de farol para algumas considerações sobre o romance, atribuiremos a Julio Cortázar o mesmo papel em relação ao conto. Além de um contística magistral, ele também teorizou sobre o gênero. Em *Valise de Cronópio* há três ensaios que tratam do assunto. Cortázar também se encaixa em nosso propósito; ao refletir sobre o conto, ele frequentemente o compara ao romance, o que também devemos fazer a partir desse momento.

O primeiro texto de *Valise de Cronópio* que diz respeito ao conto pertence a um ensaio maior, sobre Edgar Allan Poe. Poe é considerado o pai do conto contemporâneo por, em meados do século 19, preconizar o conto como um gênero e propor (e colocar em prática) como o ponto inicial na criação a intenção do autor de obter certo efeito, intenção a partir da qual o escritor conceberá e combinará os fatos narrados para que se consiga o efeito desejado. Para Cortázar (1993), a economia não é ali somente uma questão de tema, mas também de forma, pois as histórias devem ser escritas com a máxima economia de meios, para que o episódio narrado possa coincidir com a sua expressão verbal.

Cortázar enfatiza que,

no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio impacto do acontecimento. (CORTÁZAR, 1993, p. 124).

Segundo o escritor argentino, Poe foi o primeiro a compreender que, para o conto afirmar-se como um gênero, era necessário, sobretudo, rigor em sua composição. Ele notou que os preceitos que regem um conto não podiam ser os mesmos dos de um romance e que um conto não diferia do romance apenas pelo tamanho, mas sim pela intensidade. A partir desse pressuposto, podemos dizer que

a eficácia de um conto depende da sua *intensidade como acontecimento puro*, isto é, que todo comentário ao acontecimento em si (e que em forma de descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori alimentam o corpo de um romance e de um conto ruim) deve ser radicalmente suprimido. (CORTÁZAR, 1993, p. 122).

Ou seja, daí podemos concluir que descrições preparatórias, diálogos marginais, considerações a posteriori são o que diferenciam o romance do conto. Cortázar (1993, p. 122) ainda afirma que no conto, cada palavra deve confluir para o acontecimento: “para a coisa que ocorre e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas”.

Nos outros dois ensaios de *Valise de Cronópio* que versam sobre o conto, Cortázar insiste que esse gênero deve ser intenso, concentrado, essencial. Em “Do conto breve e seus arredores”, o autor diz que o conto plenamente realizado se baseia numa “implacável corrida contra o relógio” e que o “assombroso dos contos contra o relógio está no fato de potenciarem vertiginosamente um mínimo de elementos” (CORTÁZAR, 1993, p. 228-229) e ao mesmo tempo conterem projeções tão vastas como uma novela ou um romance. O outro ensaio é o conhecido “Alguns aspectos do conto”, ao qual voltaremos mais à frente.

Em *Assim se escreve um conto*, Mempo Giardinelli (1994) cita Carlos Mastrangelo, que em *Cuento argentino* define o gênero da seguinte maneira:

1) Um conto é uma breve série de incidentes; 2) de ciclo acabado e perfeito como um círculo (neste ponto anota que um bom conto, por mais curto ou longo que seja, é sempre todo harmônico e concluído); 3) o argumento, o assunto ou os incidentes em si são fundamentais (porque, assinala, ‘no conto interessa-nos somente o que está acontecendo e como terminará’). O conto é o menos realista, sincero e exato dos gêneros narrativos, muito menos reprodutor e fiel à realidade, como expressão objetiva, que o relato e o romance); 4) de incidentes enfeixados numa única ininterrupta ilação; 5) sem

grandes intervalos de tempo nem de espaço; 6) arrematados por um final imprevisto, adequado e natural (GIARDINELLI, 1994, p. 23).

Ricardo Piglia (1994) , em um ensaio curto, porém essencial nas discussões sobre o gênero – “Teses sobre o conto”, afirma que há sempre duas histórias no conto: uma visível e uma secreta, e a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes.

O conto clássico (Poe, Quiroga) narra em primeiro plano a história 1 e constrói em segredo a história 2. A arte do contista consiste em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de um modo elíptico e fragmentário. (PIGLIA, 1994, p. 80).

O autor completa dizendo que um efeito de surpresa se produz quando a história secreta emerge ao final do conto e aparece na superfície. No mesmo texto, Piglia (1994) assevera que na modernidade abandonam-se o final surpreendente e a estrutura fechada. Além disso, a tensão entre a história visível e a secreta nunca se resolve, pois a história secreta se conta de um modo cada vez mais elusivo: “O conto clássico à la Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só”. (PIGLIA, 1994, p. 80).

Para Cortázar (1993, p. 157) em *Alguns aspectos do conto*, a narrativa deve sequestrar o leitor, o que só é possível por um estilo cheio de intensidade e tensão, “um estilo nos quais os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema”. O autor então esclarece: “O que chamo de intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige.” (CORTÁZAR, 1993, p. 157).

Neste mesmo ensaio, ele faz uma comparação famosa, na qual aproxima o conto a uma fotografia, para diferenciá-lo do romance, que se assemelharia ao cinema:

Um filme é por princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação. (1994, p. 146)

Mempo Giardinelli (1994, p. 41) diz que:

Quanto ao que diz respeito às comparações com o romance, quase todos os autores que refletiram sobre o gênero conto coincidem – palavra mais, palavra menos – em que a função do conto é esgotar, por intensidade, uma situação, enquanto que a do romance é desenvolver várias situações, às vezes

simultaneamente, as quais, justapostas, provocam a ilusão de tempo sucessivo.

Porém, para ser possível um livro que provoque no leitor as sensações de estar lendo um romance e ao mesmo tempo um livro de contos, deve-se utilizar em cada capítulo a construção dramática do conto, que tenha a unidade de impressão, que funcione independentemente do conjunto. Ou seja, que seja “significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1993, p. 153). Ao mesmo tempo, esse livro deve representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem.

### 1.3 ROMANCE-CONTOS OU CONTOS-ROMANCE

Primeiramente, tomemos como exemplo parte da obra de Ernest Hemingway, um exímio contista, cujos relatos costumam ser usados em aulas de escrita criativa como exemplos de contos bem acabados. Se os contos de Hemingway em que o protagonista é um jovem chamado Nick Adams fossem reunidos num volume e colocados numa ordem em que os contos nos quais o personagem tivesse menos idade viessem primeiro, a leitura desse suposto livro deixaria a impressão de um quase romance. Por quê? Porque estaria ali o processo de constituição e consolidação da personalidade de um herói, “a marcha para si do indivíduo problemático” à qual se referiu Lukács.

Carlos Reis (2011) em seu *Dicionário de Narratologia*, afirma que são principalmente as dimensões e profundidade do “universo diegético representado”, ou seja, da história, que fazem do romance “um gênero narrativo distinto do conto e da novela”. Segundo ele:

Desde logo, no romance relata-se normalmente uma acção relativamente extensa, eventualmente complicada por ramificações secundárias, podendo implicar componentes de ordem social, cultural ou psicológica e envolvendo de modo decisivo o destino das personagens. (2011, p. 358).

Podemos afirmar que esse é o caso do conjunto de contos protagonizado por Nick Adams.

Algumas das histórias foram publicadas em *In our time* (1925), o livro que revelou o à época o revolucionário estilo de Hemingway escrever – diálogos simples e potentes, ritmos

fonéticos, transições temporais, ações descritas com máximo efeito e o mínimo de recursos. Ali vemos histórias sobre Nick ainda criança aprendendo sobre a vida e a morte e sobre relações humanas (em *Indian camp* e *The doctor and the doctor's wife*); adolescente, lidando com o melhor amigo (em *Three-day blow*) e a namorada (em *The end of something*); ainda adolescente, porém com alguns anos a mais, viajando com clandestino num trem de carga e encontrando um velho boxeador (*The battler*). O livro termina com Nick adulto, após ter lutado na guerra e voltado para casa (*Big two-hearted river*), que inclusive, tem duas partes.

O crítico e tradutor russo Ivan Kashkin (1967) afirma que *In our time* é um livro sobre a maneira pela qual a vida golpeia, de inúmeras formas, todas as partes da consciência de Nick.<sup>2</sup>

Es una serie ininterrompida de golpes: sociales y familiares, profesionales, personales; golpes físicos, psíquicos, morales, emocionales. Esta tensión signa todo el libro y alcanza su punto culminante precisamente en *El gran río de los dos corazones*. (KASHKIN, 1967, p.159)

Ao mesmo tempo, cada conto pode ser lido como uma história independente, como, de fato, foram publicadas, pois há em cada uma delas a intensidade, a tensão e a brevidade que caracterizam o conto.

Agora falemos de *Vida Secas*. Trata-se de um romance, porém a obra também pode ser lida como um livro de contos. O drama da família de retirantes nordestinos é contado em 13 episódios sem ligação formal entre si, apenas temática. Cada episódio tem o ponto de vista de um dos membros da família, o que se relaciona à visão limitada e fragmentária que as personagens têm do mundo. Porém essa relativa independência dos episódios, que torna possível lê-los como conto, também se relaciona com a composição descontínua do livro.

Rubem Braga, em artigo exemplar, saboroso e informativo, publicado no *Jornal de Notícias* em 14/08/1938, cunhou a expressão “romance desmontável” para definir o livro, pois “quem pega o romance logo repara. Cada capítulo desse pequeno livro dispõe de uma certa autonomia, e é capaz de viver por si mesmo. Pode ser lido em separado. É um conto. Esses contos se juntam e fazem um romance” (BRAGA, 2001, p. 127). Como Braga conta, Graciliano estruturou o livro desta maneira por necessidade financeira - escrevia cada capítulo-conto e vendia a jornais.

O começo da escritura do livro é relatado por Graciliano em uma carta a sua esposa (13 de maio de 1937), na qual ele se refere ao capítulo Baleia:

---

<sup>2</sup> Kashkin traduziu Hemingway e escreveu sobre um ensaio sobre seu estilo literário.

Escrevi um conto sobre a morte de uma cachorra, um troço difícil como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma de uma cachorra. Será que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O meu bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nos desejamos. (RAMOS, 1980, p. 194).

Em *Linhas Tortas*, o escritor também conta a gênese de *Vidas Secas*, dizendo que após escrever o conto *Baleia*:

Dediquei em seguida várias páginas aos donos do animal. Essas coisas foram vendidas em retalhos, a jornais e revistas. E como José Olímpio me pedisse um livro para o começo do ano passado, arranjei outras narrações, que tanto podem ser contos como capítulos de romance. Assim nasceram Fabiano, a mulher, os dois filhos e a cachorra Baleia [...] (RAMOS, 1962, p. 245).

Ou seja, com uma série de contos, Graciliano montou um romance.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. “Epos e romance”. In: *Questões de literatura e de estética : a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BRAGA, Rubem. Vidas Secas. In TERESA, REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA 2. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 126-128.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1974.
- GIARDINELLI, Tempo. *Assim se escreve um conto*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.
- HEMINGWAY, Ernest. *In our time*. New York: Scribner, 1970.
- JAMES, Henry. *A arte do romance*. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- KASHKIN, Ivan. “El estilo de Hemingway”. In *El destino de la novela: Camus, Hemingway, Moravia, Joyce, Faulkner, Sholajov, Robbe-Grillet*. Buenos Aires: Orbelus, 1967.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Lisboa: Presença, 1962.
- MOISÉS. Massaud, A Criação Literária. São Paulo: Melhoramentos, 1979.
- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, 1928.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto In: *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- RAMOS, Graciliano. *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Martins, 1970.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- REIS, Carlos. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2011.

**PARTE II**  
**Versões de Mariana**  
(criação ficcional)

## **Versões de Mariana**

contos-novelinha ou novelinha-contos

(a parte de criação ficcional desta dissertação não está disponível on-line)