

## PEQUENO MANUAL DO CONTO PARA INICIANTE: HISTÓRIA E TEORIA

Na minha opinião, o conto é o gênero literário mais moderno e que tem a maior vitalidade. Por um lado porque – sabe-se – o homem e a mulher jamais deixam de contar o que lhes aconteceu. Por outro porque, por mais cansativa que seja a vida humana, as pessoas sempre terão – nessa época e nas próximas – cinco ou dez minutos para saborear um conto bem escrito. Como é um gênero que terá assegurado o seu porvir – costume brincar – ao menos enquanto as pessoas tiverem abajures na cabeceira da cama, forem ao banheiro ou viajarem de ônibus.

**Mempo Giardinelli**

Há sempre um certo desentendimento entre escritores, críticos e teóricos quando se pretende definir o que realmente é um conto. Machado de Assis, por exemplo, já falou do conto, dizendo que é um gênero difícil, a despeito de sua aparente facilidade. Outros autores também destacaram a dificuldade de explicá-lo, como Julio Cortázar, em “Alguns aspectos do conto”, em que se refere a “esse gênero de tão difícil definição, tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos”<sup>1</sup>. Ainda, no mesmo ensaio, Cortázar, sobre a definição do conto, comenta:

Se não tivermos uma idéia viva do que é um 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 própria batalha é o conto, uma síntese viva e ao mesmo tempo uma vida sintetizada.<sup>2</sup>

Mempo Giardinelli, em compensação, em sua obra *Assim se escreve um conto*, descreve o gênero como algo indefinível. A identificação do conto, suas existentes ou

<sup>1</sup> CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 147.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 147.

negadas leis, seus territórios e ressonâncias são, para Mempo, a própria história dessa espécie de narrativa, ou seja, “o longo percurso que começa com as fábulas que o escravo Esopo contava, que é útil lembrar, rapidamente, como conhecimento elementar para aqueles que amam este gênero”<sup>3</sup>.

Segundo Giardinelli, noutras culturas, como na China, na Índia e na Pérsia, esse gênero também prosperou em forma de fábulas, ensinamentos, lições de vida, etc. É curioso perceber, de acordo com Mempo, que a riqueza da contística caracterizada como breve, facilmente memorizável e reproduzível, existiu tanto na intenção satírica, na discussão moral e religiosa quanto na crítica social.

A Idade Média e o Renascimento, para Giardinelli, foram marcados pela importância do conto; porém, não como um produto ocidental e muito menos cristão, como se pode pensar, mas pela contística que se inicia na Espanha com *O Conde Lucanor*, de Dom Juan Manuel; na Itália, com o *Decamerão*, de Giovanni Boccaccio; na Inglaterra, com *Os contos de Canterbury*, de Geoffrey Chaucer; assim como com os relatos das *1001 noites*. São todos escritos do século XIV, que adotaram a fórmula da linguagem popular e acessível. Durante o Renascimento, segundo Giardinelli,

essas formas literárias continuaram se afirmando com obras de enorme popularidade como o *Heptameron* (da francesa Marguerite de Navarre, século XVI), e especialmente por Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) com suas *Novelas exemplares* [...] Também são desse período *Os contos de Oca, minha mãe*, de Charles Perrault (século XVII), e a vasta obra de Jean de la Fontaine (1621-1695), que foi autor não só de célebres fábulas mas também de contos e romances curtos, baseando seu trabalho em Esopo, Fedro e textos orientais em voga na época.<sup>4</sup>

É válido lembrar, igualmente, os textos de Jakob e Wilhelm Grimm, transcrições de contos populares, escritos entre 1785 a 1859, e do romântico E. T. A. Hoffman (1776-1822), famosos pelo uso magistral do fantástico e do aterrorizante.

O conto, então mais conhecido como uma modalidade narrativa popular, de intenção satírica, moral, religiosa ou crítica, consagra-se como entidade literária entre os anos de 1829 e 1832, surgindo, na França, com Mérimée e Balzac, e nos Estados Unidos,

---

<sup>3</sup> GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Tradução de Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994. p. 15.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 18-19.

com Hawthorne e com Poe. Mas é Edgar Allan Poe o único a escrever uma considerável série de narrativas que vêm a significar um impulso definitivo no gênero em seu país e no mundo, aperfeiçoando formas que se mantêm até o momento atual. É o pioneiro no inventário das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance e das crônicas romanceadas de seu tempo. Compreende que sua eficácia depende de sua “intensidade como acontecimento puro”, desprezando os comentários e descrições acessórios, diálogos marginais e considerações posteriores, que são toleráveis dentro do corpo de um romance, mas que destroem a estrutura da narrativa curta. É o primeiro a pôr limites para o conto, a propor “regras” com sua teoria da unidade de efeito. Concentra-se em estudar-lhe a extensão e a reação que causa ao leitor, a qual rotulou como *efeito*, dizendo que em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão é o ponto de maior importância.

Na obra *Review of twice-told tales*, escrita em 1842, Poe destaca a indispensabilidade da leitura em uma só sentada. Se o leitor abandonar a leitura antes do término, o conto não está funcionando, há problemas. O autor deve ter, para sua construção, um perfeito domínio sobre o que será narrado e sobre a técnica narrativa que usará. Quanto à extensão, segundo Poe, o autor deve conseguir, com o mínimo de meios, o máximo de efeito. Tudo que se escrever em um conto deve ter uma função. Nada pode ser gratuito ou dispensável.

Poe retoma mais tarde, em 1846, sua teoria do conto, com *The philosophy of composition*. Trata ainda da *unidade de efeito* ou da *unidade de impressão*, onde se refere à reação que o conto pretende causar ao seu leitor. Destina várias questões ao autor – aterrorizar? encantar? enganar? – para que esse possa escolhê-las ao escrever sua narrativa. Tendo seu objetivo em vista, o autor deve trabalhar para “fiscar” o leitor.

Tchekhov compartilha do pensamento de Poe sob a questão da brevidade, de o conto ser compacto, sendo necessário causar um efeito, ou o que chama de *impressão total* no leitor. Desenvolveu, também, uma nova “fórmula” para a narrativa curta: “um mínimo de enredo e o máximo de emoção”. As histórias intrigantes, de desfechos inesperados, que predominavam entre os praticantes do gênero, foram, de certa forma, modificadas por ele, que preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos. Com uma visão de mundo ora humorística, ora poética, ora dramática, Tchekhov captou momentos ocasionais da realidade, fatias de vida, pequenos flagrantes do

cotidiano e estados de espírito do homem comum, transformando uma série de incidentes laterais e aparentemente insignificantes da existência individual em representações perfeitas do destino humano.

Da mesma forma, tratando das mesmas questões, afirma Brander Matthews, no ensaio *The philosophy of the short story*, que “um verdadeiro conto difere do romance devido à sua unidade de impressão”<sup>5</sup>. Seus elementos devem todos se orientar nesse sentido. O romance, por exemplo, não exige tanto rigor.

Ainda sobre as idéias de Poe, Mário Lancelotti, em sua obra *De Poe a Kafka: para uma teoria del cuento*<sup>6</sup>, diz que o conto é a operação estrita do olho: atenção no estado puro. O menor desvio põe em perigo o incidente, que é o acontecimento e o efeito, salientando a necessidade de um alto nível de atenção que o gênero exige para sua leitura.

Julio Cortázar resume o conceito de Poe, chamando o conto de uma verdadeira máquina de criar interesse. Aquilo que ocorre num conto, para Cortázar, deve ser *intenso*, entendendo-se *intensidade* como o palpitar da substância da narrativa, um núcleo animado inseparável e decisivo, em torno do qual orbitam os demais elementos, e diz: “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”<sup>7</sup>.

Ao tratar também da intensidade e da tensão do conto, Mempo Giardinelli afirma, baseando-se em Mastrângelo, que tal unidade funcional tem dois fins primordiais: o de canalizar e dirigir o interesse ou a emoção à mente do leitor e o de concentrar esse interesse ou emoção no final do acontecimento narrado, fazendo-o explodir ou desvanecer-se tão radical e oportunamente, que o próprio leitor arremate o conto, sem aviso prévio e sem a presença do contista.

Imbert, em *Teoría y técnica del cuento*, apresenta, da mesma forma, uma concepção do gênero relacionada à intensidade e à tensão, afirmando que:

A concepção de um conto implica um “esquema dinâmico de sentido”. A mente do contista parte de uma idéia problemática em busca de soluções imaginativas. E esse rápido esquema intuitivo se reforça porque o contista está convidando a personagens que também saltam de uma tensão a uma imediata distensão. Os impulsos de curto alcance na criação

<sup>5</sup> MATTHEWS, Brander. *The philosophy of the short story*. In: MAY, Charles E. (Ed.). *The new short story theories*. Athens: Ohio University, 1994. p. 73: “A true short-story differs from the Novel in its unity of impression”.

<sup>6</sup> LANCELOTTI, Mario A. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires: Eudeba, 1965.

<sup>7</sup> CORTÁZAR, Julio. Op. cit. nota 1, p. 148.

do conto imitam os impulsos espontâneos e espasmódicos da vida [...] No conto, a fantasia convida ao leitor a se aventurar em uma ação possível.<sup>8</sup>

Assim como o romance se relaciona ao filme, à novela, agindo por acumulação, tendo um desenvolvimento de elementos parciais, para Cortázar o conto é como uma fotografia. De acordo com alguns fotógrafos, sua arte se apresenta como um paradoxo, que Cortázar considera também próprio do conto:

O de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla.<sup>9</sup>

O conto carrega um significado próprio, como unidade autônoma, mas ultrapassa esse significado quando rompe com seus próprios limites “com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e miserável história que conta”<sup>10</sup>.

Adentrando reflexivamente na posição de Cortázar, tem-se uma outra definição do que é um conto na visão de Hemingway, em sua *teoria do iceberg*. Para o escritor americano, se o livro está escrito com carga suficiente de verdade, o escritor deve omitir partes dessa verdade, que, mesmo ocultada no interior do texto, é capaz de cooptar seu leitor de maneira convincente e segura. O não-dito prevalece sobre o dito, o sugerido ganha estatuto de fato consumado:

O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água<sup>11</sup>.

---

<sup>8</sup> ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979. p. 34: “La concepción de un cuento implica un “esquema dinámico de sentido”. La mente del cuentista parte de una idea problemática en busca de soluciones imaginativas. Y ese rápido esquema intuitivo si refuerza porque el cuentista está inventando a personajes que también saltan de una tensión a una inmediata distención. Los impulsos de corto alcance en la creación del cuento remedan los impulsos espontáneos y espasmódicos de la vida [...] En el cuento, la fantasía invita al lector a aventurarse en una acción posible”.

<sup>9</sup> CORTÁZAR, Julio. Op. cit. nota 1, p. 124.

<sup>10</sup> Ibidem, p. 151- 152.

<sup>11</sup> HEMINGWAY apud MOSCOVICH, Cíntia. De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio. *Veredas*, v. 8, n. 124, out. 2006. Disponível em: <www.veredas.art.br>. Acessado em 26/10/2006.

Chega-se, aqui, ao ponto em que se tornam recíprocos esses dois últimos argumentos. O conto é aquela obra que carrega mais de uma história: uma, a aparente, a que está aos olhos de todos; a outra – ou outras – está por trás, nas entrelinhas: o que se pode chamar de subtexto. Esse último requer, muitas vezes, uma considerável bagagem literária para ser alcançado. É o que se pode rotular como enigma ou estranhamento – aquilo que faz o leitor, logo após a leitura, intrigar-se, tendo a necessidade, ou mesmo a vontade de reler o texto, pois ele compreende a história aparente, porém, finda-a com certo incômodo por saber que há algo nela que está ali e não foi percebido, desvendado, e que não se trata de uma alegoria, mas de uma história oculta.

O escritor argentino Ricardo Piglia, num ensaio chamado “Tese sobre o conto”, em seu livro *O laboratório do escritor*, absorve os ensinamentos daqueles que o precederam, trabalhando diretamente com o que se esconde por trás da história aparente. Sua teoria caminha junto com a *teoria do iceberg*, de Hemingway: a verdadeira história está oculta no conto.

Piglia inicia sua exposição usando uma das anotações deixada por Tchecov: “Um homem, em Monte Carlo, vai ao Cassino, ganha um milhão, volta para casa, se suicida”. Aí está, para Ricardo Piglia, a primeira tese, a de que “um conto conta sempre duas histórias”<sup>12</sup>, pois há algo por trás dessa história aparentemente simples. Foge ao convencional. Se o homem tivesse perdido um milhão, seria cabível, devido a um desespero, o suicídio, mas não se teria um conto, e sim, uma fatalidade. Se no lugar do suicídio, o homem fosse atropelado na saída do cassino, haveria um final-surpresa, e não estranho, apenas uma outra fatalidade, uma notícia de jornal.

Piglia afirma que o conto narra, em primeiro plano, o que passa a chamar de *história aparente*, ocultando, em seu interior, a *história cifrada*. Uma história visível esconde uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. “O efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”<sup>13</sup>.

Segundo Piglia, o conto é uma obra que abandona o final surpreendente e a estrutura fechada. A tensão entre as duas histórias nunca é resolvida. Conta-se a história secreta de modo cada vez mais disfarçado, fundindo-se ela com a *história aparente*. O mais

---

<sup>12</sup> PIGLIA, Ricardo. Tese sobre o conto. In: *O laboratório do escritor*. Tradução de Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 37.

importante não se conta. A história secreta – o subtexto – constrói-se com o que não se diz, com o subentendido.

Em *Assim se escreve um conto*, de Mempo Giardinelli, é possível se encontra definições como: o conto é uma breve série de incidentes, de ciclo acabado e perfeito como um círculo, de incidentes reunidos numa única e ininterrupta ilação, sem grandes intervalos de tempo e espaço e arrematados por um final imprevisto e natural; ou, também, numa outra definição, simplesmente como uma narrativa de curta duração, de um só assunto, com um número reduzido de personagens e que é capaz de criar uma situação condensada e completa.

No Brasil, alguns estudiosos também colaboraram de forma significativa para uma teorização mais precisa do conto. Na década de 50, um dos primeiros a dedicar-se ao estudo da narrativa curta foi Herman Lima, em *Variações sobre o conto* (1952), e, logo após, em 1954, Edgar Cavalheiro, com *Evolução do conto brasileiro*. Mais recentemente, o crítico e jornalista gaúcho Antonio Hohlfeldt, em sua obra *Conto brasileiro contemporâneo*, verificou a produção do gênero na literatura brasileira dos anos 40 até os anos 80, mapeando-o e classificando-o em tipos como: o conto rural, o conto alegórico, o conto psicológico, o conto de atmosfera, o conto de costumes e o conto sócio-documental.

No mesmo estudo, Hohlfeldt, ao tratar da maneira como o conto é narrado, afirma:

temporariamente falando, pois, o conto é sempre a narração de alguma coisa no passado, ainda que o verbo empregado esteja em um tempo do presente. A narrativa poderá situar-se num presente, mas sempre referida a um passado, a uma ação já ocorrida, ainda que suas conseqüências possam vir projetar-se no futuro, como ocorre especialmente com o conto contemporâneo<sup>14</sup>.

No Rio Grande do Sul, Gilda Neves da Silva Bittencourt publicou, em 1999, *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*, tese defendida em 1993, em seu doutoramento na USP. Neste trabalho, Gilda Bittencourt analisa doze obras de onze contistas gaúchos da década de 70, focalizando seu estudo em distintos aspectos, como a manifestação cultural de um determinado período com suas implicações sociais e históricas,

---

<sup>14</sup> HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988. p. 18.

ligando-se à investigação mais profunda da dicotomia autor/narrador na construção do universo ficcional.

Da mesma forma, também como fruto dos seus estudos acadêmicos, Charles Kiefer, escritor, publicou, em 2004, *A poética do conto*, tratando de autores consagrados, como Poe, Cortázar, Borges, entre outros. Na obra, Kiefer detém-se em analisar a perspectiva com que cada um desses nomes lia o outro, numa espécie de sistema em que é possível notar a evolução da narrativa curta até a modernidade.

Outro relevante texto a tratar do conto, e já com o rótulo da pós-modernidade, está na obra do escritor brasileiro Silviano Santiago, *Nas malhas da letra*, em que, baseando-se em Walter Benjamin, trata especificamente da estrutura narrativa do conto pós-moderno e, em menor escala, de suas personagens.

Walter Benjamin, em “O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov”, dedicando-se à narrativa curta desse autor, pertencente a uma fase tardia de sua produção, afirma que, por mais familiar que seja a palavra *narrador*, não é possível dizer que este está presente na sua real atuação, e diz que esse narrador “é alguém já distante de nós e a distanciar-se mais e mais”<sup>15</sup>. Para Benjamin, torna-se cada vez mais rara a possibilidade de se encontrar alguém verdadeiramente capaz de historiar algum evento. A hesitação e o embaraço, segundo o filósofo, é freqüente quando se faz ouvir num círculo o desejo de que seja narrada uma história qualquer, como se tivessem tirado de todos um poder aparentemente inato: a capacidade de se trocam, através das palavras, as experiências vividas.

Segundo Walter Benjamin, uma das causas dessa situação é o fato de as experiências terem perdido seu valor, já que a própria experiência, transmitida via oral, a forma primeira do que hoje se considera como conto, é a fonte originária de todas as narrativas. Diz ele que, inicialmente, pode-se considerar a existência de dois principais tipos de narradores: os que viajaram por muitos lugares e os que permaneceram por muito tempo em um único lugar. Para Benjamin, cada um desses conserva algum dos seus predicados mesmo depois de séculos e séculos, desencadeando-se em todas as formas narrativas que se conhecem. Com isso, destacando o valor da experiência vivida por

---

<sup>15</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: observações acerca da obra de Nicolau Lescov. In: BENJAMIN; ADORNO; HORKHEIMER; HABERMAS. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1975. (Col. Os Pensadores). p. 63.

alguém e também presenciada como estrutura primordial da narrativa, principalmente a curta, Walter Benjamin afirma que:

o grande narrador terá sempre as suas raízes no povo, em primeiro lugar nas camadas artesanais. Mas assim como essas abrangem os artífices camponeses, marítimos e urbanos, nos mais diversos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, também se graduam muitas vezes os conceitos, nos quais é transmitido o resultado de sua experiência.<sup>16</sup>

Para Benjamin, podem-se caracterizar três estágios evolutivos da história do narrador. O primeiro estágio é o do narrador clássico, oral, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência. O segundo é o do narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor. E o terceiro é o do narrador como jornalista, ou seja, aquele que pelo narrar só transmite a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora. Benjamin desvaloriza (mas o pós-moderno valoriza) o último narrador. Para Benjamin, a narrativa não deve estar interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. A narrativa é narrativa porque ela mergulha a coisa na vida do narrador para depois retirá-la dele.

Para Santiago, inspirado na teoria de Benjamin, algumas questões são básicas para se discutir o que ele considera um narrador pós-moderno, como, por exemplo: quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê? Ou seja: é aquele que narra ações a partir da experiência que tem delas, ou é aquele que narra ações a partir de um conhecimento que passou a ter delas por tê-las observado em outro? Só é autêntico o que eu narro a partir do que experimento, ou pode ser autêntico o que eu narro e conheço por ter observado? Será sempre o saber humano decorrência da experiência concreta de uma ação, ou o saber poderá existir de uma forma *exterior* a essa experiência?

A partir de tais interrogações, sobre quem narra e sobre a autenticidade da coisa narrada, Santiago afirma que:

O narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia,

---

<sup>16</sup> Idem, *Ibidem*, p. 77.

da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante<sup>17</sup>.

Para Santiago, a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência. O narrado existe como puro em si. É informação, exterior à vida do narrador:

o narrador pós-moderno é o que transmite uma “sabedoria” que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar “autenticidade” a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o “real” e o “autêntico” são construções de linguagem.<sup>18</sup>

O que se entende por contos que possuam um narrador pós-moderno, para Silviano Santiago, se recobre e se enriquece pelo enigma que cerca a compreensão do olhar humano na civilização contemporânea. Por que se olha? Para que se olha?

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda do olhar e torna possível a narrativa.<sup>19</sup>

A ação pós-moderna, de acordo com Santiago, é jovem, inexperiente, exclusiva. As narrativas hoje são quebradas. Sempre recomeçam. As ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las. O que está em jogo, para Silviano Santiago, não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira diferente de considerá-la. De acordo com Santiago “pode-se encará-la com a sabedoria da experiência, ou com a sabedoria da ingenuidade”<sup>20</sup>.

O olhar humano pós-moderno “é desejo e palavra que caminham pela imobilidade, vontade que admira e se retrai inútil, atração por um corpo que, no entanto, se

---

<sup>17</sup> SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.38.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 47.

sente alheio à atração, energia própria que se alimenta vicariamente de fonte alheia”<sup>21</sup>. Ele é, de acordo com Santiago, o resultado crítico da maioria das nossas horas de vida cotidiana.

São essas as posturas fundamentais do homem contemporâneo, ainda e sempre mero espectador ou de ações vividas ou de ações ensaiadas e representadas. Pelo olhar, homem atual e narrador oscilam entre o prazer e a crítica, guardando sempre a postura de quem, mesmo tendo se subtraído à ação, pensa e sente, emociona-se com o que nele resta de corpo e/ou cabeça.<sup>22</sup>

Devido a isso, as personagens do conto pós-moderno, segundo Silviano Santiago, passam a ser atores do grande drama da representação humana. Expressam-se através de ações ensaiadas, produto da arte de representar. Para falar das inúmeras facetas dessa arte é que o narrador pós-moderno existe: “para testemunhar do olhar e da sua experiência é que ainda sobrevive a palavra escrita na sociedade pós-industrial”<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 51.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>23</sup> Ibidem, p. 52.