

## 9. A EMANCIPAÇÃO DO CONTO MODERNO: CONSIDERAÇÕES ACERCA DO NARRADOR DE WALTER BENJAMIN

ANTÔNIO MARCOS V. SANSEVERINO

**Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral** e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como **coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas**. (BENJAMIN, 1985, p. 206, grifo meu).

Não há melhor introdução para o problema a ser abordado neste ensaio do que esse trecho de “O narrador”. É importante considerar o modo como Benjamin decide abordar a obra de Leskov. Ele deixa de lado a história da literatura russa e traz à tona uma questão que lhe era cara, “a antítese entre romancista e contista (*contador*) e minha velha preferência pelo último”. Quando aparece a expressão *storyteller*, pode-se pensar na oposição entre *short story* e *tale*, entre conto moderno e

conto popular. É justamente aí que incide o debate que se pretende desenvolver aqui. Há uma certa ambivalência no modo como Walter Benjamin trabalha a narrativa curta.

A *short story* seria fruto da emancipação da tradição oral, pois nela se perde o resultado das narrações sucessivas de uma mesma história, que sobrepõem de modo lento e continuado várias camadas de sentido, guardando as marcas de cada narrador. O interesse do presente ensaio é pontuar essa *emancipação*, pois os exemplos trazidos por Benjamin não indicam a preocupação de fazer o trabalho de coleta da narrativa oral, ouvindo velhos contadores, anotando variantes, observando a performance narrativa. Seus exemplos são de contos publicados pela imprensa: Leskov, Hebel, Kipling, Poe, Stevenson. Esses exemplos permitem interpretar o trecho abaixo:

Descrever um Leskov como narrador não significa trazê-lo mais perto de nós, e sim, pelo contrário, **aumentar a distância que nos separa dele. Vistos de uma certa distância**, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam nele. (BENJAMIN, 1985, grifo meu).

“Para um observador localizado numa distância apropriada e num ângulo favorável” (BENJAMIN, 1985, p. 197): nessa expressão Benjamin indica a necessidade de definir o ponto de vista a partir do qual é importante olhar para a obra de Leskov de modo que os traços grandes e simples do narrador se destaquem. Há uma eleição de lugar, de ponto de vista, a partir do qual é preciso ler o conto. Insisto nessa dimensão da leitura, e não da escuta, pois esse gesto do leitor traz a marca ambivalente de uma leitura capaz de captar no conto a presença evanescente do narrador, que aparece na obra de Leskov para indicar seu desaparecimento. Especificamente, esse comentário permite retomar um pouco da natureza do conto, um gênero que, ao contrário do romance, provém da oralidade e guarda traços dessa origem. Assim, a linha de leitura do conto literário moderno vem desse problema benjaminiano, do quanto os vestígios da tradição ainda se colocam em alguns contistas.

“O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov” foi escrito nos anos de 1935-36, quando Benjamin coloca em carta para Theodor Adorno a produção de um estudo sobre o narrador e outro sobre a obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, em que estabelece uma relação entre o declínio da aura e o fim da arte de narrar (BENJAMIN, 2012, p. 503). Também vale lembrar outra carta, a *Kitty Marxsteinschneider*, em que Benjamin diz:

Por fim, como não tenho absolutamente nenhum desejo de começar a fazer observações sobre história literária russa, vou tirar um antigo *cavalo* de madeira de seu estábulo, para discutir Leskov. Usando-o, eu vou tentar aplicar nele minhas recorrentes observações sobre a oposição entre romancista (*romancier*) e contador de histórias e minha antiga preferência pelo último. (BENJAMIN, 2012, p. 525, tradução minha)<sup>1</sup>.

Como mostra Barrento (2012, p. 13), o “romancista e o contador de histórias” organiza uma das várias constelações de Walter Benjamin. No caso específico, interessa pensar de que modo essa oposição se articula com a destruição da experiência (Agamben, 2005; Osborn, 1997), pois é dessa condição atual que a obra de Leskov é lida.

## DO CONTO E DA EXPERIÊNCIA

Em “O narrador: considerações acerca da obra de Nicolai Leskov” (1985), Walter Benjamin considera que a faculdade de narrar está em extinção, pois não há mais experiência intercambiável. O homem contemporâneo isolou-se de seus pares, perdendo a capacidade tanto de aprender com a vida do outro, como de narrar a sua própria. Acaba-se a arte de dar e receber conselhos, de construir narrativas abertas à espera de uma continuação. Em oposição, à informação (nos jornais), a *short story* e o romance ocupam o lugar da narrativa, pois surgem do isolamento do indivíduo e a ele se voltam para fornecer um sentido pronto, explicável por si mesmo, porém rapidamente perecível. A vivência centrada no imediato, no cotidiano automatizado das grandes cidades, faz com que a retomada do passado individual e coletivo seja um processo de rememoração. A memória, inconsciente, existe na medida em que o sujeito se identifica com aquilo que foi. Com a sua perda, o passado somente se torna acessível mediante um esforço consciente. Emblematicamente, pode-se falar em narrativa quando o narrador oralmente se apropria de uma história anônima e, ao narrá-la, dá-lhe uma entonação pessoal, seu próprio ritmo e principalmente alia o gesto da mão à voz. No isolamento do indivíduo no meio da multidão, a escrita domina e as formas de comunicação ligam-se à imprensa (informação, romance, *short story*).

<sup>1</sup> No original: As for the rest, since I have absolutely no desire to begin making observations on the Russian literary history, I will take an old hobbyhorse out of its stall, to discuss Leskov. Using it, I will try to apply to him my oft-repeated observations on the antithesis between *romancier* and storyteller and my old preference for the later.

Talvez o universo comunitário, em que o artesão, o agricultor ou viajante assumiam o papel de narrador, nunca tenha existido tal qual a imagem criada por Benjamin. É mesmo improvável uma sociedade humana em que narração correspondesse a um processo de intercâmbio de experiência entre homens iguais. Trata-se de uma imagem do passado, construída como narração do próprio Walter Benjamin, não como remissão a um fato fechado, mas reminiscência de um futuro potencial nunca realizado.<sup>2</sup> A força da imagem é negativa. Ela aponta principalmente para aquilo que não temos, para o grau de humanidade que se perdia na Europa do entre-guerras. Um aspecto essencial é a imagem, aproveitada de Paul Valéry, do narrador que associa a voz e a mão. No romance, em oposição, a letra (muda) deixa de lado a voz e o gesto, num processo mental e isolado de reconstrução de sentido.

O fechamento sobre si gera o processo irônico hegeliano, em que todos os valores são nivelados. Talvez seja possível de se relacionar o “desenraizamento transcendental” de Lukács (2000) com a posição do solitário leitor de romance. O indivíduo, em um mundo material, sem princípio transcendente, perde a ligação que dava sentido à sua existência:

A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática. **Essa prática deixou de nos ser familiar.** O papel da mão no trabalho produtivo tornou-se modesto, e o lugar que ela ocupava durante a narração está agora vazio. (Pois a narração em seu aspecto sensível, **não é de modo algum o produto exclusivo da voz.** Na verdadeira narração, **a mão intervém decisivamente,** com seus **gestos**, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito.) (BENJAMIN, 1985, p. 220-221, grifo meu).

Não é demais destacar o ponto de vista de onde e quando Walter Benjamin analisa a obra de Leskov. Dos anos 30, da ascensão do nazismo, da estetização da política, em que a presença do narrador não está mais presente. A entoação e o ritmo dados pela voz estão sustentados nos gestos, na mão. E apreensão dessa forma, dá-se apenas na interação entre narrador e ouvinte, na audição, no olhar e numa relação quase tátil pelo gesto e pelo calor da voz<sup>3</sup>. Ao leitor não se dá o gesto, a circunstância,

<sup>2</sup> Bernd Witte aponta que “por supuesto una descripción tan convencionalmente idealizada sólo puede tener validez por oposición a la forma épica actualmente dominante, la novela” (1990, p. 183). Um ponto chave de tal formulação põe em evidência o resgate dos aspectos positivos da narração: capacidade de conservar a tradição, a superação do mito pela força liberadora da narrativa, reversibilidade dos papéis de narrador e ouvinte.

<sup>3</sup> Ao comentar em carta, o quanto concordava com Benjamin quanto ao fim da narrativa, Theodor Adorno incomoda-se com o “uso que [você] faz de palavras como ‘gesto’ e outras análogas” (ADORNO, 2012, p. 232). Mostra discordância do “materialismo

a entonação. A marca da ausência do autor é também o índice de sua presença que indica ao leitor aquilo que perdeu. No texto, os sinais mudos devem ser reconstruídos no isolamento. O desenraizamento fica figurado nesse contato do leitor com o texto. Ao ler, solitário, encontra apenas sinais gráficos sobre o papel. Não há outro, nem voz, nem gesto, nem o olhar, restam apenas sinais de sua passagem pelo papel. Ao leitor, cabe reconstruir, em sua solidão, o outro ausente. É necessária uma capacidade de abstração para alcançar a presença do autor no texto que se lê. No romance, a solidão do leitor é extrema; no conto, dado ser forma emancipada da oralidade, ainda se pode encontrar os “traços grandes e simples que caracterização o narrador” (BENJAMIN, 1985, p. 197).

A relação entre leitor e narrativa, no entanto, não é mais imediata, já que a decifração da escrita pode não levar a identificar o verdadeiro autor ou a não compreender o sentido pretendido no texto. Isolado, o leitor procura, sem certeza de encontrar: “A linguagem falada é assim a esfera da locução livre da criatura, em contraste com a escrita visual da alegoria, que escraviza as coisas nos amplexos da significação.” (BENJAMIN, 1985 b, p. 225).

A fala é aproximada da linguagem natural durante o Barroco, como observou Walter Benjamin. Cada criatura tem uma boca para manifestar-se e, através do som da voz, o Espírito se dá a conhecer. Ao contrário da presunção de encontrar o significado de todas as coisas, e de fixá-los pela escrita, o homem ao falar desnuda-se, deixa-se levar pelo êxtase, mostra-se impotente perante Deus. No entanto, por esse rebaixar-se à ordem das criaturas, o homem compreende Deus:

**Para o barroco a palavra falada é e permanece puramente sensual, ao passo que a palavra escrita é o reino da significação. A palavra oral não é afetada pela significação ou o é, como se fosse contaminada por uma doença inevitável; a palavra se interrompe, quando está sendo articulada, e as emoções, que estavam a ponto de extravasar, são represadas, provocando luto. A significação aparece aqui, e aparecerá sempre, como o fundamento da tristeza.** (BENJAMIN, 1985b, p. 232).

Vale reparar o modo como Benjamin opõe “palavra falada” e “palavra escrita”, pois essa oposição está implícita em “O narrador”. Quando Leskov é posto na linhagem

---

antropológico” (p. 231) e da falta de mediação. São cobranças similares às feitas quanto ao ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica” e o texto sobre Baudelaire. Agamben mostra como há incompreensão de Adorno quanto ao método benjaminiano, que une e identifica de modo imediato elementos de “uma estrutura e de uma superestrutura”, um “verdadeiro materialismo”. (AGAMBEN, 2005, p. 145).

dos narradores, de certo modo, está indicado que há nele vestígios da tradição, da autoridade, da oralidade. De certo modo, o conto literário pode ser em alguns casos o encontro tenso entre o conto popular e o conto moderno. Não é a atenção consciente, mas seu oposto que o ouvinte tem para gravar a história na memória e integrá-la à sua experiência. Assim, o ouvinte pode tornar-se ele mesmo narrador:

Há uma rivalidade histórica entre as diversas formas da comunicação. Na substituição da antiga forma narrativa pela informação, e da informação pela sensação reflete-se a crescente atrofia da experiência. Todas essas formas, por sua vez, se distinguem da narração que é uma das mais antigas formas de comunicação. Esta não tem a pretensão de transmitir um acontecimento pura e simplesmente (como a informação o faz); integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência. Nela ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila. (BENJAMIN, 1985, p. 216).

O narrador não conta apenas uma história, ele transmite a sua experiência, que acaba por se tornar também dos ouvintes. Um conceito forte é integração, pois não apenas o narrador (que pode assumir reversivelmente o papel de ouvinte) faz parte de um grupo, como integra a história narrada à sua experiência, transpondo para a forma as suas próprias marcas. O narrador, na descrição de Benjamin, é alguém capaz de aprender com a vida. Ele não tem conhecimento intelectual do seu mundo, mas uma sabedoria constituída de experiência<sup>4</sup>. A sua narração está integrada à história natural, da qual todas as criaturas fazem parte. A totalidade de fundo permite a tranquila compreensão da vida em relação à morte. Do mesmo modo, como se tratou antes, o ato de narrar não é apenas composto de palavras, mas surge da união entre a mão e a voz, entre o gesto e o dito.

Luís da Câmara Cascudo (1988), ao descrever a literatura oral no Brasil, mostra o ambiente propício para contar histórias. Ao anoitecer, depois do trabalho do dia, desligados da faina, no descanso em comum, a comunidade poderia estar reunida em torno da fogueira. O narrador vale-se de fórmulas rituais, de frases feitas para abertura e fechamento, indicando a entrada em mundo diferente daquele desgastado das vivências cotidianas. O contador tem as habilidades de um ator, no gesto, na

<sup>4</sup> Sobre esse tema, é interessante conferir o estudo de Agamben (2005), "Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência". O homem contemporâneo foi expropriado da sua experiência, que se coloca fora de si. A ciência moderna – marcada pela abstração, pela regularidade, pela matemática – se traduz num conhecimento que "se pode fazer e jamais ter: nada mais, precisamente, do que o processo infinito do conhecimento" (Ibidem, p. 33).

entonação, no ritmo dado à voz, no silêncio. Contar uma história traz, no prazer da narração, um objetivo pedagógico.

Nesse sentido, a narração como forma de comunicação não é base do conto literário tal qual formulado por Poe. Ele pode trazer uma forte tendência à unidade, ao contrário do romance, mas, por sua natureza, não se vincula necessariamente à oralidade. O conto literário se constitui na palavra impressa, na escrita voltada à leitura silenciosa, uma forma de comunicação que concorre com a narração oral. Dialeticamente, às vezes traz as marcas da fala, criadas de modo artificial, quando a palavra escrita mimetiza o discurso oral. Ela se volta apenas para um de nossos sentidos, a visão. A própria sonoridade (imagem acústica) é produto mental. Assim, as marcas de um narrador oral surgem no conto como os traços de sua inexistência, a fim de se construir com o leitor uma aparente proximidade. Apenas depois de mortos os narradores ganham a dignidade da expressão literária, e apenas sinais gráficos alcançam o leitor em sua solidão.

Assim como no romance, a palavra do conto literário não está apenas ligada à escrita, mas à imprensa, à informação, e ao desligamento da experiência. Retorna-se agora a Edgar Poe e seu extremo racionalismo. O autor norte-americano trabalha com o

desaparecimento da narrativa ou pelo menos de sua forma simples e fundamental.(...) O mesmo ocorre com os contos de raciocínio, que, neste sentido, estão muito distantes das formas atuais do romance policial: a lógica da ação é substituída pela procura do conhecimento. (TODOROV, 1980, p. 163).

A questão não é apenas estética, mas associada à perda da experiência, como apontou Benjamin. Nos contos policiais, a procura de conhecimento é ao mesmo tempo o encontro da solução para o crime, e indício da perda da identidade no meio da multidão em uma cidade. A grande cidade passa a ser uma segunda natureza, cujos sinais a serem lidos somente se revelam aos olhos do especialista, do misantropo, de múltiplos conhecimentos científicos, como Monsieur Dupin, um dos primeiros investigadores que vai dar origem a uma série de detetives da literatura policial. A partir de pequenos sinais, de índices mínimos, desprezíveis para o olhar desatento e automatizado, Dupin consegue recompor a história de um crime e ainda determinar a identidade do criminoso, bem como dizer o lugar correto das coisas escondidas.

De modo diferente do romance, no entanto, enquanto forma que se origina de formas da oralidade, há condições de identificar a presença do narrador. É o que faz Benjamin quando lê Leskov, mas também quando cita como exemplos de narradores o próprio Poe, Kipling, Hebel, Stevenson. De certo modo, há uma dialética cristalizada na forma do contista, que se apresenta com gesto do narrador na letra morta da página impressa.

## DE COMO O CONTO MODERNO DIALOGA COM A TRADIÇÃO

A narrativa se reporta à autoridade do narrador e à sua capacidade de recuperar uma experiência. Ao mesmo tempo, a modernidade impõe limites à autoridade do passado, do narrador ou do relato. Assim, o conto literário<sup>5</sup>, enquanto forma, nasce como fenômeno moderno, no espaço da imprensa periódica do século XIX, concorrendo com as notícias pela atenção dos leitores. É um fenômeno internacional que tende a expandir o gênero literário para além de fronteiras nacionais (como modelo forte de composição), mas que dialoga com antigas formas da narrativa oral (causo, anedota, piada, etc.), da narrativa filosófica (Diderot, Voltaire), da narrativa religiosa (bíblica, hagiográfica, etc.), da crônica histórica e de viagem.

Assim, o dilema moderno do contista é assumir o ato de criação e não apenas o gesto de colecionador de histórias que recebe de velhas gerações e passa a novas<sup>6</sup>. O inventor busca o novo, o coletor reproduz o relato autorizado pela tradição. No primeiro caso, da criação, temos a busca do efeito surpreendente que supõe a quebra de expectativas e o surgimento de desfecho inesperado. No segundo caso, de repetição, o narrador reconta história conhecida como conteúdo sedimentado no modelo de narrar ou no conteúdo, que pode ser reconhecido pelo público leitor que atualiza na escuta ou na leitura. O contista moderno se coloca nessa tensão, que ganha ainda a variedade cultural das diferentes línguas e nações em que se inserem os contos.

O conto literário se apresenta como forma moderna que ganha espaço e legitimidade a partir do século XIX e se consolida na literatura brasileira ao longo

<sup>5</sup> Quando é utilizada aqui a categoria “conto literário”, é estabelecida uma certa equivalência à *short story*, como forma de distinção do conto popular. O pressuposto é que o conto pensado como forma autônoma é um fenômeno moderno, próprio do século XIX. Não há em português a distinção entre *tale* e *short story*. De certo modo, o termo “conto”, quando usado sem adjetivação, guarda a ambivalência de se referir à forma breve da tradição oral (popular) ou literária (moderna).

<sup>6</sup> No mesmo período em que se consolida a forma do conto na imprensa, também começam a se produzir as antologias de conto tradicional. De certo modo, havia uma convicção de que a cultura popular traria renovação ética, estética e política, para as formas cansadas da erudição literária.



do século XX. Estamos lidando como forma literária moderna, pois o conto literário, como se vê nas formulações de Poe, ganha autonomia estética em relação à tradição ou à dimensão utilitária, não se prende à exemplaridade ética ou ao conselho prático. Como forma autônoma, a composição passa a ser cuidadosa em cada detalhe, desde a personagem e a cena até a construção de cada frase, desde a escolha do narrador até o ritmo das cenas apresentadas. Além do aspecto imanente da forma, cabe destacar que se trata de uma narrativa curta publicada pela imprensa (revistas ou jornais), numa tensão entre obra de arte e produção para entretenimento, que é expressão indireta da relação entre arte (produção autônoma) e mercadoria (publicação voltada para o comércio). Nesse caminho, a ampliação gradual dos processos de alfabetização expandiu o universo de leitores e incluiu um novo público que busca entretenimento e não tinha interesse em reconhecer uma tradição literária ou referências e citações eruditas<sup>7</sup>.

Esse breve esboço desenha a dimensão moderna da forma conto. Até aqui, não há novidade, mas exigiria (ao aprofundar o assunto) um cuidadoso recenseamento das reflexões sobre o conto literário, enquanto forma que historicamente se consolidou no século XIX. Edgar Allan Poe (Estados Unidos), Hoffman (Alemanha), Flaubert e Maupassant (França), Pushkin e depois Tchekhov (Rússia), Henry James (Estados Unidos e Inglaterra). A lista, novamente, não se propõe exaustiva mas tenta recuperar uma tópica relevante sobre as feições que o conto (*short story*) toma na modernidade. No presente momento, vale insistir apenas em um aspecto, o conto enquanto fenômeno internacional:

Minha seleção de exemplos foi influenciada, naturalmente, pelo fato de a *short story* ser um fenômeno internacional, mesmo que ampliando o escopo de meu estudo para incluir outra literatura além da Anglo-saxã tenha aumentado o problema do que deixar de fora. (...) Em muitos casos, optei por discutir um conto em detalhe mais do que tentar cobrir numerosas instâncias que se apresentaram a cada etapa da minha investigação. (SHAW, 1983, p. vii, tradução minha)<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Como destaca Charles May (1991, p. 14), ele tomou emprestadas ideias de gêneros que possuíam uma história crítica. A partir do drama, formulou a estrutura unitária; da lírica, trouxe a metáfora; do romance, importou a verossimilhança; do ensaio setecentista, trouxe o ponto de vista; do romance gótico, trouxe o grotesco e o sobrenatural. O efeito único vem da leitura dos alemães. Enfim, a produção contística responde a uma necessidade da imprensa que impõe limite de palavras; Poe pensa, então, a brevidade e o limite como princípios estruturantes internos do conto.

<sup>8</sup> My selection of examples has naturally been influenced by the fact that the short story is an international phenomenon, though extending the scope of my study to include literature other than Anglo-Saxon has greatly increased the problem of what to leave out. (...) In most cases I have chosen to discuss one story in detail rather than attempt to cover the numerous instances that presented themselves at every stage of my investigation.

Na introdução de *The short story: a critical introduction*, Valery Shaw aponta para a dificuldade do que incluir ou excluir da pesquisa. Mais do que isso, interessa focar um aspecto da citação acima, *o conto literário como um fenômeno internacional*. No caso, ela não se refere à dimensão universal do conto popular, ou da narrativa oral, presente em diversas culturas. Seu foco é produção de contos literários. A partir daqui vale estabelecer o nexos com o romance.

Quatro continentes, duzentos anos, mais de vinte estudos críticos independentes, e todos concordavam: quando uma cultura ensaia movimentos na direção do romance moderno, é *sempre* como uma conciliação entre forma estrangeira e matérias locais. A “lei” de Jameson passara no teste – no primeiro teste, pelo menos. (MORETTI, 2000, p. 177).

Temos aí no *romance moderno* um fenômeno internacional e um movimento comum de *conciliação entre forma estrangeira e matérias locais*. No caso do *conto literário*, que possui mecanismo de disseminação similar ao romance, podemos apontar uma forte marca internacional dessa outra produção prosaica. Não há interesse em fazer aqui uma história do conto moderno ou de realizar um estudo comparado. Fazemos esse breve esboço com a finalidade de delimitar o problema do conto tal como é retomado por Benjamin.

Por sua brevidade, o conto literário fica muito próximo de outras narrativas breves. Assim, temos o conto popular, o caso, a anedota, formas geralmente transmitidas oralmente e que se enraízam na tradição. São contos de fada, de encantamento, de exemplo, de animais, etc. Essas formas ganham a feição econômica simples, centrando-se no enredo e nas ações, mais do que na psicologia das personagens, evitando minúcias ou descrições. Pedro Malazarte, por exemplo. O conto literário pode incorporar a tradição popular, mas não tem mais o narrador oral, seu gesto ou sua voz, nem a interação direta com os ouvintes. A recuperação do enredo ou do gesto do narrador acontece de modo frequente, mas a autoridade do narrador permanece?

Na tradição religiosa, a narrativa bíblica (para ficar por enquanto numa linhagem apenas) traz a exemplaridade e a força do modelo a ser copiado, do exemplo a ser seguido. No antigo testamento, há diferentes episódios e formas de narração que se distinguem das parábolas narradas por Jesus nos evangelhos, bem como suas ações apresentadas pelos evangelistas como excepcionais. O que interessa destacar é que

se trata de tradição letrada, mediada pela autoridade do livro e dos mediadores (sacerdotes) que instituem o modo de interpretar e de atualizar a história narrada. A força inegável fazia com as palavras, os gestos e as histórias bíblicas penetrassem no cotidiano como referência para produzir sentido para a vida de todos os dias. A citação ou a recriação (paródica ou não) no âmbito do conto literário, profano e moderno, ganham que valor?

Para ficar apenas em mais uma referência da tradição, no conto filosófico, a narrativa ilustra um problema ou um conceito. Machado de Assis, leitor assíduo de Diderot e de Voltaire, apreciava a força de ambos, dos diálogos e das narrativas. Aqui, independentemente do interesse, valia a inserção da narrativa em um projeto filosófico maior. No caso de recriações machadianas, como *teoria do medalhão* ou *O espelho*, esboço de uma nova teoria da alma humana, continua válida a designação de conto filosófico? Como pensar uma produção predominantemente ficcional, que se desliga do compromisso com um sistema de ideias?

Nos três casos, de tradição popular, religiosa ou filosófica, a forma da narrativa breve não ganhou a autonomia estética do conto. O que se pode encontrar em comum nesse conjunto é a autoridade com que o relato traz o nexos forte entre sentido e existência. Com a autoridade da tradição, da religião ou do sistema filosófico, o *conto* ganha a dimensão utilitária do exemplo, da utilidade, que torna o relato *exemplar* de uma conduta, *ilustrativo* de uma tese ou de um problema ou encarnação particular de um conceito ou de uma “verdade”, supostamente universal. A autoridade está posta no sistema em que se insere o narrador, no próprio ato de narração (no gesto, na postura e na voz) e se expressa numa forma compositiva.

Assim, voltando *ao conteúdo histórico social* que se sedimenta no gênero literário, a hipótese norteadora do artigo é que, no conto literário, podem confluir dimensão moderna (autonomia da forma estética, ruptura com o passado, composição rigorosa, etc.) e as diferentes dimensões da tradição (religiosa, filosófica, popular). Isso ocorre porque o desligamento do compromisso ético, filosófico ou religioso, fez com que a prosa literária transformasse em ficção qualquer prática discursiva. Era possível contar uma história por carta, crônica histórica, por página de diário, por manuscrito medieval, por diálogo, por conferência, por sermão, etc. Assim, esses modelos internacionais trazem em si o conflito entre modernidade e tradição e, nas fissuras abertas por esse conflito, o conto passa a ser esse espaço ficcional em que essas diversas práticas perdem a consequência prática e são vistas com distanciamento. Em

outros termos, a *forma social* não está apenas em uma *voz local*, mas na articulação de práticas discursivas socialmente postas que servem de nódulo de articulação entre tradição e modernidade. Essa tensão pode estar na voz do narrador, no próprio enredo, no personagem ou numa imagem.

Para ilustrar, vale lembrar do narrador de “A cartomante” (*Várias Histórias*, 1894), que mostra para o leitor como Rita *traduziu Hamlet para o vulgar*. Em Simões Lopes Neto, a tradição está na voz e na autoridade do narrador Blau, mas a incorporação literária da narração, da fala e do ritmo da oralidade pela escrita, mostram uma composição moderna que internaliza a oralidade em ritmo da escrita. Em Clarice, em “Legião estrangeira”, um conto de natal, a narrador-personagem testemunha uma menina que se descobre criança ao brincar com um pinto. É o “nascimento” de uma menina, que se entrega ao brinquedo e esquece as fórmulas adultas. Esse “nascimento” vem junto com a violência do gesto assassino que mata um pintinho, e o espanto se presentifica na lembrança da narradora. Esses exemplos encaminham a articulação entre tradição e modernidade em momentos fortes da contística brasileira. A brevidade do conto, mais do que condensação do romance, traduz o problema moderno que se põe entre a permanência da narrativa (do gesto de integração do narrador e dos ouvintes) e da impossibilidade de narrar (de se traduzir experiência exemplar para si ou para o interlocutor).

Esse breve excuro do conto moderno é produtivo para esboçar um pano de fundo em que se coloca a leitura de Nicolai Leskov (1831-1895), cuja produção dá-se nesse período de disseminação do conto enquanto fenômeno internacional, divulgado pela imprensa. Benjamin descobre, na leitura de Leskov, a possibilidade de ver e de ouvir a tradição no gesto e na voz do narrador. Creio que se possa dar brevemente um exemplo referido por Benjamin, “Alexandrita (um fato natural à luz do misticismo)”. Trata-se de um conto dividido em nove partes, em que o título se refere a um pedra, “encontrada pela primeira vez em 1834, dia em que Aleksandr II atingiu a maioridade” (LESKOV, 2012, p. 147). Depois da morte do czar, a pedra se tornou raridade, uma recordação disputada. O narrador conseguiu um anel feito com a pedra. De modo descontínuo, há um comentário sobre pedras, e depois o relato de uma viagem a Praga. Um amigo pediu um polipo, e o narrador-personagem tratou de consegui-lo. A pedra conseguida estava mal talhada e o narrador teve de levá-la a um lapidador, um velho com fama de excêntrico, o velho Wenzel. Ele conversava com as pedras. Apenas ao final, depois de algumas idas e vindas, a alexandrita reaparece quando o velho descobre na pedra

“algo que que parecia existir nela, mas que, antes dele, nunca se manifestara aos olhos de ninguém” (LESKOV, 2012 p. 165). Ele descobre nela o destino do czar, o verde de sua maioria está na pedra sob a luz natural, o vermelho de seu assassinato se revela sob a luz artificial.

Esse conto de Leskov, pela perspectiva do conto literário, tal como se formula no século XIX, parece descontínuo, com a unidade quebrada, em que a memória pessoal parece se misturar ao ensinamento sobre as pedras e se revelar na digressão do narrador. Esse exemplo é importante, porque o conto literário se revela na autonomia estética, na autoria de uma obra única e acabada, que se basta por si. O relato de Leskov se afasta despreocupadamente abrindo para o valor místico da pedra, que ganha vida pela escuta do velho joalheiro.

Não é demais lembrar que Leskov é vinculado à escola dos antigos, cujo “primeiro narrador grego foi Heródoto” (BENJAMIN, 1985, p. 203). Benjamin busca um exemplo retirado do capítulo XIV, do terceiro livro. Trata-se da humilhação a que Psammenit, rei egípcio, é submetido após ser derrotado por Cambises. Ao retomar a leitura de Heródoto (1988, p. 153-154), percebe-se que Benjamin recortou uma história, a fim de exemplificar o poder germinativo da narrativa em oposição à informação. Há nesse exemplo “a fluidez de histórias contadas, sem dúvida, para informar e ensinar, mas também pelo simples prazer de contar” (GAGNEBIN, 1997, p. 18). Esse prazer da história contada (e ouvida) está na raiz da narrativa, ao mesmo tempo, que está aí uma necessária abertura que se coloca antes de seu início (para uma história anterior) e depois de seu fim (para outra história). Em outros termos, encontramos no exemplo de Heródoto, assim como na “Alexandrita” de Leskov, o oposto da autonomia da obra, da unidade de início-meio-fim, da lógica da *short story*, em que não há nenhum termo fora do lugar.

Assim, podemos voltar à natureza paradoxal do conto literário no século XIX, quando o conto traz as marcas da modernidade (no vínculo com a imprensa, com o romance, com a noção de autoria, etc.), mas que traz também, quando visto de determinado ângulo, os rastros da narrativa, que nos dá na atualidade o sabor melancólico de uma experiência que perdemos.

## DO PROBLEMA DO TEMPO E DA TRADIÇÃO

Coetzee, ao comentar a obra de Kafka, pensa a “alienação não apenas como uma posição, mas também uma prática” (COETZEE, 2004, p. 202), uma estratégia usada

desde os escritores do século XIX em prol de um olhar cético sobre a realidade. Corta-se o laço entre personagem e sociedade, tanto na compreensão ampla quanto na rotina de todo dia. O olhar de estranhamento leva a uma percepção não usual da realidade. No caso específico, ele alerta para o modo como Kafka narra parábolas que põem em colapso nossa percepção usual do tempo.

Deixando Kafka para trás agora, deixe-me dizer duas coisas. A primeira, pela própria natureza da narrativa, ela deve criar necessariamente uma experiência alterada do tempo. A experiência pode ser envolvente para ambos, escritor e leitor. Para o leitor, a experiência do tempo embolando e ficando denso em ponto de ação significativa na história, ou dizimando-se ou escapando ou relanceando sobre períodos sem significado do tempo do relógio ou do calendário, pode ser divertido – de fato, essa experiência pode estar no núcleo do prazer narrativo. Para o escritor e a experiência de escrever, há uma excitação de precisa maestria – talvez de onipotência – que está na capacidade de fazer o tempo dobrar ou condensar-se, e geralmente com o fato de estar presente quando a significação, ou o desejo de significação, se sobrepõe ao tempo. Você perguntou sobre reivindicações para a capacidade da narrativa, e esta é uma reivindicação que faço. (COETZEE, 2004, p. 203-204, tradução minha)<sup>9</sup>.

Ao pensar a reflexão de Coetzee sobre uma potência da narrativa, percebemos que o ato de narrar está centrado na forma como lida com o tempo, como consegue escapar ao fluxo natural e irreversível do tempo. Trata-se de focar os momentos de maior significação, quando a ação ganha contorno de aspecto decisivo, de poder abstrair períodos vazios ou de poder condensar circunstâncias rotineiras. Essa breve reflexão sobre o tempo é decisiva para tentarmos refletir a relação entre conto moderno e tradição.

Essa primeira página de “Experiência e pobreza” nos fornece já algumas referências essenciais para entendermos a noção de *Erfahrung* em Benjamin. Primeiro, **a experiência se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações**. Ela supõe, portanto, **uma tradição**

<sup>9</sup> Leaving Kafka behind now, let me say two things. The first is that by its nature narrative must create an altered experience of time. That experience can be heady for both writer and reader. For the reader, the experience of time bunching and becoming dense at points of significant action in the story, or thinning out and skipping or glancing through nonsignificant periods of clock time or calendar time, can be exhilarating – in fact, it may be at the heart of narrative pleasure. As for writing and the experience of writing, there is definite thrill of mastery – perhaps even omnipotence – that comes with making time bend and buckle, and generally with being present when signification, or the will to signification, takes control over time. You asked about claims for the capabilities of narrative, and this is one claim I make. (COETZEE, 2004, p. 203-204).

**compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida de pai e filho;** continuidade e temporalidade das sociedades artesanais diz Benjamin em “O narrador”, **em oposição ao tempo deslocado e entrecortado do trabalho no capitalismo moderno.** Essa tradição não configura somente uma ordem religiosa ou poética, mas desemboca também, necessariamente, numa prática comum; as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*bildung*), válida para todos indivíduos da mesma coletividade. (GAGNEBIN, 1994, p. 65-66, grifo meu).

Interessa destacar no comentário de Jeanne-Marie Gagnebin, o modo como o tempo e a tradição se articulam. Em uma comunidade tradicional, a temporalidade é comum e supõe continuidade de uma geração para outra. No caso, a história exemplar é dada no conto do pai que revela aos filhos que sua terra esconde um tesouro. Eles buscam de modo incessante, nada descobrem, mas a terra frutifica de modo excepcional. Eles, então, compreendem que o tesouro é o trabalho que faz brotar o fruto da terra. Nesse conto simples, presente em várias línguas e culturas, Benjamin mostra a exemplaridade formadora do relato. No caso específico, o tempo é condensado na fala do pai e na descoberta final dos filhos. É justamente aí que o conto moderno entra.

A outra imagem vem de Kafka. Um pequeno conto. *Diante da lei*. Assim começa a narrativa:

Diante da Lei está um guarda. Vem um homem do campo e pede para entrar na Lei. Mas o guarda diz-lhe que, por enquanto, não pode autorizar-lhe a entrada. O homem considera e pergunta depois se poderá entrar mais tarde. – “É possível” – diz o guarda. – “Mas não agora!”. O guarda afasta-se então da porta da Lei, aberta como sempre, e o homem curva-se para olhar lá dentro. Ao ver tal, o guarda ri-se e diz. – Se tanto te atrai, experimenta entrar, apesar da minha proibição. Contudo, repara, sou forte. E ainda assim sou o último dos guardas. De sala para sala estão guardas cada vez mais fortes, de tal modo que não posso sequer suportar o olhar do terceiro depois de mim.

O homem do campo não esperava tantas dificuldades. A Lei havia de ser acessível a toda a gente e sempre, pensa ele. Mas, ao olhar o guarda envolvido no seu casaco forrado de peles, o nariz agudo, a barba à tártaro, longa, delgada e negra, prefere esperar até que lhe seja concedida licença para entrar. O guarda dá-lhe uma banqueteta e manda-o sentar ao pé da porta, um pouco desviado. Ali fica, dias e anos.

É uma fábula moderna, que se abre para várias leituras. Quero destacar apenas o bloqueio, a impossibilidade de “entrar na Lei,” que “havia de ser acessível a toda gente”. No exagero, os dias se transformam em anos de espera. E não há possibilidade de alcançar, ao final o camponês morre sem alcançar seu desejo. Trata-se de uma espera longa, da submissão a uma força externa, de uma impotência perante a recusa do outro, de uma ausência de reconhecimento do direito desse camponês de ser aceito na Lei. Não há promessa ou redenção, apenas o bloqueio que se impõe como se fosse natural. Talvez não choque tanto o exagero de um tempo que passa abruptamente de dias para anos. Talvez espante mais a naturalidade com que essa situação se apresenta e é aceita pelo camponês.

Kafka não cedeu à sedução do mito. (...) Pois Odisseus está na fronteira do mito e do conto de fadas. **A razão e a astúcia introduziram estratégias no mito**; por isso, os poderes míticos deixaram de ser invencíveis. **O conto é a tradição que narra a vitória sobre esses poderes**. Kafka escreveu para espíritos dialéticos quando se propôs narrar suas sagas. **Introduziu pequenos truques nesses contos** e deles extraiu a prova de que “mesmo os meios insuficientes e até infantis pode ser úteis para a salvação” (BENJAMIN, 1985, p. 143, grifo meu).

Nota-se que Benjamin lida com Kafka de tal modo que vê nele a capacidade de trabalhar o conto enquanto forma capaz “enfrentar as forças do mundo mítico” (Ibidem, p. 215). De certo modo, recupera o princípio emancipador do conto de fadas, mas o faz não pela afirmação da lição, mas pelo bloqueio, pelo sentido que se esconde, separado da existência, num mundo cujo acesso à justiça é barrado.

Parece-me, então, que vale investir na peculiaridade da narrativa curta, que implica uma relação peculiar com o tempo. Como vimos em Poe, ele descobre que apenas o conto permite um efeito estético único, pois o tempo de leitura é curto o suficiente para apreensão do todo da obra – diferente do romance, próximo do poema lírico, comparável à apreensão holística de uma pintura ou de uma foto, artes espaciais. Ainda há a necessidade de condensação, de capacidade de seleção e de hierarquização do episódio mais significativo da ação. O nó que se destaca aí é que o tempo dominante na modernidade, homogêneo e abstrato do relógio, acelera-se e tende a valorizar o sempre novo, a surpresa e a ruptura.

Se tomarmos a descrição do tempo de escuta de Benjamin (“o tédio é o pássaro de ouro que choca os ovos da experiência”), se tomarmos a descrição de Cascudo



do ambiente da narrativa (após o trabalho), há uma relação distendida com o fluxo temporal que se desliga do nexu produtivo e abre espaço para a recepção da voz do narrador.

Propõe-se, então, que essa necessidade de *dobrar o tempo à vontade humana* aparece diferente nas narrativas tradicionais e nas modernas. A peculiaridade não está em centrar-se na ruptura entre tradição e modernidade, mas em como os contos modernos dialogam com essa tradição. Podemos ter o desejo nostálgico de voltar ao tempo da tradição ou da comunidade, do mito ou do conto popular. Podemos citar aqui o exemplo de Guimarães Rosa, em *Primeiras estórias*. Consideremos a relação entre *Margens da alegria* (1º conto) e o último, *Os Cimos* (21º). Em ambos temos o Menino como personagem central, viajando de avião para uma grande cidade em construção. No primeiro caso, temos a morte do peru, *um miligrama de morte* que o Menino recebe e cria o espaço vazio para o surgimento da alegria final (vaga-lume), que aparece sob o fundo negro do mundo que trevava. Era um pensamento em hieróglifo, visualmente posto. No último conto, “Os cimos”, é a Mãe doente que fez com que o Tio (sem a Tia) levasse o Menino para a mesma viagem. Nesse segundo caso, temos o Tucano a surgir sempre às 6h20min, no cimo das árvores, e a ir embora às 6h30min, quando o sol aparecia. É alegria do Menino. O tio controla tudo no relógio, enquadra a vivência no tempo mecânico e quantifica. O Menino sente a experiência de *outro tempo*. Cabe pensar a imagem do tempo, no movimento linear medido pelo relógio como estrutura abstrata que se impõe sobre a natureza e olhar para as cores e para o movimento do tucano. O adulto e a criança.

Como não há medida possível entre o tempo humano e a eternidade, a entrada nessa segunda esfera é a negação do tempo, indicada pela ruptura ou pelo salto para fora da história. Nesse momento o pensamento do menino não é mais hieróglifo, mas já se põe uma vontade articulada verbalmente, de quem quer que a Mãe fique boa. Assim pensa, assim repete, até chegar o telegrama anunciando a melhora da mãe. Essa experiência é posta na grande cidade em construção, provavelmente Brasília, supostamente no centro geográfico do Brasil, como capital moderna, como cidade totalmente planejada e racional em seu desenho e em sua execução. A construção da cidade não é vista por grandes planos, mas pelo olhar da criança, mais fascinada com a natureza (que está sendo destruída). Nesse caso, o narrador põe em convivência dois tempos, dois pontos de vista – o do adulto, moderno e controlado pelo relógio; o do Menino, marcado pela experiência mágica, única.

A relação com a tradição pode ser de ruptura. Por mais proximidade que Clarice Lispector tenha com Guimarães Rosa, ela instala-se num ponto de vista melancólico em que na *iluminação profana* (Cf. Wisnik, 1988) não há aprendizado e formação, como no caso do Menino, mas percepção melancólica do indivíduo. Podemos citar *Desastres de Sofia*, que, no título, toma emprestado o nome da obra da Condessa de Segur (*Le malheurs de Sophie*).

– Vou contar uma história, disse ele, e vocês façam a composição. Mas usando as palavras de vocês. Quem for acabando não precisa esperar pela sineta, já pode ir para o recreio.

O que ele contou: um homem muito pobre sonhara que descobrira um tesouro e ficara muito rico; acordando, arrumara sua trouxa, saíra em busca do tesouro; andara o mundo inteiro e continuava sem achar o tesouro; cansado, voltara para a sua pobre, pobre casinha; e como não tinha o que comer, começara a plantar no seu pobre quintal; tanto plantara, tanto colhera, tanto começara a vender que terminara ficando muito rico. (LISPECTOR, 1999, p. 16).

O professor passa, como tarefa escolar, o conto popular para os alunos reescreverem. A menina reconta a história, retirando-lhe outra *moral*: “o tesouro está escondido onde menos se espera” (Ibidem, p. 20). No caso, a inversão da tradição vem pelo ponto de vista de uma menina inquieta, que surpreende e incomoda o adulto, o professor. O ócio, mais do que o trabalho, é que pode dar recompensas gratuitas. É um conto tradicional similar, que Benjamin cita no início de *Experiência e pobreza* (BENJAMIN, 1985, p. 114) para definir “o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos mais jovens”, seja na forma concisa do provérbio ou na forma prolixa da história, a autoridade do narrador se consolida numa temporalidade comum que envolve os interlocutores. No caso do conto de Clarice, a menina, de forma inesperada, transmite para o adulto, o professor, um saber surpreendente. De certo modo, o conto de Clarice é a transformação do conto quando se defronta com a impossibilidade da narrativa.

## DA MORTE E DO FIM NA NARRATIVA

Um homem que morre aos trinta e cinco anos **aparecerá sempre, na lembrança, em cada momento de sua vida, como um homem que morre com trinta e cinco anos**. Em outras palavras: **a frase que não tem nenhum sentido em relação à vida real torna-se incontestável com relação à vida lembrada**. Impossível descrever

melhor a **essência dos personagens** de romance. A frase diz que o “sentido” da vida somente se revela a partir de sua morte. Ele precisa, portanto, estar seguro de antemão, de um modo ou de outro, de que participará de sua morte. **Se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance.**” (BENJAMIN, 1985, p. 213, grifo meu).

Walter Benjamin traz um aspecto essencial. O fim do romance é pensado em relação à morte da personagem, seja no sentido literal, seja no figurado. A necessidade do leitor, isolado, é “aquecer sua vida gelada na morte descrita no livro”. No caso, trata-se de pensar a vida da personagem desde o seu fim, desde seu ponto de chegada. De certo modo, há também um comentário sobre a forma rigorosa, que se fecha sobre si mesma, a fim de suprir a falta de nexos entre vida e sentido. Nota-se que o sentido somente se produz na rememoração, quando a vida se extinguiu.

Analogicamente, pode-se pensar na definição do “drama da época moderna”, construída por Peter Szondi. É uma forma absoluta que se desliga de tudo que é externo, do que é inexprimível e do que já foi expresso. Como forma primária, existe apenas o presente em movimento, que passa produzindo mudança. As unidades de tempo e de espaço, retomadas a partir de Aristóteles, têm o objetivo de evitar a descontinuidade e, com isso, a necessidade de uma narração que explique a passagem de um tempo a outro ou de um lugar a outro.

No **caráter absoluto do drama** baseia-se também a **exigência de excluir o acaso, a exigência de motivação. No drama, o contingente incide de fora.** Mas, ao ser motivado, ele é fundamentado, isto é, **enraizado no solo do próprio drama.**

Enfim, a **totalidade** do drama é de **origem dialética.** Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante a superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, **da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem.** Portanto, também nesse último aspecto o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p. 33-34, grifo meu).

Nota-se que o drama exclui o acaso, para buscar a motivação interna. A história se realiza pelo diálogo, pelo movimento interno do drama, dos conflitos, da fala e da ação das personagens. O espectador não participa do drama, “ele é arrancado para o jogo dramático” pela identificação. Entre o palco e a plateia, não há contato. Há separação. No drama moderno, todos esses elementos serão postos em xeque, mas,

aqui, interessa priorizar nessa retomada de Szondi, o drama como forma absoluta, que se volta sobre si, exclui o acaso (opta pela determinação), não inclui o que aconteceu antes (seria narrativa), não permite o inexprimível (apenas entra o que vira fala) e não remete ao que é exterior (atacaria a autonomia da forma).

A retomada desses elementos é útil para pensar a forma do romance, tal como formulou Lukács em *A teoria do romance*, que constrói também uma unidade rigorosa. Não mais pelo diálogo, mas pela narração em prosa, em que a trajetória de busca da personagem ganha feição biográfica que se completa na morte literal ou figurada (fim do romance).

O conto literário, produto da imprensa e do século XIX, importa a rigorosa unidade do drama (tal como se viu em Poe) e necessidade do fim para se definir. A emancipação da oralidade e da tradição se traduz na ruptura. Não se trata mais de uma forma que foi acumulando “*as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila*”, acumulando “camadas finas e translúcidas”, pois não é mais uma narrativa que passa de narrador a narrador, de geração a geração. É uma obra autoral. Única. Projetada desde a unidade estética e de efeito. Em outros termos, a *short story* se afasta do conto popular na ambição de ser forma autônoma. Trata-se de fato de emancipação.

Ao mesmo tempo, quando pensamos o realismo como estilo historicamente sedimentado no século XIX, alguns critérios de validação se colocam. No caso, interessa pensar como esse estilo tangencia o conto de modo afirmativo e negativo. O realismo, enquanto escrita prosaica, busca a particularização do tempo, do espaço e da personagem. Um tempo histórico, um espaço social e geográfico reconhecível na representação e um personagem (com nome próprio) semelhante às pessoas comuns. Trata-se da representação da realidade que, independente da vontade do sujeito criador, é recriada na ficção. A virtude da grande obra é internalizar na sua lógica o princípio fundamental e determinante da realidade: em primeiro lugar, o modo como o trabalho se dá; a partir daí a classe social; depois, as outras sobredeterminações – gênero, raça, religião, região/nação, faixa etária, urbano/rural.

O romance realista inclui um referencial primário em vez de uma narrativa metafórica – o que David Lodge chama de “a representação da experiência de forma que aproxima de descrição da experiência similar presente em textos não literários” - não com fé ingênua de que

essa representação literalmente reproduz a experiência social, mas na fé sofisticado que produz um modelo ou simulacro confiável desta experiência. (MARKELS, 2003, p. 47, tradução minha)<sup>10</sup>.

De certo modo, o conto realista incorpora princípios de uma representação própria de texto não literário, ou, em outros termos, os critérios da informação contaminam também a avaliação da literatura. No naturalismo tal processo se radicaliza, em que a ciência serve de metodologia para a criação do romance experimental de Zola e dá também o critério de validação da prosa. De certo, a verossimilhança interna da ficção, é constituída desde uma correspondência de princípios históricos, sociais ou científicos. O conto realista incorpora tais princípios de criação e de avaliação, como um recorte da realidade. No conto fantástico, que também surge no século XIX, o princípio de unidade e de autonomia estética estão afirmados, mas o princípio de realidade é posto em questão, pelo estranhamento e pela impossibilidade de definir uma explicação natural.

Cabe voltar mais detidamente ao ensaio de Benjamin, pois há distinção entre oralidade e escrita, entre escuta e leitura, mas a leitura de Leskov dá uma pista de como Benjamin lê o contista russo. Desde a situação presente, em que a experiência está em baixa e a faculdade de intercambiar experiências em extinção, Benjamin se coloca em determinado ângulo para encontrar no conto as marcas do narrador: a experiência do viajante, conhecedor da Rússia; o misticismo não ortodoxo; a dimensão prática, que recupera as condições em que o narrador veio a conhecer a história; a acolhida do leitor, que não fica solitário como no romance. Vale insistir nesse aspecto, pois Walter Benjamin não valoriza Leskov, Poe, Hebbel, Stevenson pelo vínculo com a imprensa ou pela dimensão moderna, que se apresenta nas grandes cidades. Ele valoriza nesses autores a dimensão latente do narrador, da memória breve, do misticismo, do caráter prático, do valor da distância e da aventura. São todos autores do século XIX, que participam do conto enquanto fenômeno internacional, paralelo ao romance, que se emancipa da oralidade, mas ainda guarda as marcas da alma, do olho e da mão.

<sup>10</sup> The realist novel involves a primarily referential rather than a metaphorical storytelling – what David Lodge calls “the representation of experience in a manner which approximates closely to description of similar experience in non-literary texts” – not in naive Faith that this representation literally reproduces social experience but in the sophisticated Faith that it produces a reliable model or simulacrum of that experience. (MARKELS, 2003, p. 47).

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor e BENJAMIN, Walter. *Correspondência 1928-1940*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Editora da UNESP, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burrigo. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. (Humanitas)
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BARRENTO, João. *Limiars sobre Walter Benjamin*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. *The correspondence of Walter Benjamin 1910-1940*. Edited by Scholem, G. and Adorno, Theodor. Trad. Manfred Jacobson e Evely Jacobson. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984. (Reconquista do Brasil, 84)
- COETZEE, J. M. *Doubling the point: essays and interviews*. London: Harvard University Press, 1992.
- CORTAZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. SP: Perspectiva, 1993. (Debates; 104)
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP: Campinas, 1994. (Estudos: 142)
- GAGNEBIN, Jeane Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. (Biblioteca Pierre Menard)
- HEGEL, W. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1992.
- HERODOTOS. *História*. Trad. Mário da Gama Kury. 2. Ed. Editora da Universidade de Brasília, 1988.
- JAMESON, Friederich. *Marxismo e Forma*. São Paulo: Hucitec, 1985.
- JOLLES, André. *As formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LESKOV, Nicolai. *A fraude e outras histórias*. Trad. Denise Sales. São Paulo: Editora 34, 2012.

- LISPECTOR, Clarice. *Legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Walter Benjamin*. São Paulo: EdUSP: Perspectiva, 1990. (debates; 234)
- LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. José Marcos de Macedo. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2000. (Espírito Crítico)
- MARKELS, Julian. *The marxian imagination: representing class in literature*. New York: Monthly Review Press, 2003.
- MAY, Charles. *Edgar Allan Poe: a study of the short fiction*. Boston: Twayne Publishers, 1991.
- MORETTI, Franco. Conjeturas sobre a literatura mundial. *Novos Estudos*, CEBRAP, N.º 58, novembro 2000, pp. 173-181.
- MORETTI, Franco. O século sério. *Novos Estudos*, CEBRAP, N.º 65, novembro 2003, pp. 3-33.
- MORETTI, Franco. *Signos da modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- OSBORNE, Peter. Vitórias em pequena escala, derrotas em grande Escala. In: BENJAMIN, Andrew e OSBORNE, Peter (org.) *A filosofia de Walter Benjamin*. Trad. Maria Luíza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- PRATT, Mary Louise. The short story: The long and the short of it. *Poetics* Volume 10, Issues 2-3, June 1981, Pages 175-194. (pdf)
- RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Trad. Constança Cesar. Campinas: São Paulo, 1994. (Tomo I)
- SHAW, Valery. *The Short Story – A Critical Introduction*. London and New York: Longman, 1992.
- TODOROV, T. Os limites de Edgar Poe. In: *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WITTE, Bernd. *Walter Benjamin: uma biografia*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa editorial, 1990. (Esquinas)
- ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Trad. Jerusa Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê editorial, 2005.