

“UM BOXEADOR MUITO ASTUTO”: REFLEXÕES SOBRE O CONTO DE ERICO VERISSIMO

Bruno Brizotto

Doutor em Letras

Resumo: Em 1972, com o intuito de comemorar os quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo (1905-1975), é relançado o seu livro de estreia, *Fantoches*. Ao lado dos textos originais de 1932, encontram-se outros seis contos publicados ao longo de sua produção ficcional: “As mãos de meu filho” (1942), “O navio das sombras” (1942), “Os devaneios do general” (1942), “Esquilos de outono” (1959), “Sonata” (1959) e “A ponte” (1959) (Verissimo, 2007). São essas narrativas que levamos em conta nesta investigação, a qual objetiva examinar a contística de Erico Verissimo à luz de uma série de proposições teóricas apresentadas pelo escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984) em “Alguns aspectos do conto” (Cortázar, 2006). Por meio da lente teórica cortaziana observamos como “certas constantes [e] certos valores” (Cortázar, 2006: 149) podem ser aplicados à narrativa breve redigida por Verissimo nas décadas de 1940 e 1950. Elegemos como tópicos de análise: a diferenciação entre conto e romance, a definição do bom contista, o conto significativo, a escolha do tema, a relação entre contista e leitor, e o domínio do ofício pelo autor. Temos como resultado uma profícua grade de leitura, a qual, ao centrar-se na contística praticada por Erico Verissimo, possui meios de torná-la mais acessível tanto à crítica especializada quanto ao grande público.

Palavras-chave: Conto; Erico Verissimo; Julio Cortázar; Literatura brasileira; Teoria do conto.

Abstract: In 1972, in order to celebrate Erico Verissimo’s (1905-1975) forty years of literary life, his debut book, *Fantoches*, is relaunched. Alongside the original 1932 texts are six other short stories published throughout his fictional production: “The Hands of My Son” (1942), “The Ship of Shadows” (1942), “The General’s Daydreams” (1942), “Autumn Squirrels” (1959), “Sonata” (1959) and “The Bridge” (1959) (Verissimo, 2007). These are the narratives that we take into account in this investigation, which aims to examine Erico Verissimo’s short stories in the light of a series of theoretical propositions presented by Argentine writer Julio Cortázar (1914-1984) in “Some aspects of the short story” (Cortázar, 2006). Through the cortazian theoretical lens we observe how “certain constants [and] certain values” (Cortázar,

2006: 149) can be applied to Verissimo's brief narrative in the 1940s and 1950s. Therefore, we chose as analysis topics: the differentiation between short story and novel, the definition of the good short story writer, the meaningful short story, the choice of theme, the relationship between short story writer and reader, and the mastery of the craft by the author. In the end, we have a fruitful reading grid, which, by focusing on Erico Verissimo's short story, has the means to make it more accessible to both specialized critics and the general public.

Keywords: Short story; Erico Verissimo; Julio Cortázar; Brazilian literature; Theory of short story.

Em 1962, durante viagem a Cuba, Julio Cortázar (1914-1984) profere a célebre conferência intitulada “Algunos aspectos del cuento”¹, circunstância na qual, seguindo os passos de Edgar Allan Poe, erige uma teoria do conto alicerçada em sua própria experiência enquanto criador de narrativas breves. No início de sua exposição, situa os ouvintes no que diz respeito à matéria de sua fala, asseverando que irá tratar “de alguns aspectos do conto como gênero literário” (Cortázar, 2006: 148). Desse modo, ainda que leve em consideração sua produção ficcional enquanto contista, o autor de *O Jogo da Amarelinha* é enfático ao declarar que está convencido “de que existem certas constantes, certos valores que se aplicam a todos os contos, fantásticos ou realistas, dramáticos ou humorísticos” (Cortázar, 2006: 149).

Frente a essas “constantes” e “valores” inerentes à vasta gama de contos que público e crítica têm em mãos, torna-se possível refletir sobre a contística de um escritor em particular, a saber, o brasileiro Erico Verissimo (1905-1975), célebre pela trilogia *O Tempo e o Vento* (1949-1962). No que diz respeito ao conjunto de sua ficção, a crítica universitária tem se debruçado, desde a década de 1970 (Chaves, 1972), principalmente diante do romance produzido pelo autor de Cruz Alta, negligenciando uma importante parcela de sua criação ficcional, a saber, o conto². Importa registrar,

¹ Publicado, na sequência, em periódico da fundação *Casa de Las Américas* (Havana, 1963). A seguir, reproduzido em diferentes coletâneas, ora do próprio escritor, ora organizadas por críticos. A edição utilizada neste trabalho pertence à tradução brasileira publicada pela editora Perspectiva (Cortázar, 2006).

² Ainda que fale a partir de um ponto de vista teórico e mais amplo, Cortázar igualmente denuncia a primazia do romance, em detrimento do conto. Observe-se: “De qualquer modo, enquanto os críticos continuam acumulando teorias e mantendo exasperadas polêmicas acerca do romance, quase ninguém se interessa pela problemática do conto” (Cortázar, 2006: 149). Buscando, nesse sentido, tornar mais visível a contística de Verissimo tanto para os leitores em geral quanto para a crítica especializada, investigamos, no âmbito de um doutorado em Letras, uma seleção de contos de Erico, notadamente o

nesse sentido, que é por meio da narrativa breve que Erico inicia sua carreira literária, com a publicação, em 1929, na *Revista do Globo*, dos contos “Ladrão de gado” e “A tragédia de um homem gordo”. No ano seguinte, por insistência do amigo e jornalista Prado Júnior, o periódico *Cruz Alta em Revista* publica “Chico: um conto de Natal”. Nesse mesmo ano, remete a Souza Júnior, diretor do suplemento literário do *Correio do Povo*, o conto “A lâmpada mágica”. Nos anos 1930-1931, Verissimo segue escrevendo para jornais, destacando-se o *Diário de Notícias* e o mencionado *Correio do Povo*. Em 1932, publica seu primeiro livro, intitulado *Fantoches*, uma coletânea de quinze histórias, na qual “há um grupo de textos dramáticos e outro de textos narrativos, em que está representado um mundo irreal e fantasioso, aproximando-se, em muitos casos, dos chamados contos infantis de Perrault, Dickens e Irmãos Grimm” (Bittencourt, 2005: 50-51). E, em 1972, com o intuito de comemorar os quarenta anos de vida literária do autor, é relançado o livro de estreia, agora “totalmente anotado com observações de próprio punho e com desenhos e caricaturas típicas de seu processo de composição” (Bittencourt, 2005: 50). Ao lado dos textos originais de 1932, encontram-se outros seis contos publicados ao longo de sua produção ficcional: “As mãos de meu filho” (1942), “O navio das sombras” (1942), “Os devaneios do general” (1942), “Esquilos de outono” (1959), “Sonata” (1959) e “A ponte” (1959) (Verissimo, 2007). E são precisamente tais narrativas que levaremos em conta nesta investigação, a qual objetiva examinar a contística de Erico Verissimo à luz de uma série de proposições teóricas apresentadas por Cortázar (2006). Por meio da lente teórica cortaziana observaremos como certos “elementos invariáveis que dão a um bom conto a atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte” (Cortázar, 2006: 149) podem iluminar a narrativa breve redigida por Verissimo nas décadas de 1940 e 1950. Assim sendo, elegemos como tópicos de análise: a diferenciação entre conto e romance, a definição do bom contista, o conto significativo, a escolha do tema, a relação entre contista e leitor e, por fim, o domínio do ofício pelo autor.

Embora o conto configure-se enquanto “gênero de tão difícil definição” (Cortázar, 2006: 149), o crítico argentino não se furta ao tentar conceituar tal

exame das diferentes experiências memoriais tematizadas nas narrativas breves analisadas. A propósito, cf. Brizotto (2019).

modalidade narrativa, a qual se encontra visivelmente fundamentada na interdependência entre o elemento ficcional e sua contrapartida extratextual. Observe-se:

[...] se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes. (Cortázar, 2006: 150-151)

Belamente sintetizado enquanto “uma fugacidade numa permanência”, o conto costuma ser comparado ao romance, especialmente quando se quer entender o caráter “peculiar” (Cortázar, 2006: 151) de tal gênero textual. Nesse sentido, o romance “se desenvolve no papel [...] no tempo da leitura, sem outros limites que o esgotamento da matéria romaneada”, ao passo que “o conto parte da noção de limite [físico]” (Cortázar, 2006: 151). Além de nitidamente diferenciarem-se pela extensão espacial, a quantidade do número de páginas, tais gêneros de texto demandam do leitor diferentes modos de leitura: obras longas podem ser lidas com interrupções, paradas, de acordo com o ritmo imposto pelo sequenciamento dos capítulos seriados (quando existentes); contos, por sua vez, pela sua própria natureza breve, demandam ser lidos em uma só “assentada”, concretizando, desse modo, o célebre princípio defendido por Poe (1984). Em seguida, Cortázar (2006) compara o romance ao cinema, e o conto a fotografia. Veja-se: “um filme é em princípio uma ‘ordem aberta’, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação” (Cortázar, 2006: 151). Corolário disso é o fato de o conto constituir-se como recorte de um fragmento da realidade, uma espécie de limitação da imagem selecionada pelo escritor. Portanto,

enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multiforme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (Cortázar, 2006: 151-152)

Tomando como exemplo a ficção de Erico Verissimo, pode-se comparar o romance *O Tempo e o Vento*, que abarca duzentos anos de história gaúcha e brasileira sob o viés da família Terra-Cambará, com o conto “A ponte”, no qual é abordada uma situação muito frequente na ficção contemporânea, a saber, no momento de uma grave decisão, o protagonista se questiona sobre o sentido da sua própria vida, entrelaçando recordações de episódios pretéritos com a problematização de sua identidade passada/presente. À medida que a *magnum opus* de Erico narra acumulativamente todos os pormenores da ascensão e declínio do clã em questão, haja vista ter condições temporais e espaciais para tanto, compete a uma narrativa breve, como a citada, fotografar um momento bastante significativo e preciso de uma existência em particular, tendo em vista não ser possível alongar-se em demasia sobre detalhes da vida do protagonista Mário Meira Moura.

Por conseguinte, o romance vence “sempre por pontos”, e o conto, por seu turno, “deve ganhar por *knock-out*” (Cortázar, 2006: 152). Alude-se, aqui, a uma questão fundamental para uma teoria estético-recepcional da literatura: o efeito e a recepção da obra de arte literária em relação ao horizonte de expectativas do leitor (Jauss, 1994; Iser, 1978a). Segundo a concepção cortaziana, um conto deve ser incisivo desde as primeiras frases, como atestam, por exemplo, os parágrafos de abertura de dois contos de Erico, “Sonata” e “O navio das sombras”. No primeiro, lemos:

A história que vou contar não tem a rigor um princípio, um meio e um fim. O Tempo é um rio sem nascentes a correr incessantemente para a Eternidade, mas bem se pode dar que em inesperados trechos de seu curso o nosso barco se afaste da correnteza, derivando para algum braço morto feito de antigas águas ficadas, e só Deus sabe o que então nos poderá acontecer. No entanto, para facilitar a narrativa, vamos supor que tudo tenha começado naquela tarde de abril. (Verissimo, 2007: 250)

E, no segundo:

É noite escura e o cais está deserto. Ivo ergue a gola do sobretudo. Sente muito frio, e o silêncio enorme e hostil enche-o de um vago medo. Vai viajar. Mas é estranho... Tudo parece diferente do que ele sempre imaginara. O grande transatlântico se desenha sem contornos certos contra o céu de fuligem. Não se vê um só vulto humano no cais. Adivinha-se, entretanto, na treva, a presença rígida e gelada dos guindastes. (Verissimo, 2007, p. 221)

De saída, o leitor é confrontado com duas situações caracterizadas pela incerteza e a precariedade de referências tangíveis, circunstância que contribui para a

ambientação carregada de imprecisão que permeia o início desses textos verissimianos. Trata-se de conseguir, “com o mínimo de meios, o máximo de efeitos. E tudo que não estiver diretamente relacionado com o efeito, para conquistar o interesse do leitor, deve ser suprimido” (Gotlib, 1988: 35). Mantendo a tensão no devido lugar, o contista mostra-se capaz de fisgar o destinatário, instigando-o a aceitar as premissas textuais como válidas. A narrativa ficcional, nesse sentido, programa a recepção³, uma vez que texto e leitor são companheiros inseparáveis nesta busca instigante que é o ato da leitura.

Consequentemente, o bom contista qualifica-se como “um boxeador muito astuto” (Cortázar, 2006: 152), na medida em que, mesmo à primeira vista “muitos dos seus golpes iniciais [possam] parecer pouco eficazes”, na realidade “estão minando já as resistências mais sólidas do adversário” (Cortázar, 2006: 152). O crítico argentino sugere, nessa linha de raciocínio, que se analise a primeira página de “qualquer grande conto” (Cortázar, 2006: 152). Como exemplo, veja-se o princípio de “A ponte”:

O médico tinha prometido vir às cinco da tarde com a interpretação da radiografia. Mário esperava-o, angustiado, na biblioteca de seu apartamento, imaginando o pior. Era um sábado de maio e ele estava ali sozinho desde as três, tentando concentrar-se na leitura duma novela. Impossível. Tinha a atenção vaga e inquieta e, além da dor habitual no estômago, a garra do medo agora lhe oprimia o peito, dificultando-lhe a respiração. (Verissimo, 2007: 267)

Inicialmente, o narrador heterodiegético contextualiza o leitor sobre o estado de saúde de Mário, o qual não se encontra em boas condições, uma vez que termos como “radiografia”, “dor habitual no estômago” e dificuldades respiratórias assinalam um quadro de doença, possivelmente um câncer. Demonstra, ainda, inquietação, tendo em vista o fato de o sujeito – solitário em seu estúdio – não conseguir dedicar-se à leitura de uma narrativa ficcional, o que, de alguma forma, poderia aliviar a tensão. Para completar, aguarda com angústia o prognóstico do exame médico empreendido,

³ Cf. as teorizações de Iser (1978a, 1978b) e Eco (2011) sobre essa questão. Comentando a recepção do texto pelo leitor tendo em vista as abordagens teóricas citadas, Jouve (2002) assinala acerca da existência do leitor implícito iseriano: “O princípio de Iser é que o leitor é pressuposto do texto. [...] Trata-se de mostrar, por um lado, como uma obra organiza e dirige a leitura, e, por outro, o modo como o indivíduo-leitor reage no plano cognitivo aos percursos impostos pelo texto” (Jouve, 2002: 14). E, ao aproximar a perspectiva de Iser com a teoria semiótica de Eco (2011), afirma: “O objetivo é examinar como o texto programa sua recepção e o que deve fazer o leitor [...] para corresponder da melhor maneira às solicitações das estruturas textuais” (Jouve, 2002: 14-15).

prevendo o pior cenário possível. Tal estado de espírito é reforçado pela constante preocupação com o tempo, pois consulta de instante a instante o relógio, buscando convencer-se de que tudo acabaria bem, não havendo necessidade para maiores aflições. Confessa que “sempre lhe agradara representar o papel de fatalista”, ao afirmar que “certa vez, entrevistado por um jornalista, declarara não temer a morte. Até que ponto isso era verdade? Até que ponto uma simples bravata de cinquentão sadio?” (Verissimo, 2007: 267). Além disso, os trechos transcritos corroboram a tese cortaziana segundo a qual é inadequada a presença de elementos gratuitos e decorativos. Somado a isso, “o contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário” (Cortázar, 2006: 152). Portanto, no momento em que tempo e espaço encontrarem-se condensados na tessitura textual, será possível, juntamente com a capacidade de narrar do contista, estabelecer a tensão “que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas”, arremata Cortázar (2006: 152).

Ao discorrer sobre o conto significativo, o autor de *Todos os Fogos o Fogo* afirma que tal atributo inerente à narrativa breve residiria no tema a ser previamente escolhido pelo criador, na medida em que este seleciona “um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo” (Cortázar, 2006: 152-153). Tal irradiação é passível de ocorrer por meio de duas formas: por um lado, no “resumo implacável de uma certa condição humana” (Cortázar, 2006: 153), conforme se lê, por exemplo, em “As mãos de meu filho”, narração da trajetória de vida de dois indivíduos adultos, marcados pelas durezas de uma vida pregressa miserável; por outro lado, no “símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (Cortázar, 2006: 153), do qual “Os devaneios do general” evidencia-se como texto paradigmático, uma vez que, tematicamente, os eventos narrados centram-se em episódios presentes que descrevem o fenecimento do velho chefe militar Chicuta Campolargo, em contraste com evocações que o transportam para o passado heroico de guerras e desmandos políticos. O conto significativo apresenta, ainda, duas características fundamentais. Em primeiro lugar, “alguma coisa estala neles [nos textos] enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do

cotidiano que vai muito além do argumento” (Cortázar, 2006: 153). Isso possibilita ao leitor atingir uma das maiores recompensas que pode vir a ter frente ao texto literário: a libertação. Para Jauss (2002: 41),

la liberación por medio de la experiencia estética puede efectuarse en tres planos: para la conciencia productiva, al engendrar el mundo como su propia obra; para la conciencia receptiva, al aprovechar la posibilidad de percibir el mundo de otra manera, y finalmente – y de este modo la subjetividad se abre a la experiencia intersubjetiva–, al aprobar un juicio exigido por la obra o en la identificación con las normas de acción trazadas y que ulteriormente habrá que determinar.⁴

Destaca-se, nesse processo, a emancipação, isto é, a finalidade e o efeito alcançado pela arte, liberando o destinatário de percepções usuais e conferindo-lhe uma nova visão da realidade, além de servir como mediadora entre a natureza simultaneamente comunicativa e libertadora da obra de arte. Em segundo lugar, “a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário desse tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (Cortázar, 2006: 153). Ao tematizar questões atinentes à faculdade mnemônica de diferentes personagens em face de crises identitárias, Erico Verissimo emprega uma técnica composicional que, à primeira vista, pode parecer trivial, uma vez que o próprio ato de lembrar aparenta ser tão simples e corriqueiro. Nesse sentido, Chagas (1985: 46) afirma:

Digamos que EV conta como é o sujeito, que ele apresenta como personagem. Dá o seu retrato físico e moral, fá-lo evocar continuamente situações de sua vida, cenas do passado. É essa a sua técnica novelesca: procede por acumulação de traços, de lembranças; e assim constrói um personagem com as suas reminiscências pessoais. Tudo isso, é claro, em função do presente da narrativa – que no entanto recebe todo o seu impulso, a sua verossimilhança e o sentido da ação, desse processo evocativo. [...] Não se pode deixar de reconhecer [...] que o êxito de tal técnica depende de um certo equilíbrio, que ele realiza, entre a evocação do passado e os sucessos da vida atual dos personagens.

Estamos diante de um aspecto vital para a redação dos textos ficcionais de Verissimo, na medida em que esse método de escrita não diz respeito apenas às narrativas aqui analisadas, abarcando também grande parte de sua criação literária.

⁴ A libertação pela experiência estética pode se realizar em três planos: a consciência produtiva, ao criar um mundo como sua própria obra; a consciência receptiva, ao aproveitar a oportunidade de perceber o mundo de forma diferente e, finalmente – deste modo a subjetividade abre-se à experiência intersubjetiva – ao aprovar um julgamento exigido pela obra ou identificar-se com as normas de ação esboçadas e que posteriormente serão determinadas. [Tradução nossa]

Decorre daí que as imagens-lembranças não figuram como mero acessório para a sequência narrativa do presente, como se apenas atuassem como pano de fundo para a história de vida dos sujeitos. Ao contrário, entrelaçam-se em um discurso que visa dar maior significado e relevância para as questões que estão sendo problematizadas no momento em que cada personagem se apresenta ao horizonte de expectativas do leitor.

No que diz respeito à escolha do tema, Cortázar (2006: 153-154), fundamentado em sua própria experiência, assevera que “um contista é um homem que de repente, rodeado pela imensa algaravia do mundo, comprometido em maior ou menor grau com a realidade histórica que o contém, escolhe um determinado tema e faz com ele um conto”. À primeira vista, ante uma situação simples, até mesmo banal, trata-se de selecionar um tópico e convertê-lo em ficção. Entretanto, tal operação, como bem esclarece o crítico, não é tão fácil quanto possa parecer, uma vez que, em certos casos, o contista escolhe, noutras situações “sente como se o tema se lhe impusesse irresistivelmente, o impelisse a escrevê-lo” (Cortázar, 2006: 154). Erico Verissimo, por exemplo, expressa, nas décadas de 1940 e 1950, visível preocupação com a questão da crise identitária e a consequente recorrência às recordações de episódios passados. Segundo Chaves (2001: 137),

mantenha-se presente, aliás, um outro dado que confirma a intensidade da preocupação de Erico Verissimo com este problema da crise da identidade das personagens neste período [proveniente da época da publicação de *O Retrato* e *Noite*, e início da escrita de *O Arquipélago*]. Em 1958 – antes da conclusão de *O Tempo e o Vento*, portanto – publicou ele um pequeno volume, intitulado *O Ataque*, no qual se reúnem um texto ainda inédito de *O Arquipélago*, uma novela – *A ponte*, e dois contos – *Sonata*, *Esquilos de outono*. Estes três últimos textos tratam de situações nas quais as personagens ou perdem o domínio sobre a personalidade ou mergulham num processo de auto-reconhecimento buscando descobrirem-se a si mesmas por trás da máscara social da cidadania construída e representada.

Logo, no caso de Erico, no espaço temporal em questão, pode-se dizer que o tema se impõe ao contista, pois, como registra argutamente o crítico gaúcho:

Lembre-se que, nas longas discussões de *O Retrato*, quando Rodrigo reúne os amigos em serões intermináveis, não são raras as situações nas quais as personagens indagam a identidade do mundo em que vivem, derivando daí, justamente, a estrutura circular de *O Tempo e o Vento*, montada numa técnica de “ampliação”: o que é Santa Fé? O que é o Rio Grande? O que é a sociedade brasileira? (Chaves, 2001: 122-123).

Decorre daí, consoante Cortázar (2006: 154), um fato essencial, inalterável: “num momento dado *há tema*, já seja inventado ou escolhido voluntariamente, ou estranhamento imposto a partir de um plano onde nada é definível. Há tema, repito, e esse tema vai se tornar conto”. A contística de Erico, notadamente os textos arrolados como “Outros contos” e aqui selecionados para exame crítico, pode ser organizada de acordo com os seguintes temas: recordação de episódios passados (“As mãos de meu filho”, “Sonata”, “Os devaneios do general”, “A ponte”); presença da atmosfera de fantasia e sonho (“O navio das sombras”, “Sonata”); frustração afetiva do protagonista (“Esquilos de outono”, “A ponte”); questão do amor impossível (“Sonata”, “A ponte”). Tais temáticas evidenciam-se como centrais não apenas no que tange às narrativas em questão, podendo ser encontradas com maior ou menor intensidade igualmente nos romances do autor de Cruz Alta, visto o intenso diálogo intratextual manifestado pela obra verissimiana. Nessa linha de reflexão, Bordini (2012: 46) assevera que “as personagens de Verissimo compõem uma espécie de família em que as figuras podem ser intercambiadas, mas mantêm traços constantes [...]”. Por fim, vale registrar que “todo conto é assim predeterminado pela aura, pela fascinação irresistível que o tema cria no seu criador” (Cortázar, 2006: 156).

Já se mencionou que o crítico argentino reconhece o papel que o leitor desempenha no ato da leitura, assegurando-lhe o merecido espaço ao aludir a questões concernentes à esfera do efeito e da recepção, elementos indissociáveis da criação ficcional (Jauss, 2012). Qualificando-o enquanto “último termo do processo”, “juiz implacável” e “elo final do processo criador”, Cortázar (2006: 157) concebe o receptor como alvo indiscutível do contista, e o conto, por sua vez, atuaria como uma espécie de “ponte” entre autor e público. Instaure-se, assim, a necessidade de um “ofício de escritor” (Cortázar, 2006: 157), ou seja, o escritor deve ser capaz de dominar a técnica de redação de contos no sentido de prender a atenção do leitor, cativando-o, e isolando-o “de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contacto com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (Cortázar, 2006: 157). A leitura, compreendida sob essa perspectiva, apresenta-se como “uma viagem, uma entrada insólita em outra dimensão que, na maioria das vezes, enriquece a experiência: o leitor que, num primeiro tempo, deixa a realidade

para o universo fictício, num segundo tempo volta ao real, nutrido da ficção” (Jouve, 2002: 109). Consequentemente, ao deixar a realidade e adentrar o universo fictício, para depois retornar ao real, o leitor tem seu horizonte de expectativas desafiado e transformado, obtendo, ao final da “viagem” uma maior compreensão sobre o mundo que o cerca e acerca de si mesmo.

Mais adiante, o autor de *As Armas Secretas* revela que a única maneira de o contista conseguir sequestrar momentaneamente o leitor dar-se-ia “mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema [...]” (Cortázar, 2006: 157). Estilo e tema estariam, portanto, em íntima e profunda consonância nos limites do território textual, mediados pela intensidade. Esta se caracteriza, segundo a lente teórica cortaziana, “na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige” (Cortázar, 2006: 157). Como exemplos, o crítico cita “O barril de Amontillado” (1846), de Poe, e “Os assassinos” (1927), de Ernest Hemingway. Tais narrativas ilustram bem a tese em questão, uma vez que dispensam quaisquer elementos que não sirvam para os propósitos do enredo, como profundas caracterizações de personagens e maiores contextualizações espaço-temporais, obtendo-se, desse modo, a tão almejada intensidade. Na contística de Erico, observa-se a concretização dessa operação nos já citados “Sonata”, “A ponte” e “O navio das sombras”, conforme demonstra a transcrição dos respectivos parágrafos de abertura de cada texto.

No entanto, ao refletir sobre os contos de Joseph Conrad, D. H. Lawrence e Franz Kafka, Cortázar (2006) percebe neles a ocorrência de uma modalidade diferente de intensidade, a qual denomina tensão, que se qualificaria enquanto “uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta” (Cortázar, 2006: 158). Ainda que estejamos muito longe de conhecer o que vai acontecer no texto, não nos podemos furtar à sua atmosfera. Diferentemente das narrativas de Poe e Hemingway citadas, um conto como “A lição do mestre” (1888), de Henry James, procede de maneira inversa, no que diz respeito à obtenção da tensão. Aqui, de saída, o leitor identifica que os fatos em si estão

desprovidos de importância, que toda a significação provém das forças que desencadearam tais acontecimentos, em uma espécie de preparação de terreno, a qual, para não ir contra os desígnios cortazianos, não deve alongar-se em demasia. Nesse sentido, os contos “As mãos de meu filho”, “Os devaneios do general” e “Esquilos de outono” podem ser enquadrados nessa categorização de intensidade atingida pela tensão. No primeiro deles, as recordações de D. Margarida, mãe do pianista Gilberto e dono das mãos que dão título ao texto, são precedidas por uma sequência narrativa que busca aproximar lentamente o leitor acerca da matéria narrada, situando-o na atmosfera de sombras que qualifica o cenário. No segundo, a experiência memorial de Chicuta Campolargo é antecédida e orientada pelo nítido contraste entre tradição e modernidade, conforme por ele observado, no que toca ao crescimento e modernização de sua cidade natal, Jacarecanga. Por fim, no conto americano de Erico, a crise identitária enfrentada pelo herói é precedida pela explanação de um guia turístico acerca do Monumental Building, prédio no qual o protagonista localiza-se no momento. Não podemos, portanto, prescindir dessa “malha sutil” (Cortázar, 2006: 158), dessas forças iniciais, na medida em que os eventos que se seguem são por elas, em maior ou menor grau, precedidos, acompanhados e conduzidos. Ao final, o autor de *Os Prêmios* é enfático ao assinalar que a relação entre produtor e receptor, balizada pelos elementos de estilo, tema, intensidade e tensão, fundamenta-se no outrora caracterizado ofício do escritor, ferramenta indispensável para “criar no leitor [a] comoção que levou [o próprio criador] a escrever o conto” (Cortázar, 2006: 157).

Igualmente relevante para a teorização cortaziana sobre a narrativa breve é o domínio que o autor necessita demonstrar em relação a seu ofício. No caso de Erico Verissimo, importa registrar que sua primeira experiência literária se deu precisamente na esfera do conto, com a publicação, em 1932, de *Fantoches*. No ano seguinte, lança *Clarissa*, seu romance de estreia e, com o passar dos anos, pratica ininterruptamente a escrita de romances sem, contudo, deixar de produzir contos. Estabelece-se, assim, uma profícua interdependência entre a redação de narrativas breves e longas: de um lado, a experimentação e o aperfeiçoamento de diferentes técnicas narrativas operadas em *Olhai os Lírios do Campo*, *Caminhos Cruzados* e *O Tempo e o Vento*, por exemplo, auxiliaram grandemente o autor a dominar o ofício enquanto narrador de

contos; de outro, com a escrita de *Fantoches*, “Erico Verissimo teve a oportunidade de ‘praticar’ exercícios literários, lançando temas e motivos desenvolvidos mais tarde em seus romances, o que comprova a importância de sua consciência profissional na formação de seu perfil e de seu estilo” (Aguiar, 2007: 327). Finalmente, comentando a contística de Erico, sobretudo a compreendida pelos “outros contos”, Moacyr Scliar a sintetizou com perfeição: “O que temos aqui é o escritor em sua maturidade, chegando ao apogeu de seu poder narrativo” (Scliar, 2007: XIII). O contista é, assim, um verdadeiro criador de mundos, um exímio artista da palavra, capaz de dosar com habilidade a intensidade e a tensão necessária para a composição de um conto eficaz.

Ao final, temos como resultado uma profícua grade de leitura, a qual, ao centrar-se na contística praticada por Erico Verissimo, possui meios de torná-la mais acessível tanto à crítica especializada quanto ao grande público. E o conto, enquanto gênero que “entre nós tem uma importância e uma vitalidade que crescem dia a dia” (Cortázar, 2006: 150), apresenta-se como uma modalidade textual altamente significativa, não apenas pela brevidade que lhe é característica, mas igualmente pela capacidade ímpar que possui em instigar escritores e leitores a compartilharem do proveitoso e recompensador jogo que é a literatura.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Crônica biográfica. In: VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 325-327.
- BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto em Erico Verissimo. *Ciências e Letras*, Porto Alegre, n. 38, p. 50-58, jul./dez. 2005.
- BORDINI, Maria da Glória. *A poética da cidade em Erico Verissimo*. Rio de Janeiro: Edições Makunaima, 2012.
- BRIZOTTO, Bruno. *Experiências memoriais na ficção de Erico Verissimo*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.
- CHAGAS, Wilson. *Mundo velho sem porteira*: ensaio sobre a obra de Érico Veríssimo. Porto Alegre: Movimento, 1985.
- CHAVES, Flávio Loureiro (Org.). *O contador de histórias*: quarenta anos de vida literária de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1972.
- CHAVES, Flávio Loureiro. *Erico Verissimo: o escritor e seu tempo*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2001.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arriguicci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 147-163.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1988.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: a theory of aesthetic response*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978a.

ISER, Wolfgang. *The Implied Reader: patterns of communication in prose fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore e Londres: Johns Hopkins University Press, 1978b.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Tradução de Daniél Innerarity. Barcelona: Paidós, 2002.

JAUSS, Hans Robert. Recepção e produção: o mito dos irmãos inimigos. Tradução e apresentação de Samara Fernanda A. O. de Lócio e Silva Geske. *Revista Criação & Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 210-219, nov. 2012.

JOUE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

POE, Edgar Allan. The Philosophy of Composition. In: THOMPSON, G. R. (Ed.). *Essays and reviews*. Nova York: The Library of America, 1984. p. 13-25.

SCLIAR, Moacyr. Prefácio: o Erico contista. In: VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. IX-XIV.

VERISSIMO, Erico. *Fantoches e outros contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Bruno Brizotto possui graduação em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2012), mestrado em Letras pela Universidade de Caxias do Sul (2014) e doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2019). Áreas de atuação: Estéticas da recepção e do efeito, memória, Erico Verissimo, língua e literatura inglesa. Atua como professor de língua inglesa em cursos de idiomas em Caxias do Sul. Email: brunobrizotto@gmail.com

Artigo recebido em 17/04/2020. Aprovado em 20/04/2020.