

## A contemporaneidade do conto *La Tijera*

Paula C. Ribeiro

Universidade Federal de Santa Catarina

Por conta da grande quantidade de ambigüidades e metáforas existentes na obra de Roa Bastos, há uma tendência a buscar-se o sentido oculto por trás das palavras do autor, suas intenções e todas as possíveis interpretações de seus textos, que vão do âmbito histórico ao psicológico. Apesar de tratar-se de um recorte bastante relevante, o que anima esse trabalho passa por outro viés: importa aqui observar quais são as estruturas e estratégias de construção textual no conto de Roa Bastos que, acredita-se, aparecem de forma bastante clara.

Adianta-se que toda leitura feita revela o olhar de quem a executa, ou seja, ela diz respeito ao leitor, o caracteriza e o revela. Há sempre uma parte do objeto que existe independentemente de quem o enxerga e essa parte olha e ignora seu observador. A tentativa de apreender o objeto por completo é uma ilusão e leva apenas ao reducionismo, o que, obviamente, não é o que se pretende.

Segundo Roland Barthes (2004), ao movimentar-se pelo texto, o leitor movimenta o próprio texto, num processo contínuo de produção, mesmo que fechado fisicamente como obra. Esse conceito sugere perceber o texto como uma composição de diversos outros textos, de forma que não está definida uma hierarquia de idéias e não há um questionamento sobre o texto ser ou não uma cópia do que foi produzido anteriormente. O que há são referências, associações múltiplas, memórias.

O texto, então, já propõe uma relação entre autor e leitor na qual o autor sugere estratégias textuais que podem ou não serem seguidas pelo leitor. Se o texto é produtividade, é entre o autor e o leitor que acontece o término, mesmo que temporário, do processo iniciado com a escrita. Assim, a abertura da obra para alteração pelo leitor começa quando se define o leitor como aquele que confere significados ao texto no embate com este texto já pronto, obra fisicamente acabada.

Barthes (2004) fundamenta sua discussão na relação texto e obra. Para ele, o texto, ao ser visto enquanto produtividade, demanda um trabalho reflexivo sobre a prática da linguagem, ou seja, exige esforço por parte do leitor.

Em sua origem etimológica, texto significa “tecido”. A partir disso, pode-se entendê-lo como composto de diversas camadas de significado, aspecto que reforça a teoria de Barthes (2004) quando este procura perceber o texto em sua verticalidade. A análise textual não pode, portanto, se reduzir à busca por um significado único e soberano, ela é pluralista. O texto é um espaço polissêmico, de cruzamento de sentidos.

*(...) muito construídos, porque oriundos de um sistema muito codificado, os signos da linguagem prestam-se a uma desconstrução muito mais notável; mas basta que haja desbordamento significante para que haja texto: a significância depende da matéria (da "substância") do significante apenas em seu modo de análise, não em seu ser. (BARTHES, 2004, p. 281).*

Dessa forma, o texto não deve ser confundido com o suporte material - a obra, que é uma construção física. A obra, segundo Barthes (2004), é “um objeto finito, computável, que pode ocupar um espaço físico” (BARTHES, 2004, p. 277). A construção de significados no texto se dá por qualquer um que o experimente, ou seja, não está vinculada à figura de um autor físico.

Barthes (2004) contesta a metáfora da filiação, ou seja, a idéia de que o texto está preso e subordinado ao seu criador, para lançar-lhe um olhar relacionado à metáfora de rede, de multiplicidade. Assim, segundo ele, haveria uma equivalência produtiva entre a escrita e a leitura, ou entre autor e leitor de uma obra.

Para Barthes (2004), é no leitor que o processo de construção do texto culmina, encerrando, mesmo que temporariamente, o processo iniciado na escrita. A participação do leitor vai até a formação de um sentido, ou seja, o leitor participa da construção da narrativa no nível interpretativo.

Observa-se a característica da produtividade nas narrativas de Roa Bastos, a pluralidade de leituras e a exigência sobre seu leitor. E Bastos parece ir além: há várias camadas de leituras possíveis, ou seja, Roa Bastos não é uma leitura para poucos, ao passo que alcança, em suas narrativas, uma multiplicidade uma potência de leituras.

Simultaneamente, Bastos constrói narrativas complexas e que parecem incitar seu leitor da forma apontada por Barthes (2004), como foi exposto.

O “ir além” em Roa Bastos, o fato de suas narrativas carregarem em si algo que escapa e que incomoda o leitor, são características intrínsecas ao formato do conto, sempre tão discutido. Apesar de tratar-se de um gênero um tanto quanto polêmico no que diz respeito à definição de seu formato, observa-se que os grandes contistas – incluindo aí, obviamente, Roa Bastos -, conseguiram apreender, de alguma forma, a essência do formato do conto. Assim, depara-se com uma tensão que é pré-existente: como escrever um conto? E, por conseguinte, como ler um conto?

Segundo Julio Cortázar (2006), Edgar Allan Poe, considerado um dos mestres do conto, conseguiu capturar a essência da estrutura narrativa do conto, e ainda foi além, acrescentando ao gênero elementos que ajudaram a configurar o conto contemporâneo. "Poe percebeu, *antes de todos*, o rigor que exige o conto como gênero, e que as diferenças deste com relação ao romance não eram só uma questão de tamanho" (CORTÁZAR, 2006, p. 122).

Poe desenvolve, em uma de suas resenhas, uma teoria do conto, na qual aponta como deve ser estruturado o gênero, seus elementos essenciais, aqueles que são obrigatoriamente dispensáveis, enfim, “doutrinas”, utilizando o termo cunhado por Cortázar (2006). O conceito de conto, segundo o próprio Edgar Allan Poe, é o seguinte:

*Pronuncio-me sem vacilar pelo conto em prosa... Refiro-me à narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas. Dada sua extensão, o romance comum é criticável... Como não pode ser lido de uma só vez, se vê privado da imensa força que deriva da **totalidade**. Os acontecimentos do mundo exterior que intervêm nas pausas da leitura modificam, anulam ou rebatem, em maior ou menor grau, as impressões do livro... O conto breve, ao contrário, permite ao autor desenvolver plenamente seu propósito... Durante a hora da leitura, a alma do leitor permanece submissa à vontade daquele... (POE in CORTÁZAR, 2006, p. 121).*

A partir desse conceito, pode-se apontar características do conto contemporâneo, que apresentam-se nas narrativas de Roa Bastos, tendo como referência nesse trabalho *La Tijera*, conto que encontra-se no livro *El Baldío*.

*La Tijera* conta a história de três tias solteiras – Elsa, Amanda e Elvira -, que criam uma sobrinha de 15 anos, chamada Lía. As três irmãs são costureiras e levam

uma vida reclusa e regrada, na qual a maior diversão era a leitura da página policial do jornal diário, leitura esta que era feita sempre longe de Lía, tratada como uma criança de 10 anos. Em uma dessas ocasiões, Amanda nota que Lía está ouvindo a tia Elsa ler as notícias, mas nada faz a respeito.

Em certo momento da narrativa, observa-se uma mudança de comportamento de Lía – qual seria seu segredo? Elsa, a tia mais rígida e que parece controlar não apenas Lía, mas também as irmãs, decide parar as leituras das notícias policiais e também proíbe a sobrinha de visitar os vizinhos – na casa dos Ibáñez Lía conheceu um rapaz exilado, o que desagradou Elsa.

Em uma noite Elsa resolve pressionar Lía e descobrir por que a menina parecia tão diferente. Lía então assume que era a amante/ assassina de uma das notícias lidas no jornal e que havia cometido o homicídio utilizando uma tesoura. Em princípio Elsa tenta acreditar que tudo não passara de invenção de Lía, mas o clima na casa não volta ao normal. Aliás, algo chamou a atenção de Amanda: o corpo da sobrinha parecia diferente; Lía estava grávida.

Nesse ponto da narrativa há um corte brusco e é apresentada ao leitor uma cena que revela que Lía estava mentindo; sua barriga era falsa. Na verdade ela não era tão inocente e estava tendo um caso com o vizinho exilado. Sua tia Elsa ficara louca e fora internada e Amanda insistia em levar Lía ao médico por causa da gravidez. Ao fim da narrativa, o amante de Lía pergunta por que ela havia inventado a história de que era a assassina do jornal e que estava grávida, ao passo que ela responde, simplesmente: “Não sei”.

Um conto deve ser escrito tendo como ideal envolver seu leitor, objetivando, por meio da criação e combinação de incidentes, atingir um efeito previamente determinado pelo autor. Na construção das narrativas de Roa Bastos, essa intenção é bastante clara. Por meio de mudanças bruscas e de uma construção que parece sempre deixar um vazio, Bastos consegue manter seu leitor quase que pregado à narrativa.

No conto o autor deve trabalhar a tensão extrema. Cortázar (2006) trabalha com a metáfora da “esfericidade” para explicar tal traço, afirmando que o autor do conto precisa levar em conta os limites físicos do gênero e chegar à forma esférica perfeita, que seria o formato do conto. O conto contemporâneo seria então “uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 2006, p. 228), o que significa produzir uma narrativa elaborada o

suficiente para manter a tensão e curta o suficiente para não extrapolar seu limite físico – assim, a brevidade do conto não é uma característica aleatória, mas necessária.

A tensão é um ponto muito relevante do conto; trata-se de uma intensidade que se dá à medida que se lê o conto e ele, com suas combinações de incidentes, envolve o leitor a ponto de este não conseguir emergir de sua atmosfera. Essa afirmação liga-se diretamente à noção de que um conto deve ter todo o seu princípio estético anulado.

É relevante observar que o conto *La Tijera* é um dos mais longos do livro *El Baldío*. No entanto, ainda assim é criada uma tensão que sustenta a narrativa e que exemplifica perfeitamente a anulação do princípio estético acima citada.

Essa anulação consiste na eliminação de qualquer alegoria, o que garante ao conto “sua intensidade como acontecimento puro” (CORTÁZAR, 2006, p. 122), uma característica fundamental para sua construção. É essa eliminação que, de alguma forma, leva o leitor a imergir na narrativa.

Assim, qualquer tipo de rodeio ou alegoria só deve existir quando auxilia o escritor a dar ao acontecimento uma força ainda maior, a criar no leitor uma predisposição para que ele perceba o acontecimento de forma mais intensa. É justamente isso que observa-se em *La Tijera*: a riqueza de detalhes, a descrição minuciosa realizada por Bastos, servem para preparar o leitor e instigá-lo, fazendo com que experimente a narrativa em sua maior potência. Completando, “cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento, para *a coisa que ocorre* e esta coisa que ocorre deve ser só acontecimento e não alegoria (...)” (CORTÁZAR, 2006, p. 122). Cortázar (2006) denomina tal traço de noção de intensidade.

A escolha do tema também é de extrema importância; aliás, mais do que o tema em si, o tratamento que a ele é dado vai garantir – ou não – a força da narrativa. É o que Cortázar (2006) chama de noção de significação. Um tema é significativo quando ultrapassa seus limites, vai além da história que conta, por mais corriqueira que esta seja. *La Tijera* traz um tema banal: três irmãs solteironas e uma jovem sobrinha que levam uma vida morna e sem grandes acontecimentos. No entanto, este tema vai além dele mesmo; ele é um fato aparentemente simples, mas que acaba por englobar toda a condição humana.

Mas a significação não está só no tema – é preciso relacioná-la com tensão e intensidade. Se esses dois últimos forem trabalhados de forma correta, o tema se converterá, por mais ordinário que seja, em um “resumo implacável de uma certa

condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica” (CORTÁZAR, 2006, p. 152-153).

*Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexas [sic] entre certo escritor e certo tema num momento dado (...).* (CORTÁZAR, 2006, p. 155).

Jorge Luis Borges (1999) explica que, para Edgar Allan Poe, a questão da intelectualidade era muito relevante; o conto, em especial o policial, deveria ser um gênero fantástico, mas fantástico no que concerne à inteligência e não somente à imaginação. Poe subestima as figuras que normalmente resolvem questões misteriosas – em especial em seus contos policiais - e dá ao intelectual o papel de destaque, com cenários e desfechos que, no mundo real, provavelmente não existiriam. Borges (1999) salienta que a solução do mistério do conto policial, usualmente, se dá através de uma “operação intelectual” (BORGES, 1999, p. 224).

*Temos, portanto, a narrativa policial como um gênero intelectual, como um gênero baseado em algo totalmente fictício. O fato é que um crime é desvendado por alguém que raciocina de forma abstrata e não com base em delações ou em descuidos dos criminosos. Poe sabia que o que estava fazendo não era real. (...) Quer dizer, Poe havia feito do intelectual um gênio.* (BORGES, 1999, p. 228)

Borges (1999) afirma que, em meio ao cenário caótico no qual vive-se – não apenas na literatura, mas em todos os âmbitos –, o conto policial aos moldes de Poe continua seguindo uma lógica que escapa da desorganização, porque, para ele, “(...) não há como entender um conto policial sem princípio, sem meio e sem fim” (BORGES, 1999, p. 230). Realmente Poe buscava criar estruturas narrativas muito precisas, especialmente quando se leva em conta a questão da brevidade do conto. Sobre isso Cortázar (2006) comenta: “Ele [Poe] soube adaptar seus personagens às circunstâncias e vice-versa, porque seu gênio de contista o induzia a criar estruturas fechadas e completas (...)” (CORTÁZAR, 2006, p. 135).

O formato atual do conto, no entanto, é um tanto distinto das narrativas escritas por Edgar Allan Poe no que diz respeito ao fechamento e completude. Os contos de Roa Bastos, aliás, parecem escapar de tal formato – felizmente, vale salientar. Jolles (1976) afirma que uma das características do conto é a sua fluidez em relação a

outras formas narrativas, em especial à novela. Esta, segundo o autor, é fechada e pretende encerrar nela mesma todo o assunto que relata.

Ricardo Piglia (2004) vai além no que diz respeito à abertura do conto. Ele afirma que este sempre apresenta duas histórias, ou seja, ele possui um caráter duplo. Assim, “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário.” (PIGLIA, 2004, p. 90). Ao trabalhar com duas histórias, o autor deve utilizar os elementos do conto de formas distintas e simultâneas.

Essa história recôndita, o relato secreto, é a questão principal da forma do conto e suas variantes. A versão moderna do conto abandona a estrutura fechada, na qual o final causa surpresa e soluciona a história. Este é um ponto importante, considerando-se que os estudiosos que se baseiam nos irmãos Grimm, caso de André Jolles (1976), acreditam que o conto só soluciona a história – e se soluciona, por assim dizer -, no final da narrativa.

Piglia (2004) diz que no conto contemporâneo é trabalhada a tensão entre a história óbvia e a oculta, tensão essa que permanece sem solução – o que contradiz Cortázar (2006) que, baseado em Edgar Allan Poe, acredita que o conto deve trazer um desfecho tradicional. Piglia (2004) completa: “o mais importante nunca se conta. A história é construída com o não-dito, com o subentendido e a alusão.” (PIGLIA, 2004, p. 91-92). Para Piglia (2004), o conto deve revelar de maneira artificial algo antes escondido, e é fabricado para tal função.

Piglia (2004) afirma que uma questão que compendia os problemas técnicos do conto é a preocupação em como contar duas histórias ao mesmo tempo, ou melhor, de que forma contar uma história enquanto se conta outra. O autor afirma também que através dos finais percebe-se o sentido na experiência e que o final traz a figura de quem espera o relato, figura essa que faz parte da trama. Portanto, “não é o narrador oral quem persiste no conto, mas a sombra daquele que o escuta.” (PIGLIA, 2004, p. 101).

Em uma comparação entre o romance e o conto, para Borges, afirma Piglia (2004), o romance não é uma narrativa porque se afasta muito das formas orais, e, por conseguinte, a figura de um interlocutor presente perdeu-se nessa estrutura. Já no conto, a função desse ouvinte é sempre a mesma, apesar de sua posição variar: ele existe para garantir que a história soe incompreensível em princípio, ou seja, que ela conte com pontos inexplicáveis, a serem desvendados. Deve-se escrever o conto como se o leitor já soubesse do desfecho, da história secreta. Ou seja, o leitor tem aqui um papel fundamental na narrativa. No caso das narrativas de Poe o que importava era realmente

a surpresa que o relato trazia, o choque. Segundo Borges (1999), Poe escrevia para quem nunca havia lido um conto policial.

Em *La Tijera* é bastante explícita a presença de tais características. Ao contar a história aparentemente corriqueira e simples da vida das irmãs e sua sobrinha, Roa Bastos cria uma rede de relações e possibilidades. O leitor desconfia que há algo que se esconde dele, talvez em Lía, talvez em Elsa, enfim, algum elemento escapa à narrativa ali exposta. E, no entanto, não existe uma conclusão ao fim do conto; o máximo que se consegue é um termo. Mesmo sem trazer uma solução pronta ao seu leitor – e talvez justamente por isso –, Roa Bastos consegue envolvê-lo e atingí-lo, se apresentando como uma leitura possível.

Piglia (2004) parece afirmar que a construção do relato, apesar de não objetivar uma conclusão, ou esclarecer a tensão - que não se encerraria -, traz elementos que permitem um termo, para que a segunda história, por assim dizer, seja atingida pelo leitor. “A verdade de uma história depende sempre de um argumento simétrico que se conta em segredo. Concluir um relato é descobrir o ponto de interseção que permite entrar na outra trama.” (PIGLIA, 2004, p. 112).

Pode-se pensar nesse ponto de interseção também como um ponto de ruptura, haja visto que é nele que a segunda história – a que efetivamente contém o segredo – é percebida e toda a narrativa é reconfigurada, partindo então para um desfecho. Este não é uma conclusão, como já foi dito; trata-se de um desfecho outro, que não necessariamente encerra a narrativa. Ao fim de *La Tijera*, a resposta de Lía, seu “não sei” seco e direto, parece esvaziar toda a expectativa do leitor; Roa Bastos simplesmente não resolve a questão maior, o segredo, o que escapa, estabelecendo um jogo outro com seu leitor.

Piglia (2004) afirma que “a experiência de errar e desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim (...).” (PIGLIA, 2004, p. 104). Os finais seriam algo como que fronteiras, formas de cortar a experiência – e ao mesmo tempo de construí-la -, mas o sentimento que permanece é de que a história continua.

*O que um relato quer dizer nós só entrevemos no final: de pronto, aparece um desvio, uma mudança de ritmo, algo externo; algo que está no quarto ao lado. Então, conhecemos a história e podemos concluir. (...). O sentido de um relato tem a estrutura do segredo (remete à origem etimológica da palavra: se-cernere, pôr a parte, está escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte). (PIGLIA, 2004, p. 106).*

A história que continua, em Roa Bastos, é um traço que não existe apenas enquanto estratégia narrativa; o autor parece sempre resgatar personagens, inseri-los em novos relatos, continuar suas histórias mesmo sem nunca resolvê-las. Bastos continua as narrativas também fisicamente, enfim, levando ao extremo o desejo – que na verdade é uma condição – de um relato que nunca se encerra, culminando num desfecho provisório.

Tendo em vista todas as características até então levantadas, pode-se chegar a uma tipologia acerca da estrutura do conto de Roa Bastos, que seria também a estrutura do conto contemporâneo. Sua característica mais forte, a extensão reduzida em relação a outras formas narrativas, é a base para a problematização de sua estrutura. Não se deve apontar tal traço de forma superficial; é preciso atentar para o fato de que os limites físicos do conto fazem com que a sua estrutura narrativa tenha características muito específicas, o que afeta tanto o autor quanto o leitor.

Por conta de sua brevidade, o conto deve ter todas as pontes suprimidas; ou seja, todo o excesso de alegorias deve ser eliminado. Dessa forma, o acontecimento relatado será intenso, acontecimento este que não precisa ser, necessariamente, factual. Dessa forma, o conto trabalha com o maravilhoso. Essa concentração permitirá que o conto atinja sua forma perfeita, dentro de seus limites físicos, além de exigir que o leitor “entre” na narrativa. Com a eliminação de alegorias, o leitor precisa estar dentro da narrativa para construir sentido. Essa construção é que levará o leitor a explorar o conto, fazendo com que ele saia da história óbvia e desvende o relato secreto. Para garantir a força da narrativa, o tema do conto precisa ter um tratamento que o leve além dele mesmo, o que potencializa todos os elementos já citados.

O termo “conclusão” não será usado para pensar-se a tipologia do conto de Roa Bastos; o que pode e deve acontecer é uma solução para o relato, que não necessariamente o encerra – um termo e não um término. Assim, o conto é uma narrativa fluida, que não pretende encerrar o relato.

Assim, pode-se constatar que Roa Bastos carrega em suas narrativas elementos que determinam, por assim dizer, a estrutura do conto contemporâneo. Gilles Deleuze (1997) afirma que um acontecimento textual não se dá sozinho, mas sempre

rizomaticamente, em rede, em permanente processo de (re)conexões – sem centro, sem início, sem fim. Roa Bastos constrói suas narrativas dessa forma; estabelece conexões entre elas mesmas, dentro delas, para além delas, atingindo estruturas complexas e que provocam o leitor.

## REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. **Inéditos Volume I – Teoria**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BASTOS, Roa. **El baldío**. Asunción: El Lector, 1994.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. **Teoria do efeito estético**. Niterói: EdUFF, 2003.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas volume IV**. São Paulo: Globo, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**. Capitalismo e Esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.
- JOLLES, André. **O Conto**. *In* Formas Simples. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto e Novas teses sobre o conto. *In*: **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.