



Rosa Maria Goulart
Universidade dos Açores

O conto: da literatura à teoria literária

Palavras-chave: narrativa breve, teoria, lírica, conto, canto.

Keywords: short narrative, theory, lyric, short story, chant

Resumo: Sendo o conto um género narrativo muito valorizado na actualidade, ele vem provar que, apesar da tão proclamada crise da narrativa, não se desvaneceu de todo o gosto pela narração (e pela leitura) de histórias. Como também seria de esperar, a prática desta forma de narrativa breve reclama, paralelamente, uma teorização que, pondo em relevo os traços genológicos invariantes, dê conta das configurações que o conto vem tomando na actualidade. E quer em relação aos contemporâneos, quer aos do passado, a aproximação à poesia lírica é geralmente referida em todas as teorias do conto. Assim sendo, quando este se torna poético, faz sentido afirmar, seguindo Jorge Luís Borges, que contar o conto será também cantá-lo.

Abstract: Indisputably valued in contemporary times, the short story proves that, despite the frequently claimed crisis of narrative, the taste of telling (and reading) tales hasn't faded at all. As one would expect, the practice of this short narrative form requires a theoretical approach that, while pointing out invariant generic features, also accounts for the configurations that the short story takes on presently. Whether in relation to contemporary or to past writers, the affinities of the genre to lyrical poetry are usually emphasized in all short story theories. That being the case, when it becomes poetic, we could assert, following in Jorge Luís Borges's footsteps, that telling a tale is also singing it.

1. A narração da brevidade: teoria e prática

Queixava-se Vergílio Ferreira, em *Pensar* de que vivemos na era do fragmento, de que nada é inteiro, de que o mundo em que nos foi dado viver é o mundo da pressa, da sandes comida rapidamente no *snack*¹. Daí que a literatura, e nomeadamente a própria estrutura romanesca (disse-o noutra local) que dantes figurava um universo estruturado, não consiga eximir-se à expressão dessa fragmentação. A aceitar-se, portanto, que esta é a face mais visível da literatura contemporânea, resta-nos perguntar: onde procurar, então, se tal é possível, um género onde ainda seja possível a construção da unidade perdida? Porque, apesar de tudo, parece-nos que o homem não se resigna a encarar o futuro sob a fatalidade

¹ Cf. Vergílio Ferreira, *Pensar*, Lisboa, Bertrand, 1992, p. 123: «Vivemos no tempo do fragmento. Nada é inteiro, consciente, estruturado nos seus elementos. Nada dá de si uma garantia no suporte do que lhe aguenta a segurança. Nada tem razão de ser. Um vento de desolação tudo arrancou, ficaram os restos dispersos do seu passar [...]. Mas toda a vida é feita de farrapos, de bocados, de duas sandes comidas no *snack*. Ou lemos durante, para mais depressa. Não lemos por inteiro, não pensamos por inteiro, não somos em nada tudo». Vale, no entanto, a pena recordar que, segundo Roland Barthes, «o fragmento, ou, se se preferir, a reticência» é uma das técnicas da literatura «que permite reter o sentido para melhor o deixar difundir-se em direcções abertas» (*Ensaio Críticos*, Lisboa, Edições 70, 1977, p. 20).



de uma irremissível fragmentação, melhor dizendo, a viver permanentemente entre os *cacos* do mundo. E a resposta, pode vir-nos ainda, certamente, do lado do conto, segundo as muitas definições que do mesmo circulam na actualidade. Ou seja, adentro dos géneros narrativos, ele parece ser ainda aquele que não pode fragmentar-se sem se descaracterizar, não fora a nota dissonante (de que neste momento não se curará) de uma modalidade emergente dita «anti-conto».

De qualquer modo, supõe-se geralmente que, sempre que se trata do conto, se admite tacitamente que se trata de um género bem definido, cujos traços seriam facilmente reconhecidos pelos respectivos estudiosos. Não irei, portanto, começar por aqui, rastreando as muitas definições que se encontram em considerável número de estudos teóricos; tão-só lembrar que, apesar de amplamente generalizada, tal suposição não é totalmente consensual. Com efeito, se a grande maioria dos estudiosos vê no conto uma modalidade mais estruturada, ou mais cristalizada², em oposição ao romance, «género proteico», de difícil definição, devido às suas múltiplas configurações, também não falta quem, invertendo esta lógica, o declare «o mais indefinível dos géneros».

Todavia, mesmo os que exprimem essas reservas, não desistem de uma tentativa de definição do conto – o que, aliás, vem acontecendo com outros géneros literários da actualidade, literários e vizinhos do literário, como sejam o romance e o ensaio, respectivamente. E mesmo se entre os traços apontados figuram a ficcionalidade, a narratividade, a brevidade e a condensação, os mesmos não são interpretados de igual modo. Assim, embora a narratividade e a ficcionalidade não ofereçam contestação, o mesmo não se passa com a brevidade, até porque se trata de um critério quantitativo por si só insuficiente, assinala, por exemplo, Carlos Pacheco, segundo o qual o conto não pode ser definido segundo «pautas de extensão em número de páginas ou de palavras», mas em conexão com a intensidade do assunto, como já propunha Edgar Allan Poe³.

Nota ainda discordante é, pelo menos, a afirmação de Mary Rohrberger, segundo a qual a estrutura cerrada do conto, o despojo do supérfluo e a unidade de efeito poderiam ser aplicados a todos os textos literários. Aliás, estes são também alguns dos aspectos que têm permitido uma aproximação à lírica. Trata-se, porém, de um parentesco que também deve ser objecto de revisão, porquanto, não pondo em causa o facto de o conto de revelar um género propício à contaminação lírica, não é, por definição, um género lírico mas narrativo. Conhecemos, efectivamente, muitos contos que são apenas narrativas breves, pelo que os contos líricos constituem um caso particular que merece ser estudado à parte, razão por que a eventual presença da lírica no conto tem de ser estudada caso a caso, em contexto próprio, na medida em que teoricamente só existe como possibilidade.

Neste entusiasmo definitório e empenhado em ligar de forma inequívoca conto e lírica, Julio Cortázar, no que é seguido por outros, define-o, na sua relação com o leitor, mas também pela sua estrutura formal, anulando, deste modo, a tradicional distinção poesia/prosa:

Cada vez que me ha tocado revisar la traducción de uno de mis relatos (o intentar la de otros autores, como alguna vez con Poe) he sentido hasta qué punto la eficacia y el *sentido* del cuento dependían de esos valores que dan su carácter específico al poema y también al

² Essa é, entre outras, a posição de Mariano Baquero Goyanes em *Qué es la novela, qué es el cuento?*, (Madrid, 3.ª ed., Murcia, Universidade de Murcia, 1998), onde se pode ler que «un cuento no se lo imaginauno sin composición; una novela es posible sin argumento, sin arquitectura y sin composición» (p. 54).

³ Cf. Carlos Pacheco, «Criterios para una conceptualización del cuento», in Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, 2.ª ed. revista e ampliada, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, p. 23: «Pero la brevedad no puede ser la consecuencia de una mera decisión del autor de no ser extenso. Es obvio, como ya dijimos, que no cualquier brevedad es, por sí misma, suficiente. La economía es ya un primer paso en dirección hasta esta deseada brevedad intensa».



jazz: la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros pre-vistos, esa *libertad fatal* que no admite alteración sin una pérdida irrestañable.⁴

Resta acrescentar que, da parte dos teorizadores⁵ não falta quem o reconheça, os escritores/contistas que reflectem sobre os seus próprios contos ou sobre o conto em geral fazem-no, muitas vezes, em linguagem metafórica, teoricamente imprecisa. Recordemos o resumo que da posição de três reputados contistas (Quiroga, Bosch e Cortázar) nos dá Carlos Pacheco: «Para ellos, el cuento se aproxima al poema y se distingue de la novela porque su concepción o visualización inicial por parte del autor suele ser instantánea y porque su recepción debe por necesidad darse también en un lapso único, breve y intenso»⁶.

Também neste aspecto teremos, porém, de estabelecer diferenças entre o brevíssimo relato de sete palavras, da autoria de Augusto Monterroso, ou os condensadíssimos textos do *Fabulário* de Mário de Carvalho (designadamente os que fazem parte de «Bestiário») e, por exemplo, certos contos de David Mourão-Ferreira, de Sophia de Mello Breyner, de Branquinho da Fonseca, de Jorge Luís Borges. E aquela ideia, retomada de Poe, e desenvolvida por outros artistas da actualidade, de que o conto é para ser lido «de uma assentada», como se de uma momentânea apreensão se tratasse, também merece comentários. Isto porque, embora não exigindo da parte do leitor a tal «memória associativa» de que fala Carlos Pacheco, a verdade é que certos contos mais extensos vão preparando o leitor para um desfecho mediante um encadeamento de acções que, por menos complexas que as presentes no romance, não dispensam, ainda assim, a tal «memória associativa» do leitor⁷.

Vários contistas, segundo um conhecimento mais intuitivo do que teoreticamente apoiado, mas lucidamente colhido na sua própria experiência, empreenderam uma reflexão *a posteriori* («no fim é sempre possível tomar consciência das “tábuas da lei” de que sem consciência nos fomos servindo», escreve David Mourão-Ferreira no texto que serve de prefácio a *Os Amantes e outros Contos*⁸) sobre os géneros que anteriormente os ocuparam. Trata-se, às vezes, de fecundo aproveitamento desse espaço dito paratextual a que Gérard Genette chamou *Seuils* e João Barrento *Umbrais* e que vulgarmente dá pelo nome de prefácio, mesmo quando se sabe que ele é antes um posfácio.

Outras vezes, porém, é do que o autor escreve sobre a obra alheia que deprendemos a concepção da sua própria poética em idêntica situação. Tal acontece, por exemplo, com Eça de Queirós, quando se pronuncia sobre os contos do Conde de Arnoso, onde os traços de carácter geral que destaca naquele género literário são, em parte, aplicáveis aos seus próprios contos. Refiro-me ao «Prefácio» de *Azulejos*, onde Eça declara que «contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas». Significativo é ainda o facto de, à semelhança de Borges (de que abaixo se falará), que vê no épico um lugar de excelência do conto, recorrer a Homero como exímio contador de «contos da carochinha», tomadas estas no seu sentido mais nobre:

Positivamente, contar histórias é uma das mais belas ocupações humanas: e a Grécia assim o compreendeu, divinizando Homero que não era mais que um sublime contador de contos da carochinha. Todas as outras ocupações humanas tendem mais ou menos a explorar

⁴ Julio Cortázar, «Del cuento breve y sus alrededores», in Carlos Pacheco e Luis Barrera Linares (comp.), *op. cit.*, p. 405.

⁵ Cf. *Del cuento y sus alrededores*.

⁶ Carlos Pacheco, *op. cit.*, p. 19.

⁷ Cf. *op. cit.*, p. 20: «La novela opera por acumulación, se vale principalmente de la memoria asociativa y requiere de una distensión o “respiración” temporal y anímica (de un ser tomada y dejada repetidas veces) que permita la construcción gradual – ahora en la interioridad de quien lee – del mundo ficcional representado.// Como mecanismo de precisión que es, el cuento, por el contrario, requiere ante todo de la atención concentrada del lector. Para poder producir en él aquel “efecto preconcebido”, único, intenso, definido, de que habla poe, el cuento debe ser leído “de una assentada”.

⁸ Cf. David Mourão-Ferreira, *Os Amantes e Outros Contos*, 3.ª ed., 1981, Lisboa, p. 18.



o homem; só essa de contar histórias se dedica amorosamente a entretê-lo, o que tantas vezes equivale a consolá-lo.⁹

Ao longo deste prefácio, o autor vai tecendo outras considerações sobre o conto, a saber: o seu poder de fantasia, a subtileza da escrita, a sobriedade, a leveza, a contenção, o traço fino, leve e sugestivo¹⁰. Aqui Eça (descontadas, embora, outras facetas do conto moderno que o autor não poderia contemplar) encontra-se com muitas das posições da teoria actual sobre o conto, juntando-se normalmente a esta «estética da brevidade» a unidade estrutural¹¹.

Não se curará de discutir aqui a, por alguns, dita menoridade do conto relativamente ao romance; mas faz sentido uma referência, ainda que breve, a algumas posições assumidas por aqueles escritores que são, ou foram, simultaneamente romancistas e contistas. Isto para notar o seguinte: se, nalguns casos, o autor escreve sem mostrar a mínima preocupação quanto à possibilidade de a sua criação literária poder ser assim compartimentada (mormente quando enquadrada num mesmo modo) em géneros maiores e géneros menores, noutros a tentativa de autojustificação em face do leitor parece justamente indiciar o contrário.

Tomar-se-á para exemplo a «nota introdutória» de Vergílio Ferreira (em 1976, quando já era romancista consagrado) ao volume de *Contos* onde reúne os que anteriormente integravam *A Face Sangrenta* (1953), *Apenas Homens* (1972), acrescentando-lhe ainda outros. Aí o autor de *Aparição* já deixa perceber alguma preocupação com o facto de estes contos não serem, eventualmente, merecedores da mesma admiração que os seus romances. Isto porque, malgrado a declaração, logo na primeira página, de que «escrever contos sempre [lhe] foi uma actividade marginal» e que «eles relevam da desocupação e do ludismo»¹², logo conclui que os mesmos contos lhe mobilizaram a capacidade (como os romances o terão mobilizado, assim se depreende) «e, ainda que marginais, fazem parte «do todo que [lhe] pertence». Contudo, pelo meio Vergílio Ferreira vai distinguindo romance e conto, e deixando claro que a maior dimensão daquele não corresponde apenas a um mais avultado número de páginas, mas também a uma maior complexidade, ou seja, a uma «maior dimensão» em termos quantitativos corresponderá, em seu entender, uma maior dimensão estrutural e de recursos estéticos. Deste modo, mesmo abstraindo o facto de, como o próprio reconhece, haver excelentes contos e maus romances, o certo é que o romance é, sem dúvida, o seu *género maior*.

Não é, porém, de esquecer que esta «nota introdutória» que tem vindo a ser comentada nos revela, de certo modo, o distanciamento estético (e, por extensão autocrítico) que vai desde a primeira publicação dos contos, ainda muito ligados à primeira fase da produção literária vergiliana, à da respectiva reedição. Não deixa, aliás, de ser significativo o facto de os contos de *Uma Esplanada sobre o Mar*, publicados em 1986, com uma problemática bem diferente, já não virem acompanhados de qualquer nota explicativa.

A confrontar com estas posições que tem vindo a ser referidas, acrescenta-se a de um outro escritor polifacetado, autor de poesia, de excelentes contos e de um romance notável

⁹ Carta aos Condes de Arnoso e Sabugosa em 8 de Fevereiro de 1895. Citações a partir do 4.º volume da *Obra Completa*, ed. da Nova Aguilar, Rio, 1997/2000. *Apud* Beatriz Berrini, «Nota introdutória», in *Eça de Queirós. Antologia*, Lisboa, Relógio d'Água, 2000, p. 12.

¹⁰ «No conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida. Tu em boa hora seguiste fielmente esta poética, que é velhíssima, que já vem de Horácio» (*ibid.*, p. 70).

¹¹ Cf., a propósito, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, *A estrutura do romance*, Coimbra, Almedina, 1974, p. 105-106: «O conto é alheio à intenção romanesca de representar o fluir do destino humano e a formação e o amadurecimento de uma personagem, pois a sua concentração estrutural não comporta a análise minudente das vivências do indivíduo e das suas relações com os outros. Um curto episódio, um caso humano interessante, uma recordação, etc., constituem o conteúdo do conto».

¹² Vergílio Ferreira, *Contos*, Lisboa, Arcádia, 1976.



– David Mourão-Ferreira. No citado prefácio de *Os Amantes e Outros Contos* figuram, com efeito, as referidas «tábuas da lei» que o escritor explicitou, exactamente sob a forma de decálogo, sendo de destacar, as que, de responsabilidade individual, melhor servem se encontram com os traços normalmente apontados como específicos do conto, a 4.^a, a 5.^a e a 6.^a, a saber, respectivamente: «não explicar»; «antes narrar que descrever»; «nunca dizer em duas palavras o que pode ser dito apenas numa» (*op. cit.*, p. 19).

Enfim, como «contos da carochinha», segundo o afirmado por Eça, destinados a, amorosamente, entreter o homem, ou como formas de ordenação do caos, ou como modo de concentração narrativa num evento singular, ou, finalmente, como modo de simultaneamente veicular, contando e cantando, uma história, em todas estas posições encontramos um elogio do conto como género de amplas possibilidades e que goza de grande consideração na actualidade, a desfazer, se ela eventualmente existisse, a ideia de dignidade genológica na directa proporção da quantidade de páginas.

Ainda que partilhando traços comuns, geralmente destacados por todas as teorias da narrativa breve, múltiplas formas assume o conto na actualidade, ora aproximando-se, pelo assunto e pelos recursos narrativos, do real quotidiano, ora revalorizando a memória do sistema literário pela reactualização de mitos ancestrais ou mesmo do fabulário. Em qualquer destes dois últimos casos, fá-lo reenviando a um espaço e a um tempo longínquos, ou seja, ainda segundo a «forma mágica»: «há muito, muito tempo» e «muito, muito longe».

2. O conto e o canto

Com frequência surge, na *praxis* e na teoria literárias, a metáfora do canto como forma de designar a poesia lírica, numa clara ressonância da ancestral ligação desta à música. Menos vulgar é, porém, apesar das reiteradas afirmações de que o conto constitui um género propício à aceitação daquele modo literário, levadas a cabo pela teoria contemporânea, a aplicação da mesma metáfora àquela forma de narrativa breve. Contudo, tratando-se de um género narrativo, não será a forma poemática a que melhor o serve em termos formais. Daí que as teorias do conto geralmente falem em termos de possibilidade ou de tendência e um autor como Mariano Baquero Goyanes afirme que se trata de um género intermédio entre poesia e romance, possuidor de um matiz semipoético, seminovelesco, que só é exprimível nas dimensões do conto¹³. E mais adiante o autor, após ter citado Albert Thibaudet, segundo o qual entre romance e novela «hay la diferencia que existe entre lo que es un mundo y lo que está en el mundo», conclui que essa qualidade de *estar no mundo* convém igualmente ao conto «en cuyas reducidas dimensiones suele estar captado algún instante, algún trózo de vida expresivo e intenso» (*op. cit.*, p. 132).

Digno de comentário é o texto desse excelente contista que foi Jorge Luís Borges, «Contar o conto», e sugestivamente incluído num livro que, por sua vez, tem por título *Este ofício de poeta* e onde defende o conto como lugar onde se preserva aquilo que no romance se perdeu e se fragmentou. Isto nos faz lembrar a aproximação, já recorrente nos vários estudos teóricos sobre o conto, entre este e a poesia, só que agora vista e dita na, como sempre, originalíssima perspectiva borgesiana. Diz-nos, pois, Borges o que já sabíamos a respeito das virtualidades líricas do conto (brevidade e contensão, exploração de situações ou momentos únicos que,

¹³ É esta a definição de conto que o autor dá: «El cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención.» (*op. cit.* p. 144).



apesar da narratividade que os percorre, tendem muitas vezes ao estatismo temporal, exploração de recursos expressivos próprios da lírica, enfim, pela ausência de longas digressões ou descrições e a consequente aposta na estética da sugestão), mas surpreende-nos pelo modo original de colocar os problemas. Isto porque vê esta relação, bem à maneira de Borges, invertendo o sentido da relação habitualmente destacada: não já do conto para a poesia, mas ao contrário, desta para aquele. Isto é, vendo o *cantar* poético como uma forma de contar:

Com efeito, hoje, quando falamos de poetas pensamos nos autores de notas líricas, canto de pássaros como «With ships the sea was springled far and nigh, Like stars in heaven» [...]. Enquanto os antigos, quando falam de um poeta – um «fazedor» – o pensam não apenas como o autor dessas altas notas líricas mas também como o narrador de um conto. Um conto onde é possível encontrar todas as vozes da humanidade – não apenas a lírica, a espirituosa, a melancólica mas também vozes de coragem e de esperança. Quer isto dizer que estou falando do que suponho ser a mais antiga forma de poesia: o épico». ¹⁴

As considerações do autor de *O Aleph* vão ainda mais longe, ao insinuar que contar o conto e dizer poesia (e o poema épico, onde precisamente os feitos eram cantados, é o seu paradigma) eram só uma e a mesma tarefa; porque contar o conto era igualmente cantá-lo ¹⁵. E Jorge Luís Borges irá continuando este percurso de aproximação de conto e poesia, até chegar à defesa do primeiro como género ainda com futuro em face da desagregação do romance. Ao contrário deste, que tem de há muito a morte anunciada (e Borges é também dos que pensam que o romance está a acabar), o conto, precisamente porque ainda pode contar e cantar, estará apto a perdurar e, segundo o autor argentino, sob a forma do épico que se julgaria ultrapassado e morto. Isto significa também uma concepção mais lata de conto, que não a de género narrativo oposto a novela e romance, onde o acto de inventar histórias e de as representar num discurso onde a *technê*, ou o fazer poético de que fala Borges, tem lugar preponderante.

Deve-se ainda esclarecer que, no texto em apreço, esta conexão íntima de épica (aqui essencialmente como modelo narrativo, ou tão simplesmente, «conto») e poesia pressupõe a ausência da distinção entre poema épico e romance apenas com base na distinção verso/prosa, ou seja, na palavras do autor, «entre cantar uma coisa e dizer uma coisa» (p. 56), quando, na sua perspectiva, está na diferente natureza do herói. Melhor dizendo, seria na epopeia que esta designação faz sentido, porquanto a importância do épico, reside no seu herói, «um homem que sirva de modelo a todos os homens», enquanto, «a essência da maior parte dos romances, afirma, secundando Mencken, «está na falência de um homem, na degenerescência do carácter.»

Nesta linha de aproximação de conto e poesia, o normal será a detecção de traços desta naquele. Mas não podemos ficar indiferente ao modo como Jorge Luís Borges inverte o mais conhecido e o muito dito para nos dar, de forma brilhante, uma perspectiva que se nos afigura a contra-corrente. Chama-nos sobretudo a atenção o modo como convoca o poema épico que, pela sua extensão, em muitos aspectos parece contrariar as mais conhecidas, e comumente partilhadas, teorias do conto.

Esse mesmo Borges, que diz escrever contos em vez de romances por preguiça, mas também por enfado do que no romance considera ser a «palha» (e que teremos de ler como sendo as partes mais longamente expositivas, descritivas, reflexivas ou explicativas), salienta, afinal, um dos aspectos que na escrita da maturidade lhe é mais caro e que ele praticou

¹⁴ Jorge Luís Borges, *Este ofício de poeta*, Lisboa, Teorema, 2002, p. 51-52 [título original: *This Craft of Verse*].

¹⁵ Cf. *ibid.*, p. 59: «Há outro facto a notar: os poetas parecem esquecer que em tempos contar um conto foi essencial e que não se considerava contar o conto e dizer poesia duas coisas diferentes. Um homem contou um conto; cantou-o; e os seus auditores não o consideraram alguém que tenta exercer dois ofícios, antes alguém que se esforça numa tarefa que tem dois lados. Ou talvez não sentissem haver dois lados, talvez pensassem aquilo tudo como uma coisa essencial».



talvez como ninguém: a técnica da alusão, da expressão contida, indirecta, a pressupor a cultura e a perspicácia do leitor para a entender¹⁶.

Nostálgico, portanto, de um tempo em que «não se considerava contar o conto e dizer poesia duas coisas diferentes», o autor argentino sonha ainda com a futura recuperação dessa unidade perdida, uma forma de compensação para o declínio, ou a morte, do romance. Pode-se suspeitar se não seria Borges o único a acreditar neste regresso sob a forma do épico, mas, como esperança e consolo, a hipótese não deixaria de nos encantar, no caso de retornar hipótese, ao que se crê, bem remota) sob a forma de conto e de canto, como queria aquele autor: «Acredito que o poeta voltará a ser um fazedor, ou seja, contará uma história e também a cantará. E não pensaremos estas duas coisas como diferentes, tal como não as consideramos diferentes em Homero e Virgílio» (*op. cit.*, p. 63).

Para altura oportuna ficará uma reflexão sobre outras formas de «narrativa breve», problematizadas pelo lado da poesia, tomando como objecto de análise uma forma poemática que, com frequência, se aproxima das formas condensadas do conto brevíssimo – o poema em prosa, género que, não raro, atravessado pela narratividade, também parece não querer eximir-se à tentação de ainda *contar* alguma coisa.

Não se ignora hoje a precariedade de uma distinção de modos ou géneros literários exclusivamente ancorada na velha dicotomia poesia/prosa, mas, sendo o conto, na sua forma mais difundida, um género narrativo em prosa, pode reconhecer-se, sem grande esforço, ser o poema em prosa um espaço favorável à aliança de lírica e narrativa, necessariamente breve. Daí que nos «géneros próximos» do conto Mariano Baquero Goyanes inclua precisamente este género lírico¹⁷. Com efeito, vislumbramos, com frequência, como que uma vontade de narrar concisamente, apanágio do conto, nessa forma de poesia lírica. Encontramos, aliás, por vezes, nos contos da actualidade, uma tal condensação discursiva (ocupando uma página, ou menos do que isso) muito próxima do poema em prosa.

No caso de poetas que não se dedicaram à escrita do conto ou de qualquer outra modalidade narrativa, essa incursão pelos caminhos da narração através do poema em prosa (deixando, por ora, de lado o pendor narrativo de muitos poemas em verso, o que merece uma leitura diferentemente orientada), poderá ser lida como um modo de satisfazer, assim, por via indirecta, uma certa apetência pela narração de pequenas histórias; no caso daqueles autores que repartiram a sua actividade literária por géneros diversos, poéticos e narrativos, pode querer dizer que estamos em presença de uma obra não cindida do ponto de vista genológico, como se cada género fosse, assim, uma espécie de natural extensão do outro, sem a preocupação de demarcação de fronteiras; ou, finalmente, num e noutro caso, como modo de nos dizerem que corresponderam a apelos interiores não premeditados, em que, mais do que a preocupação com os géneros, há uma escrita a querer afirmar-se sem restrições formais. E, assim sendo, não se estranhará que, como queria Jorge Luís Borges, contar seja também cantar.

¹⁶ Cf. «O credo de um poeta», *op. cit.*, p. 130-131: Agora cheguei à conclusão (e esta conclusão pode parecer triste) de que já não acredito na expressão: só acredito na alusão. Afinal, o que são as palavras? As palavras são símbolos para memórias partilhadas. Eu uso a palavra e o outro tem que ter alguma experiência do que a palavra quer dizer. De outro modo, a palavra nada significa. Creio que só podemos aludir, só podemos tentar fazer o leitor imaginar. O leitor, se for suficientemente rápido, pode satisfazer-se se apenas sugerimos uma coisa».

¹⁷ Segundo este autor, a «fórmula simplista» para distinguir um e outro consiste no seguinte: quando o assunto se deixa resumir, estaríamos em face de um *conto*; quando tal não é possível, ou não seja fácil, é de supor que se trate de um *poema em prosa* (cf. *op. cit.*, p. 130).

