

O ESTUDO DO CONTO EM PORTUGAL: DO SÉCULO XVII À ATUALIDADE¹

MÓNICA SERPA CABRAL

Palavras-chave: teoria, crítica, brevidade, contenção, unidade

Keywords: theory, criticism, brevity, contention, unity

O conto, a mais antiga forma de narração em prosa, exerce uma atração especial sobre muitos escritores, que encontram, neste género do modo narrativo, um meio de expressão da sua individualidade artística. O conto possui, indubitavelmente, um lugar significativo nos campos da criação, da teoria, da receção e da crítica literárias, sendo uma fonte inesgotável de perspetivas, temas, técnicas e um espaço propício à experimentação, sem deixar, todavia, de apresentar vestígios das formas literárias que o originaram. Revelando uma grande flexibilidade temática e estrutural, assume uma notável abertura a novas experimentações no campo da literatura, mormente quando se cruza com outros géneros e com outras artes, como a pintura, a fotografia e o cinema. Talvez seja esse o motivo principal para um tão confuso entrelaçamento das possibilidades estéticas e das correntes teóricas.

1. Antes de uma perspetiva panorâmica do estudo do conto em Portugal, é importante fazer referência às linhas teóricas gerais que acompanharam o género na sua evolução. O século XIX foi, nas literaturas europeias e americana, o grande século do conto. Não podemos ignorar nem desprezar os contos escritos até essa altura, mas escritores de talento como Maupassant, Daudet e Flaubert, na França; Gogol, Turgenev, Chekhov e Tolstoy, na Rússia; Hoffmann, na Alemanha; e Edgar Allan Poe, O. Henry, Stephen Crane, Jack London e Sherwood Anderson, nos E.U.A, e muitos outros, revelaram-se mestres no cultivo do género, inscrevendo-se numa tradição cuja qualidade não tem precedentes.

¹ Este artigo situa-se no âmbito de um trabalho de pós-doutoramento apoiado pelo Fundo Regional da Ciência e pelo programa PRO-EMPREGO, Programa Operacional do Fundo Social Europeu para a Região Autónoma dos Açores.

Tentando elevar a ficção breve a uma posição privilegiada no cânone literário e sistema de géneros, Edgar Allan Poe exerceu uma das maiores influências literárias e críticas ao longo desse século, podendo ser considerado um dos primeiros teorizadores do conto e, provavelmente, um dos maiores responsáveis pela consolidação do género². Especialmente no ensaio que escreveu sobre *Twice-Told Tales* (1842), expõe a sua posição face ao conto em prosa (“prose tale”), aproximando-o de um outro género literário: o poema rimado. Para o teorizador, uma das mais importantes características do conto (e de quase todas as formas literárias) é a unidade de efeito ou de impressão, que não é conseguida em composições demasiado curtas ou demasiado longas (Poe 60-61). A brevidade constitui um ponto comum entre o poema rimado e o conto e tem uma relação direta com a reação que o texto consegue provocar no leitor. Os dois devem ser lidos de uma só assentada para se conseguir a unidade de impressão, com vista a manter o efeito desejado. É, precisamente, a partir de um efeito central que o escritor vai construindo o texto. Enfim, todas as escolhas feitas pelo autor na composição do texto devem contribuir para ressaltar esse efeito. Esta proposta revela, claramente, uma intenção de domínio do autor sobre o leitor, assente no extremo controlo dos materiais narrativos. O texto é apresentado como resultado de um trabalho consciente, que se faz por fases, em função dessa intenção: a conquista do efeito único. Estas considerações revelam já uma característica básica do conto: a economia narrativa. Trata-se de obter o máximo de efeitos com o mínimo de meios, suprimindo tudo o que não esteja diretamente relacionado com o efeito, com vista a conquistar o interesse do leitor.

Na hierarquia dos géneros, Poe situa o romance abaixo do conto, porquanto, sendo longo, não pode ser lido de uma vez. Logo, a interrupção da leitura acaba por impedir a verdadeira unidade. Como não é suscetível de interrupções na leitura, o conto transmite melhor a intenção do autor. Ao assumir esta posição, Poe contraria as correntes em voga na altura, defendendo que as formas literárias não devem ser avaliadas de acordo com a quantidade mas sim qualidade.

Nenhum estudo atual sobre o conto poderia omitir o nome de Edgar Allan Poe, visto acreditar-se que foi ele quem forneceu as bases para o

² As considerações que Edgar Allan Poe foi fazendo ao longo de vários textos, sobretudo em “The Review of Hawthorne’s *Twice-Told Tales*”, “The Philosophy of Composition” e “The Poetic Principle”, permitem delinear uma teoria do conto, embora nenhum deles supostamente constituía estudo sobre o conto ou a ficção breve. As suas ideias integram uma poética mais geral, preocupada primeiramente com a poesia e depois com a prosa e seus efeitos no leitor.

conto literário moderno. Ao longo da história da teoria contística, podemos encontrar estudiosos que defendem as suas ideias, bem como outros que as refutam.

Os que seguem Poe reafirmam a importância do efeito único e da unidade de impressão no conto e a relevância do género, produto do século XIX, no panorama da literatura, como Brander Mathews. Foi ele quem colocou as ideias de Poe no cânone da crítica literária contística. Assim, quase meio século depois, as ideias de Poe foram retomadas e expandidas por esse teorizador, num pequeno livro intitulado *Philosophy of the Short-Story* (1901), o primeiro estudo a descrever e a propor a poética de um género em particular: o conto literário moderno. Mathews identifica um novo género, descreve-o como uma forma em prosa breve, distinta da simples história curta, designando-a de *Short-Story*³. O seu trabalho constituiria a base da teoria do conto durante um século.

Ao longo do século XX, há ainda muitos estudiosos que defendem as ideias de Poe, como Julio Cortázar, que, principalmente nos artigos “Algunos aspectos del cuento” (1963) e “Del cuento breve y sus alrededores” (1969), expõe importantes questões referentes ao género, sendo evidentes as semelhanças entre a sua proposta e a visão do teorizador norte-americano. Assim sendo, Cortázar utiliza outros termos, nomeadamente “intensidade” e “tensão”, para designar os mesmos aspetos tratados por Poe⁴.

Apesar de a teoria de Poe ser defendida e complementada por muitos estudiosos do conto, como Cortázar, há igualmente teóricos que se opõem

³ Até Brander Mathews, o termo inglês para “conto” era “tale”, usado, igualmente, por Poe. Podemos dizer que este novo termo assinala o aparecimento de um novo género, o conto literário moderno. Em Portugal, como em muitos outros países, a palavra “conto” permaneceu, apesar de possuir um novo sentido.

⁴ Cortázar defendeu a abertura do conto, referindo a capacidade de sugestão do género devido à condensação e à economia discursiva. Aproximando o conto e a fotografia, afirmou: “(...) el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acaecimiento que sean significativos, que no solo valgan por sí mismos, sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenidas en la foto o en el cuento (...) El cuentista sabe que no puede proceder acumulativamente, que no tiene por aliado al tiempo; su único recurso es trabajar en profundidad, verticalmente, sea hacia arriba o hacia abajo del espacio literario. Y esto, que así expresado parece una metáfora, expresa sin embargo lo esencial del método. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar condensados, sometidos a una alta presión y formal para provocar esa apertura a que me refería antes” (374). Em vez de reproduzirem mecanicamente o real, o fotógrafo e o contista criam limites para os transcender, ao captarem o instante poroso e aberto a novas expansões.

às suas propostas, principalmente os que sustentam a dificuldade e mesmo a impossibilidade de delimitação de uma teoria do conto. Além disso, podem ser detetadas várias restrições na sua perspectiva, entre as quais a que se relaciona com o efeito único, apontada por Nádya Battella Gotlib:

O conto evolui e se multiplica em diferentes possibilidades de construção. Todos os contos provocam um *efeito único* no leitor? Não haveria os que provocam nele diferentes efeitos, efeitos que podem, inclusive, ir sofrendo mudanças no decorrer da leitura, desde o extremo cómico ao extremo sentimental, por exemplo? Seriam estes *maus contos*? Seriam estes *contos*? (69)

Em 1976, nos EUA, verifica-se um reavivar do interesse pelo conto, bem como o início da crítica e teoria contística como uma disciplina. Podemos encontrar, na altura, duas posições teóricas: uma liderada por Suzanne Ferguson e a outra por Charles May⁵. Para a primeira, o conto literário moderno é meramente narrativo num modo impressionista, não possuindo nenhuma característica especial que o defina como género, ao passo que, para o segundo, o conto não pode ser definido como um mero modo nem apenas com uma característica individual, mas sim como um conjunto de relações e traços que definem a sua diferença genológica específica em relação ao romance. A questão central é se o conto é um género diferenciado ou se é apenas um romance curto, usando as mesmas estratégias e mecanismos narrativos. Segundo May, o conto caracteriza-se por um realismo particular que o romance não tem. A sua brevidade advém não só da extensão mas, sobretudo, do tipo de experiência ou realidade que revela. Ao contrário da continuidade do fluir da vida quotidiana, retratada no romance, o conto representa a vida em fragmentos de experiência, em intensos momentos de realidade interior, possuindo um estilo que mostra através da omissão, um estilo que une o lírico ao realista, e uma linguagem que usa estruturas simbólicas.

2. A maioria das tentativas de definição do conto baseia-se na sua extensão e conclui que a brevidade é a característica principal do género. De facto, o conto parte da noção de limite e o primeiro limite que salta à vista é o físico. Alguns teóricos fixam, inclusivamente, o número máximo

⁵ Em 1976, Charles May publica a primeira antologia de artigos críticos sobre a natureza do conto: *Short Story Theories*. Pela primeira vez, são reunidos textos teórico-críticos sobre o género, elevando-o a um objeto de estudo sério e criando um lugar para o género nos estudos literários modernos. No debate sobre esta forma literária, não se verificou consenso na definição do conto, quer como género, de acordo com os argumentos de Charles May, quer como modo discursivo, segundo a posição contrária de Suzanne Ferguson.

de páginas que o conto deve ter. Todavia, segundo Juan Paredes Nuñez, “la brevedad no es una característica del cuento literario sino una consecuencia natural de su estructura” (25). O autor compara o conto com o romance, explicando que a diferença entre os dois não é a extensão, mas sim a diversidade de procedimentos que cada um utiliza. Assim, refere que o conto pode ser definido como um processo de concentração, pois o contista “trabaja en profundidad, verticalmente, sin digresiones ni ampliaciones, en una lucha constante contra el tiempo y el espacio para ofrecernos, en una depuración estricta, aquellos elementos que sean realmente significativos” (Nuñez 27), enquanto o romance atua por acumulação, isto é, “a través de la suma progresiva de efectos, puntos de vista y ángulos de visión, y aquí es donde radica su verdadera esencia” (Nuñez 27).

Deste modo, na distinção entre os dois géneros, parece consensual entre os teóricos que, ao contrário do romance, o conto, sendo uma forma sintética e concisa, não gosta da divagação e da dispersão. José María Merino, contista, ensaísta e poeta espanhol, aproxima a leitura dos textos destes géneros a dois tipos de viagem: “una novela es un viaje a un punto haciendo muchas excursiones intermedias y perdiéndose por muchos ramales, por muchos rincones, por muchos lugares; un cuento es un viaje a un punto, un viaje al centro” (22). Saliente-se, no entanto, que esta brevidade, tão associada ao género, não pode ser vista negativamente, explica Rosa Maria Goulart:

Se o conto não pode aprofundar todos os recursos de que dispõe uma narrativa mais extensa, como são a novela e o romance, o mesmo beneficia de outros que lhe são peculiares e que fazem dele um género independente e autónomo cuja brevidade em nada diminui a sua dignidade genológica. (Goulart, “Rumos” 121)

Desde o início da teoria do conto, sempre houve a tendência de o comparar e confrontar com o prestígio do romance na hierarquia dos géneros. Com efeito, um dos paradigmas teóricos mais seguidos é, precisamente, aquele em que o conto é definido em contraste com o romance, iniciado por Poe e reafirmado, mais tarde, por Brander Mathews. A relação entre os dois géneros deu origem a inúmeras teorias, mas a conclusão porventura mais salutar será a de que o conto e o romance pertencem à prosa narrativa, usam técnicas e estratégias narrativas que podem ser aproximadas, mas não é necessário falar do romance para falar do conto. Será mais proveitoso comparar contos com contos, já que os dois géneros possuem um modo de funcionamento estrutural e semântico-pragmático distinto.

3. No século XX, o conto reveste-se de novas características, que vieram revolucionar o género e mostrar que este possui um carácter dinâmico, aberto à mudança. Por isso, muitos contistas modernos utilizam técnicas inovadoras e introduzem novos temas no processo da criação literária, o que revela a dificuldade (e, até mesmo, poder-se-ia dizer, a quase impossibilidade) de se construir uma única e eterna teoria do conto literário. Com efeito, a esperança de se alcançar uma definição do conto que possa ser extensível a todos os tempos parece remota⁶. Aliás, a dificuldade em definir o género pode ser explicada, segundo Luis Beltrán Almería, por uma das tendências que atravessam o campo da teorização literária: o ceticismo, que constitui um dos sintomas da crise do pensamento contemporâneo (548). O teorizador explica esta tendência, que sustenta que o debate acerca do conto literário deverá acabar:

La raíz del escepticismo está en los fracasos del teoricismo. Y es que uno de los defectos de nuestra época es el de encerrarse en sí misma, incluso en la mera actualidad. Y, de la misma manera que se da por sentado que la teoría del cuento empieza con Poe a mediados del siglo XIX, (...) también se da por sentado que lo debate ha de concluir ya, bien sea porque el género cuento no existe o porque definir un género sea un imposible. (Almería 551)

Podemos dizer que a fragmentação detetada na vida do homem atual e no próprio género se reflete, igualmente, na teoria contística. A insegurança, o ceticismo e a falta de princípios claros, especialmente na teoria dos géneros, originam a falta de consenso no seio da investigação literária moderna quanto a uma lista de elementos individualizadores do género contístico⁷. Grande parte dos pressupostos metodológicos e

⁶ As considerações atuais acerca do conto nem sempre revelam transparência e conformidade, quer na caracterização dos elementos principais, quer numa possível definição genológica. Aliás, há certos teorizadores, como Dominic Head, que assumem uma postura crítica face às tendências atuais na teorização do conto, sustentando que uma única definição do conto constitui um erro, visto que a validade da definição de uma forma literária depende primordialmente da análise das tendências dominantes e não tanto das características essenciais: “A *single* definition of the short story is both inaccurate and inappropriate: the diachronic perspective should always qualify the synchronic observation. The valid, historical definition of a literary form, therefore, examines prevailing tendencies rather than essential qualities” (2).

⁷ Na sua tese de doutoramento, Erik van Achter explica uma tendência na teoria da literatura das últimas décadas, em que se considera impossível descrever os géneros literários (174-175). Assim, refere que, ao contrário dos modos, que designam qualidades universais, trans-históricas e intemporais das formas literárias, os géneros possuem qualidades particulares, históricas e temporais. Ou seja, são suscetíveis à mudança, podem surgir, deslocar-se ou mesmo desaparecer do sistema literário. Sendo um género, o conto é

estéticos da teoria do conto tornaram-se obsoletos. O pós-modernismo apresenta uma enorme resistência à fixidez de oposições binárias, incluindo as tradicionais conto/romance e conto/poesia⁸. A mudança de ênfase para o leitor com a teoria da receção contribuiu para isso, pois introduziu a possibilidade de uma variedade infinita de leituras e interpretações⁹. A tentativa de definir uma determinada forma literária em termos de características intratextuais, objetivas e imanentes tornou-se inexecutável com o declínio dos métodos literários formalistas. Enfim, o destino atual do conto, grandemente influenciado pelo romance moderno, tem dificultado a tarefa de construir uma teoria uniforme e tem originado o aparecimento de textos inovadores no campo da produção contística.

Embora não tenha sido definido em termos rigorosos, o conto ganhou, definitivamente, aceitação como género, e o seu futuro não estará no regresso ao arcaísmo de uma definição formal e autoritária, mas sim na aceitação da sua natureza maleável e historicamente contingente. Já não se pode falar do conto mas sim de “contos”. Além disso, multiplicaram-se as formas genológicas e categorias em miniatura, havendo uma proliferação pós-moderna de micronarrativas¹⁰.

fundamentalmente histórico por natureza, contingente e sujeito a mudar com os tempos, requerendo, por isso, uma definição apropriada, também ela histórica e flexível.

⁸ Segundo Paul March-Russell, “(...) postmodernism manifests itself in phenomena that defy classification, such as the abject and the sublime, and in forms that resist definition: such as the short story. (...) the postmodern is always in a state of becoming so that its common characteristics are partiality, incompleteness and obscurity” (230).

⁹ Segundo Paul March-Russell, “the fragmentation of the short story (...) places an additional responsibility upon the reader: an ethical imperative that underwrites the activity of reading” (177).

¹⁰ Entre os subgéneros da micronarrativa, destacamos o microconto, que tem sido cultivado desde o final do século XIX, impulsionado pelo movimento transgressor vanguardista, mas que conheceu um auge extraordinário nas últimas décadas. Apresenta-se como causas desse recente êxito o ritmo de vida acelerado das sociedades atuais e o consumo de produtos culturais de processamento rápido. Compartilha com o conto as peculiaridades do género, mas estas são acentuadas devido à extensão mais curta do microconto, explica José R. Valles Calatrava: “La brevedad extensional, sintetización expressiva y economía narrativa, la condensación de todos los elementos de la historia narrada, la atención sinécdoquica a lo parcial antes que a lo total, la enfatización de los mecanismos de tensión e intensidad narrativa, la acentuación de la capacidad de evocación y sugerencia (ligadas al poema, la fotografía o la pintura), son caracteres compartidos por el cuento y el microrrelato, pero que aparecen particularmente potenciados en este último. Cabría añadir aún el reforzamiento de los mecanismos de alusión transtextual, la mayor abruptación final y la frecuentísima composición mediante técnicas bien definidas y basadas en procedimientos retórico-estilísticos comunes (la antítesis, los juegos de palabras, la elipsis, etc.) como características que definen esta submodalidad narrativa, variante del cuento en grado máximo” (54).

O processo de fragmentação do género conduziu a uma nova ênfase na origem oral do conto. Em vez do contraste com o romance e da comparação com a poesia, surge a relação com a tradição oral, na qual o conto mergulha as suas raízes. Com efeito, o conto teve origem na prática social do recontar uma história a um público atento e interessado. Esta dimensão social da cultura oral não desapareceu com a transformação do conto oral em conto escrito. Aliás, a brevidade, característica essencial e certeza única da crítica atual, é uma consequência do caráter oral do conto, porquanto não se pode manter os ouvintes numa espera eterna. O mesmo se pode dizer do “efeito único” e da conexão princípio-fim, defendidos por vários teorizadores do género. São leis ditadas pelas necessidades da oralidade. O conto tem uma alma oral e parece que a contemporaneidade não se esqueceu disso. Sendo um género em constante mutação e daí a dificuldade, se não mesmo, impossibilidade, de uma definição universal, o conto possui uma característica em comum com o conto oral: a mutabilidade. Ora, os contos orais eram transmitidos de boca em boca, havendo uma versão diferente por cada contador. Essa tendência do conto literário moderno para a transformação, para a reformulação, para a reinvenção e para a diversidade pode ser vista como um legado da tradição oral¹¹.

4. Em Portugal, o estudo teórico e crítico do conto está ligado à tradição anglo-americana da teoria contística. Em geral, os estudos portugueses têm sido influenciados por teorizadores norte e sul-americanos e ingleses, como Edgar Allan Poe, Charles E. May, Susan Lohafer, Massaud Moisés, Julio Cortázar, Nádía Battella Gotlib e Dominic Head, que deram os principais contributos para a teoria contística, tendo discutido os aspetos que caracterizam o conto como género narrativo e como reflexo da condição moderna e pós-moderna, enfim, a sua problemática e evolução não linear ao longo dos tempos. Podemos dizer que, contrariamente a países como a Espanha, a Inglaterra, os Estados Unidos e alguns países da América Latina, em Portugal durante muito tempo foram relativamente escassos os trabalhos teóricos e crítico-literários sobre o conto. Só nas últimas décadas se verificou um crescente interesse pelo estudo do género.

¹¹ Esta ideia é defendida por Paul March-Russell, que afirma: “Like the literary fragment, the short story is prone to snap and to confound readers’ expectations, to delight in its incompleteness, and to resist definition. These qualities not only mean that the short story has been of service to experimental writers but that they also relate the short story – and, in turn, modern and contemporary literature – to the mutability of oral tradition” (viii).

Dois séculos antes do início da teoria norte-americana sobre o conto, Francisco Rodrigues Lobo é responsável pela primeira tentativa, em Portugal, no sentido de uma doutrinação sobre o conto, revelando, ao mesmo tempo, uma consciência crítica e estética em relação à ficção nacional. Em *Corte na Aldeia* (1619), possivelmente inspirada em *Il Cortegiano* (1528), de Baldassare Castiglione, Rodrigues Lobo tece considerações teóricas sobre a arte do conto e da novela e, a par disso, inventa histórias às quais é atribuída a designação de “contos” para comentar as suas definições.

Rodrigues Lobo constrói um texto ficcional em que imagina uma aldeia na qual alguns homens cultos se reúnem para passar os serões de inverno em longas conversas acerca dos princípios da boa educação. Servindo-se do diálogo com propósitos didáticos, o escritor revela a preocupação de introduzir reflexões acerca da criação literária, da arte de contar histórias, dos vários tipos de contos. Nos diálogos X e XI, intitulados “Da maneira de contar histórias na conversação” e “Dos contos e ditos graciosos e agudos na conversação”, estabelece a diferença entre histórias e contos, as primeiras identificadas com as novelas italianas à Boccaccio, e os segundos com a narrativa folclórica, popular, e descreve os vários tipos de contos. A matéria deve ser breve quer nos contos, quer nas histórias, mas aqueles encurtam-se ainda mais pela ausência de “ornamento e concerto das razões”¹². São as personagens que dialogam entre si que vão tecendo estas considerações, ao mesmo tempo que vão contando histórias de forma a exemplificar o que dizem. Oralmente repetem o que oralmente costumava ser contado, permitindo a Rodrigues Lobo ficar por seu autor. Assim, numa subtil maneira dialogal, o escritor consegue assentar as bases de uma escrita com fundamento na prática. É, pois, graças a um artifício que a *Corte na Aldeia* surge, ao mesmo tempo, como ficção e como um tratado. Torna-se evidente que o escritor tinha em mira o conto popular, e não o conto erudito. Interessavam-lhe, pois, os contos sugeridos pela experiência direta.

Para além das considerações doutrinárias acerca do conto, é referida ainda a forma como deve ser utilizada a língua. Assente na fluência do estilo coloquial, esta estética salienta a importância da concisão, da clareza, da necessidade de evitar vocábulos invulgares, estrangeiros ou

¹² “Essa diferença (...) me parece que se deve fazer dos contos às histórias; que elas pedem mais palavras que eles, e dão maior lugar ao ornamento e concerto das razões, levando-as de maneira que vão afeiçoando o desejo dos ouvintes; e os contos não querem tanto de retórica porque o principal em que consistem é a graça do que fala, e na que tem de seu a cousa que se conta” (Lobo 199).

alatinados. Com esta obra, Rodrigues Lobo, no limiar do século XVII, traça o caminho da ficção que se irá radicar na Europa, abrindo passagem para a novelística didática e moral dos séculos XVII e XVIII. Trata-se de um texto pioneiro também por apresentar uma primeira delineação da teoria do conto, antevendo um traço tão associado ao género como a eliminação do acessório.

Ao contrário do que aconteceu nos EUA, na última década do século XIX, com a emergência do termo “short story”, nenhum novo termo surgiu em Portugal, bem como noutros países, para designar o novo género: o conto literário moderno. Para evitar a confusão com o conto popular e tradicional, os estudiosos, frequentemente, utilizavam e ainda utilizam “conto de autor” ou “conto consagrado”¹³. Nota-se na crítica literária e na literatura em Portugal, o uso dos termos “conto”, “história” e “narrativa breve” de forma imprecisa e, às vezes, arbitrária, tornando ainda mais difusas as fronteiras entre os géneros narrativos breves.

Depois de Francisco Rodrigues Lobo, um dos primeiros a abordar a natureza do conto em Portugal foi Teófilo Braga, no século XIX. Conhecedor de Poe, foi autor de contos fantásticos. Tentou desenvolver uma história do conto, citando exemplos de obras e autores, com vista a que o leitor se familiarizasse com o género. Considerava o conto como um género em surgimento, mas com raízes antigas.

Eça de Queirós, no seu famoso prefácio à obra *Os Azulejos*, do Conde de Arno (1886), expõe a sua conceção do género:

No conto, tudo precisa de ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve-se ver apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida. (Queirós 107)

Ao privilegiar a contenção nas várias categorias narrativas, Eça aproxima-se de Chekhov, que defendia a economia de meios na construção do conto¹⁴. Ora, o escritor mostra que tem plena consciência do género e

¹³ Erik van Achter aponta a hipótese de a persistência da palavra “conto” em Portugal ser um vestígio da presença da tradição oral, embora numa forma diferente e imprecisa (4).

¹⁴ Tal como Poe, Chekhov não escreveu uma teoria do conto. No entanto, é visível, sobretudo na sua correspondência, a posição face ao processo de escrita da ficção breve. Assim sendo, ao afirmar, numa das cartas, que “when I write, I reckon entirely upon the reader to add for himself the subjective elements that are lacking in the story” (195), Chekhov aponta uma das principais funções do leitor: completar os espaços vazios deixados pelo autor, de modo a refazer a história e, assim, compreender o sentido geral do

eleva-o ao nível dos géneros maiores. Como teorizador, Eça aponta a contenção narrativa como característica inerente ao género, mas, como contista, não parece colocar essa teoria em prática, escrevendo narrativas alongadas que extrapolam os limites habituais do género¹⁵.

É importante referir, na teoria do conto em Portugal, o contributo de Alberto Braga, nas últimas décadas do século XIX, através da introdução a um volume de contos de Edgar Allan Poe traduzidos para português. Nela, Braga refere um dos pontos de contraste entre o conto e o romance:

O conto tem sobre o romance de grande tamanho a imensa vantagem de juntar a brevidade à intenção de efeito. É uma leitura que podemos concluir de um fôlego e que deixa no espírito uma recordação muito mais poderosa que uma leitura quebrada, frequentes vezes interrompida pelo barulho de negócios e a preocupação dos interesses mundanos. (270)¹⁶

Nota-se, claramente, a influência de Poe na conceção do conto de Braga. Com efeito, como já foi referido, as ideias daquele teorizador tiveram uma influência notória nos estudos contísticos em Portugal.

texto. Trata-se, pois, de uma leitura ativa, ligada a uma conceção de texto literário que apresenta tanto o autor como o leitor como construtores de sentido. É tarefa do primeiro captar constantemente a atenção do segundo, mantendo-o interessado no texto. Por isso, no conto, não deverá haver muitos pormenores, já que cabe ao leitor ir descodificando a informação à medida que vai lendo: “you must give the reader no chance to recover: he must always be kept in suspense” (Chekhov 198). Desta forma, o conto não tende à elaboração, pois “in short stories it is better to say not enough than to say too much” (198). Neste ponto, aproxima-se de Poe, porquanto a questão da brevidade permanece como elemento caracterizador do conto. O autor tem de se conter. Em consequência desta brevidade, também Chekhov considera importante o conto causar o efeito ou impressão total no leitor, que deve ser sempre mantido em *suspense*.

¹⁵ A verdade é que vários contos de Eça, como “Civilização”, que possui uma estrutura embrionária do romance *A Cidade e as Serras*, e também “Singularidades de uma rapariga louca”, possuem certas características habitualmente mais associadas ao romance do que ao conto, como a existência de vários níveis narrativos, a densidade de elementos que envolvem a intriga, o final aberto, o uso frequente e prolongado da pausa descritiva. Geralmente, o conto é apresentado como um género que possui unidade de ação, de tempo e de espaço, um número reduzido de personagens, onde o diálogo é dominante e a descrição e a dissertação se tendem a anular. Ora, em Eça de Queirós, os contos surgem, quase sempre, como grandes narrativas, nem sempre revelando os traços tradicionalmente atribuídos ao género.

¹⁶ Esta citação foi retirada da tese de doutoramento de Erik Van Achter (65-66). O estudioso refere que não conseguiu encontrar a coleção de Poe, com a introdução de Alberto Braga, tendo tido apenas acesso a este excerto a partir de um artigo de Maria Aparecida Ribeiro intitulado “Estética do Conto”.

Também nessa altura, importa mencionar Trindade Coelho, apesar de este escritor não ter exposto a sua visão do género em qualquer trabalho em particular, ocupando-se do assunto dispersivamente, em conversas pessoais, cartas e recensões a determinadas obras. Para exprimir o seu pensamento sobre a teoria do conto, Trindade Coelho recorre à sua experiência pessoal de contista. Exalta no conto a capacidade de síntese e de concentração, que obriga o escritor a empregar só um mínimo indispensável de termos. Para ele, o conto é a forma de arte mais exigente. Seguindo uma tendência habitual, compara-o com o romance, afirmando: “Não confundamos: o conto não é o romance: é o *contrário do romance*. O romance é a extensão: o conto é a intensidade. O romance é a ideia: o conto é o sentimento” (127). Com estas palavras, o escritor mostra uma visão anti intelectualista do conto, que considera um produto da emoção, apesar de não especificar qual é essa emoção. O sentimento dilui-se nas composições extensas, ao passo que, no conto, devido ao seu carácter momentâneo e brevidade, surge na sua genuinidade e inteireza. O conto, para este escritor, não só se caracteriza pela brevidade, poder de síntese, intensidade emotiva imprevisível, realismo afetivo vivido, mas também pela linguagem precisa e simples, sendo de evitar a efusão retórica e um discurso complicado. Aproxima, igualmente, o conto da poesia, referindo que o soneto (no modo lírico) e o conto (no modo narrativo) serão os únicos a resistir no final, pois serão capazes de satisfazer as necessidades de um público-leitor sem muito tempo para ler. Reconhece, pois, a celeridade e intensidade da vida como sinais dos tempos, bem como a adequação do conto às necessidades psicológicas da época.

No segundo modernismo, em que se verifica uma revitalização do género, nota-se que o pensamento teórico de Poe acerca do conto é redescoberto e valorizado. Em 1942, no *Diário de Lisboa*, João Gaspar Simões escreve uma crítica à obra de Poe, apontando-o como autor de alguns dos melhores contos da literatura mundial e de uma estética do conto que transmitiu de uma forma muito peculiar. Simões acreditava que os contos de Poe eram um produto do seu génio literário e não tanto da aplicação prática das suas teorias. Em *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa: Das Origens ao Século XX*, publicada em 1987, Simões apresenta o percurso histórico e estético-literário da ficção breve, inclusive do conto, exercendo uma notável influência como autor da história do género.

Na segunda metade do século XX, nota-se a influência dos teorizadores e críticos latino-americanos, por sua vez influenciados por Poe e seus seguidores. Entre eles, há a destacar o brasileiro Massaud

Moisés, um dos primeiros a organizar uma antologia do conto português continental (*O Conto Português*, 1975), contendo um estudo introdutório com a descrição e história do género. Além disso, é autor de um trabalho teórico sobre o conto e de um dicionário de termos literários, onde define o conto literário moderno. Influenciado por Poe e Brander Mathews, Moisés apresenta uma definição precisa e objetiva do conto, sendo um dos traços principais a unidade, patente nas diferentes categorias narrativas: tempo, espaço e ação. A unidade de ação condiciona as outras duas. O espaço não é importante e deve ser restringido a algumas linhas, ao passo que o tempo é linear e, geralmente, a ação começa *in medias res*. O contista, normalmente, elide tudo o que aconteceu antes com vista a captar a atenção do leitor até a trama ser desvendada, deixando no ar um tom de mistério.

No prefácio a *Os Amantes e Outros Contos*, de 1981, que intitula “Para o ‘Dossier’ deste Livro”, David Mourão-Ferreira apresenta um estudo da obra, bem como uma poética do conto, sob a forma de “decálogo”, dez regras ou “mandamentos” que o escritor considera essenciais na criação contística¹⁷. A sua reflexão sobre a arte do conto mostra uma perspetiva individual, baseada na sua visão pessoal, e uma perspetiva geral, na medida em que no decálogo são visíveis os traços da narrativa breve. Dos dez, há a destacar três, normalmente atribuídos a esta forma literária: o 4º (“não explicar”), o 5º (“antes narrar que descrever”) e o 6º (“nunca dizer em duas palavras o que pode ser dito apenas numa”). A quarta regra implica que estamos perante um género que exige do leitor um papel ativo, descodificador da mensagem subliminar. Subentendida na quinta regra está a necessidade de condensação, que se manifesta no tratamento das categorias narrativas, uma característica, como sabemos, muito associada ao género. A sexta regra vem na mesma linha, pois refere a eliminação do supérfluo e do acessório na escrita do conto, tendo em vista um discurso contido e conciso¹⁸. Trata-se de uma forma literária que, por ser breve, impõe certos limites.

¹⁷ Os dez “mandamentos” são: “1º Plenos poderes à imaginação; 2º Não utilizar directamente matéria autobiográfica; 3º Não cobiçar os casos do próximo; 4º Não explicar; 5º Antes narrar que descrever; 6º Evitar palavras abstractas; 7º Nunca dizer em duas frases o que pode ser dito apenas numa; 8º Atender a cada pormenor em função do conjunto; 9º Escrever sempre em estado de sonho; 10º Reescrever sempre em estado de vigília” (Mourão-Ferreira 14).

¹⁸ Horácio Quiroga, contista uruguaio dos mais influentes no conto moderno, também escolheu a forma do decálogo para refletir sobre o conto, tendo publicado “El Manual del Perfecto Cuentista”, de que faz parte o decálogo mencionado, na revista argentina *Babel*, em 1927. Fortemente influenciado pelo estilo de Edgar Allan Poe, quem reconhece e elogia

No *Diccionario de Narratologia* (1987), publicado em colaboração com Ana Cristina M. Lopes, Carlos Reis inclui uma entrada sobre o conto, que constituiria uma das descrições do género com maior influência em Portugal. Na linha de Moisés e, conseqüentemente, de Poe e Mathews, o teorizador afirma que o conto privilegia a concentração, a linearidade e a economia de meios. Acrescentando conceitos da narratologia francesa usados por Bonheim, como a elipse, o sumário e a omissão, Reis explica que a reduzida extensão do conto atinge, sobretudo, as categorias ação, personagem e tempo. Termina, aludindo à unidade de efeito defendida por Poe, que, por sua vez, se pode projetar noutra característica detetada nas coletâneas de contos: a coesão temático-ideológica.

No mesmo ano, Armando Moreno publica *Biologia do Conto*, um estudo teórico e crítico que, devido à falta de rigor, mera reunião de teorias já existentes e desorientação, não chega a ser seriamente considerado e minimamente influente.

Em 1998, Maria da Assunção Morais Monteiro publica *O Conto no Diário de Miguel Torga*, onde inclui um estudo introdutório com a referência à origem do vocábulo *conto*, com alguns pressupostos teóricos sobre o género, com a classificação tipológica do conto e com uma panorâmica histórico-literária da produção contística em Portugal até ao tempo de Miguel Torga.

No estudo introdutório da *Antologia do Conto Realista e Naturalista* (2000), Maria Saraiva de Jesus aproxima-se de Reis e de Moisés na sua definição do conto literário moderno, referindo como traços principais a linearidade da ação, a concentração de eventos, o reduzido número de personagens, as quais, geralmente, são planas, identificando-se com o tipo, a brevidade temporal, privilegiando o presente, a circunscrição espacial e a unidade de tom. Portanto, mais uma vez, destacam-se a tendência sintética e a economia de meios do conto, com recurso ao sumário e elipse, de

no primeiro dos “mandamentos” (“I. Cree en un maestro – Poe, Maupassant, Kipling, Chejov – como em Dios mismo”), Quiroga escreveu, entre outros, contos fantásticos, de terror e de eventos macabros. O seu decálogo contrasta, em alguns pontos, com o de Mourão-Ferreira. Noutros pontos, contudo, revela uma afinidade evidente e muito interessante para a análise do pensamento dos autores sobre a sua arte. Serão estes dois pontos os que mais se aproximam dos de Mourão-Ferreira: “III. Resiste cuanto puedas a la imitación, pero imita si el influjo es demasiado fuerte. Más que ninguna outra cosa, el desarrollo de la personalidad es una larga paciencia”; “VII. No adjetives sin necesidad. Inútiles serán cuantas colas de color adhieras a un sustantivo débil. Si hallas el que es preciso, el sólo tendrá un color incomparable. Pero hay que hallarlo”. Portanto, para os dois escritores, na arte do conto, são fundamentais a originalidade da matéria e a eliminação do acessório.

modo a provocar no leitor uma única impressão. Acrescenta que o conto não é um género de fácil execução.

Na tese de doutoramento *O Conto Moçambicano* (2002), Maria Fernanda Afonso, baseando-se na entrada de Carlos Reis sobre o conto, também discute, até certo ponto, a natureza do género, referindo que a brevidade afeta as várias componentes narrativas. Contudo, a sua atenção recai, sobretudo, na ligação entre o conto e a oralidade. De facto, a estudiosa explica que o conto, possuindo um lugar privilegiado na América do Sul e em África, escapa aos cânones estabelecidos pelo Ocidente, misturando-se com outros géneros e mantendo uma relação forte com a tradição.

A discussão acerca do conto tem aumentado na última década, como comprova a série de cadernos (*Cahiers du Crepal*) da autoria da professora de língua e literatura portuguesas na Universidade Paris-Sorbonne Anne Marie Quint: *Le Conte en Langue Portugaise* (1999), *Les Voies du Conte dans l'Espace Lusophone* (2000) e *Le Conte et la Lettre dans l'Espace Lusophone* (2001). Esta investigadora interessa-se por diferentes géneros narrativos, estudando a emergência de formas breves, entre as quais o conto.

Outra manifestação do renovado interesse pelo género é a publicação da revista *forma breve*, dirigida por António Manuel Ferreira, que, desde o seu primeiro número, em 2003, procura revelar uma variedade de aspetos relacionados com a narrativa breve, sem, no entanto, se circunscrever ao conto literário. Os números que dão um tratamento especial ao conto literário são *forma breve 1 – O Conto: Teoria e Análise* (2003) e *forma breve 6 – O Conto em Língua Portuguesa* (2008). Todavia, nos outros números da revista, nota-se sempre a presença do conto, em diferentes artigos, nomeadamente através da comparação desse género com outros também breves, como o poema em prosa, a fábula, a crónica e o fragmento. Erik van Achter afirma que, entre os artigos publicados nos vários números sobre o conto, apenas alguns focam a questão da sua definição, o que comprova que, em Portugal, a natureza do género e os seus traços teóricos não desempenham um papel central no seu estudo. No entanto, chama a atenção para o artigo de Rosa Maria Goulart “O Conto: da Literatura à Teoria Literária”, onde a autora recupera e reafirma algumas das suas ideias do artigo “Rumos da narrativa breve: Sophia e Branquinho da Fonseca” (*I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*, 2001). No texto mais recente, dividido em duas partes – uma sobre a brevidade e a outra sobre a relação entre o conto e o lirismo –, a estudiosa procura uma definição de conto partindo das palavras de

Vergílio Ferreira em *Pensar* sobre a perda de harmonia e a fragmentação da vida atual, refletidas na própria literatura, em especial no romance. Então, “onde procurar (...) um género onde ainda seja possível a construção da unidade perdida?” (Goulart, “O Conto” 9). A resposta estará no conto, porquanto é um género que “não pode fragmentar-se sem se descaracterizar» (Goulart 9). Ou seja, perde o seu estatuto genológico se a fragmentação se instalar.

Destacamos ainda a tese de doutoramento de Erik van Achter *On the Nature of the (Portuguese) Short Story: A Poetics of Intimacy* (2010), onde o investigador, além de descrever as teorias contísticas em geral, sobretudo a linha que nasceu com Edgar Allan Poe, esboça o panorama dos estudos sobre o conto em Portugal, delinea o percurso histórico-literário do conto português e analisa vários contos a partir de três categorias narrativas: personagem, tempo e espaço. De realçar ainda a tese de doutoramento de Noélia Duarte, sobre o conto literário português, intitulada *O Conto Literário: A Memória da Tradição* (2013), onde a investigadora analisa a permanência da linha tradicional em vários contistas portugueses.

Tal é a sua importância na definição do género e construção do cânone contístico que não poderíamos deixar de mencionar as antologias de contos portugueses¹⁹. Na década de 40, Guilherme de Castilho organiza a antologia *Os Melhores Contos Portugueses*. Em 1975, Massaud Moisés é responsável por outra coletânea: *O Conto Português*. O interesse pelo conto no início do século XXI manifesta-se, igualmente, na publicação de várias antologias, sendo uma delas de Vasco Graça Moura, intitulada *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses* (2002), em três volumes; e a outra de João de Melo, que organizou a *Antologia do Conto Português*, em 2003, incluindo um prólogo em que descreve a particularidade da essência

¹⁹ Reconhecendo o valor histórico e canónico das antologias, Marta Palenque afirma: “El relevante papel desempeñado por las antologias en la consolidación y difusión del canon literario las há convertido en pilares básicos del estudio de la historia de la literatura. Parece evidente la interdependencia entre Canon, Historia de la Literatura y Antología; como escribe Alfonso Reys, toda historia presupone una antología y al revés. Tienen, por otro lado, un destacado papel como medios de difusión, al permitir el acceso a los textos a un lectorado más amplio que necessita de la orientación que significan determinadas colecciones (aquellas que ofrecen lo mejor de una época, las cumbres de la literatura). Funcionan a manera de museos, permiten conocer el cambio del gusto y entrever las poéticas dominantes e incluso a los jefes de un momento; son depósitos textuales, archivos de épocas y tendencias, muestrarios de las líneas o campos de fuerza de una determinada cultura” (3).

do conto português²⁰. Mais tarde, destaca-se a publicação, em três volumes, de *Conto Português (Séculos XX-XXI) – Antologia Crítica*, coordenada por Maria Isabel Rocheta e Serafina Martins, em 2006, 2009 e 2011. De notar que estas últimas são antologias críticas, dotando cada conto de uma nota biobibliográfica e de um ensaio crítico. Uma das vantagens deste tipo de antologia é, precisamente, oferecer uma contextualização e interpretação do texto. A cada vez maior sinonímia entre “conto” e “narrativa breve” é visível na posição das coordenadoras das três antologias, cientes da oscilação das fronteiras genológicas.

Para concluir, como já foi referido, nota-se, nos estudos teóricos e críticos do conto em Portugal, uma influência direta ou indireta das ideias de Poe, quer através dos críticos norte-americanos, quer através dos estudiosos latino-americanos. Não há um grande debate sobre a natureza específica do conto, mas as considerações teóricas existentes são inspiradas no pensamento daquele autor. A contenção, a economia de meios e a unidade nas várias categorias narrativas, que partiram dos conceitos de “efeito único” e de “unidade de impressão” de Poe, são, geralmente, os traços mais atribuídos ao género. Muito comum nos estudos portugueses é ainda a aproximação entre o conto e o romance e entre o conto e a poesia lírica, dois importantes paradigmas na evolução da teoria do conto em geral. Para terminar, podemos afirmar que, frequentemente comparado com outros géneros e artes, o conto é, decisivamente, uma forma elusiva, de difícil definição, eternamente empenhada em encontrar meios para escapar à sua condição.

Bibliografia

- Achter, Erik Adolf van. *On the Nature of the (Portuguese) Short Story: A Poetics of Intimacy*. Tese de Doutoramento Policopiada. Universidade de Utrecht, 2010.
- Almería, Luís Beltrán. “El cuento como género literario”. *Teoría e Interpretación del Cuento*. Eds. Peter Fröhlicher e Georges Guntert. Berlim: Peter Lang, 1997. 17-32.
- Aparicio, Juan Pedro, e José María Merino. *Del Cuento Literario*. Cuenca: Centro de Profesores de Cuenca, 2007.
- Calatrava, José R. Valles. *Teoría de la Narrativa. Una Perspectiva Sistemática*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

²⁰ Em 1978, João de Melo havia organizado outra antologia do conto português, mas mais específica: *Antologia Panorâmica do Conto Açoriano – Séculos XIX e XX*.

- Chekhov, Anton. "The Short Story." *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio University Press, 1994. 195-198.
- Coelho, Trindade. *Autobiografia e Cartas*. Lisboa: Edição de Henrique Trindade Coelho.
- Cortázar, Julio. "Muerte de Antonin Artaud". *Obra Crítica. Obras Completas VII*. Ed. Saúl Yurkievich, Gladis Anchieri. Barcelona: Galaxia Gutenberg e Círculo de Leitores, 2006. 201-203.
- Gotlib, Nádia Battella. *Teoria do Conto*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- Goulart, Rosa Maria. "Rumos da narrativa breve: Sophia e Branquinho da Fonseca." *I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve*. Ed. Maria Saraiva de Jesus. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2001. 111-122.
- Goulart, Rosa Maria. "O Conto: da Literatura à Teoria Literária". *forma breve 1 – O Conto: Teoria e Análise*. Ed. António Manuel Ferreira. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2003. 9-16
- Head, Dominic. *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Lobo, Francisco Rodrigues. *Côrte na Aldeia*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1959.
- March-Russell, Paul. *The Short Story: An Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2009.
- Mourão-Ferreira, David. "Para o 'Dossier' deste Livro". *Os Amantes e Outros Contos*. Lisboa: Editorial Presença, 1996.
- Núñez, Juan Paredes. *Algunos Aspectos del Cuento Literario: Contribución al Estudio de su Estructura*. Granada: Campus Universitario de Cartuja, 1986.
- Palenque, Marta. "Cumbres y abismos: las antologías y el canon". *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 721-722 (Janeiro-Fevereiro 2007): 3-4.
- Poe, Edgar Allan. "Poe on Short Fiction." *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio University Press, 1994. 59-72.
- Queirós, Eça de. *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Edições Livros do Brasil, 2000.

Resumo: O presente estudo começa por apresentar as linhas principais da evolução da teoria do conto em geral, com especial atenção ao pensamento de Edgar Allan Poe, passando, de seguida, a uma panorâmica do estudo teórico e crítico do conto em Portugal, que teve início no século XVII com *Corte na Aldeia*, de Francisco Rodrigues Lobo, a primeira tentativa no sentido de uma doutrinação sobre a arte do conto e da novela. Podemos dizer que, em geral, o estudo do conto em Portugal sofreu uma influência direta ou indireta das

ideias de Poe, quer através dos teorizadores norte-americanos, quer através dos estudiosos latino-americanos, que discutiram os aspetos que caracterizam o conto como género narrativo e como reflexo da condição moderna e pós-moderna.

Abstract: This study starts by presenting the main lines that accompanied the evolution of short story theory in general, with special attention on the thought of Edgar Allan Poe. Afterwards, it shows an overview of the theoretical and critical study of the short story in Portugal, which began in the seventeenth century with *Corte na Aldeia*, by Francisco Rodrigues Lobo, the first attempt to present a set of guidelines on the art of the short story and the novella. We can say that, in general, studies on the short story in Portugal show a direct or indirect influence of Poe's ideas, whether through North American theorists or through Latin American scholars, all of whom discussed the aspects that characterize the short story as a narrative genre and as a reflection of modern and postmodern condition.