

# A problemática da (in)definição do conto

## *The problem of the (in)definition of the short story*

Sidnei Luiz Flach

Universidade Estadual do Oeste do Paraná (Unioeste)

[flachsidnei@gmail.com](mailto:flachsidnei@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0003-6256-7328>

### RESUMO

O presente artigo busca refletir a respeito do gênero conto e seus limites imprecisos. Numa tentativa de delimitação das características essenciais do gênero, propomos compreendê-lo, inicialmente, como fruto da oralidade, de cunho sempre moralizante. Edgar Allan Poe estabelece diretrizes para outra modalidade de conto: a unidade de efeito e sua conseqüente brevidade. Ademais, cria outra lógica para o conto. Este passa a contar duas histórias: a aparente e uma segunda que vai sendo cifrada na primeira. Tchekhov transforma novamente a lógica do gênero, com seus finais abertos e tramas baseados no ser humano comum e em suas mazelas cotidianas. A partir de considerações quanto ao desenvolvimento histórico do gênero e ancorados em autores e teóricos do conto, tencionamos compreendê-lo enquanto gênero plural.

**Palavras-chave:** Conto; Conto moderno; Conto clássico.

### ABSTRACT

This article seeks to reflect on the short story genre and its imprecise limits. In an attempt to delimit the essential characteristics of the genre, we propose to understand it, initially, as a result of orality, always with a moralizing nature. Poe establishes guidelines for another type of short story: the unity of effect and its consequent brevity. Furthermore, he creates another logic for the tale: it starts to tell two stories: the apparent one and a second one that is ciphered in the first. Chekhov once again transforms the logic of the genre, with his open endings and plots based on common human beings and their everyday woes. Based on considerations regarding the historical development of the genre and anchored in authors and theorists of the short story, we intend to understand it as a plural genre.

**Keywords:** Short story; Modern short story; Classic tale.

## INTRODUÇÃO

A tentativa de estabelecer alguns parâmetros quanto à definição do conto tem sido objeto de atenção de muitos autores e teóricos, entre eles Julio Cortázar, Enrique Anderson Imbert, Juan Bosch e Lauro Zavala. A brevidade e sua comparação com o romance frequentemente aparecem como tentativas de delimitar e particularizar o gênero. No entanto, muitas vezes as fronteiras entre conto e romance são imprecisas e a categorização quanto ao número de palavras também tem se demonstrado infrutífera.

Diante dessa conjuntura, parece ser mais apropriado tratar o conto como gênero plural. Em seu desenvolvimento, devemos falar não do conto enquanto gênero uno, mas de contos. Primeiramente, na sua forma oral, remonta ao ser humano primitivo e, passando à escrita, perdura em sua forte ligação com a oralidade no sentido de contar uma história que seja suficientemente concisa e interessante para ser ouvida.

Essa modalidade de conto predomina praticamente até a metade do século XIX, quando o escritor norte-americano Edgar Allan Poe teoriza a esse respeito e funda algumas diretrizes em relação ao gênero, mas mantém a estrutura fechada, com início, meio e fim e enredo baseado em eventos místicos, fantásticos ou que fujam de acontecimentos da normalidade.

No final desse século, Tchekhov revoluciona o gênero. Apresentando histórias aparentemente sem *plot*, revela as mazelas do mais comum dos seres humanos que não costuma viver eventos extraordinários em seu cotidiano. Assim como a vida e suas imprevisibilidades, o conto abandona seu padrão fechado e previsível de início, meio e fim. Com finais comumente abertos, cobra-se maior participação do leitor quanto a preencher as possibilidades que a narrativa deixa suspensas.

## O CONTO E A ORALIDADE

Mário de Andrade, quando afirma que “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1972, p. 5) já incita à reflexão sobre as dificuldades e limites quanto à definição deste. No entanto, de acordo com Julio Cortázar (2006, p. 150), “se não há leis, há certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável”.

Em primeiro lugar, devemos considerar a variação histórica para compreender que se trata de um gênero plural. Sendo uma das – ou a manifestação literária mais antiga –, o conto se funda na oralidade, quando o ser humano primitivo, num afã de transmitir oral ou gestualmente seus relatos, conta histórias, seja o relato de uma caçada, um evento atmosférico ou uma situação hipotética como a formulada por Willian Boyd (2006): um grupo de humanoides agachados em volta do fogo enquanto a noite se aproxima. Um integrante diz, espontaneamente, que ninguém acreditaria no que aconteceu com ele naquele dia. Ossos roídos são jogados de lado, crianças acalmadas e todos se reúnem para dar atenção a esse contador de histórias.

Essa tradição oral é o berço do gênero. Enquanto manifestação escrita, seus registros mais antigos são contos egípcios, conservados em papiros que remetem aos séculos XII e XIII a.C. Estes contos, de acordo com Omil e Piérola (1993), são narrações fantásticas, de atmosfera geralmente extraterrestre, em que figuram magos, múmias e divindades.

Não obstante, como afirmam Omil e Piérola (1993), há registros ainda mais antigos, como contos babilônicos, hititas e cananeus, que datam de aproximadamente quatro mil anos. De cunho moralizante, ainda que em sua origem tenham circulado oralmente, sua gravura em placas de argila comprova a ânsia dos narradores em fazer com que perdurassem. Ademais, poderiam ser acrescidos contos orientais, que datam de mais de 2.200 anos a.C. e exerceram grande influência na contística medieval, como no *Decameron*, de Giovanni Boccaccio (1313–1375).

Esses contos, fábulas, parábolas bíblicas e contos maravilhosos compartilham de duas características essenciais: advêm da oralidade e possuem fundo moralizante. Dentre essas formas narrativas, a fábula se destaca por apresentar de forma marcante a moral explícita que acompanha a narrativa. Todas elas, no entanto, visam sempre a ensinar algo. Chapeuzinho Vermelho, por exemplo, objetiva alertar as donzelas a não darem ouvidos a estranhos e a obedecerem aos conselhos da mãe. Desobediências e vicissitudes são punidas.

As personagens são planas, previsíveis. Lobos são sempre malvados; raposas, astutas; carneiros, ingênuos. O mal é reparado no final e o vilão, punido. A personagem que não cedeu às tentações, manteve-se firme e obediente é recompensada. O efeito catártico oferecido por essas narrativas é ainda característica muito presente nos dias correntes, seja no que se convencionou chamar de literatura de massa ou em novelas televisivas.

O efeito reparador causado por esses contos é analisado por Andre Jolles em *Formas simples*, obra em que estabelece um paralelo entre a forma simples e artística do conto

As personagens e as aventuras do Conto não nos propiciam, pois, a impressão de serem verdadeiramente morais; mas é inegável que nos proporcionam certa satisfação. Por quê? Porque satisfazem, ao mesmo tempo, o nosso pendor para o maravilhoso e o nosso amor ao natural e ao verdadeiro, mas, sobretudo, porque as coisas se passam nessas histórias como gostaríamos que acontecessem no universo, como deveriam acontecer (Jolles, 1986, p. 198).

Desse modo, ainda que o leitor tenha a consciência de que essas histórias não são realmente morais, causam satisfação porque proporcionam, na ficção, a reparação ficcional para as injustiças do cotidiano. Assim, a sensação catártica proporcionada pela punição dos vilões nos finais das histórias desvanece, no imaginário do leitor, o fato de que a mãe de Chapeuzinho Vermelho deixe uma menina caminhar só numa floresta em que há um Lobo, ou que o Gato de Botas minta e ludibrie no decorrer da narrativa e devore um bruxo que não lhe fizera mal.

Enquanto forma simples, a linguagem do conto, como afirma Jolles (1986), permanece fluida, aberta, com mobilidade e podendo ser constantemente renovada. Já na forma artística,

ela esforça-se a tal ponto por ser sólida, peculiar e única, que é impossível imaginá-la, por fim, a não ser como linguagem própria de um indivíduo bafejado pelo dom excelente de poder alcançar, numa obra definitivamente fechada, a coesão suprema — ainda que apenas “aqui e assim”; acresce que tal linguagem própria confere a essa obra fechada o cunho sólido, peculiar e único da personalidade do seu autor (Jolles, 1986, p. 195).

Em outras palavras, à medida que o *que se conta* é primordial na forma simples, o *como se conta* caracteriza a forma artística. O autor que faz uma espécie de ponte entre essas duas formas é o italiano Giovanni Boccaccio em cujas narrativas do *Decameron*, percebemos a elaboração artística do autor. Ainda que as narrativas se baseassem em obras anteriores, da tradição oral, Boccaccio liberta-as dos aspectos morais e religiosos.

## POE E A TEORIA DO CONTO

O conto enquanto forma artística, no entanto, somente se firma no século XIX, com a publicação, em 1842, de uma resenha de Edgar Allan Poe. Nela, o escritor e teórico

norte-americano, ao analisar uma coletânea de contos de Nathaniel Hawthorne, *Twice-Told Tales*, estabelece as diretrizes do que chamaremos de conto clássico.

Poe postula que o prazer da obra de ficção é logrado antes evitando do que buscando a novidade absoluta da combinação, que oprime e sobressalta o intelecto. A autêntica originalidade, que deve ser buscada na obra de ficção é a que, segundo Poe, faz surgirem as fantasias humanas que, ao excitar os instintos, as paixões, ao dar vazão a algum sentimento universal, combina com o efeito prazeroso de uma novidade aparente, um verdadeiro deleite egoístico. Tal originalidade daria ao leitor a impressão de que nesse mundo, somente ele e o autor poderiam ter concebido tal ideia. Cria-se uma relação de profunda simpatia, que irradia para as páginas que seguem.

Dentre os gêneros literários, Poe afirma que é o poema com rimas cuja extensão não exceda uma hora de leitura que permite ao melhor dos escritores desenvolver suas potencialidades. Aqui, Poe apresenta um tema que perpassa sua teoria: a unidade de efeito, que não pode ser mantida adequadamente em produções mais longas, cuja leitura necessite de interrupções.

Da unidade de efeito deriva um segundo aspecto fundamental do conto: a sua brevidade. Leituras mais longas, como um romance ou novela, exigem pausas de leitura que modificam, anulam ou contrariam em maior ou menor grau as impressões que a obra causa no leitor. Para Poe, o conto breve é o gênero que permite o autor desenvolver plenamente seu propósito pois, durante a hora da leitura, a alma do leitor está subjugada, não atuam influências internas ou externas, resultantes do cansaço ou da interrupção.

A busca de um efeito único e singular deve ser o objetivo do contista. Enredo, espaço, personagens devem ser minuciosamente escolhidos para essa finalidade. Nenhuma palavra deve ser utilizada que não vise a esse objetivo, desde as primeiras palavras, o contista deve persegui-lo com afinco. O conto de Poe, *O barril de amontillado*, inicia-se da seguinte forma: “Suportei o melhor que pude as incontáveis injúrias de Fortunato, mas quando ele se pôs a me insultar, jurei vingança” (2017, p. 97). É na busca do efeito único, na vingança, que o conto se fundamenta.

Há, portanto, duas características que particularizam o conto: a brevidade e a coerência interna exigida para que o autor obtenha o efeito único. Para Lawrence (1993), o que poderia impedi-lo seriam uma limitação física do leitor, ou um desejo muito escasso dele em manter a concentração pelo período que demanda a leitura. O autor lembra que os limites da paciência humana não são muito distintos atualmente do que foram antes do dilúvio. O ser humano só pode manter a concentração na leitura ou ouvindo um relato por

um breve período. Aos poucos, sua mente começa a exigir uma mudança de foco e, em consequência, perde-se o efeito da narração. Por isso, toda frase gratuita ou palavra desnecessária devem ser eliminadas para manter a atenção do leitor.

O conto inaugurado por Poe distingue-se dos contos fundados na oralidade por algumas razões: em primeiro lugar, não há mais uma moral presente, seria inútil tentar extrair ensinamentos a partir deles. Ademais, o conto torna-se um artefato em que o *como* se conta é algo fundamental. Desse modo, se uma fábula ou conto maravilhoso podem ser facilmente recontados sem que se perca sua essência, no conto artístico os recursos estilísticos, a forma de contar não pode ser dissociada da autoria. Esse fato se torna ainda mais marcante nas narrativas de Anton Tchekhov, em que o enredo, muitas vezes, inexistente.

Charles Kiefer, em sua *Poética do conto* (2011), analisa a inseparável relação da modalidade do conto inaugurado por Poe com o mundo industrial, das máquinas a vapor e trens. Uma nova realidade em que a velocidade estabelece um novo modo de vida, fundamentado não mais na oralidade, mas na escrita, para pessoas que não têm mais tempo para ouvir e memorizar histórias como outrora.

O novo mundo industrial, o mundo da rapidez das locomotivas, é um mundo construído sobre as bases da linguagem escrita. O conto moderno não é um caso, para ser decorado e recontado, mas um texto. E um texto não precisa ocupar espaço na memória, ele pode ser reacesado a qualquer instante, basta abrir o livro e ler, enquanto a paisagem desliza pela janela do vagão. O relativismo da extensão de uma assentada como média ideal para o formato de uma história curta abre a possibilidade para a sua redução na direta proporção do aumento da velocidade, como efetivamente ocorreria na história do conto (Kiefer, 2011, p. 78).

De acordo com Castagnino (1993), ao se separar da oralidade, o conto se perfila como uma categoria estética, um artefato que mobiliza um sistema de relações entre componentes diversos, um jogo de artifícios que busca determinados efeitos. Essa modalidade de conto amplia sua jurisdição: da área da comunicação para a expressão. Assim, para Castagnino (1993), o conto artístico irá requerer elementos próprios, artificiais e ficcionais, componentes que são passíveis de abstração e de serem pensados abstratamente a partir de uma ordem lógica superior.

Em sua obra *Formas breves* (2004), o escritor argentino Ricardo Piglia afirma que o conto, enquanto forma artística, caracteriza-se pela capacidade de contar duas histórias simultaneamente: uma, de superfície e a outra secreta, que o autor vai cifrando na primeira. Essa história secreta, similar às narrativas policiais, costuma “saltar aos olhos” no final, dando a impressão de que o desfecho não poderia ser diferente. No decorrer do

conto, o autor vai deixando pistas para que o leitor, ao menos o proficiente, possa reconstruir a história cifrada. Aspectos que numa primeira leitura podem passar despercebidos se revelam indispensáveis ao desfecho do conto. Vejamos como isso acontece em dois contos.

Em *O barril de Amontillado*, de Poe, como expusemos anteriormente, o protagonista, Montresor, jura vingança a Fortunato por uma ofensa que este proferira. O plano de vingança é meticulosamente traçado. Aproveitando-se do fato de Fortunato ser um grande apreciador de vinhos, o protagonista o conduz descendo inúmeras escadarias até chegar às catacumbas da família. O lema do brasão que encontram *Nemo me impune lacessit* – ninguém me insulta impunemente - reforça a história secreta que vai sendo cifrada à história aparente. Enquanto caminham pelas criptas, o protagonista afirma ser maçom e, dado de que Fortunato duvida, ele retira uma espátula de aço das dobras de sua capa e a apresenta ao interlocutor. A história prossegue sem que esse incidente demonstre alguma importância, mas no desfecho descobrimos que a espátula servirá para empregar o desafeto Fortunato com cimento e pedras. Esse final fechado se constitui numa inevitabilidade em retrospectiva; o leitor tem a convicção de que o desfecho não poderia ocorrer de outro modo.

No conto de Horacio Quiroga, *A galinha degolada* (2019), a narrativa aparente retrata um casal de apaixonados que acabam desenvolvendo uma relação extremamente conflituosa após os quatro primeiros filhos desenvolverem uma grave deficiência cognitiva. Os meninos, caracterizados pelo narrador como “os quatro idiotas”, que costumam sentar-se no banco e manter o olhar fixo na parede de tijolos, olham o sol com uma alegria bestial, como se fosse comida. Em outras situações, “zumbiam horas inteiras imitando o bonde elétrico. Os ruídos fortes sacudiam também sua inércia e, então, corriam mordendo a língua e mugindo ao redor do pátio. Mas quase sempre estavam apagados em uma letargia sombria de idiotismo” (Quiroga, 2019, n.p.).

A relação entre o casal torna-se sempre mais tensa em decorrência da moléstia dos filhos, mas, em tentativas de reconciliações, uniam-se na esperança de outro filho. Nasce uma menina que não desenvolve a limitação dos irmãos e os pais e empregada depositam nela todo o amor e cuidados.

Certo dia, enquanto a empregada degola uma galinha na cozinha, extraindo seu sangue, percebe os quatro meninos observando a operação com interesse. Depois do almoço, todos saem, com exceção “das quatro pobres bestas, sacudidas, brutalmente empurradas, [que] foram parar em seu banco” (*Ibidem*). Quando o casal retorna, a esposa

cumprimenta as vizinhas e, enquanto isso, a menina escapa para casa, se interpõe entre os meninos e o muro e tenta escalá-lo. Eis que a agarram, apertam seu pescoço, arrastam-na para a cozinha e a matam. Quando o casal retorna, encontram o piso inundado de sangue.

Percebemos neste conto a história secreta, o assassinato da irmã, sendo cifrada na história aparente: um casal em conflito, com quatro filhos com limitações intelectuais e que depositam seu amor na filha, que não desenvolve o idiotismo dos irmãos. Temos os irmãos que permanecem imóveis olhando para o muro de tijolos. No decorrer do conto, o narrador afirma que “Somente se animavam com comida, quando viam cores brilhantes ou quando escutavam trovões. Então riam, pondo para fora a língua e rios de baba, radiantes em um frenesi bestial. Por outro lado, tinham alguma habilidade imitativa” (*Ibidem*). A cor brilhante, o sangue, chama a atenção dos meninos quando a empregada degola a galinha, e eles expressam “uma alegria bestial” quando a irmã realiza a tentativa de subir no muro. Ainda mais vultosa é a afirmação de que “tinham alguma habilidade imitativa”, pois é a imitação à empregada que torna a história secreta possível. Enquanto a história aparente é contada de forma linear, a narrativa secreta é revelada de forma fragmentada, até o final epifânico, um desfecho surpreendente, ainda que, após a leitura, o leitor tenha a impressão de que não poderia haver outra resolução.

Lauro Zavala (2017) apresenta alguns elementos formais e estruturais do conto clássico, inaugurado por Poe, a saber: início catafórico, ou seja, anuncia o que vai ocorrer; tempo sequencial; espaço transparente, que é apresentado como natural; narrador confiável (geralmente onisciente); personagens paroxísticos – que se encontram em grande tensão; linguagem literal, com uso moderado de metáforas; final epifânico. Essa modalidade de conto, de acordo com Zavala, pode ser representada pela pirâmide de Freytag (introdução, elevação da ação, clímax, declínio da ação e *dénouement*) ou o labirinto micênico, que aponta para uma única saída.

O autor apresenta um exemplo de um texto mexicano de autoria desconhecida, em que temos esse efeito de surpresa e epifania e a presença das duas histórias:

“Enamorado

Le propuso matrimonio

Ella no aceptó

Y fueron muy felices”.<sup>1</sup>

De forma similar, Piglia (2004) afirma que o conto clássico se estrutura a partir da ideia da seguinte anotação, de Tchekhov: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. Nos dois casos percebemos a presença de dois relatos. Em *Enamorado*, a ideia comum é que ela aceite o matrimônio e que sejam felizes ou, não aceitando, que sejam infelizes, ou ao menos o proponente. Em Tchekhov, ganhar um milhão é indicativo de intensa satisfação, não suicídio. A motivação para tirar a própria vida talvez viesse do seu oposto, a perda desse valor. É na capacidade de cifrar as duas histórias que se fundamenta o conto.

A partir da nova lógica criada para o gênero, a capacidade de contar duas histórias cifradas uma na outra e das reflexões teóricas realizadas por Poe, o conto começa a tomar consciência teórica. As inovações formais e considerações do escritor são fundamentais, pois reverberam nos contos que se produzem a partir de sua extensa produção contística e da sua resenha da coletânea de Hawthorne e em sua *Filosofia da composição*, de 1846, em que descreve o processo de criação de seu poema “O corvo” e retoma sua tese da unidade de efeito, condenando a extensão e a brevidade excessivas para que esse efeito possa ser produzido e conservado.

Para Poe, a escolha do efeito a ser produzido é, necessariamente, o passo inicial, seguido da originalidade e o desenvolvimento do incidente e do tom. Poe protagonizou a teorização e deu especial atenção ao rigor que a produção contística, enquanto artefato literário, exige, além de fundar um novo modelo de conto, não mais com um fundo moralizante, mas uma história cifrada em outra.

## TCHEKHOV: O CONTO COMO A VIDA

No final do século XIX, com Anton Tchekhov, o conto adota outras perspectivas. Em muitos dos seus contos temos a impressão de que nada acontece, não há grandes tramas e o fio condutor de suas narrativas são os dramas existenciais dos seres humanos

---

<sup>1</sup> Apaixonado

Lhe propôs casamento

Ela não aceitou

E foram muito felizes (Tradução nossa).

e não fatos curiosos ou extraordinários como em Poe ou Maupassant. Suas narrativas são praticamente sem *plot*, são histórias sem história, em que pesam mais os conflitos morais e existenciais do herói. Em seu conto *Aflição*, de 1885, um torneiro leva sua mulher que está enferma ao hospital – eis a história. Não há nenhum relato grandioso ou fantástico. É no desvelar do mundo interior do personagem que a história se concentra, no arrependimento do torneiro em levar a esposa, pessoa com quem conviveu quarenta anos, tempo que parece não haver existido devido ao vício em bebidas:

Tudo parecia prometer uma vida boa, mas a desgraça consistiu em que, tendo se embriagado após o casamento, estirou se em cima do fogão e foi como se não tivesse acordado até agora. Recordar-se do casamento, mas, quanto ao que sucedeu após o matrimônio, pode matá-lo, que ele de nada se lembra, a não ser que bebia, ficava deitado, brigava. E assim se perderam 40 anos (Tchekhov, 2014, p. 70).

Toda a narrativa se concentra no mundo interior do protagonista, Grigóri Pietróv. A doença da esposa é a epifania que o acorda de seu torpor e gera, pela primeira vez, arrependimento pelo vício e agressões físicas que lhe impusera. Se no conto clássico há o efeito de epifania no momento do desfecho, fazendo uma revelação que tende a surpreender o leitor, dando-lhe a impressão de que não haveria outra possibilidade de resolução, as epifanias, no conto moderno, vão ocorrendo no decorrer da narrativa.

Como afirma Reis (1992), Tchekhov se interessa pelo mais comum dos mortais, cuja monotonia é sua única história. Para a autora, é do material aparentemente estéril e inosso, do mais comum dos homens, sofrido e solitário, que não vive um drama insólito que surge o que pode ser denominado de modelo do conto moderno. Tchekhov compreendeu que a vida não segue uma ordem preestabelecida, que ela é muitas vezes aleatória e absurda e que, portanto, as narrativas convencionais com sua estrutura fechada de início, meio e fim não poderiam dar conta da imprevisibilidade que constitui a vida humana.

O rompimento de Tchekhov com a lógica do conto estipulado por Poe é também aludido por Boyd (2006), para quem

Ao abandonar a trama manipulada de começo, meio e fim, ao recusar-se a julgar seus personagens, ao não se esforçar por um clímax ou buscar uma resolução narrativa clara, Tchekhov fez com que suas histórias parecessem agonizantes, quase insuportavelmente realistas. [...] Desde a sua morte, a sua

influência é enorme e inelutável: o conto torna-se, a partir de então, no século XX, quase exclusivamente tchekhoviano (Boyd, 2006, n.p., tradução nossa).<sup>2</sup>

Apesar de não ter produzido textos teóricos, sua vasta correspondência com amigos, editores e outros escritores nos permitem chegar a algumas conclusões a respeito do que o autor considera imprescindível para o escritor de contos. Condena o uso de lugares comuns, a subjetividade, o excessivo uso de adjetivos e substantivos que acabam por distrair e cansar o leitor. Recomenda evitar as descrições do estado interior do herói, o que deve ser esclarecido por suas ações.

Os finais abertos, em que não se resolve nada, revelam a aflição dos protagonistas em relação à contingência ou à dificuldade de encontrar uma solução adequada aos problemas que se apresentam. Em conselho ao escritor Ivan Bunin, Tchekhov afirma que, após escrever um conto, início e final deveriam ser suprimidos, pois seriam os momentos nos quais os escritores mais mentem. Em relação a esta afirmação, Angelides (1995) comenta que

Expressando-se da maneira imprevista que lhe era às vezes peculiar, ele aponta o artificialismo dos preâmbulos e desenlace convencionais, visto que eles não refletem a realidade empírica, onde os acontecimentos surgem sem muitos preparativos e terminam sem apoteose ou, ainda, sugerem continuidade (Angelides, 1995, p. 208).

Contrapondo-se ao conto clássico com início, meio e fim bem delimitados, Tchekhov reconfigura a narrativa, cuja imprevisibilidade remete à vida. O autor afirma que suas personagens, assim como as pessoas comuns, não participam de eventos grandiosos a cada momento, são seus momentos cotidianos que se constituem em fontes de revelações. Em seu conto *O bilhete premiado* (A dama do cachorrinho e outros contos, 2014), o protagonista, Ivan Dmítrich, é descrito como um homem de condição mediana e muito satisfeito com a própria sorte. Nada incomum ou extraordinário acontece em sua vida, além de uma possibilidade de ganhar na loteria. A expectativa gera a epifania em Dmítrich, que inicialmente sonha com as realizações pessoais e financeiras do suposto prêmio e repara, pela primeira vez, que a esposa envelhecera, ficara mais feia, enquanto ele era moço, sadio e bom para casar novamente. À medida que reflete sobre o que a

---

<sup>2</sup> By abandoning the manipulated beginning-middle-and-end plot, by refusing to judge his characters, by not striving for a climax or seeking neat narrative resolution, Chekhov made his stories appear agonisingly, almost unbearably lifelike. [...] From his death onward, his influence is massive and ineluctable: the short story becomes thereafter in the 20th century almost exclusively Chekhovian.

esposa faria com o dinheiro, seu sentimento em relação à mulher se transforma em repulsa e ódio. O prêmio não virá, o bilhete não era o premiado, mas o leitor percebe que a vida das personagens será profundamente modificada.

De acordo com Reis, Tchekhov é também tocado pela tendência impressionista dominante em toda a Europa no final do século XIX e se rende a uma filosofia da passividade, na certeza de que tudo na vida é fragmentário, casual e passageiro, o que gera consequências na estrutura formal de seus textos, porque, afinal,

se nada na vida é conduzido para um fim e um objetivo, os acontecimentos exteriores são irrelevantes e episódicos, logo, numa narrativa, a fidelidade à vida, para Tchekhov, não pode ser encontrada numa estrutura que dê aos acontecimentos lugar de destaque. [...] Reduz a ação a um mínimo indispensável; registra os fatos da vida numa sucessão de quadros; coloca, em lugar dos tradicionais diálogos, monólogos paralelos que vão descortinando o mundo interior de cada personagem e joga por terra, de uma vez por todas, o esquema da construção dramática tradicional: desenvolvimento, clímax e desenlace (Reis, 1992, p. 40).

A narrativa orientada pelos conflitos interiores do protagonista, revelando as aflições do ser humano comum que, por vezes, precisa de apenas alguém que lhe ouça, é também característica do conto *Angústia*, (A dama do cachorrinho e outros contos, 2014) de Tchekhov. Nele, um cocheiro tenta contar o recente falecimento do filho. O sentimento de perda faz com que o silêncio lhe seja insuportável e sente a necessidade de desabafar com quem quer que seja. Os clientes, um a um, preocupados apenas com suas vidas, não lhe dão ouvidos. O único que o ouve, no desfecho do conto, é seu cavalo.

O conto moderno, iniciado por Anton Tchekhov, de acordo com Zavala (2016) pode ser comparado aos meandros de um rio ou a um labirinto arbóreo, ou seja, há uma entrada com várias possibilidades a serem trilhadas pelo leitor. Para o autor, essa modalidade de conto se contrapõe ao conto clássico pela presença de:

- a. Início anafórico: remete a algo que ocorreu antes de iniciar o texto;
- b. Tempo alegórico, com sentido metafórico: O tempo nessa modalidade de conto não se apresenta linearmente. É sobretudo subjetivo, cuja unidade de medida são os monólogos interiores das personagens;
- c. Espaço metafórico: apresenta-se pela visão distorcida do narrador, que dirige sua atenção a elementos específicos do mundo real;
- d. Narrador pouco confiável, que se contradiz pela ação das personagens;
- e. Personagens contraditórios em termos de identidade, construídos a partir de seus conflitos pessoais;

- f. Ideologia moralmente ambígua;
- g. Final aberto: não se conclui com uma revelação que resolve as intrigas narrativas.

Zavala cita *El engaño*, de Marcial Fernández como exemplo de conto moderno:

“La conoció en un bar y en el hotel le arrancó la blusa provocativa, la falda entallada, los zapatos de tacón alto, las medias de seda, los ligueros, las pulseras y los collares, el corsé, el maquillaje, y al quitarle los lentes negros se quedó completamente solo”.<sup>3</sup>

Podemos perceber neste conto muito breve, a presença de um final aberto. De modo diverso do conto clássico, o desfecho dessa modalidade de conto costuma apresentar total imprevisibilidade e cobra uma maior participação do leitor no sentido de preencher as lacunas narrativas. Afinal, por que o personagem fica completamente só no final da narrativa? Qual seria o engano?

É importante destacar que as características apresentadas em relação ao conto clássico e moderno são apenas traços que permitem uma aproximação às características centrais de autores, que ora se aproximam mais das noções elaboradas por Poe, ora seguindo as narrativas de Tchekhov. Até o início do século passado, são esses dois tipos de conto que existem. A maioria dos contos hodiernos pode ainda ser incluída em uma dessas categorias. Não obstante, no decorrer do século XX e no primeiro quartel do presente, outras subcategorias têm surgido. Boyd (2006) propõe uma taxonomia aproximada dessas novas formas do conto:

- História modernista: na qual uma obscuridade deliberada, muitas vezes desconcertante, é transformada numa virtude, por mais límpido que seja o estilo com que é escrita.
- História enigmática: nesta forma de história há um significado a ser decifrado que está por trás do texto aparentemente simples. Isso também é conhecido como “narrativa suprimida” e é um desenvolvimento mais recente – talvez o primeiro afastamento claro do grande modelo tchekhoviano.

---

<sup>3</sup> O engano: Ele a conheceu em um bar e no hotel arrancou sua blusa provocante, saia justa, sapatos de salto alto, meias de seda, cintas-ligas, pulseiras e colares, espartilho, maquiagem, e quando tirou os óculos escuros ficou completamente sozinho (tradução nossa).

- História poética ou mítica: nessa modalidade o conto chega o mais próximo possível da poesia lírica e ao fazê-lo, como assevera Boyd (2006), tenta obviamente desafiar um resumo fácil.
- História biográfica: de acordo com Boyd (2006) é um termo abrangente para incluir histórias que flertam com o factual ou se disfarçam de não-ficção. Muitas vezes são utilizados os impedimentos do livro de não-ficção (notas de rodapé, apartes autorais, ilustrações, citações, mudanças de fonte, estatísticas, artifícios textuais). Essa é a transmutação mais recente da forma de conto e teve origem na América na década de 1990.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscamos, neste artigo, tecer algumas considerações a respeito das dificuldades quanto à categorização do conto e propomos abordá-lo enquanto gênero que apresenta características que variam consoante o período histórico. Assim, até o século XX, podemos falar de três grandes vertentes do conto: fundado na oralidade; surgido após as produções e teorizações de Poe e, finalmente, o conto aos moldes do autor russo Anton Tchekhov.

O conto, em todas as suas tendências é, nas palavras de Cortázar (1993, p. 122-123) “uma verdadeira máquina literária de criar interesse”. Assim, seja nas narrativas do ser humano primitivo, nos primeiros registros escritos do gênero que datam de milênios, ou os contos à Poe ou Tchekhov, todos têm essa característica que lhes é comum: contar uma história que consiga prender a máxima atenção do ouvinte/leitor - a brevidade, marca do gênero, é uma consequência, visto que a atenção, sem digressões, só é conseguida num período relativamente curto.

O conto ligado à oralidade traz como característica seu viés moralizante. O conto clássico inaugurado por Poe, uma narrativa que conta duas histórias, com início, meio e final (fechado, epifânico). O conto moderno, por sua vez, rompe com a linearidade e a previsibilidade do conto clássico, explorando a complexidade da psicologia humana e os aspectos mais sutis e ambíguos da existência. As histórias não seguem um caminho convencional, mas se assemelham mais aos fluxos de pensamento e experiências subjetivas das personagens.

Em suma, o conto, ao longo de sua evolução, passou por transformações significativas, refletindo as mudanças nas concepções literárias e nas abordagens

estéticas. Do conto clássico de Poe, com sua estrutura fechada e busca por um efeito único, ao conto moderno de Tchekhov, marcado pela fragmentação, ambiguidade e ênfase nas complexidades da vida cotidiana, ou, ainda, nas subcategorias surgidas no decorrer do século XX e no presente, o gênero continua a ser uma forma rica e versátil de expressão literária.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANGELIDES, Sophia. *A. P. Tchekhov: Cartas para uma Poética*. São Paulo: Edusp, 1995.

BOYD, William. A short history of the short story. *Prospect*. 2006. Disponível em: <https://www.prospectmagazine.co.uk/culture/57299/a-short-history-of-the-short-story>. Acesso em: 16 jan. 2024.

CASTAGNINO, Raúl Héctor. Suertes del cuento y destinos del artefacto. *In*: PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis. (Compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.

OMIL, Alba; PIÉROLA, Raúl. El cuento y sus vecinos. *In*: PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis. (Compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

POE, Edgar Allan. Hawthorne y la teoría del efecto em el cuento. *In*: PACHECO, Carlos; BARRERA LINARES, Luis. (Compiladores). *Del cuento y sus alrededores: aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

QUIROGA, Horacio. A galinha degolada. *Revista Qorpus*. 2019. Disponível em: [https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/11/n2\\_Valdez\\_Moura.pdf](https://qorpuspget.paginas.ufsc.br/files/2019/11/n2_Valdez_Moura.pdf). Acesso em: 4 dez. 2023. Tradução8\_Qorpus-v9-

REIS, Luzia. *O que é conto*. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. 6. ed. Organização, tradução, posfácio e notas de Boris Schnaiderman. São Paulo: Ed. 34, 2014.

ZAVALA, Lauro. Breve historia de la teoría del cuento. *Youtube*. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kU5n7ZIPQ-Q>. Acesso em: 15 dez. 2023.

Recebido em: 05/04/2024

Aceito em: 28/09/2024

**Sidnei Luiz Flach:** possui graduação em Letras Português/Espanhol pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná (2004). Especialista em Literatura Brasileira e Arte (2005); Educação do campo (2014); Literatura brasileira (2024); Teoria da Literatura e Produção de texto (2024) e Literatura Contemporânea (2024). Professor da Educação Básica, é mestre pelo Mestrado Profissional em Letras – ProfLetras, da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Atualmente é doutorando do PPGL da Unioeste, Cascavel, na linha de pesquisa: Literatura, memória, cultura e ensino.