

Brevidades sobre o mustifacetado Imbert

Maria Bevenuta Sales de Andrade⁴⁴

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Maria Aparecida da Costa⁴⁵

Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

Resumo

O modo fantástico é, seguramente, uma das formas mais válidas de aproximação com o cotidiano, uma vez que seus artifícios narrativos possibilitam leituras diversas do real reconhecível. Pensando a partir dessa consideração, a proposta desse trabalho é transitar pela obra do argentino Enrique Anderson Imbert, considerando duas frentes: a produção literária e a crítica. Para tanto, os livros que servirão de base para esse escrutínio são, na vertente crítico-teórica, *Teoría y técnica del cuento* (1979) e *El realismo mágico y otros ensayos* (1976); na segunda linha, foram selecionados *El grimorio* (1961), *La locura juega ajedrez* (1971) e a antologia *El leve Pedro* (1976). Esse recorte tem como justificativa o fato do objetivo dessa pesquisa ser a verificação dos elementos constituintes da narrativa imbertiana, dando ênfase aos que configuram a categoria estética. Dentro desse escrutínio, serão ressaltados os seguintes aspectos: a duplicação interna e a brevidade, bem como os sentidos suscitados dentro do modo fantástico.

Palavras-chave

Fantástico. Enrique Anderson Imbert. Duplicação interna. Brevidade.

⁴⁴ Doutora em Letras pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN)

⁴⁵ Professora doutora permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) pela Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

“Observada em seu conjunto, a obra de Enrique Anderson Imbert é resultado de uma formação intelectual, de uma situação histórica e de uma escolha pessoal, que cruza inextricavelmente azares e causalidades no moldado exigente de uma escritura que se encontra entre a necessidade de ensinar e o plano de inventar, entre a ordem da prosa e a intuição poética do mundo, entre a mudança e a tradição, entre uma língua que busca escrever o universal, mas quer ser escutada com acento regional, entre a crítica e a ficção que se tocam frequentemente.”

(OLGA ARÁN, 2008)

A epígrafe acima funciona aqui como um cartão de apresentação do ficcionista e crítico Enrique Anderson Imbert. Assim, considerando tal assertiva e concordando com a ideia de encontro entre modos de escrita – ordem prosaica e intuição poética –, o propósito dessa investigação é, antes de tudo, fazer uma incursão pela obra imbertiana explorando duas frentes: a produção literária e a crítica, mas privilegiando a sua escrita ficcional. A justificativa para esse recorte, ou melhor, para esse entrecruzamento, está no cerne da investigação pretendida que é verificar os elementos constituintes da narrativa imbertiana, em especial no que se refere à estética, ressaltando aspectos como a duplicação interna e a brevidade, e suas configurações significativas dentro do modo fantástico. Sendo assim, os apontamentos sobre a teoria e a técnica do conto, bem como as considerações sobre a constituição do fantástico são de grande relevância para o estudo em questão, especialmente por proporcionar o entrecruzamento do olhar crítico com a identidade literária do mesmo sujeito. Além disso, expõe na prática seus apontamentos, colocando lado a lado teoria e objeto em condições ideais de cotejamento. Com isso,

O primeiro crítico da obra de Anderson Imbert é ele mesmo, de modo que qualquer intenção de explicação ou de valorização do grau de imitação ou forma em que esta relação com a realidade se produz em seus contos, passe forçosamente por suas próprias palavras críticas (RAMOS, 2014, s/p, grifo meu)⁴⁶.

⁴⁶ No original: “El primer crítico de la obra de Anderson Imbert es él mismo, de ahí que cualquier intento de explicación o de valoración del grado de imitación o la forma en que esta relación con la realidad se produce en sus cuentos, pase forzosamente por sus propias palabras críticas” (RAMOS, 2014, s/p, grifo meu).

É do lugar de crítico que Imbert nega a possibilidade de a linguagem dar conta da realidade e, convicto disso, declara que sua produção é fruto de uma liberdade criadora capaz de ignorar a realidade em nome de um mundo próprio. De acordo com essa concepção cética, parece que Imbert considera sua obra como autônoma e o único referente identificável dentro dessa escrita seria a capacidade imaginativa dele mesmo.

No entanto, é fundamental que se perceba que a oposição não é à realidade, mas ao modo realista de representar essa realidade, ou seja, não há uma negação do real externo, mas uma descrença na capacidade e na funcionalidade de, através das formas de linguagem, transportar esse real para o literário. O mais provável é que a renúncia de Imbert estivesse direcionada à poética da representatividade, onde a mimese figura como princípio ficcional, e não à ideia de que todos fazemos parte de “uma circunstância real” com a qual interagimos. Tal inferência encontra respaldo na seguinte colocação: “O ofício do narrador não é *conhecer* ou *compreender* a realidade, mas *complicá-la* ou *complementá-la* acrescentando novos objetos – personagens, situações, circunstâncias – o conto é um acréscimo à realidade”⁴⁷ (IMBERT, 1979, p. 233).

Sobre esse contato entre literatura e realidade, dentro da obra imbertiana, Ester Izaguirre (2002, p. 02) faz uma observação que, à primeira vista, pelo menos, parece conflituosa. Ela diz que “Seus [de Imbert] contos não refletem a realidade exterior mas sim a de sua própria consciência e ao fazê-lo se põe a diferentes distâncias do real”⁴⁸. Se a autora consegue graduar essas distâncias do real, é porque, em algum nível, a realidade externa se presentifica na contística imbertiana, do contrário, não haveria um indicativo para estabelecer esse afastamento proposital. Ademais, quando Imbert declara que dentro da narrativa a realidade aparece transformada em símbolos, ele admite essa presença, embora deixe evidente que o conto não traz um conhecimento verídico dela, mas a imita, adaptando-a e adequando-a a essa segunda realidade que é interna ao texto. Ele sinaliza que aquele mundo próprio, criado pela fantasia, não é de todo uma instância independente do mundo real, pois um espaço depende do outro; afinal, é de fora, desse lugar “verdadeiro”, que os textos são lidos e ganham sentido,

⁴⁷ No original: “El oficio del narrador no es conocer o comprender la realidad, sino complicarla o complementarla agregándole nuevos objetos – personajes, situaciones, circunstancias – el cuento es un añadido a la realidad” (IMBERT, 1979, p. 233).

⁴⁸ No original: “Sus cuentos no reflejan la realidad exterior sino la de propia consciencia y al hacerlo se pone a diferentes distancias de lo real” (IZAGUIRRE, 2002, p. 02).

ademais “Só é possível criar a partir do que já se conhece”⁴⁹ (SHUA, 2014, p. 56). Inclusive, para identificar as distorções do literário, faz-se necessário recorrer à essa exterioridade em um movimento comparativo e referencial, pois aquilo que rompe com o cotidiano só pode ser reconhecido se o real for considerado.

O crítico espanhol Arturo García Ramos (2014), no artigo “Aderson-Imbert y la mimesis”, diz que ao longo do tempo Imbert modalizou a autonomia da sua obra, no que diz respeito à realidade, a um único aspecto: a lei da causalidade. E para justificar sua fala, Ramos cita o próprio Imbert: “... nos meus relatos a realidade não se comporta de acordo com as leis da causalidade. Um personagem, de repente começa a voar; outro, pode saltar fora do tempo; outro pode projetar seus sonhos ao espaço y materializá-los [...]”⁵⁰ (IMBERT, 1979, p. 233). Na sequência, Ramos exemplifica cada uma dessas distorções com os contos “El leve Pedro”, “Alejo Zaro se perdió en el tiempo” e “Oscurecimiento en Nueva York”. A percepção de Ramos soa mais pertinente do que a de Izaguirre por reconhecer a mescla entre esses mundos que, na verdade, são complementares e não devem ser postos em posições de oposição absoluta. Há, assim, um tipo de imitação que perpassa a obra de Imbert, mas sem a imposição de uma minuciosa exatidão com a suposta “*vérité humaine*”. Para María Rosa Lojo de Beuter (1985, p. 38), “Em toda a contística de Anderson há um fluir de vasos comunicantes deliberadamente estabelecido entre tópico literário e a anedota ‘real’”⁵¹. Encerrando essa discussão sobre o que de fato Imbert rechaçava, o realismo e não a realidade, nada mais pontual do que a sua afirmação:

Ninguém, tampouco, escapa da realidade, mas do realismo literário sim há escapes: depois de tudo é um mero repertório de convenções verbais, e estas convenções mudam segundo a concepção de mundo de cada pessoa, de cada tendência, de cada cultura, de cada época. Eu escapei do realismo convencional que predominava na literatura argentina (IMBERT, 1996, p. 138 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 51, grifo meu)⁵².

⁴⁹ No original: “Solo es posible crear a partir de lo que ya se conoce” (SHUA, 2014, p. 56).

⁵⁰ No original: “...en mis relatos la realidad no se comporta de acuerdo a las leyes de la causalidad. Un personaje, de repente echa a volar; otro, puede saltar fuera del tiempo; otro, puede proyectar sus sueños al espacio y materializarlos, y así” (IMBERT).

⁵¹ No original: “Em toda la cuentística de Anderson hay un fluir de vasos comunicantes deliberadamente establecidos entre tópico literario y la anécdota ‘real’” (BEUTER, 1985, p. 38).

⁵² No original: “Nadie, tampoco, se escapa de la realidad, pero del realismo literario sí hay escapes: después de todo es un mero repertorio de convenciones verbales, y estas convenciones cambian según la concepción del mundo de cada persona, de cada tendencia, de cada cultura, de cada época. Yo me escapé del realismo convencional que predominaba en la literatura argentina” (IMBERT, 1996, p. 138 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 51, grifo meu).

Livre do realismo, mas considerando a realidade circundante, a obra imbertiana é atravessada por um real fabulado que tem os sentidos incrustados em um jogo de possíveis significâncias. Dentro dessa elaboração, suas narrativas fantásticas merecem um olhar especial, pois ao romperem com as leis naturais, evocam, às vezes pela negação, a presença dessa realidade e em um exercício dialético o afastamento desse referente o coloca como contorno, permitindo a inteligibilidade do texto. Segundo Imbert (1992, p. 18), em *El realismo mágico y otros ensayos*, o autor que transite pelas escrituras fantásticas deve sugerir uma fratura com o cotidiano, mas sem apartar-se totalmente do mundo material, aquele reconhecível, e sua tática deve ter como resultado a deformação da realidade. Com isso, fantástico e real não apenas se acercam como se interpenetram em uma trama de contribuições, uma vez que a fantasia inventa a partir do real, mesmo que seja pela sua ausência ou distorção. Um exemplo dessa interseção pode ser observado no conto “Luna”, uma narrativa curta onde um casal se prepara para pregar uma peça em “Jacob, o menino tonto”, usando para isso uma torta supostamente esquecida e a anedota de que bastaria dizer três vezes a palavra “tarasá” para escalar as altas paredes do muro, descendo pelos raios da lua, e alcançar a sobremesa. A grande surpresa é a infalibilidade da ideia que fora elaborada como broma, mas executada com êxito pelo garoto que sai do pátio, deslizando sobre a luz da lua, com a torta nas mãos. Assim, “Quando o assunto do conto é real, a feitiçaria pode todavia influenciar no modo de disfarçar as coisas ou, ao contrário, de desnudá-las com um surpreendente golpe final” (IMBERT, 1961, p. 07).

Falando sobre o contato da abordagem fantástica com o real, Beuter (1985) chama a atenção para o que poderia ser a necessidade realista da contemporaneidade e, seguindo alguns posicionamentos críticos, chega a possibilidade de ser justamente a apresentação narrativa do modo fantástico a alternativa mais viável para determinados temas. Assim, considerando as instabilidades contextuais, a autora acrescenta que quanto mais fantástica, mais realista seria a literatura contemporânea e, em conformidade com tal compreensão, o próprio Imbert “[...] reivindica o ‘realismo’ do relato fantástico como manifestação veraz da dimensão espiritual”⁵³ (BEUTER, 1985, p. 37). É, portanto, no descompasso entre o convencional e o surpreendente que a condição

⁵³ No original: “[...] reivindica el ‘realismo’ del fantástico como manifestación veraz de la dimensión espiritual” (BEUTER, 1985, p. 37).

do sujeito, enquanto detentor do controle, se esvai abrindo espaço para a percepção da sua fragilidade perante as incoerências do mundo. Para esse novo *status*, as narrativas fantásticas seriam mais adequadas como forma de apresentação dos conceitos estabelecidos e, talvez, uma alternativa de reordenação para o caos que constitui o caráter humano e o próprio universo.

No conto mais fantástico – vamos imaginá-lo com todas as maravilhas sobrenaturais de que é capaz a imaginação – há uma visão muito humana, uma catarse para satisfação de nossas necessidades mais imperiosas, [...] um voo que expressa nosso anseio de liberdade. Em um conto fantástico encontramos as vezes mais vida, mais mundo, mais realidade que em contos enraizados na terra⁵⁴ (IMBERT, 1979, p. 255).

Para pensar o funcionamento da maquinaria imbertiana, um dos elementos formais sobrelevantes é o recurso da duplicação interior. O enredo passa a uma condição multifoliada, ao ser enxertado por outra narrativa, e a sua organização estruturada em círculos concêntricos. Formatado nesse molde, o conto traz um outro em si que também se apresenta completo, é uma escrita prenhe de outra sem os prejuízos do *fetus in fetu*, pois não há o predomínio de uma das fábulas impedindo o fluxo do seu par. Sendo assim, um dos efeitos mais proeminentes causados por tal duplicação é a impressão de certa infinitude gerada pela perspectiva em abismo, uma vez que o primeiro narrador, aquele da situação inicial, passa a palavra a um segundo, que principia um outro relato partindo de nova ocorrência. São, portanto, formadas várias esferas em uma mesma narrativa que pode ser classificada como meta-conto, é o que Imbert (1979, p. 227) identifica como “um modo de fazer literatura com literatura”⁵⁵.

Para exemplificar esse fazer literário através de matéria literária, Imbert cita o conto “Viento norte”, publicado na obra *La locura juega ajedrez* (1971). Nesse relato de enredo conjugado, o primeiro plano narrativo acontece em Londres onde, por ocasião de uma festa, se encontram e começam a conversar um jornalista argentino e um escritor inglês. O jornalista se dispõe a contar, ao seu interlocutor, uma anedota muito

⁵⁴ No original: “En el cuento más fantástico – imaginémoslo con todas las maravillas sobrenaturales de que es capaz la imaginación – hay una visión muy humana, una catarsis para satisfacción de nuestras necesidades más imperiosas, [...] un vuelo que expresa nuestro anhelo de libertad. En un cuento fantástico encontramos a veces más vida, más mundo, más realidad que en cuentos enraizados en la tierra” (IMBERT, 1979, p. 255).

⁵⁵ No original: “un modo de hacer literatura con literatura” (IMBERT, 1979, p. 227).

popular na Argentina, a partir daí entra em ação o segundo plano ou o segundo círculo narrativo, para usar os termos imbertianos. A nova história versa sobre um encontro pouco usual, acontecido na Argentina durante o verão, entre dois desconhecidos: Masaccio, um ilustrador, que vê seus rabiscos desprezíveis exporem uma cena de julgamento, e Donatello, o dono de uma marmoraria, que prepara uma lápide fúnebre obedecendo uma encomenda anônima feita no seu sonho. Com o desenrolar dos fatos, fica-se sabendo que o réu do desenho é Donatello e a vítima do assassinato, Mosaccio.

Ao ouvir o relato do jornalista, o escritor inglês, o senhor William Fry Harvey, resume os acontecimentos em um esquema didático: “‘A’ desenha quem será seu assassino e ‘B’ grava o nome de quem será sua vítima. O acontecimento do julgamento de ‘B’ que ‘A’ desenhou é posterior ao acontecimento da morte de ‘A’ que ‘B’ gravou”⁵⁶ (IMBERT, 1971, p. 142). Assim, a conversa entre o jornalista e o escritor é restabelecida, resgatando o primeiro plano narrativo. Nesse ponto, o senhor Harvey conclui que, na verdade, essa anedota tão popular na Argentina é uma versão de um conto escrito por ele: “Suponho que deve ter chegado à Argentina um livro intitulado *The Beast With Five Fingers*, de 1928, e caiu nas mãos de um conversador. Ali há um conto, não tão hábil como sua versão, mas com uma situação parecida: ‘August heat’. Leia-o. Eu o escrevi”⁵⁷ (IMBERT, 1971, p. 143). Temos, com isso, o desfecho da primeira fábula comentando as possibilidades explicativas da segunda, é um encontro de narradores e narrativas que sugere uma dobra temporal, trazendo à tona um dos temas fantásticos explorados por Imbert – a deformação do tempo.

Esse duplo, configurado na opção estética narrativa, é uma recorrência na obra imbertiana. Para corroborar tal afirmativa, os contos “El grimório” e “El estafador se jubila” são uma mostra substancial dessa duplicação interna que, embora formatada por desenhos estruturais variados, é marca significativa dos textos elencados. No caso do conto “El grimório”, forma-se uma narrativa dentro da outra, um professor, de férias, entra em uma livraria de Buenos Aires e encontra um livro cujas páginas trazem apenas

⁵⁶ No original: “‘A’ dibuja a quien va a ser su asesino y ‘B’ graba el nombre de quien va a ser su víctima. El acontecimiento de la condena de ‘B’ que ‘A’ ha dibujado es posterior al acontecimiento de la muerte de ‘A’ que ‘B’ grabó” (IMBERT, 1971, p. 142).

⁵⁷ No original: “Supongo que debió de haber llegado a la Argentina un libro intitulado *The Beast With Five Fingers*, de 1928, y cayó en manos de un conversador. Allí hay un cuento no tan hábil como la versión de usted, pero con una situación parecida: ‘August heat’. Léalo. Lo escribí yo” (IMBERT, 1971, p. 143).

letras ordenadas aleatoriamente. De repente, ele percebe que para decifrar o conteúdo, a leitura deve ser feita continuamente, pois sempre que interrompida, dados do enredo são alterados. O excêntrico livro conta a história do Judeu Errante e esta aparece intercalada com a do professor, ou seja, com a narração das tentativas que ele faz para terminar de ler a obra. Vale sublinhar o fato de as transcrições do grimório aparecerem demarcadas com aspas, indicando outra fonte autoral. Aqui, o duplo narrativo aparece pela citação de outro texto, há um encaixe de outro enredo no conto inicial, sua inserção é identificada por uma segunda voz narrativa, além do sinal gráfico. É nessa outra narrativa que o fenômeno fantástico se materializa, é nela que a ordem reconhecida é alterada através da escrita que muda sem a explicação de uma lógica racional.

Em “El estafador se jubila”, a estratégia de duplicação consiste em dividir o texto em três partes, assinaladas por marcadores evidentes – I. *Capitellum*, II. *Corpus delicti* e III. *Coda acróstica* – onde narradores distintos assumem suas respectivas histórias. No tópico inicial, um narrador, identificado como universitário, conta em primeira pessoa como conheceu a Dámaso Luna, um vigarista aposentado. Posteriormente, em *Cospus delicti*, é Luna quem atua na condição de narrador e apresenta uma tentativa de golpe fracassada ao conhecer e ser enganado por Luis Carboncillo. No final, tópico III, o posto de narrador é retomado pela primeira voz, a do estudante, que traz o desfecho da história e afirma também ter sido enganado por Luna – “Decidi me ressarcir os dólares que me tirou Luna. Espero, para isso, que me paguem bem por essas páginas”⁵⁸ (IMBERT, p. 87). Aqui aparecem duas narrativas que se juntam na conclusão do conto, há uma repetição de cena promovendo a duplicação do enredo, mesmo isso acontecendo em níveis e circunstâncias diferenciadas. Embora este não seja um conto aos moldes do fantástico, o efeito surpresa se concretiza também pela dobra de enredos, é a narrativa dentro da narrativa que proporciona uma construção de sentido que acontece de dentro para fora, assim os sentidos estão, de algum modo, subordinados à estética. Sendo assim, a “análise de um conto vai de matérias externas que se interiorizam a formas internas que se exteriorizam. Depois de tudo, o que se

⁵⁸ No original: “He decidido resarcirme de los dólares que me sacó Luna. Espero, para ello, que por esas páginas me paguen bien” (IMBERT, p. 87).

analisa é o conteúdo de uma forma e a forma de um conteúdo”⁵⁹ (IMBERT, 1979, p. 199).

Embora o recurso da duplicação interna promova o efeito de certa infinitude narrativa, a marca formal mais evidente da contística imbertiana parece ser a predileção pela brevidade do enredo. Sobre a relevância desse narrar curto, ele fala, no livro *Tería y técnica del cuento* (1979, p. 28), que a brevidade do conto é uma imitação dos impulsos da vida, também muito breves, de modo que “a breve trama do conto adquire um valor muito especial, que é o de dar forma às desordenadas energias da vida”. Essa concisão é fundamental para manter o interesse do interlocutor/leitor e não deve ser confundida com simplificação da fábula. São as omissões do não dito que propagam em eco inúmeras camadas escondidas nesse contar abreviado por uma materialidade concisa, onde o silêncio atua como signo e não como negação da linguagem (NOGUEROL, 2014, p. 64). Por essa condição, a escrita breve requer do leitor a capacidade de decifrar esses silêncios para construir seus sentidos implícitos. Sobre as exigências da brevidade, Irene Andres-Suárez (2014, p. 177) assinala um duplo desafio: “para o escritor, porque isso exige a exarcebação da elipse e dos espaços de indeterminação, e para o leitor, porque desentranhar o sentido de um texto dessa natureza exige um sobre-esforço interpretativo”⁶⁰.

Antes de iniciar a averiguação pretendida, cabe aqui ressaltar que a forma breve mais cultivada por Imbert é o caso, classificada por ele como um conto em miniatura que traz sempre um mistério em seu interior. Segundo Imbert (1979), o caso é aquilo que sobra quando tiramos os acessórios de uma exposição; é, portanto, uma narrativa sem arestas, aquela onde se aproveita o mínimo espaço com a palavra precisa e o ritmo ideal. Os casos imbertianos podem ser percebidos como uma espécie de questionamento sobre a existência do homem e suas relações com o mundo que, em resposta, alcança apenas uma resolução cifrada (Cf. OLGA ARÁN, 2002, p. 62 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 52). É entre o ato da pergunta e o da resposta que se estabelece uma das chaves estéticas das brevidades construídas por Imbert, é nesse dizer

⁵⁹ No original: “análisis de un cuento va de materias externas que se interiorizan a formas internas que se exteriorizan. Después de todo, lo que se analiza es el contenido de una forma y la forma de un contenido” (IMBERT, 1979, p. 199).

⁶⁰ No original: “para el escritor, porque para ello exige la exarcebação de la elipsis y de los espacios de indeterminación, y para el lector, porque desentranhar el sentido de un texto de esta naturaleza exige un sobreesfuerzo interpretativo” (ANDRES-SUÁREZ, 2014, p. 177).

restrito, mas amplamente significativo, que se inscrevem seus casos. Pois bem, para verificação de tais elementos e do desafio assinalado por Andres-Suárez, lançado aos dois lados da moeda-escritura, servirão como objeto de exemplificação os casos “El príncipe” e “Sadismo y masoquismo”, ambos publicados na obra *El grimorio*. Vejamos:

O PRÍNCIPE

Quando nasceu o príncipe se fez uma grande festa nacional. Bailes, fogos de artifício, sinos tocando, disparos de canhão...
Com tanto barulho o recém-nascido morreu⁶¹.

Adotando uma perspectiva triádica, composta por crítica, ironia e humor, o narrador faz uma exposição breve, porém completa, sobre o nascimento do príncipe. É possível identificar, nesse espaço narrativo tão reduzido, uma introdução onde se informa o acontecimento central e sua consequência imediata: o nascimento do príncipe e a grande comemoração. Na segunda frase, o que seria o desenvolvimento da história, aparece uma descrição da festa, a dimensão dos festejos. Aqui interessa, de modo especial, a presença das reticências, um recurso muito empregado por Imbert em toda sua criação ficcional. Esse silenciamento sugere a continuidade do pensamento e expressa um conteúdo ausente na materialidade, mas presente nas possibilidades interpretativas dos seus implícitos, na capacidade do leitor em captar as representações da palavra autêntica. Falando sobre esses silêncios textuais, Francisca Noguerol (2014, p. 76) aponta o uso das reticências como uma das opções de figuras retóricas de omissão empregadas com o fim de “obter a sobrecarga semântica na minificação”⁶². O desfecho da narrativa acontece de maneira direta e surpreendente: o recém-nascido morreu; por sua brevidade, o efeito do caso depende muito da surpresa reservada para esse final abrupto, mas que se oferece a outras leituras, ganhando certa continuidade.

Além desses, outros recursos são empregados em nome da brevidade, conforme será demonstrado no próximo exemplo:

SADISMO E MASOQUISMO

Cena no Inferno.

⁶¹ No Original: EL PRÍNCIPE - Cuando nació el príncipe se hizo una gran fiesta nacional. Bailes, fuegos artificiales, revuelos de campanas, disparos de canón... Con tanto estrépito el recién nacido se murió (IMBERT, 1961, p. 243).

⁶² No original: “obtener la sobrecarga semántica en la minificación” (NOGUEROL, 2014, p. 76).

Sacher-Masoch se aproxima do Marques de Sade e, masoquicamente, implora:

– Bata-me, bata-me! Bata-me forte, que eu gosto!

O Marques de Sade levanta o punho, vai batê-lo, mas se contém a tempo e, com a boca e o olhar cruéis, sadisticamente diz:

– Não.⁶³

O destaque aqui recai sobre os aspectos da intertextualidade e do humor. Dois recursos muito utilizados pelos autores de brevidades e que se tocam em um movimento complementar. Essa espécie de simbiose justifica, segundo Andres-Suárez (2014, p. 180), “a profusão de micro relatos humorísticos baseados em um jogo paródico com os tópicos, cujo propósito é alterar as expectativas de um leitor conhecedor destes”⁶⁴. Sendo assim, a atuação colaborativa do receptor é fundamental para que o efeito humorístico se realize, isto é, em “SADISMO e MASOQUISMO”, os adjetivos “masoquicamente” e “sadisticamente” respondem pela maior parte da carga cômica do texto, mas para que ela se concretize é indispensável que haja o reconhecimento dos seus referentes externos. Tal reconhecimento é parte do desafio lançado ao leitor, é ele quem vai estabelecer as relações significativas entre o pedido feito e sua negativa identificando, a partir daí, a causa do riso. Para Cristina Pizarro (1996, s/p), o “humor na narrativa de Enrique Anderson Imbert aparece como uma forma artística intencional que implica conhecer através da causa”⁶⁵, o leitor precisa reconhecer os implícitos para completar os vazios do texto e torná-lo plenamente inteligível. Aqui, retoma-se a necessidade da palavra exata, pois, em um espaço mínimo, a escolha do vocábulo é imprescindível para a funcionalidade da narrativa, é a articulação entre linguagem e situação que desencadeia o cômico. Segundo María Rosa Lojo (1997, p. 330), “no humor de Anderson predomina o princípio de *incongruência*

⁶³ No original: SADISMO Y MASOQUISMO - Escena en el Infierno. Sacher-Masoch se acerca al Marqués de Sade y, masoquísticamente, le ruega: - ¡Pégame, pégame! ¡Pégame fuerte, que me gusta! El Marqués de Sade levante el puño, va a pegarle, pero se contiene a tiempo y, con la boca y la mirada cruels, sadísticamente le dice: - No (IMBERT, 1961, p. 243).

⁶⁴ No original: “la profusión de microrrelatos humorísticos basados en un juego paródico con los tópicos, cuyo propósito es trastocar las expectativas de un lector conocedor de estos” (ANDRES-SUÁREZ, 2014, p. 180).

⁶⁵ No original: “humor en la narrativa de Enrique Anderson Imbert aparece como una forma artística intencional que implica conocer a través de la causa” (PIZARRO, 1996, s/p).

surpreendente, isto é, um final inesperado que frequentemente não parece anunciar-se no texto e que contraria as previsões habituais provocando um efeito cômico”⁶⁶.

Como resultado das observações feitas nesse estudo, é possível pontuar algumas marcas identitárias da obra imbertiana. Inicialmente, destaca-se a sua resistência ao modo realista de representação literária, mas deixando claro o reconhecimento sobre a interferência que o real exerce sobre a produção, afinal “um conto surge de uma realidade”⁶⁷ (IMBERT, 1979, p. 233), mesmo que esta seja reelaborada através de símbolos, ainda assim, existe um referente externo. Há, aqui, a necessidade de um adendo, pois Imbert diz concluída a escrita, a narrativa rompe toda sua relação com a realidade extraliterária e sua significação é cerrada em si mesma. No entanto, a análise de “SADISMO E MASOQUISMO” mostra justamente o contrário, pois o conhecimento extraliterário, isto é, a realidade externa, funciona como uma fonte para a complementação dos hiatos presentes nos textos, o narrador dizer o mínimo. Assim, pensando nessas brechas, o leitor recorre ao externo e constrói o seu entendimento seguindo as pistas do texto que, como tal, são apenas pistas. Essa complementação, ou decifração do não dito, também está para as narrativas fantásticas, uma vez que é na ruptura com o real que o fenômeno acontece. O fato de o receptor identificar essa quebra com as leis reconhecidas que o fantástico irrompe, ou seja, sem o referente real externo, essa quebra não seria concretizada.

Ademais, merece destaque o funcionamento da maquinaria imbertiana, aqui analisada a partir de dois elementos: duplicação interna e brevidade. De imediato, parece haver uma contradição entre essas duas opções estéticas, uma amplia o texto enquanto a outra prima pela mínima materialização textual. Contudo, analisadas em seus detalhes, ambas trazem estruturas que suscitam efeitos aproximáveis. Em todas essas narrativas observa-se um princípio comum: o uso da palavra exata; assim, a presença de frases curtas e das reticências pode ser verificada em toda a escrita Imbertiana. Mesmo nos contos mais extensos, não há informação gratuita e, se lidas em separado, as narrativas conjugadas acabam sendo também um tipo de brevidade. Vale, aqui, destacar ainda o conto “El leve Pedro”, pois o seu primeiro parágrafo pode ser lido

⁶⁶ No original: “en el humor de Anderson predomina el principio de *incongruencia* sorprendente, esto es, un final inesperado que a menudo no parece anunciarse en el texto y que choca con las previsiones habituales provocando un efecto cômico” (LOJO, 1997, p. 330).

⁶⁷ No original: “Un cuento ha surgido de una realidad” (1979, p. 233).

como um caso e isso demonstra a capacidade de articulação entre ideia e linguagem encontrada na produção ficcional de Imbert. No que se refere aos espaços, seus textos apresentam-se como em uma estrutura arquitetônica, todas as palavras, os signos de pontuação e as sugestões imagéticas são escolhas feitas sob medida. Sobre os casos, forma breve mais cultivada por ele, conluo minhas considerações com as palavras de Olga Arán (2002, p. 67 *apud* DE HAUWERE, 2008, p. 55): “creio que os Casos de Enrique Anderson Imbert podem ser lidos como metáforas, na busca insistente da fronteira invisível e problemática que separa o imaginário do real, a leitura da escritura, o irracional e a ordem cultura, lírica de narrativa”.

Referências

- ANDRES-SUÁREZ, Irene. Estrategias del microrrelato para ahorrar espacio textual. In: MARTÍNEZ, Henry Gonzáles; LAGMANOVICH, David [*et al.*]. **La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas, 2014.
- BEUTER, María Rosa Lojo de. Estudio preliminar. In: IMBERT, Enrique Anderson. **El milagro y otros cuentos**. Buenos Aires: Kapelusz, 1985.
- DE HAUWERE, Katrien. **El microrrelato en América Latina: el canon argentino**. Bélgica, 2008. Tesis. Disponible en: https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/414/375/RUG01001414375_2010_0001_AC.pdf Acceso: 02 de junio de 2018.
- IMBERT, Enrique Anderson. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979.
- _____. **El realismo mágico y otros ensayos**. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- _____. **El grimorio**. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961.
- _____. **La locura juega ajedrez**. México: Siglo xxi editores, 1971.
- _____. **El leve Pedro: antología de cuentos**. Madrid: Alianza Editorial, 1976.
- IZAGUIRRE, Ester. La ascensión y la caída en los cuentos de Enrique Anderson Imbert. Jornadas: Diálogos entre literatura, estética y teología. Buenos Aires, 2002. Disponible

en:<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=Ponencias&d=la-ascension-y-la-caida> Acceso: 13 de mayo de 2018.

LOJO, María Rosa. Humor, ironía y parodia en la cuentística de Enrique Anderson Imbert. *Alba de América*, números 28/29, vol. 15, p. 328-351. Bolivia, 1997. Disponible

en:https://www.academia.edu/7743606/_Humor_iron%C3%ADa_y_parodia_en_la_cuent%C3%ADstica_de_Enrique_Anderson_Imbert Acceso: 08 de junio de 2018.

NOGUEROL, Francisca. Espectrografías: minificción y silencio. In: MARTÍNEZ, Henry Gonzáles; LAGMANOVICH, David [*et al.*]. **La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas, 2014.

PIZARRO, Cristina. El humor en la narrativa de Enrique Anderson Imbert. **El humor en la literatura del mundo hispánico**. XIV Simposio Internacional de Literatura. Buenos Aires, 1996. Disponible en: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/pizarro_cristina/humor_en_la_narrativa.htm Acceso: 06 de julio de 2018.

RAMOS, García A. Antología de narrativa argentina – artículos críticos. Anderson-Imbert y las mímisis. Argentina: 2014. Disponible: <http://www.omnibus.com/n48/sites.google.com/site/omnibusrevistainterculturaln48/antologia-narrativa-argentina/articulos-criticos/arturo-g-ramos-e-anderson-imbert.html> Acceso: 27 de mayo de 2018.

SHUA, Ana María. La brevedad, técnica y misterio. In: MARTÍNEZ, Henry Gonzáles; LAGMANOVICH, David [*et al.*]. **La minificción en el siglo XXI: aproximaciones teóricas**. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia (Sede Bogotá). Facultad de Ciencias Humanas, 2014.

BREVEDADES SOBRE EL MULTIFACÉTICO IMBERT

Resumen

Página | 119

El modo fantástico es, sin duda, una de las formas más válidas de acercarse a la vida cotidiana, ya que sus dispositivos narrativos permiten diferentes lecturas de la realidad reconocible. Pensando en esta consideración, el propósito de este trabajo es transitar a través del trabajo del argentino Enrique Anderson Imbert, considerando dos frentes: la producción literaria y la crítica. Para este fin, los libros que servirán de base para este escrutinio son, en el aspecto crítico-teórico, *Teoría y Técnica del cuento* (1979) y *El realismo mágico y otros ensayos* (1976); en la segunda línea fueron seleccionados *El grimorio* (1961), *La locura juega ajedrez* (1971) y la antología *El leve Pedro* (1976). Este extracto se justifica por el hecho de que el objetivo de esta investigación es verificar los elementos constitutivos de la narrativa imbertiana, con énfasis en los que componen la categoría estética. Dentro de este escrutinio, se resaltarán los siguientes aspectos: duplicación interna y brevedad, así como los sentidos creados dentro del modo fantástico.

Palabras clave: Enrique Anderson Imbert. Duplicación interna. Brevedad.

Recebido em: 24/04/2020

Aprovado em: 27/05/2020