

Teoria do conto: uma introdução

Leandro Valentin (UNESP)*
ORCID 0000-0003-2445-7518

Resumo: O presente artigo apresenta uma introdução à teoria do conto por meio de um panorama dos estudos sobre o gênero que toma como ponto de partida os postulados de Edgar Allan Poe. Seus procedimentos narrativos são exemplificados a partir de uma breve análise do conto “O barril de Amontillado”, com ênfase em aspectos relacionados à configuração dos motivos (TOMACHEVSKI, 1976) da narrativa. O artigo desenvolve uma síntese de parte relevante da teoria do conto, traçando um percurso das principais abordagens dos estudos sobre o gênero ao longo do século XX, e também apresenta algumas tendências que caracterizam as especificidades do conto como gênero de ficção.

Palavras-chave: conto; conto moderno; teoria do conto; Edgar Allan Poe; O barril de Amontillado

Abstract: This paper presents an introduction to the short story theory through an overview of the studies of the genre starting from the postulates of Edgar Allan Poe. His narrative techniques are illustrated through a brief analysis of the short story "The Cask of Amontillado", with emphasis on aspects related to the configuration of its motifs (TOMACHEVSKI, 1976). The paper presents a synthesis of a relevant part of the theory of the short story, tracing a route of the main approaches of the studies on the genre throughout the twentieth century, and also lists some tendencies of the short story.

Keywords: short story; modern short story; short story theory; Edgar Allan Poe; The Cask of Amontillado

Resumen: El presente artículo presenta una introducción a la teoría del cuento desde un panorama en torno al género que toma como punto de partida los postulados de Edgar Allan Poe. Sus artificios narrativos se ejemplifican con un breve análisis del cuento “El barril de Amontillado”, cuyo énfasis recae en los aspectos relacionados con la configuración de los motivos (TOMACHEVSKI, 1976) de la narrativa. El artículo despliega una síntesis de parte relevante de la teoría del cuento, armando un recorrido por los principales abordajes de los estudios respecto del género a lo largo del siglo XIX y presenta, asimismo, algunas tendencias que caracterizan a las especificidades del cuento en tanto género ficcional.

Palabras-clave: cuento; cuento moderno; teoría del cuento; Edgar Allan Poe; El barril de Amontillado

Recebido em: 08 dez. 2020

| Aprovado em: 22 dez. 2020

* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), câmpus de São José do Rio Preto. E-mail: leandrovalentin1991@gmail.com. Pesquisa desenvolvida com bolsa concedida pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo n. 2016/20464-0).

As origens do conto remontam aos primórdios da humanidade e da literatura: narrativas orais, parábolas, lendas e sermões são alguns dos exemplos de formas que o precederam. No entanto, foi somente em meados do século XIX que o gênero adquiriu a sua configuração atual. De acordo com Mary Rohrberger, o conto é o mais novo dos gêneros literários e sua “definição é tão antiga quanto a forma” (ROHRBERGER, 1976, p. 80 — tradução nossa)¹, pois um dos primeiros e mais influentes praticantes de sua forma moderna foi também o primeiro a teorizar sobre ela: Edgar Allan Poe.

Em três resenhas de *Twice Told Tales*², de Nathaniel Hawthorne, publicadas entre 1842 e 1847, Poe (1984) desenvolve a ideia de que existe uma relação entre a extensão de um texto e o efeito que ele suscita no leitor. Ele argumenta que textos breves, que podem ser lidos em uma só assentada, sem pausas ou interrupções, propiciam a construção de uma unidade de efeito ou de impressão. Poe defende que o contista tem de estabelecer o efeito que deseja que o seu texto provoque no leitor para, só então, criar e organizar os eventos da narrativa em função da produção do efeito escolhido. Para que o texto de fato impacte o leitor como pretendido, ele sugere que o contista elimine todas as situações intermédias e elementos acessórios que não estejam diretamente voltados para a construção do efeito principal, tendo sempre em vista o desfecho do texto. O contista deve privilegiar a construção de uma narrativa marcada pela intensidade e pela concisão, e deve se valer de todos os recursos de que dispuser para a criação do efeito pretendido.

Essas ideias de Poe fundaram a crítica sobre o conto como gênero de ficção, a qual será desenvolvida ao longo de todo o século XX, e elas permanecem como referência até os dias de hoje nas discussões teóricas sobre o gênero — o que não significa que elas sejam um ponto pacífico entre os seus estudiosos: a teoria de Poe, sobretudo no que diz respeito à unidade de efeito³, dividiu os críticos ao longo do tempo. Muitos deles questionam, inclusive, se a unidade de efeito existe de fato.

O nosso posicionamento neste debate teórico parte do reconhecimento de que, nas resenhas de *Twice Told Tales*, Poe não tem por objetivo produzir uma definição do conto ou desenvolver um estudo sistemático acerca de suas características fundamentais enquanto gênero literário. A ideia de Poe acerca da unidade de efeito precisa ser discutida a partir de uma leitura de um conjunto mais amplo de seus textos críticos para além das três referidas resenhas. Na fortuna crítica norte-americana, esse percurso de leitura que coteja as resenhas do livro de Hawthorne com outros textos de Poe foi praticado em artigos especializados e em livro já no início do século XX, como “Poe’s Extension of His Theory of the Tale”, artigo de Horatio E. Smith publicado em 1918, e *Origin’s of Poe’s Critical Theory*, o estudo seminal de Margaret Alterton publicado em 1925. Não é fortuito que Charles E. May tenha inserido excertos significativos de outros textos críticos de Poe junto à segunda resenha de *Twice Told Tales* (a mais significativa delas) na seção de textos de Poe em suas cuidadosas coleções *Short Story Theories* (1976) e *The New Short Story Theories* (1994).

A primeira abordagem que elege a unidade de efeito como elemento definidor do conto foi, na verdade, desenvolvida pelo acadêmico norte-americano Brander Matthews no livro *The Philosophy of the Short-story*, publicado em 1901⁴. Partindo da teoria de Poe, seu

¹ No original: “the definition is as old as the form” (ROHRBERGER, 1976, p. 80).

² Publicado originalmente em 1837 e republicado em versão expandida em 1842.

³ Para que possamos historiar esse pensamento com mais precisão, é preciso lembrar que Poe não inventou a noção de unidade de efeito. Segundo Horatio E. Smith (1918), é evidente que Poe leu a tradução de *Conferências sobre arte dramática e literatura* (*Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*), de August Wilhelm von Schlegel, publicada na Filadélfia em 1833. Provavelmente, Poe passou a utilizar a noção de unidade de interesse em seus ensaios a partir da leitura da “Conferência XVII”. Schlegel, por sua vez, tomou essa noção da obra de Antoine Houdar de La Motte (*Discours sur la tragédie*), citando-o em sua conferência. O percurso e as bases dessas ideias foram analisados mais detalhadamente em nossa dissertação de mestrado *A contística inicial de Samuel Rawet: Contos do imigrante e publicações em jornais e revistas* (2017).

⁴ Matthews já havia publicado dois artigos sobre o gênero conto em 1884 e 1885.

estudo propõe que a totalidade ou unidade de impressão é o principal traço caracterizador do gênero conto. Ele retoma a relação entre a extensão do texto e o impacto que ele causa no leitor, argumenta que nem todas as narrativas breves são contos e defende que o gênero é marcado pela simetria da construção (*symmetry of design*), isto é, ele apresenta uma única personagem, um único evento e uma única emoção⁵. Para defender a importância do gênero, Matthews chega a afirmar que o conto é superior ao romance.

Acreditamos que o dogmatismo atribuído a Poe no tratamento conferido à unidade de efeito deveria, na verdade, ser creditado somente a Matthews. Não é incomum encontrar referências do tipo “Poe e Matthews”, como se o professor norte-americano tivesse, de fato, desenvolvido mais detalhadamente a teoria de Poe valendo-se exatamente do mesmo padrão crítico e critérios do autor de “O corvo”. Matthews tem o mérito de ter introduzido a teoria de Poe na academia, mas a leu sob um prisma dogmático, ignorando as suas nuances, a ponto de distorcê-la. Em outros termos: enquanto Poe defende que a unidade de efeito confere qualidade ao conto e que é trabalho do contista buscar construí-la, admitindo (no conjunto de sua obra crítica) que há bons contos que não apresentam essa unidade, Matthews compreende que a unidade de efeito é um elemento indispensável para que um texto seja considerado um conto. Temos a impressão de que foi justamente o dogmatismo essencialista de Matthews que vigorou na crítica durante muito tempo, como se ele traduzisse precisamente a teoria de Poe — o que não é verdadeiro.

Se a suposta rigidez do pensamento de Poe nas resenhas do livro de Hawthorne for relativizada, sua contribuição para a teoria do conto se torna ainda mais relevante por causa da percepção de que o trabalho do contista deve ser fortemente centrado no leitor e de que isso se dá por meio de um trabalho narrativo singular. Em outras palavras, ainda que não o faça de modo sistemático, Poe lança bases para abordagens do conto tanto do ponto de vista interno da construção da narrativa quanto do ponto de vista da recepção.

Para que possamos apontar, com mais clareza, o projeto de composição do conto de Poe em função de suas propostas teóricas, apresentamos, a seguir, uma breve análise da unidade de efeito e dos procedimentos narrativos presentes em um conto de Poe sob o prisma do trabalho do formalista russo Boris Tomachevski desenvolvido no ensaio “Temática”. cremos que esta abordagem formalista elucidará, de maneira mais objetiva, a construção de uma unidade no conto de Poe pelo fato de Tomachevski operar, em sua reflexão, com a noção de unidade estética.

De acordo com Tomachevski, o sistema de motivos, isto é, as unidades temáticas mínimas de uma narrativa, tem de apresentar uma unidade estética. Para ele,

Se os motivos ou o complexo de motivos não são suficientemente coordenados na obra, se o leitor⁶ fica insatisfeito com as ligações entre esse complexo e a obra inteira, dizemos que este complexo não se integra na obra. Se todas as partes da obra são mal coordenadas, esta se dissolve.

Eis por que a introdução de todo motivo particular ou de cada conjunto de motivos deve ser justificada (motivada). O sistema de procedimentos que justifica a introdução dos motivos particulares e seus conjuntos chama-se “motivação” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 184).

Tomachevski estabelece, então, três categorias de motivação: composicional, realista e estética. A motivação composicional “consiste na economia e utilidade dos motivos. Os motivos particulares podem caracterizar os objetos colocados no campo visual do leitor (os acessórios) ou então as ações dos personagens (os episódios). Nenhum

⁵ Matthews salienta que esta é uma derivação das três unidades do drama francês clássico.

⁶ É interessante notar como a teoria de Poe e este estudo de Tomachevski apresentam pontos de convergência relevantes: embora tenham objetos de análise e propósitos diferentes, ambos lidam com a noção da construção de uma unidade e são atentos à importância da percepção no processo de recepção do leitor.

acessório deve ficar inutilizado pela fábula” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 184). A motivação realista, por sua vez, diz respeito à inserção de motivos que atuam na construção de uma ilusão realista de que a ação dramática da obra é verossímil. Já a motivação estética se refere à inserção de motivos que atendem às demandas de verossimilhança e de construção estética da obra, como é o caso dos procedimentos de singularização.

No caso de “O barril de Amontillado” (*The Cask of Amontillado*), a célebre história de vingança apontada como um dos melhores contos de Poe, verifica-se que a motivação composicional é um dos grandes focos do contista, sobretudo pelos motivos que portam signos-índice, alguns deles necessários ao desfecho, outros à caracterização das ações e das personagens, marcadas pela ironia. Tomachevski (1976) salienta que nenhum motivo acessório deve ficar sem uso na fábula e, como exemplo disso, cita a orientação de Tchekhov, segundo a qual, se é dito no início do texto que existe um prego numa parede, é justamente nesse prego que o herói deverá se enforcar.

Em “O barril de Amontillado”, Poe mobiliza motivos particulares que caracterizam os acessórios (objetos colocados no campo visual do leitor), como: a) o brasão de família de Montresor, que contém uma frase em latim que significa “ninguém me fere impunemente”, lema que indicia a personalidade de Montresor; b) a vingança que ele prepara e c) a colher de pedreiro que Montresor mostra quando é escarneado por Fortunato por não ser maçom (Poe explora, aí, a ambiguidade da palavra *mason*, que significa tanto maçom quanto pedreiro, preservando uma relação semântica derivativa). A colher de pedreiro (ou trolha) é um símbolo de bondade na maçonaria e é por isso que Montresor a mostra a Fortunato quando é achincalhado por ele, mas é, também, o principal instrumento posteriormente utilizado na construção da parede que sela a morte de Fortunato. Quanto à utilização de acessórios de caracterização, tomemos como exemplo as catacumbas, que são um dos elementos que auxiliam na caracterização funesta do espaço em que as personagens se encontram.

A motivação realista de “O barril de Amontillado” é o tom de confissão que marca o presente da enunciação do narrador em primeira pessoa. Não se sabe qual é a situação efetiva em que ele se encontra, mas o fato de o conto se constituir como um relato a um grupo de pessoas muitos anos após o ato de vingança lhe confere um efeito realista. Procedimento parecido é mobilizado por Poe em “O gato preto”, que se constitui como uma carta escrita pelo narrador protagonista um dia antes de sua execução por ter assassinado a sua esposa. Por fim, um dos elementos que constituem a motivação estética do conto em estudo é o procedimento de singularização dos diálogos das personagens, que são marcados pela ambiguidade das falas de Montresor e pela ingenuidade de Fortunato ante os índices que apontam para a iminência do seu destino fatal. Esses diálogos reforçam o efeito de vingança irônica, que é reiterado à exaustão no texto.

Nossa leitura deste conto de Poe poderia talvez ser questionada a partir do ensaio “Metaphoric Motivation in Short Fiction: In the Beginning Was the Story” (1989), de Charles E. May. Também partindo do ensaio de Tomachevski, May (2013) defende que o conto apresenta uma tensão entre as demandas da estética e da verossimilhança. Ele compreende que a motivação realista nos contos de Irving, Hawthorne, Poe e Melville não se dá por meio da progressão temporal de um sujeito em amálgama com a acumulação de detalhes metonímicos, mas por meio de uma projeção metafórica e de uma epifania. Embora reconheçamos que May (2013) esteja correto ao afirmar que o conto privilegia um episódio conciso (uma imposição da brevidade da forma) e decisivo na experiência do protagonista, acreditamos que o acúmulo metonímico que constitui uma rede de signos-índice é, como em “O barril de Amontillado”, um recurso que pode ser verificado mesmo em textos breves. Ademais, essa tensão entre as motivações de verossimilhança e estética depende do tema e da intriga do texto. Essa tensão está presente em contos como “A queda da casa de Usher”, “O gato preto” e “O coração delator” porque tais textos

apresentam um impasse sobre o estatuto da realidade da situação em que seus protagonistas se encontram, mas, como no caso dos dois últimos contos mencionados, não se vinculam necessariamente a uma epifania. Portanto, no que diz respeito à temática e à unidade de efeito, acreditamos que cada conto pode dispor de recursos e elementos variados. Nesse sentido, defendemos que mesmo diferenças entre a pessoa do discurso do narrador ou de foco narrativo precisam ser consideradas no estudo da temática de cada conto.

A descrição que fizemos da estruturação da temática de “Barril de Amontillado” serve para demonstrar como os elementos do conto de Poe constroem uma unidade no texto a partir de procedimentos e elementos narrativos. É importante notar que, embora não conduza a discussão em termos tão específicos e sistematizados como Tomachevski, Poe acredita que um projeto narrativo desenvolvido meticulosamente faz com o que o texto retenha a atenção do leitor e cause nele um forte impacto emocional, o que também vai de encontro com o pensamento do formalista russo: “Não é suficiente escolher um tema interessante. É preciso sustentar o interesse, estimular a atenção do leitor. O interesse atrai, a atenção retém. // O elemento emocional contribui muito para cativar a atenção” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 172)⁷.

A teoria do conto de Poe preocupa-se com os procedimentos utilizados na escrita do conto enquanto dispositivos que afetam seu processo de recepção pelo leitor. Esse dado é identificado por Wilson (1927), que nota que a noção de unidade de efeito de Poe vinha sendo mal compreendida, pois os procedimentos narrativos e estilísticos que ele empregava e defendia não eram fins em si mesmos, mas meios para se obter a unidade que se efetiva na instância da leitura. Segundo Erik Van Achter (2012), é justamente essa dupla dimensão de sua teoria, ou seja, um aspecto inerente à imanência textual e outro referente à experiência do leitor, que fez com que a teoria de Poe atravessasse todo o século XX e permanecesse como grande paradigma em abordagens teórico-críticas distintas (da crítica de base formalista a outras que se centram em aspectos extratextuais). Precisamente, na passagem da crítica formalista-estruturalista para a estética da recepção, Van Achter pontua:

A mudança tomada pela teoria da recepção, distante do texto em si mesmo e voltada para o leitor real do texto, não é em si mesma um afastamento de Poe: a ênfase de Poe a qualidades intrínsecas do texto escrito é focada numa unidade de efeito, que é produzida pela experiência do leitor do texto, o que, por sua vez, encontra-se imanente. A dimensão qualitativa do conto é, portanto, claramente secundária a uma qualidade específica, imanente — a capacidade do conto de produzir um efeito unitário no leitor (VAN ACHTER, 2012, p. 80 — tradução nossa)⁸.

Van Achter conclui que “é importante destacar o fracasso da crítica do conto de se emancipar do paradigma estético particular estabelecido por Poe, Matthews e seus

⁷ Chklóvski (1976), em “A arte como procedimento”, defende a ideia de que a produção de um efeito de estranhamento desautomatiza o leitor, oferecendo-lhe uma visão original dos objetos no campo da arte. A articulação de choque (efeito de estranhamento), desautomatização da percepção e oferecimento de uma visão singularizada do objeto representado é o que caracteriza o vínculo da teoria dos formalistas russos com uma concepção moderna de arte (autônoma, voltada para o novo e para o original, instauradora de novos modos de fazer e de perceber).

⁸ No original: “the turn taken by reader-response criticism, away from the text itself and toward the real reader of the text, is not in itself a turn away from Poe: Poe’s emphasis on the intrinsic qualities of the written text is focused on a unity of effect, which is produced by the reader’s experience of the text, in which this turn lay immanent. The qualitative dimension of the short story is thus clearly secondary to a specific, immanent quality – the capacity of the short story to produce a unitary effect in the reader” (VAN ACHTER, 2012, p. 80).

sucessores” (VAN ACHTER, 2012, p. 82 — tradução nossa)⁹. Pode-se verificar, a partir disso, que sua análise da permanência de Poe como grande modelo da crítica do conto ao longo do tempo é pertinente justamente por compreender a sua dupla dimensão, que propicia um diálogo com diferentes abordagens críticas.

Traçaremos, agora, um breve panorama de alguns dos estudos críticos do conto, desenvolvidos ao longo do século XX, que oferece uma base para uma melhor compreensão do gênero. Nosso recorte contempla contribuições de acadêmicos e contistas, uma vez que, até meados do século XX, uma parte considerável dos estudos sobre o conto era produzida por praticantes do gênero, a começar por Edgar Allan Poe.

No final da década de 1950, Norman Friedman (1976) publicou um estudo inovador no campo da teoria do conto no qual ele busca compreender os aspectos objetivos que geram a brevidade deste gênero. Neste artigo, Friedman defende que o conto não tem necessariamente mais unidade do que o romance e pode causar um impacto singular no leitor, o que estaria relacionado a outras questões que não se restringem à noção de unidade. Em resumo, Friedman (1976) acredita que a brevidade do conto seja causada: a) por ele se constituir de cenas (diálogos) e episódios (duas ou mais cenas em torno de um incidente), que são narrados em um espaço menos extenso do que um *plot* (a combinação de dois ou mais episódios); e b) pelo tipo de ação (estática ou dinâmica). No caso das narrativas com ação dinâmica, ele ainda verifica como a importância e a complexidade da mudança na narrativa podem afetar a sua extensão. Embora reconheça que os contos podem ser estáticos ou dinâmicos, Friedman afirma que as ações estáticas, que geralmente demandam menos extensão do que as dinâmicas, são encontradas no conto com mais frequência, o que explicaria a sua brevidade.

Uma abordagem contrastante com o estudo de Friedman, que caracteriza a brevidade do conto a partir de uma espécie de anatomia da ação, é o ensaio “The Lonely Voice” (1962), no qual o contista Frank O’Connor aponta um aspecto temático como a principal característica do conto: “uma intensa consciência da solidão humana” (O’CONNOR, 2004, p. 18–19 — tradução nossa)¹⁰. A solidão no conto seria tamanha que não haveria nem mesmo figuras com as quais o leitor pudesse se identificar — O’Connor acredita que nunca houve heróis no conto. Em vez disso, o gênero apresentaria uma “população submersa”, isto é, “figuras excluídas perambulando nas margens da sociedade” (O’CONNOR, 2004, p. 18 — tradução nossa)¹¹. Como bem observado por Viorica Patea (2012), um argumento de Mary Louise Pratt (1994) desenvolvido no artigo “The Short Story: The Long and the Short of It” (1981) vincula-se a essas proposições de O’Connor. Ao discutir os aspectos temáticos do gênero, Pratt observa que o conto, em muitas partes do mundo, é “usado para introduzir novas regiões ou grupos numa literatura nacional estabelecida, ou numa literatura nacional emergente em processo de descolonização” (PRATT, 1994, p. 104 — tradução nossa)¹². Outro traço do conto apontado por Pratt no âmbito temático é a identificação de que ele “é geralmente o gênero usado para introduzir novos (e possivelmente estigmatizados) temas na arena literária” (PRATT, 1994, p. 104 — tradução nossa)¹³.

A ideia de que o tipo de experiência produzida no conto é o que o singulariza enquanto gênero é partilhada, cada qual a seu modo, por Mary Rohrberger e Charles E.

⁹ No original: “It is important to highlight the failure of short story criticism to emancipate itself from the particular aesthetic paradigm set by Poe, Matthews and their successors” (VAN ACHTER, 2012, p. 82).

¹⁰ No original: “there is in the short story at its most characteristic something we do not often find in the novel—an intense awareness of human loneliness” (O’CONNOR, 2004, p. 18–19).

¹¹ No original: “outlawed figures wandering about the fringes of society” (O’CONNOR, 2004, p. 18).

¹² No original: “used to introduce new regions or groups into the established national literature, or into an emerging national literature in the process of decolonization” (PRATT, 1994, p. 104).

¹³ No original: “is often the genre used to introduce new (and possibly stigmatized) subject matters into the literary arena” (PRATT, 1994, p. 104).

May. Após questionar a brevidade como elemento definidor do conto por considerá-la uma categoria relacional, Rohrberger (1976) defende que o princípio fundamental do conto, herdado da metafísica presente na tradição romântica, é a investigação do real e de suas profundezas por meio de uma estrutura simbólica que transcende a superfície narrativa. A partir desse argumento, a autora destaca que os textos breves de ficção em prosa que não apresentam essa estrutura não são contos, mas “narrativas simples”. Por sua vez, Charles E. May (1976) compreende que o conto é uma forma narrativa breve devido ao tipo de conhecimento ou experiência que ele constrói, que é diferente do romance. Trata-se, segundo ele, de um gênero que propicia uma desautomatização da ordem cotidiana e permite uma sondagem profunda da realidade e da interioridade do indivíduo num momento epifânico.

Norman Friedman, em “Recent Short Story Theories: Problems in Definition” (1989), questiona os argumentos de Rohrberger e May a partir de três constatações: a) na comparação que fazem entre o conto e o romance, os dois críticos consideram que o romance é sempre realista; b) Rohrberger (1976) se vale do recurso de distinguir contos e narrativas simples para manter a sua definição de conto pura, uma vez que sua proposta é estreita a ponto de excluir contos realistas e narrativas que o próprio senso comum reconhece como representantes do gênero; c) May (1976) desconsidera que há contos sem epifania. Concordamos com Friedman (1989) porque as proposições de ambos os críticos elegem elementos próprios de determinadas vertentes do conto como aspectos essenciais do gênero. Suas propostas teóricas seriam mais precisas se não pretendessem estabelecer uma definição totalizante do gênero conto e buscassem descrever e analisar somente algumas de suas vertentes e tendências.

A percepção de que o conto é um instrumento de revelação de algo profundo é também explorada por Ricardo Piglia em “Teses sobre o conto” (1994) tanto do ponto de vista da estrutura narrativa quanto da experiência de leitura. Nesse ensaio, o escritor argentino defende que um conto sempre narra duas histórias, uma superficial e outra oculta, cuja construção é o trabalho fundamental do contista. No conto que Piglia chama de clássico, como o de Poe e Horacio Quiroga, a história oculta é revelada na superfície da história narrada em primeiro plano somente no desfecho, o que produz um efeito de surpresa. No caso do conto que ele chama de moderno, cuja principal figura é Tchekhov, o desfecho surpreendente é desfeito, o que torna o conto mais aberto e a história oculta mais elíptica, como se as duas histórias fossem uma só. Piglia afirma que “o mais importante nunca se conta. A história secreta se constrói com o não dito, com o subentendido e a alusão” (PIGLIA, 1994, p. 39). No que tange à experiência que o conto apresenta, Piglia conclui que, como correlato do dispositivo narrativo da intersecção de duas histórias, o gênero revela uma verdade secreta: “o conto se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permita ver, sob a superfície da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 1994, p. 41). Trata-se de uma reflexão que se aproxima das de Rohrberger e May, mas que apresenta a peculiaridade de Piglia construí-la a partir da análise da composição de duas histórias simultâneas, ou seja, de dispositivos narrativos mais objetivos.

No ensaio “Alguns aspectos do conto”, Julio Cortázar constrói uma reflexão sobre o gênero a partir de uma analogia entre o conto e a fotografia. Diferentemente do romance, que poderia ser visto como correlato de um filme cinematográfico, o conto pressupõe um limite (de extensão) tal como aquele que o campo de abrangência da lente impõe à câmera. Diante dessa limitação, Cortázar (1974) compreende que o desafio do fotógrafo e do contista é o de selecionar um fragmento significativo que, ao ser trabalhado esteticamente, transcenda os limites da imagem e da história narrada. Nesse sentido, “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história

que conta” (CORTÁZAR, 1974, p. 153). Esse efeito de transcendência significativa é construído, segundo Cortázar, por meio de um tratamento temático-formal no conto pautado pela intensidade (a remoção de itens e situações acessórios) e pela tensão (uma dosagem na apresentação dos eventos que cria uma atmosfera que prende a atenção do leitor).

A defesa da concisão e da eliminação de situações intermediárias feita por Cortázar é uma clara herança de Poe, sobre cuja produção teórico-crítica e ficcional ele chegou a escrever um ensaio completo. No ensaio “Do conto breve e seus arredores”, Cortázar afirma que o modelo de conto em que ele se baseia é o de Poe, que “se propõe como uma máquina infalível destinada a cumprir sua missão narrativa com a máxima economia de meios” (CORTÁZAR, 1974, p. 228). Para ele, o conto é marcado por uma esfericidade que implica um ambiente reduzido e uma construção na qual a tensão alcança o máximo dos limites de sua forma.

O contista Raymond Carver tem posições que se relacionam com as de Cortázar e Piglia. Segundo ele, no conto “deve haver tensão, uma sensação de que algo é iminente, que certas coisas estão num movimento implacável” (CARVER, 1994, p. 277 — tradução nossa)¹⁴. Essa tensão é criada não apenas por meio do arranjo das palavras do texto para a construção da ação projetada em primeiro plano na narrativa, mas também pelas “coisas deixadas de fora, que são implícitas, a paisagem logo abaixo da superfície lisa (mas às vezes quebrada e instável) das coisas” (CARVER, 1994, p. 277 — tradução nossa)¹⁵. Como a analogia da lente da câmera fotográfica mobilizada por Cortázar em seu estudo, Carver se lembra da analogia produzida por V. S. Pritchett em sua definição do conto, que seria “algo visto rapidamente com o canto do olho, de passagem” (PRICHETT *apud* CARVER, 1994, p. 277 — tradução nossa)¹⁶. Essa visão rápida, segundo Carver (1994), é transformada em algo que ilumina a experiência e pode propiciar uma rede maior de implicações e significação. De acordo com Carver, mesmo um diálogo curto e simples pode impactar o leitor profundamente, como também pequenos elementos ordinários representados no conto com uma linguagem simples podem portar uma alta carga de significação: “é possível, em um poema ou conto, escrever sobre coisas comuns e objetos usando uma linguagem comum, porém precisa, e dotar essas coisas — uma cadeira, uma cortina, um garfo, uma pedra, um brinco feminino — de um imenso ou mesmo surpreendente poder” (CARVER, 1994, p. 275 — tradução nossa)¹⁷. Carver tem o mérito de apontar o potencial significativo da construção simbólica e dos índices metonímicos do conto sem defender um viés essencialista, pois ele também reconhece que o mesmo ocorre no poema. Trata-se de um pensamento similar ao de Austin M. Wright (1989a), que afirma que os detalhes são mais proeminentes em textos breves, tanto em contos quanto em poemas.

Uma outra abordagem na teoria do conto privilegia a análise da configuração do desfecho dos textos. Nessa linha, têm destaque os estudos de John Gerlach (1985), que identifica cinco tipos de desfecho: a) solução do problema central; b) término natural; c) conclusão de uma antítese; d) manifestação de uma moral; e) encapsulamento. Per Winther (2004) faz uma revisão das categorias de Gerlach, renomeando algumas delas e acrescentando outras: a) solução do problema central; b) término natural; c) reversão emocional e/ou cognitiva; d) circularidade; e) manifestação de uma moral; e) avaliação; f)

¹⁴ No original: “There has to be tension, a sense that something is imminent, that certain things are in relentless motion” (CARVER, 1994, p. 277).

¹⁵ No original: “things that are left out, that are implied, the landscape just under the smooth (but sometimes broken and unsettled) surface of things” (CARVER, 1994, p. 277).

¹⁶ No original: “something glimpsed from the corner of the eye, in passing” (PRICHETT *apud* CARVER, 1994, p. 277).

¹⁷ No original: “It’s possible, in a poem or a short story, to write about commonplace things and objects using commonplace but precise language, and to endow those things—a chair, a window curtain, a fork, a stone, a woman’s earring—with immense, even startling power” (CARVER, 1994, p. 275).

mudança de perspectiva. Contemporânea de Gerlach, outra estudiosa que se tornou referência no assunto é Susan Lohafer. Por meio de uma interface da análise do discurso com a psicologia, Lohafer (1994) procura compreender como a fabulação — ela usa o termo *storyness* — do conto é reconhecida pelo leitor e como ele a processa em termos cognitivos. Para tanto, ela empreende um estudo¹⁸ de 45 contos de variados períodos¹⁹, analisando os pontos em que Gerlach havia percebido, intuitivamente, que a narrativa poderia ter sido concluída, o que ela chama de *preclosure* (“pré-desfecho”), e o desfecho propriamente dito (*closure*). Lohafer encontra tendências dos mais variados aspectos (sintáticos, lexicais, narrativos, etc.) em cada um dos períodos.

Outro estudo relevante sobre o desfecho do conto foi feito por Austin M. Wright (1989a), no qual ele desenvolve a noção de recalcitrância final — a resistência que certos desfechos oferecem à compreensão de seu significado e daquilo que eles representam para a totalidade da história. Wright (1989a) percebe que o desfecho do conto contemporâneo tende a intensificar essa resistência, o que faz com que o leitor tenha de reler e examinar novamente o conto após se deparar com a aparente incompletude do desfecho para tentar atribuir algum sentido à expectativa de totalidade que ele, leitor, havia criado sobre o texto. Wright (1989a) tipifica cinco categorias de recalcitrância final que não são excludentes entre si e que, ele reconhece, não contemplam todos os tipos de desfecho dos contos. São elas: a) contradição interna no nível da personagem ou ação, que Wright (1989a) denomina de “resistência mimética”; b) esclarecimento que não explica (o leitor tem de construir suas conclusões, dada a falta de explicação do desfecho); c) justaposição sem explicação; d) recalcitrância simbólica; e) descontinuidade modal (contradições no modo ficcional em que motivações de orientações distintas se confrontam — ex.: motivações fantasmagórica/espiritual X psicológicas de cunho realista; religiosas X realistas).

Esses estudos teórico-críticos fornecem elementos caros à compreensão das principais características do conto. No entanto, algumas ressalvas podem ser feitas tendo em vista que, por mais pertinentes que sejam tais proposições, elas não conseguem definir o gênero conto em toda a sua multiplicidade de formas e temas. Segundo Norman Friedman (1989), isso se dá porque grande parte da teoria do conto lida com o gênero dedutivamente, buscando encaixar a evidência na definição sem analisar um grande número de contos diferentes. O ideal, segundo o crítico, seria produzir estudos que utilizem uma metodologia indutiva, em que a definição só surgisse após o exame de um número considerável de exemplares do gênero. Dando continuidade a esse pensamento, Austin M. Wright (1989b) defende que uma definição satisfatória do conto implicaria uma análise de todos os contos conhecidos pelos críticos em duas etapas: primeiramente, deveria ser realizado um mapeamento de características, ainda que mínimas, que estejam presentes em absolutamente todos os contos. Depois, por meio de uma análise indutiva, deveriam ser levantados os aspectos que são comuns nos textos e que não estão presentes em todos eles. Evidentemente, essas propostas de Friedman (1989) e de Wright (1989b) são inviáveis devido ao número extenso de contos existentes e, também, porque este tipo de pesquisa totalizante não é papel dos estudos literários. De qualquer modo, Wright (1989b) acerta ao preferir falar mais em tendências do que em traços essenciais do conto. São essas as principais tendências do conto que ele elenca: a) o conto tende a ter entre 500 palavras e a extensão de “Os mortos”, de James Joyce; b) tende a lidar com personagem e ação no seu mundo ficcional; c) a ação tende a ser simples, com poucos episódios ou eventos secundários; d) o conto tende a ser mais unificado do que outras formas narrativas curtas em prosa; e) tende a apresentar *plots* de pequena magnitude, de descoberta, estáticos ou de

¹⁸ Lohafer também havia feito um estudo com base na percepção que seus alunos tiveram dos pontos de “pré-desfecho” (*preclosure*) em contos. Trata-se de “Preclosure and Story Processing” (1989).

¹⁹ Lohafer (1994) estuda a trajetória do conto segundo uma divisão em três períodos que ela classifica da seguinte maneira: inicial (1820-1850), moderno (1920-1940) e contemporâneo (1960-1980).

revelação, epifanias como as de Joyce, etc.; f) especialmente no caso do conto moderno, tende a deixar detalhes significativos para inferência.

Considerações finais

O breve panorama aqui apresentado demonstra o percurso das abordagens mais relevantes sobre os estudos que buscam definir ou descrever aspectos do conto enquanto gênero de ficção. Entre estudos essencialistas ou não essencialistas, verifica-se que não é possível produzir uma definição que contemple, satisfatoriamente, todos os aspectos do conto, até mesmo devido à multiplicidade de formas e temas que ele apresenta. De todo modo, é possível identificar alguns traços gerais que caracterizam o gênero, ainda que se saiba que eles não compreendem todas as suas manifestações. Isso posto, parece-nos que as tendências apresentadas por Wright (1989a) são um bom ponto de partida para um esboço de um quadro de tendências do conto, com destaque para alguns aspectos salientados desde Poe. A partir dessas tendências, apresentamos uma lista de traços do gênero relevantes para uma descrição do gênero:

- a) Tendência à condensação, intensidade e, muitas vezes, unidade (construída a partir da unidade de ação e da mobilização de motivos vinculados à intriga central e ao tema do texto, o que torna os elementos constituintes do conto mais funcionais);
- b) Economia de meios narrativos;
- c) Ênfase na construção de episódios mínimos, sem grandes desdobramentos secundários;
- d) Ênfase na articulação de índices metonímicos;
- e) Ênfase no trabalho com elipses, que, por vezes, se articulam com algum tipo de revelação;
- f) Possibilidade de desfecho mais conclusivo ou mais aberto (este último é um traço predominantemente moderno) com diferentes efeitos e níveis de compreensão.

Evidentemente, essa lista não abarca todas as manifestações do conto e suas propriedades. No entanto, ela aponta um conjunto mínimo de tendências cuja configuração pode ser estudada durante a análise dos procedimentos e recursos narrativos que singularizam a construção de cada conto em particular.

Referências

- CARVER, R. On Writing. In: MAY, C. E. (Ed.). **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 273-277.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *et al.* **Teoria da literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.
- CORTÁZAR, J. **Valise de cronópio**. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- FRIEDMAN, N. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. In: LOHAFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). **Short Story Theory at a Crossroads**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989. p. 13-31.
- FRIEDMAN, N. What Makes a Short Story Short? In: MAY, C. E. (Ed.). **Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 131-146.
- GERLACH, J. C. **Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story**. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1985.

- LOHAFER, S. A Cognitive Approach to Storyness. In: MAY, C. E. (Ed.). **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 301-311.
- MATTHEWS, B. **The Philosophy of the Short-story**. New York, London, and Bombay: Longmans, Green, and Co., 1901. Disponível em: <<https://archive.org/details/philosophyshort01mattgoog>>. Acesso em: 15 jun. 2015.
- MAY, C. E. (Ed.). **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994.
- MAY, C. E. **“I Am Your Brother”**: Short Story Studies. North Charleston: CreateSpace, 2013.
- MAY, C. E. Introduction: A Survey of Short Story Criticism in America. In: MAY, C. E. (Ed.). **Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 3–12.
- O’CONNOR, F. **The Lonely Voice: A Study of the Short Story**. New York: Melville House Publishing, 2004.
- PATEA, V. The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre. In: _____. **Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. p. 1-24.
- PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: _____. **O laboratório do escritor**. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.
- POE, E. A. **Essays and Reviews**. THOMPSON, G. R. (Ed.). New York: Library of America, 1984.
- PRATT, M. L. The Short Story: The Long and the Short of It. In: MAY, C. E. (Ed.). **The New Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 91-113.
- ROHRBERGER, M. The Short Story: A Proposed Definition. In: MAY, C. E. (Ed.). **Short Story Theories**. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 80–82.
- SMITH, H. E. Poe’s Extension of His Theory of the Tale. **Modern Philology**, v. 16, n. 4, p. 195–203, 1918. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/432814>>. Acesso em: 05 fev. 2016.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. *et al.* **Teoria da literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.
- VAN ACHTER, E. Revising Theory: Poe’s Legacy in Short Story Criticism. In: PATEA, V. (Ed.). **Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective**. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. p. 75-88.
- WILSON, J. S. Poe’s Philosophy of Composition. **The North American Review**, v. 223, n. 833, p. 675–684, 1927. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/25110283>>. Acesso em: 04 nov. 2016.
- WINTHER, P. Closure and Preclosure as Narrative Grid in Short Story Analysis. In: WINTHER, P.; LOTHE, J.; SKEI, H. H. **The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis**. Columbia: University of South Carolina Press, 2004. p. 57-69.
- WRIGHT, A. M. On Defining the Short Story: The Genre Question. In: LOHAFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). **Short Story Theory at a Crossroads**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989a. p. 46–53.
- WRIGHT, A. M. Recalcitrance in the Short Story. In: LOHAFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). **Short Story Theory at a Crossroads**. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989b. p. 115–129.