

ISSN 0104-1886

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
CADERNOS DO I.L.
Nº 18

DEZEMBRO DE 1997

O espaço literário do conto

Patrícia Lessa Flores da Cunha*

Sabe-se que o conto, como forma narrativa por excelência, seguramente tenha sido uma das mais longínquas criações humanas, manifestando-se através dos séculos e das idades, remontando não apenas aos relatos das façanhas nas reuniões dos clãs como às invenções do imaginário que, em última análise, visavam ao estabelecimento de normas e regras consuetudinárias do convívio social. Nesse sentido pode-se falar dos contos do folclore popular e dos contos de fadas, cuja propagação serve ao objetivo dos ensinamentos da vida, em que a criança, situando-se por força de um “era uma vez” nos limites de um mundo fantástico, aprendia a resolver as questões perigosas para enfrentar e encontrar o seu caminho no mundo real.¹

Entretanto, para ao estudo que aqui se propõe, a definição do conto passa necessariamente pela ótica da obra literária, entrevista a partir de Edgar A. Poe, para muitos o ponto de partida do conto contemporâneo, e concretizada em momentos extremamente significativos como foram as produções de Maupassant e Tchecov, ainda considerados parâmetros na confecção de um bom conto.

Segundo Herman Lima, sob o ponto-de-vista literário o que interessa é a narrativa de origem individual ou pelo menos individualizada. Sendo assim, o conto como arte literária é bastante recente, não tendo se originado além dos meados do século passado.² A seu respeito, Machado de Assis, com a reconhecida lucidez, já declarava em 1873:

... é gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade e creio que essa mesma aparência de facilidade lhe faz mal, afastando-se dele os escritores e não lhe dando, penso eu, o público, toda a atenção de que muitas vezes é credor.

Nessa consideração breve e objetiva, o grande escritor brasileiro estabelecia de maneira irretocável as virtuais fraquezas e potencialidades desse tipo de narrativa à que frequentemente se acrescenta, à guisa de caracterização, o adjetivo *curta*.

De saída, vê-se que Machado levanta a lebre da decantada questão do gênero.

A esse respeito, pode-se acrescentar algumas observações a partir do estudo de Gabriela Mora, que retoma de certa forma a definição machadiana,

* Professora Adjunto de Teoria Literária Departamento de Linguística e Filologia do Instituto de Letras, UFRGS

¹ Essa perspectiva foi tratada de maneira interessante por Bruno Betelheim, em seu conhecido *Psicanálise do Conto de Fadas*.

² LIMA, Herman. *Variações sobre o conto*. Rio de Janeiro: MEC SD, 1952. P. 10-11

embora com as peculiaridades do pensamento crítico contemporâneo. Reconhecendo ser *gênero* um dos conceitos mais debatidos ao longo da história da literatura, declara: “una primera pregunta que surge al comenzar el estudio del cuento es si estamos frente a un género literario”.³ Lembra ainda que nos limites dessa discussão, muitos teóricos respeitados já negaram tal possibilidade embora, sem terem suficientemente justificado suas assertivas.⁴ No entanto, apesar das diferentes manifestações sobre a matéria, é fato que a noção de gênero constitui uma “herramienta heurística valiosa” como disse Claudio Guillén em *Literature as System*, indispensável para que a obra literária comece a *ser*, e conseqüentemente, a *ser* como tal considerada.

Por outro lado, contrariando o pressuposto de que a idéia do gênero possa dar qualquer segurança à explicação do fato literário, outros críticos enfatizam a natureza cambiante e interdependente dos gêneros, bem como certa impossibilidade de defini-los cabalmente. Tal instabilidade de certa forma explicaria o prestígio renovado de certas obras literárias que uma vez já foram desprezadas, ou o fenômeno recorrente dos livros que nascem, morrem, renascem, e assim por diante. Para esses especialistas, há que se defender uma mudança de enfoque em relação ao gênero, desconsiderando-o tão somente como um elemento classificatório, em favor da importância reconhecida para com a comunicação e interpretação da obra.⁵

Sendo assim, o conceito de gênero, como pretende Gabriela Mora, passa a ser um ponto útil de partida para se enfrentar a multiplicidade de questões que emanam de uma dada obra literária. É preciso averiguar por que, em última análise, um leitor que se dispõe a ler um conto, por exemplo, tem uma expectativa diversa caso possa ler um romance, ou uma poesia, ou um ensaio. Ao menos, a opção inicial por um gênero dá um marco de referência ao leitor e ao autor, situando-os num primeiro espaço conhecido. Ou, como acrescenta Guillén, o gênero é um convite a uma forma - para o leitor é uma espécie de “contrato” social que facilitaria o uso apropriado da obra. Já o escritor “va a crear siempre com una implícita actitud de apoyo o de rechazo al canon que eligió y un intento de superarlo”⁶

O conto enquanto gênero da modernidade

³ MORA, Gabriela. *En torno al cuento: de la teoría general y de su practica en Hispanoamerica*. Madrid: Ediciones Jose Porrúan Turanzas, 1985. P. 7.

⁴ É o caso de René Wellek e Austin Warren, entre outros, que no capítulo intitulado “Natureza e Modos da Ficção Narrativa”, de sua *Teoria da Literatura*, não fazem maiores distinções entre conto e romance, por exemplo. Também Wolfgang Kayser, em *Interpretação e análise da obra literária*, desconhece no conto a existência de um gênero específico.

⁵ Essa é perspectiva de Alastair Fowler, em *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes* (Harvard University Press, 1982)

⁶ Tais proposições, citadas por Gabriela Mora, encontram-se, respectivamente em *Literature as system: essays towards the theory of literary history* (1971), de Claudio Guillén, e em *The political unconscious: narrative as a socially symbolic act*, de Frederic Jameson (1981), Op. cit. p.9

Apesar de o conto ser uma das formas literárias mais divulgadas da contemporaneidade, a verdade é que ainda muito pouco se tem escrito sobre ele, em termos estritamente teóricos. São muitos os ensaios, porém escassas as proposições mais amplas, a ponto de vários especialistas atentarem ao fato de que o estudo do conto não tenha produzido uma formulação tão complexa e ambiciosa em nível de um *Teoria do Romance*, de Georg Luckács, apenas para exemplificar. Talvez porque o conto, e assim as outras formas de expressão da atualidade, ressinta-se dos reflexos típicos da instabilidade contemporânea, afetando não só a sua maneira de ser, mas evidenciando certo descomprometimento - à falta de melhor termo - com uma análise mais profunda e exaustiva dessa maneira de ser.

Esse descuido crítico também é mencionado por Gabriela Mora, no livro intitulado *En torno al cuento: de la teoría general y de su practica en Hispanoamerica*, obra já referida, onde se encontra uma resenha sobre os vários pontos-de-vista acerca de uma possível teoria do conto, acrescida da opinião particular da autora que os remete, então, para uma apreciação da contística de língua espanhola. Além de ser um trabalho bastante completo, aborda com familiaridade muitas questões a serem operacionalizadas sobretudo na elaboração do conto radicado no lado de cá do Atlântico.⁷

O ponto de partida para se chegar às constantes do gênero conto contemporâneo foram os trabalhos - críticos e ficcionais - de Edgar A. Poe. Essa opinião é quase unânime para os estudiosos no assunto. Mesmo Maupassant e Tchecov, os paradigmas tradicionais, são considerados realizadores máximos do que Poe já atribuíra como inerente ao conto. Nos seus mais conhecidos trabalhos - “The Philosophy of Composition” uma análise da construção de seu poema “O Corvo”, e “Twice-Told Tales”, a respeito dos contos de Nathaniel Hawthorne - Edgar A. Poe praticamente elaborou um primeiro manual teórico sobre as formas curtas de composição literária. O efeito único, movido por uma intenção inicial poderosa e exclusiva, a intensidade ou totalidade de expressão e a extensão ou brevidade do texto são os três elementos que, segundo Poe, asseguram ao conto ser o que é. Habilmente entrelaçados, fortemente interdependentes, garantiriam ao autor um espaço literário em prosa onde melhor se realizaria o seu poder de criação da arte.⁸

⁷ Tais razões - a abrangência e certo espírito de “americanidad”, por assim dizer, e, ainda, por ter como objeto precípuo a análise do conto contemporâneo - tornaram a leitura do trabalho crítico de Gabriela Mora a base destes comentários. também foram referidas algumas informações extraídas de *Short Story Theories*, de Charles May (1976), que corroboravam essa intenção, bem como, em escala menor, observações de outros autores que oportunamente se manifestaram sobre o conto em geral.

⁸ A respeito do conto, Edgar A. Poe assim se manifesta: “A skilful literary artist has constructed a tale. if wise, the has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived, with deliberate care, a certain unique or single effect to be wrought out the then invents such incidents - the then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbrining of this effect, then the has failed in his first step. in the whole composition, there should be not word written, of wich the tendency, direct or indirect, is not to

A importância do efeito único, convertido por muitos em pivô central das formulações de Poe e um verdadeiro guia para as posteriores considerações teóricas sob essa égide, pode ser avaliada em explicações recentes. Entre outras, a que vê o conto, enquanto gênero mesmo, como possuidor de uma forma centrípeta em oposição a uma outra centrífuga própria do romance; ou ainda, o conto seria uma arte de revelação moral e o romance, de evolução moral (a palavra evolução implicando necessariamente normas múltiplas e um espaço temporal maior).⁹

A esse respeito, nota-se que na maioria dos abalizados pronunciamentos sobre o conto, essa perspectiva analógica com o romance é uma constante. Apenas há pouco tempo, e também por força do questionamento a outro critério derivado das reflexões de Poe, o da brevidade, somado ao próprio questionamento sobre os gêneros, passou-se a considerar com maior ênfase o cotejo com outras possibilidades de formas literárias curtas, como a crônica e o ensaio, por exemplo.

Nessa trilha de comparações, em que diferenças e semelhanças se buscam para uma caracterização mais adequada, especialistas também encontram afinidades do conto com o mito e o poema, basicamente devido à maneira da recepção¹⁰.

Por outro lado, a absorção total necessária à leitura do conto prefiguraria as condições de produção próprias do pensamento mítico, na esteira do efeito único de que Poe falava; de outro, o relato poderia expressar verdades intuitivas e não racionalizações lógicas, vertidas em linguagem poética por excelência.

Esse momento de clímax, que em última análise, todo conto buscaria, aproxima-se do efeito epifânico consagrado por Joyce: uma personagem apreenderia uma verdade sobre si mesma ou sua circunstância em resultado de uma crise, de uma situação extrema. No conto, essa possibilidade seria levada às derradeiras consequências, às custas de um movimento reflexivo incessante da unidade e intensidade que lhe são inerentes. Mais ou menos assim - o conto intenso e íntegro, no dizer de Poe, procura um efeito tal que, por sua vez, reforçaria aquela unidade e intensidade. Embora não exclusiva dessa forma narrativa, a técnica da epifania garante, sem dúvida, um padrão comum, mas não determinante do conto, seja apenas percebido pelo leitor e não necessariamente vivenciado pela personagem, seja em único ou em sucessivos momentos epifânicos.

Falando-se em epifania do conto, volta-se ao problema da intensidade. Para a maioria dos estudiosos, é um conceito difícil de definir, pois se, de um lado, trata com a emoção do leitor diante de certas passagens da obra ou de sua

the one preestablished design." (POE, Edgar A. On the aim and technique of the short story. In: CURRENT-GARCIA, EUGENE & PATRICK, Walton R. *What is the short story?* (p. 8).

⁹ Estes conceitos são formulados, respectivamente, por M. O. Toole, em *Structure, style and interpretation in the Russian story* (1982); e Mark Schorer, em *The story: a critical anthology* (1950). (MORA, Gabriela. Op. Cit. p. 15-16; p. 19)

¹⁰ Essa perspectiva foi aprofundada por Charles May em "Unique effect of the short story: a reconsideration and an example", in *Studies in short fiction*, XIII (3), 1976.

totalidade, de outro, é, sem dúvida, o produto da utilização de recursos específicos à própria estrutura do conto. De qualquer forma, a unidade de impressão ou a síntese de totalidade do conto, entendida ou não à maneira de Poe (como fruto planejado com cuidado pelo escritor), relaciona-se com o seu final¹¹, embora não mais obrigatoriamente numa apresentação explícita da sequência causa-efeito.

Boris Eikhenbaun definiu o conto moderno até 1880, como fundamentado "nos princípios de unidade de construção, efeito principal até o meio relato e forte acento final". No entanto, já a partir dos românticos, a prática dos contos fantásticos e de detetives via Hoffmann e o próprio Poe, prescrevia um final inesperado ao sucesso do conto. Hoje em dia, a voga contemporânea da narrativa que simula fragmentos de consciência, que parecem começar em qualquer ponto e não têm fim específico, tem solapado a importância do desenlace o que também vale ao conto.

De certa forma, o conto moderno rompe com o padrão clássico de inspiração aristotélica - princípio, meio, fim - com a existência de narrativas onde a ação fica inconclusa ou ambígua; em outras palavras, "el discurso necesariamente termina, pero no la historia, sobre la cual a veces el lector puede imaginar diferentes conclusiones o ninguna"¹². Assim, em muitos contos e para muitos contistas, importa mais *como* dizer do que *o quê* dizer.

Outro preceito de Poe igualmente controvertido é o da extensão; entretanto vários autores consideram a brevidade do conto como o elemento realmente diferenciador dessa modalidade narrativa¹³. O problema da extensão permanece insolúvel na medida em que se pode argumentar quão breve é a brevidade. A medida quantitativa aparece explícita na prescrição das duas horas máximas de leitura ou implícita na recomendação de se ler de uma sentada ou ainda embutida no novíssimo conceito de *short short story*¹⁴. Porém pode-se levantar objeções a esse critério, considerando-se o envolvimento psicológico com o próprio ato de ler, onde a duração do tempo na narrativa passa a ser um dado bastante subjetivo. A experiência mostra que, para o leitor, há contos intermináveis, porque pesados e herméticos, enquanto muitos romances também se lêem de uma só vez.

¹¹ "Só tendo o epílogo constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção". (POE; Edgar A. A filosofia da composição. In: _____, *Poemas e ensaios*. Trad. Oscar Mendes. 2 ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987. p. 109)

¹² MORA, Gabriela. OP. cit. p. 26.

¹³ "...es la extensión la característica que incide con mayor peso en esis atributos adscritos al cuento. Su dimensión redocida permite la impresión de 'efecto unico; de concentración, de intensidad, o tensión y unidade de que se viene hablando a partir de Poe". (MORA, Gabriela, op. cit. p. 139)

¹⁴ O crítico Irving Howe dá esse nome ao brevíssimo conto, com o máximo de duas mil e quinhentas palavras, "fortemente condensado, quase como um poema lírico (que explode em um estalido revelador...e se confina a um único e poderoso incidente de forma simbólica. " (*em Short stories: an anthology of the shortest stories*, New York, 1983).

Entretanto, mesmo num estudo estatístico bastante preliminar, é fato que para grande parte dos críticos a dimensão da extensão é o elemento mesmo do conto, vez que todas as suas demais características dela dependem - a unidade de impressão, o número limitado de personagens, as poucas situações, a intensidade, todas têm a ver com a brevidade dessa narrativa, em oposição ao romance que seguiria sendo, nesse sentido, uma forma dominante¹⁵.

Por outro lado, se a extensão do conto aparece como crucial, pois que agudiza o aproveitamento estético de outras qualidades que lhe são freqüentes, a ponto de lhe conferir o caráter de uma constante, não haveria nisso qualquer possibilidade de prejuízo. Não é por ser breve que o conto terá menor complexidade. Ao contrário, no dizer de Alfredo Bosi, o conto "proteiforme... não só consegue abraçar a temática toda do romance, como põe em jogo os princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gênero e significados."¹⁶

Assim, a moderna descrição do conto vai refletir a preocupação dos novos estudos literários bem como se utilizar de novos nomes para designar novos até fatos velhos conhecidos¹⁷. Atualmente, para a obtenção dos traços mais repetidos do conto, contar com a reação do leitor torna-se imprescindível, evidenciando outro tópico central para a crítica literária corrente. Por exemplo, tomando-se o efeito da intensidade, um dos expedientes mais comuns para atingi-la no conto estaria em retardar a satisfação das expectativas do leitor - o adiamento ou a distorção dos elementos esperados pelo leitor sem dúvida cria tensão e aumenta a intensidade.

No exame específico dos mecanismos discursivos dessa força, os recursos estilísticos usados por cada escritor adquirem relevo especial. A estilística tradicional sempre soube relacionar figuras retóricas para explicar os diversos tipos de intensidade. O conto, com sua brevidade típica, apenas facilitaria sobremodo a detecção desses fenômenos. Porém, enquanto antes preponderava a intenção do autor, hoje se observa demais o trabalho do leitor. Assim, a visão particular que cria no conto um objeto simbólico de possíveis mundos, pela força da inseparável imbricação entre forma da língua e seu significado, provoca tal irradiação que a palavra do texto literário transcenderia o mero contexto imediato para compartilhar da formação de paradigmas.

Isso se operacionaliza também através do conceito de unidade adscrito ao conto. À primeira vista, qualquer obra literária marcada ainda que formalmente por um princípio e um fim constitui-se num "objeto de aparência autônoma". Autonomia essa relativa, pois que o conto, no caso, depende da representação dos

¹⁵ Na opinião de Mary Louise Pratt, existe uma relação hierárquica entre conto e romance, na qual o primeiro é dependente em relação ao segundo, contra o qual se define. ("The short story: the long and the short of it", *Poetics*, 1981).

¹⁶ BOSI, Alfredo. Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo. In: _____. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 7)

¹⁷ MORA, Gabriela. Op. cit. p. 129.

diversos mundos que um leitor fora do texto concebe para sua cabal realização. Nessa ótica, a simbiose obra/leitor mostra que a coerência ou unidade do texto literário passa a ser fundamentalmente uma situação receptiva. A coerência é um processo de invenção do receptor, em que se está atento a conexões muitas vezes invisíveis, implicando "organizar la información de manera que la totalidad pueda ser procesada como conectada y estructurada"¹⁸. Isso pressupõe para a compreensão do discurso não só o conhecimento de regras linguísticas, mas também o conhecimento de um mundo compartilhado entre emissor e receptor.

Tal perspectiva, defendida cada vez mais não só por estudiosos como pelos artífices da literatura contemporânea, exige do leitor uma atividade inferencial capaz de unir os diversos elementos do texto, seja em nível de estruturação sintagmática - para perceber os vínculos causais que enlaçam os diversos acontecimentos; seja em nível de consistência discursiva - para obter a recorrência dos paradigmas semânticos, sintáticos e lexicais que reforçam o propósito da coerência. Novamente, a forma breve do conto conduz à percepção mais imediata dessas possibilidades, porque nela tudo se torna mais visível.

Afirma-se com razão que o conto tem sido das formas mais desenvolvidas no panorama das letras latino-americanas. Além disso, muitos contistas de sucesso têm-se manifestado oportunamente sobre a criação do conto. Dentre eles, destacam-se Horácio Quiroga e Júlio Cortázar, com trabalhos bem conhecidos em ambas as áreas - ficção e crítica - , relevantes por se associarem a uma atmosfera comum nas recentes preocupações literárias universais, irmando o tom específico, não necessariamente provinciano, das produções locais às significativas exegeses da modernidade¹⁹.

Quiroga é um seguidor dos preceitos de Poe, muitos deles metamorfoseados na apresentação do seu "Decalogo del Perfecto Cuentista", cujo acento irônico relativiza a receita segura e suficiente para se escrever um bom conto. Apontando como virtudes essenciais do contista a modéstia com paciência e persistência, suas reflexões estão temperadas pelas vicissitudes advindas da própria prática. Índices expressivos dessa formulação são os preceitos oito e dez, em que questões como verossimilhança e foco narrativo fundamentam a argumentação²⁰.

Buscando acima de tudo "la vida en el cuento", Quiroga o define como uma estrutura a conformar um mundo independente, que exige a expulsão de qualquer elemento estranho ao que se conta. Nessa forma substancialmente

¹⁸ Ibid. p. 137.

¹⁹ Nesse sentido, é pertinente a observação de Luís da Câmara Cascudo, citado por Herman Lima, de que "o conto, como a morada, alimentação, indumentária, é uma constante". Por não trair a sua origem popular, " revela informação histórica etnográfica, sociológica, jurídica, social. É um documento vivo, denunciando costumes, idéias, mentalidades, decisões e julgamentos" (*Variações do Conto*, p. 8-9)

²⁰ QUIROGA, Horácio. Sobre literatura. In: _____. *Obras inéditas e desconhecidas*. Montevideo: Arca, 1970. p. 87-88

“cerrada”, a situação narrativa deve ser trabalhada de dentro para fora, temática e linguisticamente. Para ele, conto literário possui os mesmos elementos do conto oral, sendo o “relato de una historia bastante interesante y suficientemente breve para que absorba toda nuestra atención”.

O autor/crítico toma posições bem definidas quanto a uma poética do conto, relativizando de certa forma a extensão e o argumento, tendo em vista, à maneira dos relatos imortais, as possibilidades contidas em “la historia breve, energica y aguda de un simple estado de ánimo”²¹.

Cortázar, por sua vez, preocupou-se em estabelecer os contornos físicos do romance e conto. Para tanto, faz uma analogia entre cinema e fotografia que justapõe as espécies literárias: a ordem aberta do filme e do romance se diferenciaria da reduzida e limitada ordem própria do conto e da foto. Retomando o conceito de epifania, conto e fotografia “recortam un fragmento de la realidad” de forma a atuar “como explosión que se abre a una realidad más amplia”. Segundo Cortázar, “el cómo se cuenta importa más que el qué se cuenta”. O procedimento da iluminação, garantido pela manipulação da forma, transformaria o conto em síntese implacável da condição humana numa determinada ordem social e histórica.²²

Ao máximo da utilização da forma equivaleria o máximo da intensidade e tensão, conceitos diferenciados agora vistos como produtos específicos do ofício do escritor. A intensidade pressupõe a eliminação de toda idéia e situação intermediária (remetendo-se ao oitavo mandamento de Quiroga), enquanto a tensão tem a ver com o ritmo da velocidade da narrativa. Isso implicaria uma tipologia binária de contos, em que a primeira prevalece em contos onde a anedota ou ação é mais importante; a segunda participaria mais dos chamados “contos de atmosfera”.

Nesse particular, as idéias de Cortázar incidem numa das questões preponderantes da narratologia moderna, que discute exatamente a (im)possibilidade da separação entre forma e conteúdo em um relato, na medida que mais e mais o quê se envolve com o como na prática do fazer literário.

Essa perspectiva é aguçada na preferência de Cortázar pelo uso da primeira pessoa gramatical, onde existe a mediação do narrador - personagem na entrega da narração. A eliminação do narrador como autor remete à autonomia do conto enquanto “algo que ha nascido por si mesmo” e rompe os laços entre criador e criatura, fato que a análise literária já questiona há algum tempo.

Os artigos constantes em *Short Story Theories*, editado por Charles May, interessam na medida em que se revelam certas posições da crítica anglo-saxã mais recente em relação ao conto.²³

²¹ _____. A retórica do conto. op. cit.

²² MORA, Gabriela. Op. Cit. p. 43-51.

²³ MAY, Charles E., ed. *Short story theories*. Ohio University Press, 1976. 251 p.

Apesar da reconhecida tradição das “shorts stories” no panorama da literatura de língua inglesa, os críticos apontam o desprestígio da moderna ficção curta - “still running a poor fourth to the novel, poetry and drama” - , reconhecendo, todavia, a sofisticação crescente do gênero frente às possibilidades de engenho e técnica, bem como o caráter privado dessa arte na relação escritor/leitor.²⁴

A desconsideração com o conto passaria por certa noção básica de exiguidade da narrativa curta, insuficiente para captar a grandeza da vida, ao mesmo tempo que remete pejorativamente a uma fórmula já preconizada na abordagem matemática de Poe. Assim, o conto estaria associado a uma idéia de arte como algo supérfluo, balizada pelo caráter de consumo na ligação com o mundo do jornal e das revistas, espaço primeiro de publicação de muitas obras hoje notoriamente reconhecidas.

Outro dado a ressaltar seria uma atitude negativa do leitor que não vê seriedade nem trabalho numa prosa simultaneamente tão compacta e flexível; isso, acrescido às contumazes comparações com formas narrativas mais longas, tem contribuído para a abordagem do conto como arte subsidiária.

Tal quadro desfavorável somente reverteria com a suspensão dos preconceitos, viabilizando-se, então, o acesso ao conto “as if it were a fresh discovery”.²⁵ A curta extensão do conto seria reavaliada como dimensão satisfatória para as possibilidades das várias leituras, em princípio inexistentes no romance, de forma que novos arranjos interpretativos seriam garantidos pelo impacto, concisão e controle de uma escritura tão polissêmica quanto a genuína poesia.

Nesse sentido, a visão metafísica, oriunda da tradição romântica que é o berço do conto literário, fornece o *rationale* para a sua estrutura, na medida que se torna um meio de o autor investigar a natureza do real.²⁶ Também no conto as aparências enganam, e o significado transcende a superfície objetiva da narrativa, questionando os valores para uma realidade além dos eventos do mundo concreto.

Outras formulações encontram nessa essência romântica do conto uma consciência profunda da natureza individualista, e até intransigente do homem. Por essa natureza, o conto configurar-se-ia, então numa espécie de “voz solitária” comprometida com a experiência dos grupos submersos, senão marginais, da sociedade, afastando-se, assim do conceito clássico de civilização, mais aderente ao romance, que vê o homem como animal da comunidade.²⁷ Talvez por isso se diga que no conto, ao contrário do romance, não existem heróis, no sentido épico que o termo refere, o que redundaria em uma distância não apenas formal mas ideológica

²⁴ GULLASON, Thomas. A. The short stories: an underrated art. In: MAY, Charles E. ed. *Short stories theories*. p. 13-31.

²⁵ Ibid. p. 24

²⁶ ROHRBERGER, Mary. The short story: a proposed definition. In: MAY, Charles E., ed. *Short story theories*. p. 80-82.

²⁷ O'CONNOR, Frank. The lonely voice. In: MAY, Charles E., ed. *Short stories theories*. p. 83-93.

daquele. Nessa mesma direção, conclui-se que para o contista não há uma forma especial; já que seu ponto de referência jamais será a totalidade da vida humana ele deve estar sempre atento à maneira de abordá-la, estando nessa seleção implícitas as novas possibilidades formais ou as chances de um total insucesso.

O problema da extensão do conto adquire então novos matizes, pois se a forma do romance é definida pela extensão, no conto, a extensão é dada pela forma - "there is no criterion of the length of a short story other than that provided by the material itself"²⁸. Em outras palavras, a relação forma e conteúdo reaparece como dado significativo na construção do conto.

Por outro lado, a objeção de que, no conto nada acontece, comum por parte de leitores e críticos desavisados, merece atenção especial. Para esses, o conto moderno é tudo, exceto uma estória, no sentido esperado do termo. Enquanto o conto tradicional é baseado sobretudo num enredo amarrado pela causalidade, a narrativa contemporânea se mostra "a-estruturada", "fragmentária" e "amorfa".²⁹ Todavia pode-se dizer com certeza que o conto contemporâneo, à semelhança do anterior, tem de fato um arranjo esquemático, embora resultante das várias alterações técnicas que encontram na noção de conflito o estofamento necessário para revigorar velhas e estereotipadas fórmulas. Entre essas mudanças, ressaltam a limitação do assunto e certa abordagem elíptica. O escritor moderno, na sua ânsia de esgotar o real, vê-se obrigado a restringir mais e mais o espaço e o tempo, surgindo estórias de circunstâncias até então pouco atraentes ao seu antecessor de ofício.

Além disso, na esteira da relatividade absoluta dos critérios, a sugestão e a metáfora vingaram, onde antes se afirmavam peremptoriamente os fatos. Adeus à legitimidade do sentido único, morte à denotação. Ao escritor da modernidade não pode passar despercebida a aventura da decodificação, em meio ao risco do pleno jogo criador, pois, lembrando Roland Barthes em *Crítica e Verdade*, uma obra será "eterna" não por impor um sentido único a homens diferentes, mas por sugerir sentidos diferentes a um homem único que fala sempre a mesma língua simbólica, ao longo de um tempo múltiplo: "a obra propõe e o homem dispõe". Cabe agora ao leitor do conto também preencher os vazios de um possível enredo, num ajuste do quebra-cabeças que só demonstra a existência de uma estruturação a ser viabilizada numa operação bem mais exigente.

O conto se sustenta pois, como forma literária dinâmica e extraordinariamente rica, reformando-se e adequando-se à ótica de uma sociedade que vive sempre o momento crucial de sua existência, garantindo pelo poder de manutenção do relato a necessária sobrevivência da espécie. Como bem afirma o crítico, "desde o princípio da civilização não houve solução de continuidade na

²⁸ Ibid. p. 92.

²⁹ BADER, A. L. The structure of the modern short story. In: MAY, Charles E., ed. *Short stories theories*. p. 116-130.

tradição do conto: o interesse pelas histórias é tão forte e insaciável no homem de hoje, como era antes que ele descobrisse o modo de fazer armas de pedra".³⁰ Quer dizer, quem conta um conto, aumenta um ponto. E segue vivendo.

³⁰ LIMA, Herman. Op. cit. p. 7.