

A arte da apologia: Podem antologias definir o conto literário moderno?

The art of apology: Can anthologies define the modern literary short story?

Erik Van Achter

Palavras-Chave: teoria do conto, cânone, antologia
Keywords: short story theory, canon, short story anthology.

Fiction anthologies don't always stand the test of time. There is, surrounding prize anthologies especially, an inevitable whiff of Ozymandias – these were the best writers of their day, the editors proclaimed, yet who today has heard of most of them?

(Gregory Cowles)

Mea Culpa

Não se sabe se Leodegário de Azevedo Filho gostou da sua estada na Universidade de Coimbra no ano de 1972. O que se sabe, no entanto, é que ensinou durante algum tempo literatura brasileira e que começou a interessar-se pela literatura portuguesa, de tal maneira que decidiu reeditar um conjunto de textos chamado: *A situação actual da literatura portuguesa* (Almedina Editora [Azevedo et.al., 1972]). A primeira edição foi publicada em 1970, pela editora brasileira Gernasa e Artes Gráficas Ltda. Até agora, nada de surpreendente. O que é inaudito para a época, e não só para aquela época, é que a pequena publicação contém um capítulo inteiro, dedicado ao ponto da situação do conto na literatura portuguesa. Mais estranho ainda é que o nosso crítico baseia o seu ensaio em duas antologias, publicadas no ano revolucionário e mítico de 1968. Sintomático pela receção do conto, é que as antologias não foram publicadas em Portugal, mas sim no Brasil, nomeadamente *Contistas Portugueses Modernos* pela Samambaia Editora, em São Paulo, e *Antologia do Moderno Conto Português* pela Editora Civilização no Rio de Janeiro. Desde logo, deve lembrar-se que as antologias em

apreço foram feitas para leitores brasileiros aparentemente mais interessados na forma breve do que os portugueses, e que foram feitas para estudantes e professores. Isto quer dizer: o conto, considerado como um *pars pro toto* para a literatura portuguesa. Compilar contos de um elenco de autores é, no fundo, ilustrar a situação atual da literatura em geral. Lê-se: dos romances mais importantes. Entende-se: dos autores mais significativos. Escreve o compilador de *Contistas Portugueses Modernos*: “Poderia dizer-se que alguns dos autores são mais poetas ou romancistas do que contistas. Mas eles contribuem para a definição do que permanece vago, fluido, espartilhado entre ficção e a poesia, que os autores de histórias curtas gostam de praticar ou por lazer ou por convicção” (Azevedo et al., 1972, p. 43). Eis a primeira grande *mea culpa*: os contistas no fundo não são contistas propriamente ditos.

A aproximação entra as duas antologias é justamente por isso óbvia, mas também possivelmente devido ao mesmo ano da publicação. *A Antologia do Moderno Conto Português* regista 23 autores, *Contistas Portugueses* conta com 22. A maioria dos autores aparecem em ambas as antologias. “Não fica completo o quadro do conto português de hoje”, – escreve o antologista – “pois lhe falta ainda [...]”, e segue uma lista de autores entre os quais se destacam Aleixo Ribeiro, Irene Lisboa, José Marmelo e Silva, Augustina Bessa Luís, Fernanda Botelho, Natércia Freire, Augusto Abelaria, Maria da Graça Freire, Mário Braga, Romeu Correia, José Loureiro Bastos, Joaquim Pacheco Neves – e fecha-se a lista, não que ela acabe, mas por exigências de espaço (*apud* Azevedo et al., 1972, p. 42). Ou seja, uma segunda grande *mea culpa*: a restrição do espaço condiciona os autores e os contos escolhidos. A terceira grande desculpa, fica quase sempre implícita, constituindo um grande parágrafo obrigatório em todos os prefácios de antologias de contos, traçando a história do conto em português. O compilador parece dizer-nos: “Ora veja: eis a sua história”, implicando que “o amável leitor” entende a natureza de um conto literário e moderno, tal e qual, como nós compiladores de antologias, entendemos hoje em dia o género, sendo nós os críticos privilegiados.

O que sobressai de imediato nos prefácios é a impossibilidade de definir, ou até a resistência à definição, mesmo quando definir o género é sempre o alvo do crítico, implícito ou explícito, mas os compiladores escondem-se atrás de uma série de desculpas plausíveis, evitando uma definição. O esforço consistente de serializar desculpas, nos prefácios de antologias de contos, tornou-se assim um género por si, um procedimento que gostaria de chamar “a arte da apologia”. É difícil definir porque só poderíamos selecionar um número limitado de contistas; é difícil definir porque a nossa seleção nem sempre contém contistas de raça pura; não é necessário definir, porque basta ler a história do conto, para o leitor ter uma ideia clara do género – assim se pode facilmente ler entre as linhas. A conclusão provisória é a de que os contos chamados literários e modernos vêm antologias com vários autores ou, em conjuntos de um autor só, e a antologia funciona como criador e incentivador do horizonte de expectativas do género. Mas há mais: é também através das antologias maioritariamente de um autor só que entendemos a evolução do género adentro da “grande narrativa” à que se chama a história literária oficializada.

Antologia e Teoria

Talvez, excluindo os autores que poderíamos chamar *short story writers*, os autores norte-americanos, e sobretudo os do século XIX e do XX (E. A. Poe, N. Hawthorne, E. Hemingway, W Faulkner, etc.), as antologias de contos conhecidos estão repletas com os grandes nomes da história literária consagrada. São autores-contistas? Raras vezes. Os antologistas com, ou contra o próprio gosto, seguem a lista dos grandes nomes célebres por causa das grandes obras canônicas que mudaram o curso da história da literatura. Trata-se de uma lista maioritariamente composta por romancistas em que só raramente a ênfase recai na natureza do conto, mas sempre tentando definir o gênero, chegando a não o definir, apenas, e só em certos casos, o sugerir. Nem só assim o fizeram os compiladores nas antologias mencionadas no início, mas também nas duas grandes antologias *best-sellers* portuguesas do fim do século passado, a de João de Melo (Melo, 2002, p. 20), e a outra menos conhecida, uma em três volumes, de Vasco Graça Moura é fácil detetar a mesma estratégia. Cito Vasco Graça Moura para melhor ilustrar aquilo que foi dito:

Sem grandes preocupações de definição e de terminologia. Portanto, tanto “novelas” como “contos” são aqui as narrativas, menos longas e menos complexamente elaboradas do que seriam se fossem romances, desde logo como tais, regra geral, tomadas pela crítica e pelos leitores. As únicas, e aliás muito poucas, exceções correspondem a alguns brevíssimos textos, publicados pelos seus autores como simples crônicas, mas em que o antologizador viu qualidades narrativas que podem fazê-los “passar” por contos e que foram escritos por nomes sem dúvida importantes da nossa língua. (Moura, 2003, p. 7)

O que é importante retirar desta citação é a semi-frase “por nomes importantes da nossa língua”. Ou seja, as antologias não são feitas por contos, mas por “nomes” que (também) escreveram contos. E, é por isso que a história do conto de autor em Portugal começa com *Lendas e Narrativas* de Alexandre Herculano continuando o seu percurso sinuoso com *Noites de Insónia* de Camilo (talvez nem sequer seja uma coletânea de contos, mas trata-se de uma outra coisa) e, com Júlio Dinis *Serões da Província* (não serão antes novelas? Ou, noveletas?). A única exceção é o volume chamado *Os Contos do Tio Joaquim*. O autor Paganino é conhecido como contista e a sua obra é consagrada na história literária portuguesa porque é rústico e uma boa ilustração do romantismo da segunda geração. Aparentemente só para João Gaspar Simões (Simões, 1987, p. 124), isto é, um crítico bem informado, tem importância. Mas quem ainda lê os contos do Tio Joaquim? Continuando, pois, o itinerário histórico do conto, logo depois, chega-se até Eça de Queirós. De repente a coletânea de contos do autor é menos interessante. Importante agora é salientar um conto só: “Singularidades de uma Rapariga Loira”, consagrado como sendo o primeiro conto realista... – palavras de Fialho de Almeida. Não será antes o primeiro conto literário moderno? Há quem diga ...

Em geral, os autores mencionados são, em primeiro lugar, os que são conhecidos pelos seus romances, e mais ainda – se partimos de uma visão teleológica – por causa do seu contributo para o romance moderno (Alexandre Hercu-

lano – Camilo Castelo Branco – Eça de Queirós...) Até *Viagens na minha Terra* de Almeida de Garrett pode se considerar um livro de contos... Assim também se entende que uma geração inteira durante a época do Realismo e do Naturalismo, melhor conhecida como os epígonos de Eça, fica menosprezada por causa dos romances que escreverem. Mais naturalista do que romancista, mais exposição de teoria do que da escrita criativa. Certamente, ninguém os lembra ainda hoje por causa dos contos que escreveram, ou melhor ainda, por causa das coletâneas de contos, talvez até coletâneas de contos integrados¹. A lei parece ser essa: quem escreve bons contos, mas, ao mesmo tempo, romances medíocres, é destinado para ficar sob o pó eterno na Biblioteca Nacional. Será assim tão diferente no século vinte, se esquecermos, por alguns minutos, a mestria de Miguel Torga? Ou, se não tivermos em conta o esforço acadêmico de uma minoria de críticos como nós aqui hoje reunidos? Não sei se o diga.

Historial do conto

O fundamento do novo género, a que agora chamamos “o conto literário moderno”, e a sua aceitação na crítica literária é um processo gradual, e em Portugal este processo só é ocasionalmente refletido nos escritos teóricos das últimas décadas do século XIX e nos primeiros anos do século XX. Os estudos limitados em número, focalizados no género, isto é, na natureza da ficção curta, são, de facto, um empreendimento americano. Não deve surpreender, pois, o que podemos ver em Portugal, na sua fase inicial de elaboração teórica nos últimos anos do século XIX, a clara presença de escritos, ou trechos de escritos, críticos e teóricos, dos vários autores e críticos americanos, mas sobretudo de E. A. Poe. E quase sempre, esta teoria incipiente vem em prefácios e introduções de antologias: a antologia manifesta-se assim como um veículo de divulgação e de importação de teorias genéricas.

Teófilo Braga pode ser considerado como o primeiro a escrever sobre a natureza do conto literário moderno ou, talvez melhor, a sugerir algumas ideias sobre a natureza do género. Braga não estava muito entusiasmado em escrever sobre a natureza da ficção curta na introdução da sua coletânea de contos fantásticos, tal e qual como a maioria dos antologistas ainda hoje não estão. Desta vez a evidência não vem num prefácio, mas numa carta ao seu editor José Fontana inserida programaticamente na segunda edição dos *Contos Fantásticos*:

¹ Refiro-me às coletâneas de Júlio Lourenço Pinto, de Abel Botelho, de Teixeira de Queirós, de Alberto Braga e, de certa forma também, à obra de Amália Vaz de Carvalho. Acerca da matéria existem dois ensaios elucidativos. Um deles consta de um artigo de Carlos Reis et al., no quinto volume da *História da Literatura Portuguesa: O Realismo e o Naturalismo*, nomeadamente, “Os Epígonos” (p.p 253-292). O outro encontra-se no sexto volume da *História Crítica da Literatura Portuguesa*, edição de Maria Aparecida Ribeiro. Na introdução, um capítulo inteiro é consagrado aos contos dos autores-seguidores de Eça. Para melhor conhecer a contística dos realistas e naturalistas em Portugal, a obra de Maria Saraiva de Jesus, *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, datando de 2000, continua a ser incontornável. A antologia também tem um ensaio introdutório “O Conto Realista e Naturalista” (pp. 9-28).

Disse-me que esperava um prólogo, para começar a publicação dos Contos; lembrou-me de escrever-lhe um capítulo de estética sobre esta forma literária. O público não gosta de abstrações. Por minha vontade desistia do prometido; limito-me, porém, a alguma [sic] considerações históricas. (Braga, 1865, pp. IX-XII)

Pode-se cinicamente perguntar se não será a melhor apologia de sempre? Pelo menos parece-me a mais honesta. Data de 1865! Braga, portanto, não utiliza as teorias de E.A. Poe, ou de Hoffmann, que conhecia bem. Antes pelo contrário, tentou desenvolver uma história seletiva do gênero (grandes nomes e grandes obras), esperando que indicando a história da ficção curta e, posteriormente, citando exemplos de obras, e escritores de contos, o leitor interessado teria uma boa ideia daquilo que poderia ser entendido pelo novo gênero. No fundo, o princípio por trás deste procedimento é o mesmo daquele nas antologias modernas. No entanto, nos contos fantásticos, não é impossível ler algumas linhas sobre a natureza do gênero adentro da sua breve visão geral da evolução da narrativa breve, desde o início dos tempos, até os dias da Geração de Setenta. Frases como “O conto é uma forma literária da lenda” e, mais tarde, mesmo no mesmo parágrafo, “O conto é uma passagem do fabulário para uma linguagem da prosa, ingénua, rude, de uma franqueza maliciosa muitas vezes e desenvolta”, indicam que Braga viu o conto literário moderno como um gênero em ascensão com raízes muito antigas, mas em que o estilo de escrita realista e o desaparecimento gradual dos elementos folclóricos faziam parte dessa ascensão e, conseqüentemente, da definição do gênero.

Se já é verdade que a estética de E.A. Poe logo começou a influenciar a teoria do conto, naquela época², poderia esperar-se alguma teoria, derivada ou não, escrita pela pena de Álvaro de Carvalho. De facto, e mesmo até agora, ele é o escritor mais apreciado de contos góticos em Portugal e certamente a obra de Poe funcionava/funçãou como fonte de inspiração. Deixando três ensaios teóricos, Carvalho, ao contrário da sua fonte de inspiração americana, nada escreveu acerca de arte de contar. Como Alexandre Pinto Gomes da Conceição Dias mostrou na sua tese de mestrado sobre Poe e Carvalho, é mais na literatura do que na poética que a influência de Poe é visível: “Ainda que os três ensaios literários do autor que se conhecem sejam um testemunho válido para confirmar certas ideias estéticas seguidas, não constituem sequer uma manifestação embrionária de uma ‘arte poética’” (Pinto Gomes, 2001, p. 35).

Sem sombra de dúvida, o primeiro momento de consciência genérica, pelo menos assim é percebido hoje em dia, são as ideias desenvolvidas por Eça de Queirós quando escreveu o agora famoso prefácio de *Os Azulejos*. Embora Eça

² Num texto bastante conhecido, “Um génio que era um santo”, o chamado “*in memoriam*” de Eça de Queirós para Antero de Quental, pode-se ler referências claras à obra de E. A. Poe. Nota ainda a estudiosa Ana Maria Almeida Martins numa pequena monografia, que Antero foi o primeiro a traduzir um conto de E. A. Poe para português, nomeadamente “The Assignment”. O conto foi publicado no jornal *O Século*, jornal de Penafiel, em dezembro de 1864. Antero traduziu o texto numa coleção de contos de Poe em francês, traduzido por William Hugues (e não por Baudelaire), tendo como título *Contes Inédits de E. A. Poe*.

conhecesse bem o trabalho do Edgar Allen Poe, preferia a sua própria teoria, uma poética fragmentária, mas, todavia, bastante explícita. Trata-se de uma mistura estranha de economia Tchekhoviana de meios e um eco fraco da analogia com a poesia e a dicotomia contrastiva entre o conto e o romance³. Ao contrastar o conto com o romance, Eça escreveu que o conto primeiro traz uma *tranche de vie* – uma fatia de vida. A vida em miniatura, como nos murais nas paredes dos conventos portugueses, pintados em um azul turvo sobre os *bas-fonds* cremosos. Esta afirmação, por implicação, significa que o conto não pode ter o plano grandioso do romance realista (francês).

No conto tudo precisa 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 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, 2000 [1886], p. 107)

No entanto, não encontramos uma única linha sobre a constituição de um enredo, sobre inícios, ou a importância das primeiras frases numa história curta, ou desenlaces, tempo narrado ou ação silogística, nem sequer uma única palavra acerca do efeito sobre o leitor. Se lido integralmente, é até perigoso falar sobre uma definição do gênero. As linhas citadas não podem simplesmente ser retiradas de um texto crítico que, afinal, foi composto para apoiar um amigo (Arnoso) que provavelmente precisava da autoridade de Eça para que as suas ficções fossem publicadas. Penso sempre que melhor seria ver o prefácio como uma descrição provisória na teoria do ciclo de contos, ou da coletânea de contos integrados em vez de uma teoria plausível do conto de autor. O “Prefácio” foi escrito nas últimas décadas do século XIX e a partir de então, a teoria em formação desaparece por um tempo, antes de retornar na época do Segundo Modernismo.

No entanto, seria pecado maior hoje não mencionar Trindade Coelho, que sobrevive na história literária portuguesa principalmente por causa dos seus *Contos*. Trindade estava bem ciente da ascensão do conto e, provavelmente também, da teoria iniciada nos Estados Unidos por Poe. Neste sentido é um momento único e raro para o campo de estudos do conto de autor. Em pelo menos dois textos, Trindade Coelho explica seu próprio método de escrever contos. Em *Coração*

³ Tchekov não escreveu uma teoria explícita do conto literário moderno. No entanto, nas cartas (*Letters*) aos amigos e sobretudo ao irmão pode-se descobrir vários trechos que explicam a maneira moderna de escrever contos. Um trecho muito interessante, já que data do mesmo ano do prefácio de Eça, (10 de maio de 1886) é o seguinte: “In my opinion a true description of nature should be very brief and have a character of relevance. Commonplaces such as, ‘the setting sun bathing in the waves of the darkening sea poured its purple gold, etc. should be avoided. In the description of nature, one ought to seize upon little particulars, grouping them in such a way that, in reading, when you shut your eyes, you get a picture’ (*Letters*, p. 71). Existe também um trecho ainda mais interessante, no que diz respeito à descrição das personagens, que se pode ler no sentido do conceito da “linha flagrante” de Eça. Tchekov escreve: “In the sphere of psychology, details are also the thing. ‘ God preserve us from commonplaces. Best of all is to avoid depicting the hero’s state of mind: you ought to make it clear from the hero’s action” (*Letters*, p. 70).

Doente, romance por Júlio Cayolla (1897), e na sua famosa carta a Louise Ey, sua editora alemã. Existe uma curiosa semelhança entre o entendimento de Trindade sobre a natureza do conto literário moderno e o *modus operandi* proposto por E. A. Poe. Tenho que assinalar que não encontrei provas de que Trindade Coelho conhecia os escritos de Poe, ou estava ciente deles através de um possível terceiro documento desconhecido. O que se pode dizer com relativa certeza é que a teoria de Trindade Coelho não estava tão completamente desenvolvida num sistema premeditado de géneros como aquele de Poe. Depois de ter confessado que o conto é uma forma literária encantadora, e depois de ter afirmado que o futuro pertence ao conto, até porque o público moderno não tem tempo para ler, Trindade Coelho compara implicitamente a história curta com a poesia. As formas literárias que ficarão incontornáveis, no final de evolução literária, são o soneto no modo lírico e o conto no modo de prosa. Somente essas formas serão capazes de satisfazer as necessidades literárias de um público crescente de leitura sem tempo para ler.

Trindade Coelho argumenta ainda, tal como outros críticos da *short story* (Poe, Matthews e mais tarde o grande teórico americano do século XX, Charles May), que seria um erro fatal ver o conto como um pequeno romance. Coelho argumenta no sentido de uma diferença qualitativa entre o romance e o conto. A razão pela qual o conto não é um romance, tem que ver com essa qualidade intrínseca do conto que Coelho coloca em linha com o modo lírico. O romance é um produto da visão, enquanto o conto é um produto do sentimento. O romance é extensão enquanto o conto representa intensificação. O conto, por outras palavras, corresponde a uma emoção. Aqui, Coelho abre a próxima linha de desenvolvimento teórico que está presente na maioria da teoria moderna de contos curtos. Escreve:

O conto tem de ser, essencialmente e fundamentalmente, um produto de emoção. Debaixo deste aspeto, ele fica sendo a forma intermédia da arte literária, ocupando, entra a prosa e o verso, o meio termo. Daí, a necessidade absoluta, a condição essencial, de ser “muito bem escrito” o conto, – quer dizer, afinado até ao ritmo. (*apud* Ribeiro, 1994, p. 283)

A poética de E.A. Poe era, de fato, um “tratado de como fazer”, baseado na possibilidade de evocar um efeito com o leitor (possível / ideal). Para Trindade Coelho, esse efeito tornou-se um movimento circular. emoção não definiu o tipo de emoção) engendra o processo de escrita e leva, por sua vez, à emoção do lado do leitor. Para E.A. Poe, o escritor do conto propriamente dito tinha um conceito em mente para alcançar quase passo a passo como aplicar o efeito. O processo de escrita de Trindade Coelho começa com a emoção, não com a racionalidade. No entanto, como nos escritos de Poe, o conto deve levar a uma emoção, embora não haja especificação de que tipo de emoção, nem existe qualquer procedimento significativo ou detalhado daquilo que é ditado a partir da emoção sobre o leitor ou como Poe diria: O efeito ou a unidade de impressão. Se o poema era mais forte, é porque enfatizou o autor, a obra e o leitor ao mesmo tempo. A crítica que consegue unir o *intentio auctoris*, o *intentio operis* e o *intentio lectoris* (Umberto Eco) torna-se teoria.

É sabido que o primeiro modernismo não se focalizou muito na arte de contar. Esta atividade crítica é mais o privilégio do Segundo Modernismo e das Presencistas, ou se calhar, melhor dos autores em torno da revista *Presença*. Não podemos deixar de mencionar João Gaspar Simões que foi durante muitos anos “o antologista mor” para várias casas editoras, mas particularmente Portugália editora. Esta editora lançou uma série de antologias chamadas “Antologias Universais” entre as décadas de quarenta e sessenta do século passado. Nos prefácios, também só lamentações e apologias para evitar uma definição rígida do género. Simões era mesmo um mestre de evitar a definição. É impossível citar todos exemplos de todos os prefácios de todas as antologias que Simões editou. No entanto um dos seus prefácios mais interessantes e mais famosos nomeadamente na *Antologia do Conto Americano* com data de publicação 1942 merece uma citação. Diga -se ainda de passagem que nesta antologia, vários dos contos foram traduzidos por Tomaz Kim e alguns até por Fernando Pessoa.

Simões começa, manhosamente, com uma referência a antologia anterior na mesma série, nomeadamente *Os Melhores Contos Ingleses*, e vou citar porque é interessante e porque sublinha bem aquilo que foi dito até agora:

Quando apresentei o ano passado aos leitores portugueses alguns contos ingleses tive o cuidado de dizer no prefácio que apenas um dos autores por mim publicados era exclusivamente contista. Todos os demais eram romancistas. Eis porque tal volume de contos correspondia antes a uma apresentação ao publico português de alguns dos melhores romancistas ingleses do que propriamente a uma apresentação dos melhores contistas britânicos. (Simões, 1943, p. 9)

Aquilo que a maioria dos outros antologistas tenta esconder, Simões diz abertamente. Os contos só serviram para apresentar a literatura inglesa, não para falar em contos. Com os contos americanos, será exatamente o contrário, pelo menos, assim promete o crítico presencista. Porque na seleção que fez, apenas uma minoria cultivou o romance. E mais tarde ainda escreve convencido como sempre:

[...] com efeito, os americanos são contistas por temperamento. Não é em vão que foi dado a Edgar Poe o cognome de ‘father of the short story’, ou como quem diz, “pai do conto”. (Simões, 1943, p. 10)

Tendo em conta aquilo que foi dito por Simões, pensa-se que pelo menos agora vem uma definição baseada possivelmente nas teorias de E. A. Poe. Mas não. Aquilo que segue vou citar inteiramente:

Não cabe neste breve prefácio uma minuciosa exposição sobre a estética do conto. Definir “conto” é tão difícil como definir romance. A verdade, porém, é que a estrutura do conto só no século XX ganha uma perfeita consistência. Por mim defini-o sempre como uma história onde apenas se conta o essencial. Assim o define Poe. Tschekhoff define-o também assim [...] Seja como for, o certo é que o conto data, por assim dizer, do século passado. (Simões, 1943, p. 10)

Na Trilha da teoria americana

Não são, no entanto, as teorias dos prefácios portugueses, escritos por críticos portugueses da Presença que vão influenciar a teoria portuguesa acerca do conto. O que é importante realçar é que principalmente na segunda metade do século XX, as tentativas de definir o conto literário moderno entram em Portugal através da descoberta de teóricos latino-americanos, que por sua vez foram influenciados por Poe ou pelos seguidores de Poe, ocultando com frequência a proveniência das ideias, nomeadamente das primeiras antologias americanas repletas de crítica e teoria presunçosa. Na realidade, são versões fracas, ou se se preferir, palimpsestos dos escritos originais de Poe.

Uma dessas teorias precisa ser destacada, a saber, a escrita por Massaud Moisés (1999). Durante muito tempo, a antologia de Moisés de contos portugueses era a única disponível no mercado português. Trata-se de uma antologia geralista com uma definição e uma história do género precedendo a coleção. Além da introdução na sua antologia, Moisés em seu trabalho teórico *Formas Literárias* e num dicionário de termos literários definiu também o conto literário moderno mais ou menos da mesma maneira. Os três textos utilizam -- a fatura -- teoria americana do início de século XX -- conhecido como *first wave short story theory*. No entanto, nem sempre as fontes estão presentes. A teoria de Moisés, teoria, se assim a podemos chamar, parte da ideia de que o conto é um género bem definido. É uma ficção curta obedecendo às suas próprias regras e não pode ser expandida numa novela ou num romance sem perder a quintessência da sua própria natureza. Isso já é um anúncio de Matthews, um dos primeiros críticos que inventou literalmente o rotulo *Short-story* com maiúscula e hífen), e o teórico americano responsável pelo termo *short story* utilizando as teorias de Poe (que utilizou o termo *tale* e nunca *short story*).

O conto permanece sempre um conto, mesmo quando é expandido, porque o núcleo constitui um drama em miniatura (completamente copiado de Matthews, que era professor de drama na Columbia University). Ele cumpre as três unidades, diz Moisés, do drama clássico francês: unidade de tempo, espaço e ação. (esta é uma apropriação da primeira onda da teoria americana do género. No entanto, é a unidade de ação que condiciona as outras unidades: a categoria “espaço” não é importante e até muito limitada a algumas linhas e o tempo é linear, à medida que a ação se desdobra rapidamente para seu fim. A ação começa *in medias res*, o que significa que aquilo que aconteceu antes foi excluído por assim dizer pelo escritor. Isso porque o escritor deve captar toda a atenção do leitor até o fim, até que o enredo seja desvendado, mas deixa, no entanto, um enigma para o leitor resolver (completamente copiado de Poe e da tradição dos manuais nas primeiras décadas do século XX). É claro que Moisés foi influenciado por Poe e Matthews. E, numa segunda leitura, por uma geração inteira daquilo que nós chamamos agora a *first wave short story theory*. As ideias sobre a natureza do género em que Moisés se baseou foram expostas num folheto intitulado *The Art the Short Story*, de Carl Grabo, publicado em 1913 (obra mencionada na sua bibliografia) e sobre outras primeiras teorias americanas (nem sempre mencionadas, mas claramente visíveis). Moisés também trata os modos narrativos. Estes também estavam presentes nos manuais americanos nas primeiras décadas do século XX, mas não

da mesma maneira sistemática que nos ensaios de Moisés. No conto literário, de acordo com Moisés, o diálogo domina sobre descrição, narração e explicação, uma vez que os três outros modos são reduzidos até ao mínimo (Moisés, 1978, 1983, 1999).

O que agora é interessante ver é que é exatamente a combinação da teoria de Moisés e os modos literários de Bonheim (Bonheim, 1982) fez com que Carlos Reis no seu *Dicionário de Narratologia* (Reis & Lopes, 1987, pp. 78-82) escrevesse a entrada mais influente acerca do conto em Portugal. Reis assume a ação linear de Moisés e, portanto, de Poe e Matthews, a velocidade do tempo narrado, acrescentando noções de narratologia francesa usadas em Bonheim como elipse, omissão e falta de analepse – para finalmente explicar a unidade de efeito que o conto pode ter no leitor. Carlos Reis também dá abertamente crédito a E. A. Poe como o primeiro crítico que declarou o princípio da unidade de impressão.

Do verbete à teoria

O verbete de Reis é um bom incentivo para passar do prefácio para a crítica séria. Devo admitir que me surpreendi bastante. Também a crítica sobre o conto que trespassa o ensaio inicial numa antologia, também este tipo de crítica, vem em antologias. Raramente se encontra livros completamente dedicados à teoria ou crítica do conto, ou seja, a narrativa breve mal se casa com ensaística comprida. Portanto: a crítica imitando o seu objeto. É sobretudo um facto nos Estados Unidos onde o desenvolvimento da crítica e da teoria da *short story* fica armazenada por assim dizer em umas seis antologias com textos críticos e teóricos tendo Charles May e Susan Lohafer como grandes orientadores⁴.

Mas também em Portugal, na última década do século passado, foram desenvolvidas duas linhas de pesquisa sobre a narrativa breve: a série de *cahiers* editada por Anne Marie Quint⁵, e, entretanto, já alguns volumes de *Forma Breve*,

⁴ Não tendo em conta algumas exceções felizes, por exemplo livro de Charles May, *The Short Story: The Reality of Artifice*. New York: Prentice Hall International, 1994, os livros de teoria americana são, de fato, restritos a coletâneas de artigos críticos que às vezes possuem uma aspiração para teoria. Menciono entre outros: *The Short Story: Case Studies in the Development of a Literary Form*, Eds. Eugene Current-Garcia and Patrick R. Walton. Glenview, Illinois: Scott, Foreman and Company, 1961; *Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio U P, 1976; *The Tales We Tell, Perspectives on the Short Story*. Ed. Barbara Lounsberry, Susan Lohafer et al. Westport CT: Greenwood Press, 1998. *The New Short Story Theories*. Ed. Charles E. May. Athens: Ohio U P, 1994. *Short Story Theories, a Twenty-First Century Perspective*, Ed. Viorica Patea, Amsterdam-New York, Rodopi, 2012.

⁵ Anne Marie Quint publicou quatro volumes de críticas sobre a narrativa breve nas *Presses de la Sorbonne Nouvelle*, a partir de 1998, com a coleção de artigos críticos *Le Conte en Ville* (Cahier 5), contendo o contributo de Roxana Eminescu (Universidade de Brest), «Un Récit peut cacher un Autre, pour une typologie du conte portugais contemporain». Aqui, Eminescu baseando-se no escritor argentino Ricardo Piglia (*Crítica e Ficción*, Siglo Veinte, Universidade Nacional de Litoral: Colección Entrevistas, 1990), afirma que um conto moderno contém duas histórias. Aquele que lemos e aquele que é excluído. Isso é tanto quanto dizer que existe o conto “tel quel” e sua interpretação, ou a reconstrução do leitor. Os outros números publicados na série são: Cahier 6, *Le Conte en Langue Portugaise: Etudes de Cas*. (1999), Cahier 7, *Les Vois du Conte dans l'Espace Luso-*

revista publicada pela Universidade de Aveiro. Contudo, ao analisar as numerosas contribuições, apenas alguns artigos tentam de forma consistente procurar uma resposta para a pergunta pertinente: “O que é um conto literário moderno?”. Uma exceção muito feliz é um ensaio intitulado “O Conto: da Literatura à Teoria Literária” de Rosa Goulart. O ensaio de Goulart é interessante por vários motivos, mas torna-se intrigante quando examina definições existentes acerca do conto. A estudiosa chega à conclusão de que, em estudos sobre a narrativa breve, podem ser facilmente localizados dois campos: aqueles que estão convencidos de que o conto é um subgênero bem definido da ficção em prosa, e aqueles que dirão que é impossível definir o conto. Não é uma grande surpresa quando Goulart, inspirada por uma série de críticos latino-americanos – Carlos Pacheco, Barreira Linares, Júlio Cortazar e Jorge Luís Borges – termine a primeira parte de seu ensaio citando E. A. Poe, e o princípio da unidade de efeito.

Outra coisa que salta aos olhos, no ensaio de Goulart, é quando escreve: “Nota ainda discordante é, pelo menos, a afirmação de Mary Rohrberger, segundo a qual a estrutura cerrada do conto, o despojo do supérfluo e a unidade de efeito poderiam ser aplicados a todos os textos literários” (Goulart, 2003, p. 10). Goulart ainda observa muito corretamente que as características indicadas por Rohrberger são exatamente aquelas que trazem o conto mais próximo ao gênero da poesia lírica. Aqui não se pode deixar de mencionar o que é muitas vezes esquecido, nomeadamente que Rohrberger foi o primeiro a escrever uma tese de doutoramento sobre a natureza da narrativa breve, usando os contos de Nathaniel Hawthorne. É sabido que foram precisamente os contos de Hawthorne que inspiraram Poe a escrever a “Review of Twice Told Tales”, um dos três documentos, fundadores da teoria dos contos de hoje. Rohrberger é, por assim dizer, o elo perdido, muitas vezes negligenciado pelos críticos da narrativa breve, entre a teoria de contos de primeira geração e o relançamento iniciado em 1976 com a publicação de Charles May do volume *Short Story Theories* que desencadeou uma nova era de estudos de contos.

Conclusão

O que se pode afirmar agora é que, se houve um fator constante na construção da teoria da narrativa breve em Portugal, está relacionado, direta ou indiretamente, com E.A. Poe e sua herança teórico-ensaística. Ou seja, como esta foi desenvolvida pelos críticos americanos e adaptada pelos escritores e críticos da América Latina. Obviamente, os contistas e ensaístas Brasileiros, mas certamente também outros. Cortázar, para mencionar só um nome. Pode-se aqui

phone. (2000), Cahier 8 *Le Conte et La Lettre dans l'Espace Lusophone*. (2000). O que é igualmente uma característica da série é que os estudos – a maioria deles monografias – não se restringiram ao português continental, mas tratam igualmente a literatura brasileira e luso-africana. Além disso, há estudos sobre temas contemporâneos, bem como sobre temas importantes na história literária. Por exemplo, um artigo interessante sobre um tema ousado: o relacionamento da estética realista e naturalista com a narrativa breve, de Barbara Spaggiari, “La Poétique Naturaliste chez Quelques Conteurs au Début des Années 1880” em Cahier 6.

falar de uma autêntica deriva continental da teoria do conto, uma deriva que só era capaz de se concretizar tendo a antologia de crítica ou de contos prefaciados como suporte material.

Referências bibliográficas

- Filho, L. A., et al. (1972). *Situação Actual da Literatura Portuguesa*. Coimbra: Almedina.
- Bonheim, H. (1982). *The Narrative Modes. Techniques of the Short Story*. Cambridge: D.S. Brewer.
- Braga, T. (1865). Carta a José Fontana. In *Contos Fantásticos*. Lisboa: Tipografia Universal.
- Bruno, S. (1984 [1886]). *A Geração Nova: Os Novelistas* Porto: Lello e Irmão.
- Dias, A. M. G. C. P. (2001). *A Poética do Conto em Poe e em Carvalho* (Dissertação de Mestrado). Universidade de Lisboa.
- Goulart, R. M. (2003). O conto: da literatura à teoria literária. *forma breve*, 1, 9-16.
- Jesus, M. S. (2000). O Conto Realista e Naturalista. In M. S. Jesus (Ed.), *Antologia do Conto Realista e Naturalista* (pp. 9-28). Porto: Campo das Letras.
- May, Ch., (Ed.) (1994). *The New Short Story Theorie*. Athens: Ohio University Press.
- Melo, J. (2002). Prólogo. In J. Melo (Ed.), *Antologia do Conto Português* (2ª ed., pp. 11-17). Lisboa: Dom Quixote.
- Moisés, M. (1978). Conto. *Dicionário de Termos Literários* (2ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Moisés, M. (1943). Prefácio. In M. Moisés (Ed.), *Os melhores Contos Americanos*. Primeira série, Antologias Universais. Lisboa: Portugália Editora.
- Moisés, M. (1983). *A Criação Literária* (2ª ed.). São Paulo: Cultrix.
- Moisés, M. (1999). O Conto na Literatura Portuguesa. *O Conto Português*. São Paulo: Cultrix.
- Moura, V. G. (2003). Introdução. In Moura, V. G. (Ed.), *Os Melhores Contos e Novelas Portugueses* (vol. 1, pp. 6-9). Lisboa: Selecções Reader's Digest.
- Queirós, E. (2000). Prefácio dos 'Azulejos' do Conde de Arnoso. (1886). Três Prefácios. *Notas Contemporâneas* (pp. 95-113). Lisboa: Livros do Brasil.
- Quint, A. M. (2000). Conto, História, Novela: D'un Mot à l'Autre. *Les Vois du Conte dans l'Espace Lusophone*, 7, 13-16. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Reis, C. et al. (Eds.) (2001). Os Epígonos. *Historia da Literatura Portuguesa* (vol. V, pp. 253-292). Lisboa: Alfa.
- Reis, C. & Lopes, A. C. M. (1987). Conto. *Dicionário de Narratologia* (7ª ed., pp. 78-82). Coimbra: Almedina.
- Ribeiro, M. A. (1994). Introdução. In M. A. Ribeiro (Ed.), *História Crítica da Literatura Portuguesa* (vol. VI, pp. 13-19). Lisboa: Verbo.
- Simões, J. G. (1979). *Crítica IV: Contistas, Novelistas e Outros Prosadores Contemporâneos, 1942,1979*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Simões, J. G. (1972). *História do Romance Português*. Lisboa: Estúdios Côr.
- Simões, J. G. (1943). Prefácio. In J. G. Simões (Ed.), *Mestres do Conto Americano*. Lisboa: Portugália Editora.
- Simões, J. G. (1987). *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa. Das Origens ao Século XX*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Resumo

Na teoria acerca da ficção curta, ou seja, o estudo da própria natureza do gênero, a afirmação de Mary Louise Pratt de que “the short story is always printed as part of a larger whole, either a collection of short stories or a magazine, which is a collection of various kinds of texts” é provavelmente a mais esquecida das suas oito proposições sobre a definição do gênero. No entanto, os contos de fato vêm em coleções e antologias, o que implica uma seleção e mudanças na composição das antologias ao longo do tempo, como elas também são uma função de, ou um meio para mudança canônica. A exposição inicial do leitor ao gênero provavelmente ocorre durante a leitura de uma antologia ou coleção de contos, implicando, por sua vez, que as

expectativas genéricas do leitor são formadas através dos textos propostos. Editores de coleções e antologias justificam suas escolhas, definindo o que pertence ao gênero e o que não. Em certo sentido, suas explicações – suas desculpas – definem o gênero tanto quanto a crítica e a teoria.

Abstract

In short fiction theory, i.e. the study of the nature of the genre, Mary Louise Pratt's statement that "the short story is always printed as part of a larger whole, either a collection of short stories or a magazine, which is a collection of various kinds of texts" is probably the most downplayed of eight of her propositions defining the genre short story. However, short stories are published in anthologies, implying a selection and thus a means in the renovation of the canon. The reader's first exposure to the genre most probably takes place while reading a collection of stories implying that at this moment future genre expectations are being construed. At the same time, editors and composers of anthologies justify their choices deciding what belongs to the genre and what does not. In a certain sense, their explanations and excuses define the genre as much as literary criticism and theory do.