

O GÊNERO CONTO: PRINCIPAIS TEORIAS E SITUAÇÃO NO BRASIL

Short story: Main literary theories and the situation of the genre in Brazil

Daniele Scalia¹

<https://orcid.org/0000-0001-5069-079X> 

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil. 9150900 – ppglet@ufrs.br

Resumo: Considerando o conto como parte da história da humanidade e como um meio de acessar os modos de vida e a cultura de um povo, este trabalho se propõe a traçar um panorama do gênero para, em seguida, explorar os principais pressupostos teóricos que embasam a crítica e, por fim, situá-lo no Brasil contemporâneo. A hipótese de leitura, proposta a partir da revisão da literatura, é a de que definir conto é uma tarefa complexa e desafiadora que a crítica ainda não foi capaz de realizar. Passando pelos trabalhos de Gotlib (1988), Lucas (1983), Tavares (2003) e Zumthor (1993), este trabalho se apresenta mais como uma indagação acerca das proposições já feitas a respeito do conto, especialmente por Poe (2016), Cortázar (1993) e Quiroga (1940), do que uma tentativa de defini-lo. No fim das contas, no contexto pós-moderno do Brasil contemporâneo, a pergunta pela essência desse gênero literário se mantém aberta e suscetível de questionamento acerca de sua pertinência.

Palavras-chave: Conto; Literatura brasileira contemporânea; Gêneros literários.

Abstract: Considering short stories as part of mankind's history and as a mean of accessing peoples' lifestyles and cultures, this paper aims at providing the reader with an overview of short story as a literary genre, to then explore the main theoretical postulates which support literary critics in regards to it, to finally present the situation of short story critics and production in contemporary Brazil. The reading hypothesis in the interpretation of the literary review which was developed in this paper is that defining short story is a complex and challenging task which literary critics hasn't been able to accomplish. Passing through the work of researchers such as Gotlib (1988), Lucas (1983), Tavares (2003) and Zumthor (1993), this material intends on questioning the assumptions which have already been proposed regarding short stories, including those of Poe (2016), Cortázar (1993) and Quiroga (1940). At the end of the day, in post-modern contemporary Brazil, the search for an essence which defines short stories as a literary genre is still not answered and is considered questionable in regards to its pertinency.

Keywords: Short story; Contemporary Brazilian Literature; Literary genres.

Introdução

As narrativas literárias, assim como a música, perpassam a cultura de todos os povos. A reunião de pessoas para contar e ouvir histórias parece ter sempre acontecido e continuar acontecendo. Nádia Batella Gotlib (1988), embora admita que a origem do ato de contar histórias seja impossível de localizar, realiza uma tentativa de verificar a evolução nos modos de narrar e criar histórias. Para ela, “enumerar as fases da evolução do conto, seria

percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam” (GOTLIB, 1988, p. 6). A partir dessa perspectiva, é possível compreender o conto como uma forma de narrativa capaz de permitir ao receptor da história um vislumbre dos modos de vida e da cultura de um povo. Nesse sentido, a narrativa literária apresenta-se como um fio que costura a história pelas mãos daqueles que a utilizam como matéria-prima para fazer literatura. Muito embora esteja livre da obrigação de verdade que pesa sobre o historiador, o contista retém um poder de registro bem caracterizado por Alfredo Bosi:

Em face da História, no rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. Inventar, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. (BOSI, 1997, p. 9).

Assim, faz-se pertinente olhar para o gênero conto de uma perspectiva histórica a fim de situá-lo e melhor compreendê-lo em seu espaço na literatura brasileira contemporânea. Cumprindo a proposta de analisar a evolução das formas de contar histórias, Gotlib (1988) traça um breve histórico sobre o qual vale a pena debruçar-se. Para a autora, pode-se considerar que os contos mais antigos já registrados são *Os contos dos mágicos* dos povos egípcios, datados de aproximadamente 4000 a.C. Em um passeio pela história da literatura na humanidade, encontram-se contos na *Ilíada* e na *Odisséia*, de Homero, na *Pantchatantra* (século VI a.C em sânscrito, VII d.C em árabe, XVI d.C em inglês), na *Bíblia*, e, como não mencionar, nas famosas *Mil e uma noites* (século X na Pérsia; século XII no Egito; século XVIII no continente europeu).

Em um primeiro momento de análise desse corpus, a autora se detém em Sheherazade, a narradora das *Mil e uma noites*, afirmando que ela faz com que o conto enquanto vida encante o rei Shariar, fazendo com que ele não apenas permita que ela viva, mas acabe com a prática de mandar executar suas noivas após a noite de núpcias. Em seguida, ela lembra das traduções do *Decameron*, de Boccaccio, cujos contos rompem com o moralismo didático ao serem narrados por um contador que, embora procure uma elaboração artística, não perde o tom da narrativa oral. Além disso, as narrativas de Boccaccio conservam o recurso das chamadas *estórias de moldura*, unidas por serem contadas de modo a apresentar uma primeira história que serve de introdução para outras histórias que dela se seguem.

Nesse mesmo modelo, a autora cita os *Canterbury tales*, de Chaucer, narrados em uma estalagem por viajantes. O passeio continua pelo século XVI, do *Héptameron*, de Navarre, passa para o século XVII, com as *Novelas exemplares*, de Cervantes, e os *Contos da mãe Gansa*, registrados por Charles Perrault, chegando então ao século XVIII, com as fábulas de La Fontaine. Já no século XIX, Gotlib salienta que o desenvolvimento do conto é estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico e também pela imprensa, que passa a publicar contos nos jornais e revistas. É nesse período que se tem o início do conto moderno. Enquanto Grimm registra contos e realiza um estudo

comparado, Poe se afirma como contista e teórico do conto.

Posto o breve histórico, fica a questão do que é, afinal, um conto. Para Gotlib (1988), há teóricos que admitem haver uma teoria, como Poe e Cortázar, e há os que não admitem uma teoria em específico, como Mário de Andrade. Isto é, para alguns a teoria do conto só existe filiada a uma teoria geral da narrativa. No entanto, a pergunta que fica é acerca das características que fazem com que um texto seja classificado no gênero conto. Qual é a essência desse gênero, que faz com que ele tenha sobrevivido a tantos séculos de mudanças? Fato é que a fórmula do conto não parece ter sido encontrada. Mário de Andrade (2012, p. 9) defende, em seu “Contos e contistas”, que “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. Embora não proponha nenhuma solução, Andrade (2012) aponta a falta de um formato específico que defina o conto e o espaço para estudos que busquem compreender o gênero.

No decorrer desse artigo, será traçado, em linhas gerais, um panorama dos principais teóricos do conto e, em seguida, da situação do gênero no Brasil contemporâneo. O objetivo de responder à pergunta acerca da essência do conto não será perseguido, justamente porque fica demonstrado que essa visão tornou-se obsoleta por ser incapaz de abarcar todas as possibilidades literárias propiciadas pelo gênero literário. O passeio por perspectivas teóricas e literárias almeja trazer conhecimento a respeito das diferentes teorias, bem como de obras representativas, com o intuito mais provocativo do que esclarecedor, permitindo pensar sobre o gênero, a necessidade ou pertinência de defini-lo.

Da oralidade à escrita: as possíveis concepções de conto

De acordo com Gotlib (1998), o conto só se consolida enquanto obra estética, literária, quando a voz do contador se transforma em uma voz de narrador, que nada mais é do que uma criação da pessoa escritora. Essas vozes narradoras apresentam modos variados de narrar, que por vezes se agrupam, de acordo com algumas características, vindo a delimitar um gênero. No entanto, o gênero literário em geral, demonstra flexibilidade ao longo da história, tendo passado por períodos em que era muito bem delimitado, determinando para cada gênero um público, e um repertório de procedimentos e normas que deveria ser seguido na produção de obras de arte, como nos períodos clássicos, e outros em que esses limites não eram bem delimitados, aumentando as possibilidades de uso de características de diversos gêneros e permitindo a dissolução da própria ideia de gênero. O Modernismo é um bom exemplo de um período com limitações não definidas. No entanto, para a autora, apesar da dificuldade em definir o conto, “o que faz o conto – seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror – é o modo pelo qual a estória é contada. E que torna cada elemento seu importante no papel que desempenha neste modo de o conto ser.” (GOTLIB, 1988, p. 17).

O estudo de Gotlib (1988), por mais bem fundamentado e abrangente que seja, delimita o objeto conto à suas manifestações escritas. No entanto, há uma enorme gama de contos orais que permeia a história do gênero e que também merece atenção. A



pressuposição de que aquilo que tem registro escrito de alguma forma apresenta maior valor do que os registros orais é antiga, assim como a defesa do contrário. Platão (2005), por exemplo, no *Fedro*, afirma que o texto escrito, quando questionado, só pode repetir o que está no papel, não tendo autonomia nenhuma e sempre dependendo do autor para clarificações e defesas contra críticas. Para o filósofo, um discurso oral, por sua vez, é melhor e mais poderoso, posto que o discurso escrito é apenas uma cópia dele. A escrita carece de um conhecimento dialeticamente fundado na verdade, assim como um conhecimento da alma para a qual se dirige, e por consequência uma adaptação do discurso, que deve ser coerente com seu público-alvo, variando graus de complexidade conforme variam os tipos de alma do interlocutor. Além disso, a escrita produziria o esquecimento nas almas daqueles que a aprendessem porque habituar-se-iam a ela e não teriam mais a capacidade de lembrar das coisas por si próprias, dependendo sempre de ler a respeito delas. Dessa forma, a escrita não reforçaria a memória, mas, sim, chamaria à memória coisas que ela já sabia. Isso não seria a sabedoria, apenas a aparência da sabedoria (PLATÃO, 2005).

Nesse sentido, Paul Zumthor (1993) realiza um estudo da literatura medieval em *A letra e a voz*, no qual discorre sobre a importância da tradição literária oral no período. Zumthor aponta que intelectuais de formação eurocêntrica, condicionados pelas técnicas escriturais e pela ideologia europeia, tendem a não conseguir dissociar a ideia de poesia da de escritura. A partir disso, caracterizam tudo aquilo que não tem registro escrito como popular, em oposição a erudito, desvalorizando e estigmatizando a literatura oral. Na perspectiva do autor, no entanto, uma obra deve ser vista por inteiro, sempre levando em conta os participantes de sua execução e a relação tempo-espaço. “A obra contém e realiza o texto; ela não o suprime em nada porque, desde que tenha poesia, tem, de uma maneira qualquer, textualidade.” (ZUMTHOR, 1993, p. 10).

A figura do recitador e do cantor também é valorizada por Zumthor, que afirma a importância desses papéis na formação de línguas poéticas românicas e germânicas e também, provavelmente, de sistemas de versificação. Devido ao nomadismo desses intérpretes e à dispersão da clientela, a constituição de idiomas comuns a algumas regiões foi possível, e até mesmo, necessária. Dessa forma, os dialetos locais foram transcendidos e diversas formas imaginárias foram integradas em uma linguagem. Para o autor,

a palavra poética vocalmente transmitida dessa forma, reatualizada, reescutada, mais e melhor do que teria podido a escrita, favorece a migração de mitos, de temas narrativos, de formas de linguagem, de estilos, de modas, sobre áreas às vezes imensas, afetando profundamente a sensibilidade e as capacidades inventivas de populações que, de outro modo, nada teria aproximado. Sabe-se quantos contos circularam assim de um extremo a outro da Eurásia. O fenômeno se produziu nas próprias fontes de uma palavra. Mas nada teria sido transmitido nem recebido, nenhuma transferência se teria eficazmente operado sem a intervenção e a colaboração, sem a contribuição sensorial própria da voz e do corpo. (ZUMTHOR, 1993, p. 71).



Desse modo, é possível perceber que o texto literário não é somente aquele que está registrado pela escrita. O texto interpretado, lido em voz alta, declamado, muitas vezes nem foi pensado pelo autor para ser escrito, mas, sim, performado. No entanto, o valor literário que ele carrega não se faz menos presente nem menor, uma vez que toca o leitor e passa a fazer parte de seu imaginário. Afirmar que um texto oral não apresenta valor literário é um juízo de valor baseado em uma percepção eurocêntrica que marginaliza aquilo que não é compreendido como erudito. Ao levar-se em conta a literatura oral na definição e história de formação do conto, aumenta-se a dificuldade de delimitar os parâmetros do gênero.

Tendo em vista as tantas possibilidades de manifestação do gênero literário conto é possível elencar teóricos e contistas que, mesmo que valorizando mais o conto escrito do que o oral, propuseram teorias do conto que se encontram consolidadas nos estudos literários. No decorrer dos próximos subcapítulos as propostas teóricas Edgar Allan Poe (2016), Horacio Quiroga (1940) e Julio Cortázar (1993) serão discutidas e apresentadas, bem como a situação do conto no Brasil contemporâneo pela perspectiva de estudiosos como Gilda Neves Bittencourt (1998), Fábio Lucas (1983) e Cássio da Silva Tavares (2003).

O conto para Edgar Allan Poe

No prefácio de *Twice-told tales*, publicado originalmente em 1837, de Nathaniel Hawthorne, Edgar Allan Poe consolida-se como o primeiro teórico do conto com o uso original do termo *short story*. Poe (2016) afirma que a unidade de efeito é um ponto de grande importância na composição literária, que causa no leitor um efeito intenso, uma excitação. Como toda a excitação é transitória, o autor deve saber dosar a obra, sustentando a excitação por um determinado período de tempo sem diluí-la em um texto breve ou longo demais. Por isso, para ele é imprescindível a leitura que se faz em um só fôlego, sendo a extensão breve um aspecto estrutural do conto. Nas palavras do autor: “No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção.” (POE, 2016, p. 4).

Para Poe, a elaboração do conto é um trabalho de medida precisão e de alto domínio da técnica narrativa. Tudo deve ser feito em etapas minuciosas visando a intenção, o efeito único. Dessa forma,

um artista literário habilidoso constrói um conto. Se é sábio, não amolda os pensamentos para acomodar os incidentes, mas, depois de conceber com cuidado deliberado a elaboração de um certo efeito único e singular, cria os incidentes, combinando os eventos de modo que possam melhor ajudá-lo a estabelecer o efeito anteriormente concebido. Se a primeira frase não se direcionou para esse efeito, ele fracassa já no primeiro passo. Em toda a composição não deve haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano pré-estabelecido. Com tal cuidado e habilidade, através desses meios, um quadro por fim será pintado e deixará na mente de quem o contemplar um senso de plena satisfação. A



ideia do conto apresentou-se imaculada, visto que não foi perturbada por nada. Este é um fim a que o romance não pode atingir. (POE, 2016, p. 4-5).

Dessas considerações, pode-se extrair o princípio da economia dos meios narrativos postulado por Poe. A ideia é conseguir o máximo de efeitos com o mínimo de meios, sendo tudo aquilo que não tem relação direta com a intenção do autor suprimido. Assim, um conto, para Poe, deve ser breve, efetivo e produzir um efeito único no leitor.

De acordo com Bittencourt (1998), os princípios teóricos de Poe são balizadores da reflexão sobre o conto desde o começo da teorização do gênero. Para ela, isso é um indicador de que o conto já nasce como uma manifestação narrativa madura que alia reflexão e crítica. No entanto, apesar da predominância da teoria de Poe, as dificuldades em conceituar e delimitar o conto permanecem. Segundo a autora,

a ruptura dos padrões tradicionais da narrativa, ocorrida nas primeiras décadas do século XIX, provocou mudanças profundas também no conto, alternando seu modo de representação, fazendo com que noções como realismo, verossimilhança e unidade, por exemplo, fossem subvertidas e renegadas. A transformação também se deu com a coexistência e o imbricamento de vários gêneros num mesmo texto, desfazendo seus limites e problematizando a sua identificação. (BITTENCOURT, 1998, p. 173).

Tal rompimento com paradigmas tradicionais faz com que os estudos acerca do conto se mantenham atuais e ainda sejam um problema a ser resolvido, principalmente na América Latina, que, a partir dos anos 1950, vivenciou uma expansão do conto e um acolhimento e desenvolvimento nas literaturas periféricas, provocando a ascensão do gênero a um lugar privilegiado no contexto literário. Para Bittencourt (1998), algumas editoras brasileiras, bem como a criação de suplementos literários e concursos literários de contos, foram muito importantes na consolidação do gênero no país.

A América Latina desenvolve o conto juntamente com a crítica especializada no gênero. Um exemplo disso é o escritor e teórico Júlio Cortázar. Mesmo que seja preciso admitir que a crítica não é tão rica quanto a produção literária, é importante salientar o papel que ela tem, já que se preocupa em definir e fixar os limites do conto, além de estabelecer seu modo de ser enquanto gênero ou manifestação da cultura de uma nação. No entanto, conforme será visto em seguida, os nomes da crítica na América Latina são também de contistas, e isso torna a definição de conto ainda mais difícil, posto que os autores a expressam por metáforas, acentuando a imprecisão textual.

Quiroga e o decálogo do perfeito contista

O contista, poeta, diplomata, dramaturgo e romancista Horácio Quiroga (1878 – 1937) publicou, em 1927, o “Decálogo do perfeito contista”. O texto, que remete aos Dez Mandamentos, ficou conhecido rapidamente como uma receita a ser seguida por escritores ainda inexperientes. Com forte influência da teoria de Poe e uma certa necessidade de sistematização da escrita, o texto já inicia postulando a adoção de um mestre, que deve ser

seguido, e a crença nele, seja Poe, Maupassant, Kipling ou Tchekov. No entanto, ao mesmo tempo em que um mestre que, provavelmente, possa oferecer uma fórmula é apontado como necessário, o contista, diz o segundo mandamento, deve crer que a sua é uma arte inacessível e que, se for dominada, nem mesmo quem a dominou saberá ter realizado tal façanha. Ademais, a imitação é condenada, embora aceitável se a influência for muito forte. O desenvolvimento da personalidade requer tempo, paciência. A fim de desenvolver a arte do conto, deve-se amá-la tanto quanto a um cônjuge, de modo que se lhe dê todo o coração.

Quanto à forma, Quiroga (1940) é um discípulo explícito de Poe, afinal, aconselha: “Não comeces a escrever sem saber desde a primeira palavra aonde vais. Num conto bem logrado, as três primeiras linhas têm quase a mesma importância que as três últimas” (QUIROGA, 1940, p. 7). Vale lembrar que, para Poe, o efeito deve ser único e cada palavra escrita deve conduzir o leitor a ele. Ainda nesse sentido, Quiroga (1940) condena a demasiada adjetivação, argumentando que bastam poucas palavras para causar o efeito desejado e que informação a mais não é necessária. Outro ponto de consonância com o princípio da economia de Poe. Nesse sentido, o autor pede ao escritor:

Toma os personagens pela mão e leva-os firmemente até o final, sem ver outra coisa que o caminho que lhes traçaste. Não te distraias vendo tu o que eles não podem ou não lhes importa ver. Não abuses do leitor. Um conto é uma novela depurada de frases inúteis. Tem isto por uma verdade absoluta ainda que não o seja (QUIROGA, 1940, p. 7).

As últimas colocações pedem ao escritor que deixe morrer as emoções a fim de escrever para evocá-las da mesma forma que elas eram em sua origem (essa seria a metade da arte do contista); e que não pense na recepção do texto no momento da produção. Assim como Poe, Quiroga (1940) vê o conto como uma ação única em um microcosmo. Nas palavras do autor, “não de outro modo se obtém a vida do conto” (QUIROGA, 1940, p. 7).

O conto para Júlio Cortázar

Cortázar (1993, p.124) entende que o conto é um gênero de difícil definição por ser esquivo nos múltiplos e antagônicos aspectos que apresenta, secreto, ensimesmado, “caracol da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário”. Para Cortázar, quando se trata de contos, especialmente no contexto latino-americano, no qual a literatura ainda é jovem e a produção criativa se dá antes do exame crítico, não existem leis, no máximo existem pontos de vista e algumas constantes que estruturam esse gênero de difícil classificação. Para o autor, há muita confusão e muitos mal-entendidos na tentativa de definir o que é, de fato, um conto. No entanto, ele considera necessário chegar a uma ideia viva do conto, mesmo reconhecendo a dificuldade de fazê-lo, já que as ideias naturalmente tendem ao abstrato e a vida rejeita encontrar-se presa pela conceptualização que tenta sempre categorizá-la. Porém, Cortázar crê que, se não for postulada uma ideia fixa do conto, haverá apenas perda de tempo, porque o conto

se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal [...] e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós [...]. (CORTÁZAR, 1993, p. 150-151).

Para desenvolver sua teoria do conto, Cortázar faz duas analogias muito interessantes. Primeiramente, compara o conto com a fotografia, posto que ambos, fotógrafo e contista, precisam escolher e limitar um acontecimento significativo, que valha por si mesmo, mas que também atue no espectador/leitor como de modo a levá-lo além do argumento visual ou verbal presente no conto/fotografia. Em segundo lugar, afirma que entre um texto apaixonante e seu leitor é travado um combate, no qual o romance ganha por pontos, e o conto, por nocaute.

Para Cortázar (1993, p. 152), o bom conto é “incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases”. Em concordância com Poe, o autor entende que um contista tem como único recurso o trabalho vertical, de modo que o tempo e o espaço devem estar condensados para que ele atinja seu objetivo. Para ele, um conto não tem qualidade quando não consegue manter a tensão que deve manifestar desde o início. Assim sendo, as noções de significação, de intensidade e de tensão são centrais para a estrutura do conto.

Na teoria de Cortázar, a ideia de significação está diretamente relacionada com a de intensidade e a de tensão, que, para além do tema do conto, dizem respeito ao tratamento literário que ele recebe. Quando se refere à intensidade, Cortázar demonstra sua afinidade com a teoria de Poe, uma vez que entende que a intensidade em um conto é a eliminação de todas as ideias ou situações intermédias e fases de transição. Um conto precisa ir direto ao ponto para atingir seu objetivo, causar o efeito que o contista deseja no leitor. A tensão, por sua vez, é a maneira pela qual o autor aproxima o leitor lentamente do que narra. Está mais relacionada à criação de uma atmosfera do que à narração de ações. Dessa forma, para Cortázar, tanto a intensidade quanto a tensão são produtos da habilidade do contista, que deve escrever tensamente e mostrar intensamente para que o conto seja eficaz e permaneça na memória do leitor.

O conto no Brasil: situação e teorias

Quando o assunto é conto, o Brasil apresenta um pensamento teórico- crítico desenvolvido por críticos ou professores universitários, podendo-se citar, por exemplo, Herman Lima, Edgar Cavalheiro, Temístocles Linhares, Alfredo Bosi e Elódia Xavier. Os contistas brasileiros não parecem interessados em desenvolver uma teoria crítica, excetuando-se, talvez, Mário de Andrade, que dedicou o já mencionado artigo “Contos e contistas” à definição de conto. No entanto, a conclusão, de que é conto tudo aquilo que o autor disser que é conto acaba por ser lembrada pelo tom jocoso e irônico, não sendo



considerada como uma teoria do conto.

De acordo com Bosi (1997), o conto é o gênero que cumpre, a seu modo, as exigências da ficção contemporânea, exatamente porque sua forma é de uma adaptabilidade surpreendente, capaz de cumprir o exigido pela narração realista, mas também pelos apelos da fantasia e pelas seduções do jogo verbal. Na caracterização de diferentes tipos de conto presentes na literatura brasileira contemporânea proposta por Bosi, o autor afirma que o conto “ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem” (BOSI, 1997, p. 7). Tamanha flexibilidade é, para Bosi (1997), o fator que desestabiliza os teóricos da literatura que desejam categorizar o conto em um gênero. Ele considera que, na verdade, que o conto é capaz de condensar todo o potencial da ficção: “Proteiforme, o conto 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, gêneros e significados” (BOSI, 1997, p. 7).

Bosi concorda com José Oiticica (apud LUCAS, 1983) quando evidencia que, em termos de temática, o conto é o local das narrativas de situações da vida contemporânea. O conto acontece em uma situação, seja ela real ou imaginária, para a qual tudo em sua narrativa deve convergir, ponto já levantado por Poe. No entanto, para ele, o efeito singular da unidade está no movimento interno de significação, que deve aproximar parte a parte da narrativa, construindo um ritmo que só será encontrado em leituras repetidas e preferencialmente realizadas em voz alta.

Para Lucas (1983), o conto é o gênero que melhor acompanhou as exigências da era moderna, seguindo a evolução da imprensa e das publicações periódicas. O conto também apresenta uma dimensão e uma particularização de conflito narrativo que o distingue do romance, na medida em que este é o gênero que melhor capta a sociedade, dada a complexidade da ação e as mudanças da personagem, que evidenciam a multiplicidade de relações homólogas às relações da sociedade que se vê no relato romanesco, enquanto o conto tende a captar a individualidade.

Lucas (1983) propõe que o romance é parente da epopeia, provindo da História, do relato de viagens e conquistas. O conto, por sua vez, tem origem nas formas de narrativa doméstica, nas fábulas, anedotas, casos, provérbios, nos enredos curtos libertinos, piedosos ou moralizantes. Para o autor, o conto manteve a similitude com o romance nos aspectos narrativos, e, em conformidade com a teoria de Poe, tipificou-se pela condensação de meios, relacionando-se com o drama ao demonstrar interesse em engendrar situações contrastivas e desenlaçar tensões construídas. No entanto, Lucas considera que o esfacelamento do enredo e a desconvenção dos caracteres levaram à formação do conto de atmosfera cujo referencial é mais voltado para o processo narrativo do que para o exterior. Essa mudança do referencial tornou a literariedade mais abundante no conto e o aproximou da expressão poética. Além do conto como atmosfera,

o autor considera também a existência do conto como anedota.

Araripe Júnior (apud LUCAS, 1983), no artigo “Movimento literário de 1893”, considera o conto como sintético e monocrônico. Para ele, o gênero nasce das disposições particulares do autor, mas não apenas; ele tem uma forma imposta pela natureza da própria concepção. O conto se dá, então, a partir de uma intenção e de uma forma imposta pela natureza. José Oiticica, também citado por Lucas, por sua vez, defende que o conto exige um ambiente apenas, e representa sempre um acidente da vida, e não a vida em geral, como faz o romance. Para ele, o conto deve ser sintético, monocrônico e evidenciador de um acidente da vida, em vez do essencial, acréscimo que faz às postulações de Araripe Júnior, das quais não apenas era conhecedor, mas com as quais concordava em parte.

No Brasil, o marco considerado inicial do gênero conto se dá com *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, que pode ser lido como uma novela de sete capítulos ou uma coletânea de sete contos. De acordo com Lucas (1983), o livro inaugura uma tradição literária brasileira que busca estabelecer uma unidade de personagens, tema ou atmosfera, criada através de agregados narrativos que têm relativa autonomia. *Vidas Secas* (1938), de Graciliano Ramos, é um exemplo que segue essa tradição. O capítulo nono, “Baleia”, foi escrito enquanto conto e somente posteriormente foi acrescentado ao romance, que também pode ser lido como uma reunião de vários contos.

O segundo marco da contística brasileira é Machado de Assis, que, para Lucas, atingiu a perfeição do conto. Machado contribuiu muito para a modernização do conto no Brasil com sua escrita em uma linguagem que anuncia modificações que ainda estavam por vir. A presença da oralidade no texto machadiano é uma dessas marcas importantes de linguagem. O vocabulário acessível e preciso, o emprego engenhoso dos fatores de aceleração ou retardamento da narrativa empregados pelo autor produzem um ritmo desigual que intensifica ou ameniza os estados psíquicos que ele busca produzir no leitor, co-partícipe na criação de sentido que Machado sugere. Aí está, para Lucas (1983), a modernidade do Machado contista.

Um terceiro marco do conto brasileiro pré-moderno é Monteiro Lobato, autor de *Urupês* (1918), o livro de contos mais lido da história da literatura brasileira, até a década de 1980, de acordo com Lucas (1983). Com Monteiro Lobato, o conto adquire um *status* publicitário, o que popularizou o gênero. Para Lucas, a narrativa de Lobato utilizava-se de truques de fácil efeito: a caricatura, o gracejo, o patético do melodrama, fatores que também contribuíram para a popularização do trabalho do autor.

Durante o período moderno, o conto vai ganhando uma característica metafísica facilmente percebida nas obras de Marques Rebelo, João Alphonsus, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Mário de Andrade, por exemplo. Nesse momento acontece a aproximação à poesia da qual fala Lucas, levando o conto a ficar mais ensimesmado, enfatizando o drama existencial, e aumentando a espessura psicológica da narrativa e das personagens. Nessa linha intimista da construção da narrativa, Marques Rebelo publica, em 1931, *Oscarina*, e João Alphonsus, *Galinha Cega*, considerados dois acontecimentos

na história do conto moderno brasileiro. Lucas aponta que *Oscarina* é marcado pelo memorialismo, pela observação característica da obra machadiana. Rebelo tem uma linguagem irreverente e ágil, dosando sentimentalismo e ironia. A *Galinha Cega*, de Alphonsus, apresenta uma visão mais trágica da vida, projetando a violência e a frustração dos homens nos animais. Ambos os autores trabalham uma linguagem próxima ao leitor, tomando-o, como fazia Machado, por co-partícipe na narrativa. Para Lucas, “uma das facetas da modernidade da ficção consiste exatamente na delegação que se dá ao leitor de arbitrar o sentido da obra, operando com o autor o andamento da narrativa por domínios psicossociais de onde a significância é extraída” (LUCAS, 1981, p. 126).

Para além das questões metafísicas e do tom melancólico presente nos contos modernos, observa-se neles também a primazia do narrador em primeira pessoa, o estilo indireto livre, que remete ao fluxo de consciência consolidado por Joyce e Woolf, e aproxima o leitor da consciência da personagem, do mundo interior. Clarice Lispector e Lygia Fagundes Telles apresentam maestria nesse quesito.

Na década de 1940, o conto brasileiro recebe contribuições que estabilizam práticas até então feitas apenas enquanto experimentação. Lygia Fagundes Telles traz o fantástico aos contos, entrelaçando o natural ao sobrenatural, acresce subenredos que se ramificam a partir da narrativa primeira, traz ambiguidades, joga com o psicológico, cria surpresas, deixa dúvidas, imprime no discurso consciente traços do inconsciente. Suas personagens são autônomas, a individualidade encontra-se em choque com as relações sociais e com o mundo, que é um lugar de mistério. Guimarães Rosa estreia com *Sagarana* (1946), marco de uma evolução literária que elabora um discurso poético a partir da criação verbal em torno da mitologia interiorana. A obra de Guimarães Rosa alia com maestria o relato popular com a tradição literária, apresentando uma incrível variedade linguística através de neologismos e explorando o que há de ancestral na mente humana e em seu relacionamento com a natureza. Murilo Rubião publica, em 1947, *O Ex-Mágico*, obra considerada uma das mais bem-sucedidas do realismo mágico na ficção brasileira. O processo narrativo é feito a partir de uma linguagem alegórica, fora do tempo profano, assentado na memória arquetípica. Tudo baseado no insólito.

A década de 1950 é marcada por Clarice Lispector, cuja ficção é primordialmente um modo de narrar, composta de comentários existenciais e trechos de alto teor filosófico, dialogando com ideias nietzschianas e existencialistas. O drama é predominantemente particular, a mente da personagem divaga pelas questões da condição humana, da fragilidade do ser humano e de seu compromisso com a vida. Destaca-se a coletânea de contos *Laços de família*, que problematiza a ideia de estabilidade da família burguesa, explorando a frustração e a falta de significado encontradas na vida familiar. Na década de 1960, Rubem Fonseca marca uma quebra com o moralismo com sua escrita ríspida, direta e violenta que, na perspectiva de Lucas (1983), legitimou o uso do palavrão para exprimir o inconformismo e a obscenidade que indica a exaustão do impulso erótico. A narrativa de Fonseca tende a uma natureza filosófica, intertextual e metalinguística, esta última

considerada uma tendência contemporânea.

A partir desse breve histórico do conto e do conto no Brasil proposto por reflexões de Lucas (1981) e Gotlib (1988), entende-se que esse tipo de narrativa ficou oficializado no país como um gênero literário, mesmo que fluido, com contistas consagrados, algumas coletâneas entre os títulos mais vendidos, publicações especializadas e prêmios literários. Pode-se elencar como características do conto moderno brasileiro a tendência à temática urbana, o conto mais focado no estado da alma do que no enredo, apresentando a sátira, a alegoria, o fantástico, o insólito e o fluxo de consciência. Para Lucas,

Verifica-se, no texto moderno brasileiro, uma revolução do conto, revelada na organização dos motivos livres, nos índices, nos filosofemas, nos dizeres poéticos, com que a prosa se despede do corte realista da tradição, abandonando a documentação do referencial para ater-se ao realismo do discurso. Não raro, as personagens se tornam anônimas [...], importa a fala, mesmo que seu titular seja indeterminado. (LUCAS, 1983, p. 152).

O experimentalismo, pontua Lucas (1983), foi uma alternativa excelente do conto brasileiro à canonização de modelos. Isso se deu porque a contística brasileira objetivou recuperar o valor artístico já esgotado na prática de qualidades estereotipadas e canonizadas. Buscando romper com a tentativa de manter as mesmas características valorizadas pelo cânone, o conto brasileiro inovou através da criação de uma metalinguagem e da discussão de questões metafísicas e psicológicas. Os discursos fragmentados, as técnicas de montagem, o surreal, o grotesco e a tendência ao coloquial são valores que adentraram na literatura brasileira e sedimentaram-se na prática da escrita do conto.

Esses diversos aspectos do conto são bem definidos por Bosi (1997) que afirma tratarem-se de faces do mesmo rosto que talvez componham a máscara estética possível para a contemporaneidade. A literatura, enquanto feita e lida com um fim em si mesma, não teria formas de superar a pluralidade de suas manifestações, e muito menos de categoricamente classificá-las. Sendo assim, parece inútil e delimitador tentar especificar o que exatamente é um conto e quais são as faces que ele pode ter. A literatura não cabe em compartimentos, e por essa incomensurabilidade é que ela é um campo de estudo tão instigante e uma expressão humana tão forte e tocante.

Pensando nessa multiplicidade de possibilidades de apresentação do conto tanto no Brasil quanto no exterior, Cássio da Silva Araújo Tavares (2003, p. 18) afirma que, na determinação das fronteiras do conto, é preciso “abrir um caminho no interior de um pântano notório” para evitar tanto o relativismo da ideia de vocação empírica quanto o universalismo idealizante de modelos paradigmáticos. O autor defende, baseado em *Marxismo e literatura*, de Raymond Williams, que, na definição de conto, é preciso considerar as determinações históricas no desenvolvimento das soluções formais. E aponta que essa perspectiva explicita dois pontos: em primeiro lugar, a existência de uma inércia terminológica que teima em dar continuidade ao uso do nome “conto” desconsiderando a descontinuidade histórica dos textos literários assim nomeados; e, em segundo lugar, uma



tendência de desagregação social que aparece no texto literário que não se fixa em uma forma estável. Assim, Tavares (2003) conclui que o que é convencionalmente chamado de conto é um corpus heterogêneo historicamente determinado.

Em termos de Brasil, as tentativas de definição do gênero conto, para Tavares (2003), esbarram em fórmulas que buscam criar uma ilusão voltada ao entretenimento. Esse programa ilusionista é considerado inadequado por servir como uma camisa de força para o conto, além de enfatizar a hipótese velada, mas presente na crítica, de acordo com a visão do autor, de que o conto é um gênero inferior. Para ele,

[...] a exigência de uma ilusão da vida real impõe um extenso conjunto de julgamentos do que é certo e errado em literatura, levando a uma formulação prescritiva demasiado rígida. Ora, já discutimos a dificuldade de adequação de narrativas curtas a tal programa; na tentativa de acomodação de uma coisa à outra, o que se obteve foi um esquema único e inflexível, do qual dificilmente se pode escapar sem a perda ou da relativa brevidade da forma ou do ilusionismo nela pretendido (TAVARES, 2003, p. 16).

O programa prescritivo descrito por Tavares (2003) está fundamentado no romance hegemônico, no qual encontra materialização plena. Por isso, o romance é visto como o modelo para a boa literatura da perspectiva canônica. O conto, avaliado por esse modelo que desconsidera suas particularidades, é considerado inferior. Assim, Tavares (2003, p.17) afirma que “o grande mal do conto é não ser romance”, uma vez que devido à exigência de brevidade, não apresenta espaço para a construção do drama, ao menos não na mesma medida que o romance. No entanto, há narrativas curtas citadas pelo pesquisador enquanto exemplos de contos, como “O alienista”, de Machado de Assis, que apresenta tanta densidade na construção de personagens e de drama quanto os romances do autor, colocando em dúvida a ideia de que o conto tem valor menor em relação ao romance.

Observando as proposições de reflexão sobre o conto, Tavares percebe que os teóricos, contistas, em sua maioria, produzem teorias apaixonadas e baseadas em seus modos de praticar o conto. Mesmo quando se pensa na produção teórica de críticos profissionais, a teoria do conto não parece ter obtido sucesso. Assim,

O resultado é que podemos afinal descrever a teoria do conto como uma peleja na qual se confrontaram três forças antagônicas em dois níveis. No primeiro nível, o da *norma*, opõem-se uma norma antiga (mas longeva), que apoia a descrição do conto na teoria do drama, e outra, moderna e de oposição (mas hoje desgastada), que recusa a linearidade do drama ao prescrever o estancamento do desenvolvimento dramático, ou sua dissolução. No segundo nível, o da *normatividade*, opõe-se ambas as normas acima uma força anti-normativa, que recusa qualquer ‘regra’ para o conto por meio da negação da possibilidade mesma de uma teoria do conto – este seria opaco, incognoscível, não teorizável. (TAVARES, 2003, p. 24).

Conforme o autor, comum às três forças em jogo é a ideia de que o conto é um gênero independente, e, portanto, não tem relação de subordinação com o romance. A ideia da

incomensurabilidade de ambos os gêneros literários também permeia o pensamento sobre o conto, mesmo que mantenha a centralidade do romance pela tentativa de definir o conto em relação a ele. Tavares (2003) propõe a partir dessas reflexões que “[...] somente a partir de uma consideração cuidadosa do processo histórico que abriu essa fissura entre o que se produz e o que se postula como conto é que parece ser possível dar uma resposta adequada às contradições que nos atravancam a visão.” (TAVARES, 2003, p. 25).

Para continuar a reflexão acerca do conto enquanto gênero textual, será preciso, conforme o autor, analisar não apenas as propostas teóricas dos textos já existentes, mas pensar as intenções de cada autor, o efeito desejado, quem eram os interlocutores e em que circunstâncias se encontravam. Em suma, na teoria do conto, é preciso analisar a retórica, abrangendo não apenas as ideias, mas também as ações. A conclusão de Tavares é que

[...] parece razoável supor que a produção dos contos seja historicamente responsiva, em seus paradigmas, ao desenvolvimento dessa peleja que se dá no plano teórico; mesmo porque tal produção se insere no mesmo contexto de luta de hegemonias em que ela própria, enquanto prática, e sua teoria se implicam reciprocamente. Afinal, a produção dos contos se insere na luta teórica, se não por outra razão, pelo simples fato de que em qualquer prática está contida uma teoria, ainda que potencial ou tacitamente. E de que modo a produção participaria das disputas teóricas? É o que resta verificar (TAVARES, 2003, p. 26).

Corroborando o pensamento de Tavares, ao pensar sobre a definição de gênero literário, Ítalo Moriconi (2006) observa que a realidade da produção literária e da dinâmica cultural problematiza a própria realidade. O autor entende que já não se trata mais de um momento de crise, mas, sim, de uma *pós-crise* na qual se faz necessário construir categorias positivas em um contexto altamente complexo por afetar a vida da linguagem, exigindo a existência de metavocabulários na ambivalência e abertos à flexibilidade.

Moriconi (2006) entende que o conceito de literatura funciona de forma similar à Santíssima Trindade, na qual um é três e três são incomensuráveis entre si, mas, no fim das contas, todos convergem para o mesmo. Dessa forma, quando a vanguarda, o mercado e o pensamento acadêmico falam de literatura, o tipo de texto-matriz ao qual se referem é o mesmo, mas os valores, a significação e a motivação tanto de quem produz quanto de quem consome literatura são diversos.

A partir do ponto de vista da teoria da literatura em um contexto acadêmico, parece haver um certo consenso entre os profissionais de que é hora de abandonar projetos substantivos, e passar a trabalhar o literário enquanto adjetivo, ou seja, priorizar o atributo ao invés da substância. Para Moriconi (2006), a partir daí seria possível uma teorização da cultura, da comunicação, dos discursos e de suas redes:

Uma teorização dos circuitos literários encarados como circuitos comunicacionais, circuitos discursivos, pragmáticos. Uma teoria fraca [...] não essencialista, sustentada pela descrição empírica desses circuitos. Uma

teoria não dogmática, democrática, inclusiva no nível do próprio conceito, o que não significa adotar valores populistas, mas significa afastar o trabalho do conceito da auto-ilusão de que a alta cultura ou seu avatar universitário possam no presente ou no futuro imediato pretender o monopólio do poder de nomear. Se as letras sempre constituíram uma república, talvez seja a hora de republicanizar o conceito acadêmico de literatura. Não chega a ser uma revolução, trata-se apenas de um ajuste de vocabulário em relação a realidades que estão aí. (MORICONI, 2006, p. 152).

O que Moriconi (2006) entende por circuito é a estrutura na qual os textos circulam. São os circuitos que determinam os *frames* discursivos a partir dos quais serão analisadas as obras literárias e as trajetórias autorais na contemporaneidade. Enquanto a clássica análise textual imanente praticamente não leva em conta os circuitos, a teoria da literatura proposta percebe que o circuito se refere à interface entre o dentro e o fora do texto. A introdução do circuito enquanto fator externo determinante dos *frames* discursivos possibilita uma saída do texto e abre as portas para o universo discursivo em si, o universo onde a literatura acontece.

Para Moriconi (2006), o *boom* literário a partir dos anos 1990 no Brasil acontece em três circuitos fundamentais: o midiático, o crítico e o da vida literária propriamente dita. Cada circuito é definido pelo tipo de relação que determina o valor do literário em seu âmbito. No circuito midiático, a referência de valor do literário se dá com base no relacionamento da obra com outras esferas da cultura, como o cinema, por exemplo. No circuito crítico, a referência de valor é o cânone acadêmico, sendo as obras consideradas boas aquelas que dialogam com ele de alguma forma, assumindo seus valores. A vida literária é vista como uma novidade distintiva da produção literária no Brasil, haja vista que foi a partir de seu ressurgimento que foi instaurado um circuito situado no contexto da comunicação e da cultura. Moriconi (2006) entende que a nova vida literária brasileira surgiu no suporte da rede, porque o espaço de circulação dos textos e de interação entre pares ocorreu, a partir dos anos 1990, na Internet. Esse diálogo entre escritores, essa leitura mútua entre contemporâneos é o que serve como referencial para o valor literário das produções. Essa autorreferência do grupo de escritores contemporâneos talvez possa ser o elemento chave na definição de uma geração literária.

Considerações finais

Pode-se entender, principalmente através das reflexões de Lucas (1983), Tavares (2003) e Moriconi (2006), mesmo que este último não pesquise especificamente sobre o gênero conto, mas sim sobre gênero literário em geral, que quando se fala em conto não se fala em algo dado, que tenha uma essência a qual seja possível acessar, mas sim, de um construto teórico em constante movimento e contextualizado histórica e socialmente. A questão da busca pela definição de conto não parece poder ser respondida de forma geral, mas apenas quando considerada em relação a um autor e/ou período histórico. Mesmo assim, certamente encontrar-se-ão textos que fujam a quaisquer regras.

Pensando a partir da ideia da literatura como inclassificável, percebe-se o fascinante



desafio que encara a teoria da literatura na contemporaneidade. A realidade da produção literária por si mesma exige uma revisão dos conceitos mais sólidos da crítica literária. Continua o desafio de compreender os movimentos literários contemporâneos. Talvez seja mesmo a hora de parar de tentar colocar a literatura em blocos fechados, classificando-a em gêneros de definições bem delineadas, e permitir sua livre produção e fruição.

Preocupada demais com classificações, a crítica literária parece esquecer que a literatura é uma produção humana, tão variável e tão vasta quanto as mentes que a produzem. Talvez por isso seja tão fácil concordar com Rainer Maria Rilke quando ele afirma, em uma de suas *Cartas a um jovem poeta*, que “obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas”. (RILKE, 2006, n.p). Parece ser o momento para repensar a necessidade das classificações das obras de arte em gêneros. Fato é que, conforme foi apresentado, muito foi teorizado acerca do conto, mas ainda não existe um consenso, uma definição exata do que é um conto. A literatura, na verdade, não cabe em caixinhas com exatidão, portanto, pode-se entender que é ineficaz tentar classificá-la em gêneros rígidos. Assim, a proposta de uma teoria fraca para pensar gêneros literários, de Moriconi (2006), parece apontar um caminho possível para o futuro das reflexões sobre literatura e suas fronteiras.

Referências

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 9-12. Versão do Kindle.

BITTENCOURT, Gilda Neves. O conto latino-americano: confronto de imaginários. In: MARQUES, Reinaldo; BITTENCOURT, Gilda Neves. *Limiares críticos: ensaios sobre literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998, p. 173-181.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

CORTÁZAR, Júlio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. Trad. de Davi Arrigucci Jr e João Alexandre Barbosa 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.p. 147-163.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1998.

LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: SANT'ANNA, Affonso Romano *et al. Comunicações*. São Paulo: L.R, 1983, p. 105-163.

MORICONI, Ítalo. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Niterói, v. 11, n. 20, 2006, p. 147-163. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33244/19231>. Acesso em: 02 jun. 2020.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. de Alex Marins São Paulo: Martin Claret, 2005.

POE, Edgar Allan. Primeira resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne. *Bestiário*, Porto Alegre, ago, 2016, p. 1-16.



QUIROGA, Horacio. Decálogo do perfeito contista. *In*: QUIROGA, Horacio. *Los perseguidos y otros cuentos*. Montevideu: Claudio Garcia, 1940, p. 7.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Trad. de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2006.

TAVARES, Cássio da Silva Araújo. *O conto e o conto brasileiro contemporâneo*. 2003. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001576720>. Acesso em: 22 jul. 2023.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Trad. de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOTAS DE AUTORIA

Daniele Scalia (daniele.scalia@hotmail.com) é mestra em Letras e Cultura pela Universidade de Caxias do Sul. Graduada em Letras – Inglês pela mesma instituição. Doutoranda em Teoria, Crítica e Comparatismo na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente atua como professora de Língua Inglesa e tradutora. Pesquisa literatura brasileira contemporânea escrita por mulheres.

Agradecimentos

Este artigo é um produto de minha dissertação de mestrado, portanto, agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Alessandra Paula Rech e à minha coorientadora Profa. Dra. Aline Job da Silva pela cuidadosa leitura. Também agradeço à banca examinadora, Profas. Dras. Cecil J.A. Zinani, Rita T. Schmidt, Cristina L. Knapp e Verônia P. G. Zevallos pelo estímulo e pertinentes sugestões. Por fim, agradeço à querida amiga Profa. Ma. Niura M. Fontana pela leitura atenciosa e pelas sugestões pertinentes.

Como citar esse artigo de acordo com as normas da ABNT

SCALIA, Daniele. O gênero conto: principais teorias e situação no Brasil. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v. 28, p. 01-18, 2023.

Contribuição de autoria

Não se aplica.

Financiamento

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Consentimento de uso de imagem

Não se aplica.

Aprovação de comitê de ética em pesquisa

Não se aplica.

Conflito de interesses

Não se aplica.

Licença de uso

Os/as autores/as cedem à Revista Anuário de Literatura os direitos exclusivos de primeira publicação, com o trabalho simultaneamente licenciado sob a [Licença Creative Commons Attribution \(CC BY\) 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). Esta licença permite que terceiros remixem, adaptem e criem a partir do trabalho publicado, atribuindo o devido crédito de autoria e publicação inicial neste periódico. Os autores têm autorização para assumir contratos adicionais separadamente, para distribuição não exclusiva da versão do trabalho publicada neste periódico (ex.: publicar em repositório institucional, em site pessoal, publicar uma tradução, ou como capítulo de livro), com reconhecimento de autoria e publicação inicial neste periódico.



Publisher

Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-graduação em Literatura. Publicação no [Portal de Periódicos UFSC](#). As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus/suas autores/as, não representando, necessariamente, a opinião dos/as editores/as ou da universidade.

Histórico

Recebido em: 09/02/2023

Revisões requeridas em: 20/07/2023

Aprovado em: 14/10/2023

Publicado em: 30/10/2023

