

As curtas histórias do conto moderno, o poema em prosa e o fragmento lírico

The “short stories” of the modern short story, the prose poem and the lyrical fragment

Rosa Maria Goulart

Universidade dos Açores/CLP
rosambgoulart@gmail.com

Palavras-chave: conto, narração, poema em prosa, fragmento, lirismo.
Keywords: short story, narration, short forms, prose poem, fragment, lyricism.

A semente, o fulgor, o limiar, o espanto, a
asterisco de luz que o pintor, após demo-
rada ausência, deixa na tela virgem. Traço
fulgurante, irrepetível. Clandestino quase.
A brevidade é o contrário da preguiça como
a morte o é da agonia.

Marcello Duarte Mathias,
Brevíssimo Inventário, p. 79

Junto a esta duas outras citações que servem de orientação ao que será desenvolvido a seguir, convocadas pela sua exemplaridade nos contextos em que surgiram: uma, de Charles Baudelaire, a justificar no século XIX os seus “Petits poèmes en prose”; outra, de Italo Calvino, no século passado, mas já com o olhar no seguinte, a “terçar a [sua] lança” a favor da riqueza das formas breves (Calvino, 1990, p. 166):

Queria aqui terçar a minha lança a favor da riqueza das formas breves, com o que elas pressupõem como estilo e como densidade de conteúdos. Estou a pensar no Paul Valéry de *Monsieur Teste* e de muitos dos seus ensaios, nos pequenos poemas em prosa sobre os objectos de Francis Ponge, nas explorações de si mesmo e da sua linguagem de Michel Leiris, e no humor misterioso e alucinado de Henri Michaux nos curtíssimos contos de *Plume*.

Por sua vez, Baudelaire, a propósito dos seus poemas em prosa, louvava, em carta ao seu amigo Arsène Houssaye, a beleza e a pertinência desta nova forma

poética que é o poema em prosa, hoje geralmente entendido como um novo género por ele criado, apesar de o poeta francês se declarar devedor, como modelo, do *Gaspard de la Nuit*, d'Aloysius Bertrand:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? (Baudelaire, 1964, vol. 1, pp. 275-76)

O que importa fazer notar é que este elogio da brevidade, não raro vizinho da fragmentariedade, vem de autores ou críticos de formações e práticas discursivas diversas e aplica-se a géneros próximos, mas não sujeitos a idêntica classificação. O desafio maior advém-nos de estamos em face de algumas formas relativamente codificadas e que assim mesmo não desistem de desafiar o cânone, embora a questão das margens nos obrigue a procurar um problemático centro no atual sistema dos géneros.

Brevíssimo Inventário tem o subtítulo de *Aforismos*, de que Marcello Duarte Mathias é exímio cultor; o excerto de Italo Calvino faz parte de uma das conferências proferidas nos Estados Unidos da América e publicadas postumamente em *Seis propostas para o próximo milénio*; a carta de Baudelaire figura como prefácio ao *Spleen de Paris. Petits poèmes en prose*.

O fragmento é um dos géneros (inegável é a influência do romantismo) cuja flexibilidade o coloca numa posição mal definida não só na cadeia dos géneros. Prestando-se à frase curta e sentenciosa, ele encontra nas formas gómicas, da grande simpatia de vários autores contemporâneos (são exemplos, entre outras, as curtas sentenças de Marcello Duarte Mathias, de Vergílio Ferreira, de Bernardo Soares, e as que Saramago, em inversões semânticas bem ao seu jeito, abundantemente integrou na sua ficção). Quando surge como autónoma unidade estrutural e de sentido, de tão sintético e temporalmente estático, ele afasta desde o início qualquer identificação com o microrrelato, mas nem sempre assim é. Em certos autores ele serve interessantes mininarrativas, de carácter mais ficcional ou mais empiricamente autobiográfico, e não está à partida excluído do poema em prosa.

Nas situações em que vigora o provérbio ou a máxima, é, naturalmente, o presente do indicativo ao serviço de um discurso abstrato que prevalece; mas essa forma verbal, tão expressiva na poesia lírica, também comparece regularmente quando o escritor pensa ou se define no próprio ato da escrita¹. Complementa-as o infinitivo, a insinuar um desejo insituado e, assim sendo, as afinidades com o conto estão fora de causa. Bernardo Soares passeia-se maravilhosamente entre estes diversos registos discursivos: o abstrato, responsável pela enunciação de uma verdade que se crê de validade universal, e o pessoal, a que acrescem fragmentos narrativos em terceira pessoa gramatical, mas em que se presume a voz do “eu” da enunciação como personagem dessa “autobiografia sem factos”².

¹ Cf., v.g., Mathias, 2010: “Escrevo como vivo. Por fragmentos. Minha preguiça é escrever”.

² Cf. Soares, 2007, p. 56: “Em nada me pesa ou em mim dura o escrúpulo da hora presente. Tenho fome da extensão do tempo, e quero ser eu em condições”; “Um hálito de música ou de sonho,

Com a evolução do conto tradicional para o conto literário moderno, assistimos a um imparável movimento que nos leva continuamente à reflexão sobre o problema das formas literárias reconhecidas pelos géneros que as tornam legíveis segundo determinado horizonte de expectativa. O conto afigurou-se-nos durante algum tempo um género narrativo mais estável nos seus traços do que o romance ou a novela, mas o do presente, do qual já derivou a designação de anticonto, não nos exime aos desafios teóricos resultantes da sua relação com os géneros vizinhos, pressupostos nas múltiplas linhas que congrega ou a que reenvia.

Independentemente de outras formas breves que desde sempre lhe tem estado próximas (lendas, fábulas, *exempla*, ditos, apotegmas, apólogos...), cabe agora pensar no modo como o poema em prosa e alguns fragmentos com ele se relacionam. Um dos produtivos tópicos de abordagem, no respeitante a estas formas breves e respetiva relação com o poema em prosa é o da descrição, pela feição particular que assume sem perder aquilo que essencialmente a define: a possibilidade de funcionar independentemente da ação e a sua função visualizadora, que, como salienta Enrique Anderson Imbert, pode cumprir-se em vários graus e modos, isto é, em rápido relance ou concentrada na observação atenta a um ambiente que influi no dinamismo da trama (Anderson Imbert, 1992, p. 230).

No aprofundamento desta vertente, aquele autor, também ele reconhecido contista, estabelece distinções a partir da descrição, admitindo que o conto (aquele em que a descrição se estende por todas as suas páginas) se assume como poema em prosa. Assim, seria narrativo quando a descrição está ao serviço da narração e lírico quando tal não acontece. Sem ousar contestar a autoridade do destacado professor, entendo que, não ignorando a destacada função da descrição, o poema lírico pode integrar (temos bastos exemplos disso já nos *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, referência primeira desta modalidade poética) fragmentos narrativos ao serviço da expressão lírica e da estrutura do poema³.

São diversas as abordagens que a descrição permite, apesar dos consensos quanto à definição dos seus traços essenciais; porém, a teorização sobre o poema em prosa, que se tem largamente dedicado a esta questão, tem sublinhado a impossibilidade de uma ideia conciliadora. María Victoria Utrera Torremocha, que dá um relevante contributo para a teoria do poema em prosa, não esquece o papel que a descrição nele muitas vezes desempenha bem como aquilo que em

qualquer coisa que faça quase sentir, qualquer coisa que faça não pensar” (Soares, 2007, p. 63). “Sinfonia de uma noite inquieta”, é exemplo de micronarrativa aparentada ao conto. Sem marca enunciativa explícita, denuncia um ser em vigília que descreve o silêncio da noite e do universo. Constituído por dois parágrafos, o primeiro deles é essencialmente descritivo (tudo dormia, apenas o vento agitava os caixilhos das janelas e a noite “era o táfalo de Deus”), e só no segundo se depreende uma muito ténue, mas significativa, presença humana dotada de vontade: “E, de repente – nova ordem das coisas universais agia sobre a cidade –, o vento assobiava no intervalo do vento, e havia uma noção dormida de muitas agitações na altura. Depois a noite fechava-se como um alcapão, e um grande sossego fazia vontade de ter estado a dormir”.

³ Cf. Anderson Imbert, 1992, p. 230: “En algunos cuentos – por ejemplo, en los que tienen forma de poemas en prosa – la función visualizadora se extiende por todas sus páginas [...]. Sin embargo, aun en los poemas en prosa del período más esteticista [...] la descripción suele estar al servicio de una acción, por escueta que sea. Si no lo está, el poema en prosa es lírico, no narrativo”.

contexto a separa da sua função no texto narrativo. Nós bem sabemos o papel assumido pela mesma na revelação de um olhar subjetivo sobre o mundo e bem assim na poetização da narrativa. Se a função mimética, evidenciada nos poemas pictóricos, atentaria contra a lírica, assinala a autora, a sua natureza poética assume-se graças à subjetividade com que se observa a realidade, para o que concorre o lugar donde irradia a visão do descritor⁴.

Muitas são as posições teóricas sobre as formas breves, mais ou menos narrativas, em parte consensuais, em parte oferecendo-se a dissensos em questões de pormenor, mas todas se encontram na ideia da sua importância na atualidade. Lauro Zavala – que cita as *Seis propostas para o próximo milénio*, de Italo Calvino, uma das quais a rapidez – encara a minificação, que ele compara ao cibertexto, como a forma mais adequada à ligeireza da sociedade contemporânea, mas também considera o apelo que faz à intervenção do leitor, fazendo dele um coautor:

La minificción es lo que distingue a los cibertextos. Si los cibertextos son la escritura del futuro, entonces la minificción el género más característico del próximo milénio. ¿Que es un cibertexto? Un cibertexto es el producto de utilizar un programa interactivo frente al cual el lector ya no sólo elabora una interpretación, sino que participa con una intervención sobre la estructura y el lenguaje del texto mismo, convirtiéndose así en un coautor activo frente a la forma y el sentido último del texto. (Zavala, s/d, p. 57)

Se as teorias em torno do cânone têm originado numerosos estudos e alimentado alguma polémica, é porque essa ideia dominadora não consegue ser apagada dos estudos literários. Mesmo na acesa contestação que umas décadas atrás ele suscitou, não foi bem a favor da erradicação pura e simples do cânone, mas contra o seu elitismo e daí a luta para nele entrarem os considerados “excluídos do cânone”, o que pressupõe a ideia de mérito ou de valoração, a que a literatura dificilmente escapa. Assim é que, apesar de um conceito mais aberto do literário, o problema essencial consistia em fazer sair das margens um certo tipo de literatura, para não ser rotulada de marginal(izada)⁵.

⁴ Cf. Utrera Torremocha (1999, pp. 14-15): “En relación con el elemento narrativo, la modalidad descriptiva resulta esencial en la tipología del poema en prosa. Su condición mimética, que atendería contra la lírica, se evidencia en los poemas pictóricos, que asumen su naturaleza poética gracias a la visión subjetiva con que se observa la realidad. En este sentido, es fundamental la función de determinados motivos, como la ventana, que acotan el poema desde un punto de vista fijo y sirven como marco pictórico a la composición. La ruptura de la representación mimética en otros tipos de poemas en prosa no anula la relación con el elemento pictórico. Precisamente el poema se sirve de la realidad descriptiva para descomponer la realidad externa, cuestionando así la base imitativa, y para vincular les imágenes a la irrealidad de las visiones interiores, presentándose como iluminación y adquiriendo de este modo su cualidad lírica”. Para a teoria e história do poema em prosa é fundamental referência o trabalho de Suzanne Bernard (Bernard, 1978), que Utrera Torremocha abundantemente cita, intitulado *Le poème en prose. De Baudelaire à nos jours*. Paris: Nizet.

⁵ Expressão tomada de Arnaldo Saraiva, que desde os anos 70 do século passado tem dedicado importantes estudos ao tema das margens da literatura. Cf., e.g., Saraiva, 1975 e 1980. Para além

O conto hoje, tendo adquirido um lugar tão destacado na prática literária e na teoria, não é um gênero nas margens, pelo menos nas margens da literatura ou nas margens do cânone. Também não será, por esta lógica, um gênero menor, indigno de figurar no centro. Por outro lado, é a partir do cânone, ou das expectativas por ele criadas, que melhor se avaliam as inovações ou os desvios àquilo que faz parte da memória cultural e literária do leitor, estabelecida que está a impossibilidade de se criar a partir do nada.

Os desafios que teoricamente as formas breves, tão exploradas no tempo presente, colocam ao cânone esbarram, nas tentativas de definição, como acontece com vários outros gêneros, mais ou menos extensos, com a fluidez dos termos. Curioso é o emprego, por razões diversas, mas todas justificáveis, do adjetivo “proteico” para designar gêneros tão díspares, como o romance, o ensaio, o conto breve ou a minificção⁶, também designada por miniconto, às vezes, na sua extensão mais reduzida, por microrrelato. É também sem conflito que é aceite a entrada do poema em prosa nesta lista, o que é tratado em estudos de referência, como o de María Victoria Utrera Torremocha⁷. Apesar de todas as modernas representações, o conto, à sua maneira, situa-se, portanto, na trajetória dos gêneros literários mais flexíveis e daí, talvez, a semelhança com outras formas gnômicas em que a literatura do nosso tempo é fértil e, muito frequentemente, com o poema lírico, especialmente na modalidade de poema em prosa.

Entre os numerosos estudos teóricos sobre o conto, o de Enrique Anderson Imbert também nos remete implicitamente para o problema do cânone. Numa posição que admite liberdade criativa, como não poderia deixar de ser, não pode evoluir até se transformar em “anticonto”, designação por ele contestada por aquele autor. Ele é uma composição fechada, mas, à semelhança do sistema da língua, que tem as suas normas, pode quebrar algumas das regras e manifestar-se na sua criatividade e inovação⁸.

de duas publicações em livro (1975 e 1980), deu-nos vários outros estudos sobre o tema, na sua qualidade de notável conhecedor da literatura popular e da literatura de cordel brasileira.

⁶ Em rigor, há uma distinção a fazer entre minificção e miniconto ou microrrelato, porque estes dois últimos pressupõem narratividade, mesmo se embrionária, e temporalidade, por mais condensada que ela seja, o que nem sempre se verifica no primeiro caso.

⁷ Cf. Utrera Torremocha, 1999, p. 16: “El poema en prosa supone una liberación de las fórmulas líricas y narrativas preconcebidas y asume en el discurso la tensión que deriva de ambas. Es precisamente esta cualidad contradictoria y tensional la que lleva a la subversión de las convenciones genéricas y dificulta su definición y su diferenciación de otras modalidades afines. Como género que constantemente tiende a la destrucción de cualquier norma dada, el poema en prosa es de naturaleza esencialmente proteica, de ahí su polimorfismo, que hace que algunos lo hayan calificado, dada su radical deconstrucción de los códigos establecidos e incluso del mismo lenguaje y del referente, como un anti-género”.

⁸ Lauro Zavala (Zavala, s/d), na sua tentativa de dilucidar as características da minificção, que muito o tem ocupado, traduz nos seguintes termos um certo estado da questão, com pertinentes interrogações: “La pregunta por la dimensión estética de la minificción es una de las más complejas de esta serie. Cuando encontramos minicuentos de naturaleza marcadamente híbrida podemos preguntarnos, con razón: ¿son cuentos? (V. Rojo, 1997). Algún estudioso de la minificción ha llegado a afirmar sin ningún reparo que las mejores formas de minicuento son los chistes (J. Stern 1996). Pero aquí podemos preguntarnos: ¿son literatura?”.

Os principais problemas colocados por estes textos breves e sua integração genológica remetem, portanto, ao contexto mais vasto da teoria literária, especificamente dos géneros, onde os termos “hibridismo”, “tensão”, “concisão”, “lirismo”, “prosa poética” são recorrentes. A situação mais complexa e de mais difícil dilucidação não é, portanto, a da aceitação do género conto ou mesmo da sua classificação, mas das afinidades e distâncias entre esta forma narrativa e outras formas breves tocadas pela narratividade bem como das mal definidas fronteiras entre o modo narrativo e o modo lírico. Daí que se preste admiravelmente a ser a “escrita dialógica” entre estes dois modos, como justamente Vítor Aguiar e Silva, com a sua reconhecida autoridade, desenvolve, em estudo com título bem adequado à obra coletiva em que se integra⁹. Aliás, o Professor fornece vários exemplos, na literatura portuguesa e estrangeira, da estreita relação entre o conto e o poema em prosa, classificando mesmo um conto de Rubén Darío de “conto-poema em prosa”, no que coincide com outros estudiosos da obra do contista nicaraguense. “La canción del oro”, muito comentado, é bem um daqueles textos onde se entrecruzam traços de narrativa breve e de poema em prosa. São adotados na segunda parte (a “canção” propriamente dita), procedimentos técnico-formais próprios do poema versificado, de que se destacam a construção anafórica, o ritmo, a exortação, corroborada por frases exclamativas, conotadoras da subjetividade enunciativa.

“Véspera de canto”, poema em prosa de Jorge de Sena (Sena, 1988, p. 145), é um daqueles textos cuja classificação não motiva hesitações, por nos fornecer claros elementos de dilucidação: pela sua integração num livro de poemas em verso (o poder do contexto funciona não raro como fator decisivo, fazendo entrar aí o problema dos protocolos de leitura), mas sobretudo pela sua estrutura e pelo ritmo e andamento da prosa, assente numa elaboração temporal estática, onde apenas existe um ligeiro movimento interno, onde tudo se passa. O verbo inicial constitui por si uma espécie de guia de leitura, oferecendo ao leitor uma pista que o mobiliza para a interpretação de um poema lírico. A atitude contemplativa do poeta, logo declarada na abertura, seguida de uma descrição interior sobre a sua circunstância, é a linha de leitura que guia o leitor. Aliás, estamos em presença de elementos essencialmente descritivos: o estatismo temporal, dado pela ausência de verbos de movimento, a concentração de adjetivos, o desdobramento do objeto (real ou imaginariamente contemplado) em notações que, desenvolvendo o gesto e as sensações iniciais, o aprofundam. Como excelente poema lírico que é, oferece-nos a intensificação do núcleo contemplativo-reflexivo, a dizer-nos, numa sugestiva sequência metafórica, que o objeto de reflexão – no fundo, a composição do poema que se espera – só se apresenta ao poeta de maneira vaga e fugaz. Fugacidade e indefinição não pela inaptidão do poeta, mas pela resistência da própria poesia, como é de sua natureza.

⁹ Cf. Vítor Aguiar e Silva, 2008, p. 109: “O conto simbolista e pós-simbolista, tal como acontecera com o conto fantástico romântico, debilitou até ao extremo a sintaxe narrativa, transformou as personagens em alegorias, metáforas e símbolos e fez ressurgir os mecanismos retórico-estilísticos da língua”.

“Véspera de Canto” é uma espécie de “arte poética” ao contrário. Enquanto os poetas do século XX, já libertos das prescrições classicistas, nos foram deixando abundante metapoesia, compondo geralmente uma “arte poética” para uso pessoal ou para esclarecimento do leitor (reflexão no próprio poema sobre a justeza da palavra poética, sobre a dificuldade de construir o poema, sobre os recursos utilizados, sobre o poder da poesia ou sobre o que ela é para o poeta...), Jorge de Sena reporta-nos, ao sabor do ritmo encantatório desta prosa que é poema, ao momento de tensão e angústia que precede o ato poético:

Sobe de mim uma voz que procura, que percorre os armazéns da angústia, da alegria, da memória, escolhe e não encontra nada ou ninguém de quem seja o cântico. E, no entanto, canta suavemente, ou não, não canta, é véspera de canto, modulação futura, suspensão harmónica, desejo, é sol e ramos secos de árvores longínquas, silêncio de mim próprio, sem música, sem tema, é vago entoar de gesto, um ar de dança, claridade, um estar presente, navegar de outono sobre as nuvens em fio.
8/11/48

Diferentes são os poemas em prosa de Carlos Oliveira, “Estrelas” e “Quando a Harmonia chega”, onde a subjetividade do “eu lírico” aflora na sequência de brevíssima narração de um episódio que suscita a expressão poética. A incursão deste escritor no poema em prosa, bem representado em *Sobre o lado esquerdo*, surpreende-nos mais do que naqueles autores de verso extenso, mais facilmente a pender para o ritmo da narrativa, porque Carlos de Oliveira é tendencialmente poeta de verso curto, de extrema economia expressiva.

A sequência poética de “Desenho infantil”, em quatro partes, será porventura uma das mais aproximáveis ao conto, mas não deixa dúvidas sobre o modo como o poeta o concebeu: a pouca ação representada apenas adquire movimento no desenho da criança, por natureza estático, porque limitado à existência na folha de papel:

III

É fácil ver nos cadernos escolares, nos espólios que as razões de família acautelaram em arcas protectoras, a cólera das cores, a impaciência dos traços que rasgam o papel; imaginava dunas ocre, chuva a desabar num ímpeto castanho, animais de chifres encarnados resistindo à matança, lobisomens com a violência azul dos cavadores a levantar a enxada, sóis estilhaçados, como se a luz batesse nas janelas e a criança as partisse. (Oliveira, 1978, col. I, p. 13)

Em consonância com a reflexão metapoética que atravessa os seus poemas, o segundo volume de *Trabalho Poético* reúne número considerável de poemas em prosa, vários deles numa partilha um tanto indistinta entre puro lirismo e narrativa curta, mas geralmente prevalecendo a lírica. Uma das razões a pesar na decisão é, certamente, o modo das formas verbais, onde pontua um presente do indicativo ao serviço da descrição de uma situação que diz o “aqui” e “agora” ou um presente de valor iterativo a traduzir uma ação reiterada, fruto de uma experiência, real ou imaginada, sedimentada na memória do poeta. Temos no primeiro caso “Quando a harmonia chega”, que encerra *Terra de Harmonia*, e “Estrelas”, de *Sobre o lado esquerdo*. Aquele é um poema em prosa, com verbos no presente do

indicativo de valor descritivo. Estruturado em três parágrafos, vive de um perfeito equilíbrio entre o *estar ali* do poeta (que observa, sente e escreve), apresentado no parágrafo inicial, a fervilhante movimentação da labuta diária matinal, descrita no segundo parágrafo, e a conclusão do último, podendo ser considerada a “chave de ouro do poema”, como a tinha o soneto (Oliveira, 1978, col. I, p. 144):

Quando a harmonia chega

Escrevo na madrugada as últimas palavras deste livro: e tenho o coração tranquilo, sei que a alegria se reconstrói e continua.

Acordam pouco a pouco os construtores terrenos, gente que desperta no rumor das casas, forças surgindo da terra inesgotável, crianças que passam ao ar livre gargalhando. Como um rio lento e irrevogável, a humanidade está na rua.

E a harmonia, que se desprende dos seus olhos densos ao encontro da luz, parece de repente uma ave de fogo.

É possível distinguir dois tipos de conto: aqueles que, de índole eminentemente narrativa, são considerados próximos do modo lírico em termos gerais¹⁰, o que não nos merece contestação (sendo Poe, com a sua teoria, normalmente convocado), por serem assinalados os traços que unificam o género; os outros, onde se dá mais visibilidade, em termos enunciativos e formais, a traços próprios do poema lírico. Nesse sentido, e recorrendo aos contos verdadeiramente modelares de Miguel Torga, encontramos alguns mais centrados no evoluir da ação, embora a economia discursiva seja um dos seus traços fundamentais, e outros onde melhor se evidencia uma atmosfera lírica que, acompanha todo o evoluir da ação e fica a pairar em certos finais, como se de poema em prosa se tratasse.

Em “Miura”, “Madalena”, “O Senhor Nicolau”, há um fluir narrativo que pede um desfecho da ação, mesmo quando se começa *in ultimas res*. “Bambo”, o sapo e “Cegarrega” desenvolvem-se noutro sentido. A história de Bambo só é simbolicamente gloriosa na sua relação com Tio Arruda, a quem ensina a ciência profunda da terra, e o leitor quase esquece a disfórica situação do animal no início do conto, porque o simbolismo da sua poética figura a dissipa. “Cegarrega” é a cigarra que na pena de Miguel Torga sofre uma inversão significativa, saindo do estereotipado sentido veiculado pela fábula para ser objeto de exaltação, porque representante do canto como arte. Incompreendida por todos (vozes do senso comum), o animal apenas encontra no poeta um irmão.

Sendo cada uma delas personagens excepcionais, elas recebem não se diria propriamente qualidades intelectuais compatíveis com o seu estatuto de bichos, mas nelas ecoa a voz do contista/poeta. Da sobreposição do discurso narrativo, culto, à perspetiva da personagem, simples e de rasa cultura literária, resulta um belo discurso lírico-narrativo que o narrador não assume sozinho, porque outros

¹⁰ Escreveu Novalis, num dos seus fragmentos sobre o poeta e a poesia, que o autêntico escritor de contos é um vate do futuro: “L’authentique *maerchen* (ou véritable conte) doit être tout à la fois une triple *représentation prophétique*, idéale et nécessaire absolument. (Un tableau prophétique, une vision idéale, une représentation rigoureusement nécessaire.) Le vrai créateur du conte c’est un voyant de l’avenir” (Novalis, 1975, p. 273).

são os olhos que veem e o coração que experimenta, mas pode emprestar-lhes a sabedoria da escrita para fazer delas personagens tocadas por uma visão poética do mundo. Uma descrição do exterior não teria a força emotiva destas submetidas à consciência das personagens; nem a cigarra se saberia irmã do poeta (“O Poeta! Louvado seja Deus! Até que enfim lhe aparecia um irmão!... Um irmão que sabia também que cantar era acreditar na vida e vencer a morte” (Torga, 2002, pp. 54-55) se ele lho não tivesse ensinado nem tio Arruda teria ciência bastante para entender o batráquio, se a não tivesse aprendido junto do contista-poeta, para tão elevada descrição do sapo:

Com os anos é que verificou como eram enganadoras as primeiras impressões. Também ele fizera juízos temerários, fizera! [...] Mas viessem ver a realidade. Viessem ver o demónio do batráquio, reluzente de luar e alheado como um poeta ... Quem na freguesia inteira passeava assim cheio de calma e de compenetração no silêncio carregado de estrelas? Quem, àquelas horas mortas, se maravilhava de igual maneira, a olhar deslumbrado a poalha de luz da estrada de Santiago, aberta no céu? (Torga, 2002, pp. 54-55)¹¹

Apesar das afinidades, encontramos então diferenças que podem ser substanciais entre as várias formas de brevidade. Se bem que todas dominadas pela ideia de um dizer que tira o máximo proveito significativo da sua contenção expressiva, as convenções pragmáticas indissociavelmente pressupostas em cada uma delas são responsáveis pelos traços mais ou menos ténues que as distinguem. Todavia, a liberdade criativa pode igualmente, escapando ao esperado nas convenções genológicas, operar de modo a que semelhanças pressupostas se concretizem em derrogação de cânones estabelecidos, gerando novamente formas que vão contra a expectativa do leitor a propósito do género em que deviam integrar-se.

Faça-se ainda uma ressalva: a de o lirismo não estar intrinsecamente determinado pela curta extensão. Se ele se manifesta em Miguel Torga, cuja narrativa, sendo breve, ocupa ainda assim, várias páginas, está ausente dos contos brevíssimos (por vezes quatro, cinco, seis ou sete linhas) de *Fabulário* (Mário de Carvalho), fenómeno que terá a sua explicação, é de supor, numa intenção narrativa determinada pelo próprio título, a apelar à nossa memória de um tradicional género onde se precipitam as peripécias em ordem a um desfecho que é também uma lição moral. Este autor não se detém em descrições ou sensações que desviem o leitor do rumo das histórias que, sendo curtíssimas, se nos apresentam com uma *exemplaridade* muito própria. O final, se não explicita uma conclusão de ordem moral, deixa discretamente em aberto uma ideia forte, tin-

¹¹ O lirismo dos contos de Miguel Torga não reside, de modo nenhum, nestas breves referências, merecendo um tratamento aprofundado em trabalho futuro. Um dos recursos fundamentais, para além dos traços gerais que, a nível teórico, Torga compartilha com outros, reside precisamente nessa hábil conjugação da perspetiva individual das personagens com a voz narrativa/lírica do narrador, o que tem implicações na ordem e velocidade do tempo narrativo. Assim, pôde o autor representar a subjetividade dos “bichos” (é deveras relevante o recurso ao discurso indireto livre) e poetizar o mundo ficcional por conta própria. A par de certos desfechos narrativos, como anotado, são notáveis as descrições, curtas, mas saturadas de significação poética.

gida de humorística ironia, a denunciar implicitamente a crueldade de alguma situação ou personagem. Como este miniconto, de quatro linhas incompletas no livro (Carvalho, 1997, p. 32):

Dizia a Louva-a-Deus:

– Ao pé de mim todos ficam tranquilos.

E apontava com a patita o seu ninho, coberto de quedas carcaças, devoradas.

Nesta fluidez de fronteiras dos modernos géneros literários (romance e modalidades narrativas mais breves, crónica, poema em prosa, algum texto dramático e algum ensaio, etc.), o diário ocupa, pela sua própria definição, um lugar especial. Caracterizado, na sua forma mais pura, por ser uma narrativa ao correr dos dias, nele se intercalam momentos vividos e respetivo relato, umas vezes com recurso ao pretérito perfeito, a forma canónica de narração ulterior, outras a um presente que simula com frequência uma inverosímil, porque assente numa impossibilidade narrativa, narração simultânea. É, pois, mais um dos géneros caracterizado por extrema flexibilidade formal e temática, assumindo feições muito diversas na pena dos diaristas: ele é o recetor de confissões, de desabafos, de notações do que de mais importante terá ocorrido, prestando-se igualmente a ser uma escrita de irrelevantes acasos, como reconhece Vergílio Ferreira. Recebe também com naturalidade o aforismo, o comentário ou a reflexão de teor ensaístico, ao jeito de um ensaio repartido em bocadinhos, e integra episódios que funcionam como minicontos ou fragmentos de prosa lírica, fragmentos que, destacados do contexto, se parecem menos com uma entrada de diário do que com um poema em prosa.

Em vez de contar episodicamente o acontecido, Vergílio Ferreira deixa as suas impressões “ao acaso” sobre determinado assunto ou situação, como escreve em *Conta-Corrente III*. Negando que seja um livro de memórias, pelo que não tem de registar o que julga mais importante, que “coisas muito importantes ficaram em tinta, coisas sem interesse ficaram em escrita”, declara que “isto não são memórias, mas acasos ou caprichos” (Ferreira, 1983, p. 58), e assim temos uma justificação para a ampla, que não total, liberdade discursiva.

Qualquer situação de encantamento é motivo para tal e as estações do ano, pela variabilidade das suas manifestações atmosféricas que permite a isso não raro se presta, como neste dia de outono e então encontramos passagens como a abaixo citada (Ferreira, 1983, p. 138), a abeirar-se do poema em prosa, a par de outros fragmentos que, mais narrativos, se aparentam ao relato breve:

Que lindo dia de Outono. Já o disse, mas está uma tarde de doçura e tenho de o repetir. O sol poisa nas coisas e tudo fica luminoso como uma luz interior. Uma paz longa, como um olhar suspenso, a memória apagada de uma luz que findou. Só a aragem fresca traz já consigo uma saudade de Verão. Outono mortal, de vivendas que se fecham, das praias já desertas, das cores vivas, regressadas ao seu tom das origens. O céu é azul como uma criança. E tudo é breve e macio como o redondo de um lar.

À semelhança do que se passa com os outros géneros da atualidade, encaramos o conto na sua qualidade de género transfronteiriço, como outros serão¹². Sem negar a etimologia nem o seu carácter narrativo (não extensivo, obviamente, a toda a minificção), é-lhe fácil dialogar com os géneros vizinhos ou com aqueles que, de um ou outro modo se prestam a esse diálogo, compartilhando muito dos seus recursos enunciativos e semântico-estilísticos com as outras formas breves da literatura contemporânea.

Referências bibliográficas

Textos literários

- Carvalho, M. (1997). *Fabulário*. Lisboa: Caminho.
 Ferreira, V. (1983). *Conta-Corrente III*. Lisboa: Bertrand.
 Mathias, M. D. (2010). *Brevíssimo Inventário*. Lisboa: Dom Quixote.
 Oliveira, C. (1978). *Trabalho Poético I e II*. Lisboa: Ed. Sá da Costa.
 Sena, J. (1988). *Poesia I*. Lisboa: Edições 70.
 Soares, B. (2007). *Livro do desassossego* (7ª ed.). Edição de Richard Zenith. Lisboa: Assírio & Alvim.
 Torga, M. (2002). *Bichos*. Lisboa: Dom Quixote.

Textos teóricos

- Aguiar e Silva, V. (2008). O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico. In M. B. Neves & I. Rocheta (Eds.), *O domínio do instável. A Jacinto do Prado Coelho* (pp. 97-114). Porto: Caixotim.
 Anderson Imbert, E. (1992 [1979]). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona: Editorial Ariel.
 Baudelaire, Ch. (1964). Lettre à Arsène Houssaye. *Le spleen de Paris. Petits poèmes en prose. Oeuvres Complètes* (vol. I). Paris: Gallimard.
 Bernard, S. (1978). *Le poème en prose. De Baudelaire à nos jours*. Paris: Nizet.
 Novalis (1975). *Œuvres complètes II. Les Fragments*. Paris: Gallimard (Organização, tradução e notas de Armel Guerne).
 Utrera Torremocha, M. V. (1999). *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Centro de Publicaciones.
 Zavala, L. (s/d). Seis problemas para la minificción, un género del tercer milenio: Brevedad, Diversidad, Complicidad, Fractalidad, Fugacidad, Virtualidad. *El cuento en red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve* (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>). Consultado em 11.05.2017.
 Zavala, L. (s/d). El conto ultracorto bajo el microscopio (<http://ciudadseva.com/texto/el-cuento-ultracorto-bajo-el-microscopio>). Consultado em 12.07.2017

Resumo

Sem outro suporte que garantisse a fiabilidade do ouvido, seria normal o preenchimento de lacunas de memória nos casos da narração oral que a tradição transmitia de geração em geração. Fácil seria a quem contava um conto “acrescentar um ponto”, expressão que, no entanto,

¹² Discorrendo, em “El cuento ultracorto bajo el microscopio” sobre as instruções para cruzar a fronteira entre conto e poema em prosa, Lauro Zavala afirma justamente que na distinção entre os textos breves o problema essencial é de escala: “La consideración fundamental en el estudio de todas las formas de textos breves es el problema de la escala. Sin embargo, un rasgo común a todos estos tipos de textos es su tendencia lúdica hacia la hibridación genérica, especialmente en relación con el poema en prosa, el ensayo, la crónica, el ensayo, la crónica y la viñeta, y con numerosos géneros no literarios”.

alargou o seu âmbito semântico. Com a evolução do conto tradicional para o conto literário moderno, assistimos a um movimento de sentido contrário: uma extrema economia discursiva que torna indistintas as fronteiras entre conto, poema em prosa e fragmento lírico. Trataremos de refletir sobre a estreita relação entre estas formas breves nas suas várias configurações, as quais continuam a desafiar a teoria dos géneros literários.

Abstract

The lack of a different means that would vouch for the reliability of what was heard made the filling of certain gaps normal for the oral tradition handed down from one generation to another. The storyteller might very easily add details or information, so that the “tale never loses in the telling”, a saying that has certainly seen its semantic scope widened. With the evolution from the tale to modern short story, we have seen a move in the opposite direction: an extreme economy in speech that blurs the boundaries between the short story, the prose poem and the lyrical fragment. We will here reflect upon the close relationship between these short forms and the way their different shapes continue to challenge the literary genres’ theory.