

Aula 10

O CONTO LITERÁRIO

META

Apresentar o conto como gênero literário.

OBJETIVOS

Ao final desta aula, o aluno deverá: identificar os elementos diferenciadores do conto literário em relação ao conto popular; e reconhecer as características principais do conto literário, entendendo-as em seu caráter histórico e não prescritivo.

PRÉ-REQUISITO

O aluno deverá revisar o conceito e classificação dos gêneros discursivos e de suas relações com os gêneros literários; ter noções sobre a tradição da narrativa, da epopéia ao romance; e noções sobre foco narrativo.

Luiz Eduardo Oliveira

INTRODUÇÃO

Olá, caro aluno. Na aula de hoje, você aprenderá que o contar histórias deve ser entendido como uma prática sócio-cultural das mais antigas, uma vez que está presente em todas as civilizações conhecidas. Em seguida, verá como tal prática se desenvolveu no Ocidente, assumindo, depois do advento da cultura escrita, aspectos artístico-literários.

Na segunda parte da aula, aprenderemos como identificar alguns traços distintivos entre o conto popular e o conto literário, acompanhando brevemente o modo como os principais teóricos desse gênero literário – Poe, Jolles, Propp – entendem a questão. Buscaremos, a todo momento, ilustrar as explicações com exemplos da literatura brasileira ou estrangeira. Na terceira parte, traçaremos um breve panorama do conto literário no Brasil, buscando apontar as características mais marcantes dos principais contistas brasileiros, desde Álvares de Azevedo até os sergipanos Antonio Carlos Viana e Jeová Santana.

Na conclusão, tentaremos definir os elementos básicos do conto como gênero literário, com todo o cuidado para não dar a impressão de se tratar de regras, ou prescrições, da escrita do conto, pois o intuito é mostrar que cada conto é um caso, isto é, cada qual, na medida em que se prende às condições sócio-históricas de sua produção, circulação e recepção, representa uma determinada visão de mundo, a qual se inscreve no próprio modo de narrar, em sua estrutura narrativa.



(Fonte: <http://osforadakazinha.blogspot.com>).

CONTAR HISTÓRIAS

Como vimos na Aula 7, é provável que o começo da arte narrativa no Ocidente esteja relacionado com o momento em que, pela primeira vez, o homem repetiu uma expressão vocal que lhe deu prazer, antes mesmo de pensar em registrá-la ou (re)atualizá-la em circunstâncias especiais. Assim, podemos pensar o contar histórias como uma prática sócio-cultural das mais antigas, presente que está em todas as civilizações conhecidas, seja oralmente, seja por escrito, seja através de dispositivos verbais, seja mediante outras linguagens, tais como as pinturas rupestres da chamada pré-história.

Segundo Gotlib (1999, p. 6), para alguns, os “contos mágicos” dos egípcios teriam sido os mais antigos, uma vez que devem ter aparecido há cerca de quatro mil anos antes do nascimento de Cristo. Há que se mencionar também as histórias bíblicas, como a de Caim e Abel, por exemplo, ou as pequenas narrativas que compõem a *Ilíada* e a *Odisséia*, as quais, antes de ganharem forma escrita, provavelmente circularam durante muito tempo oralmente, permanecendo alguns de seus indícios de oralidade nos textos escritos que as representam, conforme vimos na já mencionada Aula 7, que tratou da questão da narrativa oral.

Um exemplo frequentemente citado em obras que tratam do conto como gênero literário é o das *Mil e uma noites*, que circularam na Pérsia no século X, no Egito no século XII e em toda a Europa a partir do século XVIII. Decepcionado com a traição da esposa, o rei Shariar decidiu desposar uma virgem por noite, matando cada uma na manhã seguinte, para que nenhuma outra mulher pudesse traí-lo novamente. Mas ao desposar Sherazade, esta arquitetou um plano que a salvou da morte prematura, pois lhe contou histórias que despertavam de tal modo a curiosidade do rei que ele, ao invés de matá-la no outro dia, ia-lhe pedindo que continuasse as histórias na noite seguinte, até que o rei, percebendo-se apaixonado por Sherazade, desiste de seu plano.

Acredita-se que as *Mil e uma noites*, como tantos outros contos, tiveram origem oral, sendo contadas e recontadas em noites enlucadas ou à volta de uma fogueira, onde as pessoas se reuniam para matar o tempo. Tal representação está presente não apenas em certos quadros ou gravuras de épocas passadas, nas quais se vê essa cena idealizada, mas também em narrativas literárias que retomam esse artifício para recontar velhas histórias ou contar histórias novas como se fossem tradicionais. É o que ocorre com Dona Benta ou Sinhá Nastácia, personagens hoje quase lendárias da obra de **Monteiro Lobato** (1882-1948).

Na literatura inglesa, sabe-se que a figura dos menestréis desempenhava tal função, entreterendo e informando os nobres ou o povo com suas histórias, tal como se acham representados em Beowulf ou no mito de Caedmon (ver Aula 7), sem contar os romances de cavalaria ingleses e franceses do século XII em diante, geralmente metrificados, que tratavam dos feitos de

Ver glossário no final da Aula

Júlio César (100-44 a.C.), de Carlos Magno (747-814), do rei Artur ou de Robin Hood.

Uma célebre representação literária de contadores de história ocorre em *Decameron* (1350), de **Boccaccio**. Aqui, na Florença no século XIV, um grupo formado por sete mulheres e três homens, todos jovens, ao fugir de um cortejo fúnebre, evento social de suma importância à época, refugia-se em uma propriedade, decidindo passar as tardes contando histórias uns aos outros. Assim, as dez personagens, durante dez dias, compõem as cem narrativas da obra, as quais, além do elemento tradicional e popular, trazem aspectos bem modernos, como a maliciosa ironia do autor. Conforme Reis (1984, p. 9-10), vemos na obra de Boccaccio duas faces do conto: a sua forma simples, como expressão do maravilhoso, transmitida oralmente de geração a geração, e o conto literário, que se desloca do universo da tradição para o universo individual do escritor.

Caso muito semelhante acontece em *Contos da Cantuária*, de Chaucer, no qual alguns peregrinos prestes a visitar o túmulo de Tomás Becket, em Cantuária, reúnem-se em uma taverna no Tabardo, ao Sul de Londres, e, por segurança, decidem cavalgar juntos, no outro dia. O taverneiro propõe que cada um conte duas histórias na ida e duas na volta, para que a viagem transcorra agradavelmente, prometendo um jantar gratuito ao que contar a melhor história. A grandeza de Chaucer, assim como a de Boccaccio, em quem o autor inglês se inspirou para escrever seu livro, está em narrar cada história de acordo com o estilo, cultura e temperamento de cada personagem, investindo-se em suas vozes, como se fosse um dramaturgo, para construir de modo criativo um panorama dos gêneros literários da época (ver Aula 5).

Com efeito, a palavra “conto”, na língua portuguesa, serve tanto para designar a sua forma popular ou folclórica, resultado de uma criação coletiva e cultural da linguagem, quanto a sua forma artística, criação de um estilo peculiar e individual. Tal duplicidade de significado não acontece em língua inglesa, na qual a palavra *tale* significa o conto popular – embora Poe use-a para falar do conto literário, em sua teoria do conto, como veremos –, e *short-story* é usada para designar narrativas com características literárias. Em alemão, temos *erzählung* ou *novelle* para contos literários e *märchen* para contos populares. O mesmo ocorre em italiano, no qual *novelle* significa conto literário e *racconto* conto popular, em espanhol – *novela* e *cuento* e em francês – *nouvelle* e *conte*.

Para Gotlib (1999, p. 11), há três acepções da palavra “conto”: 1) relato de um acontecimento; 2) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; 3) fábula que se conta às crianças para diverti-las. As três acepções, embora apontem para caracterizações diversas e para distinções importantes, tais como fato e ficção e artístico e popular, apresentam um ponto em comum: são modos de se contar alguma coisa, sendo, portanto, tipos narrativos. Concentremo-nos, por enquanto, na distinção entre conto popular e conto literário.

O CONTO POPULAR E O CONTO LITERÁRIO

A partir da segunda metade do século XVIII, o conto popular foi objeto de atenção dos estudiosos de muitos países que, buscando lastros para a afirmação da identidade nacional de seus respectivos estados, viam as manifestações folclóricas como genuínos repositórios do imaginário dos povos, e conseqüentemente, do “espírito” de suas nações. Assim, seja aproveitando compilações já prontas, como a de **Charles Perrault** (1628-1703), *Contos da mãe gansa*, de 1697, ou a de **Jacob Grimm** (1785-1863), *Contos para crianças e famílias*, de 1812, seja pesquisando e publicando novas coletâneas, tais estudiosos teorizaram e classificaram os contos populares como representantes de suas formas mais simples.

Com efeito, foi como “forma simples” que André Jolles (1874-1946) classificou o conto maravilhoso – aquele que narra como as coisas deveriam acontecer, ao invés de narrá-las como de fato são –, ao lado da *legenda*, da *saga*, do *mito*, do *advinha*, do *caso memorável* e do *chiste*. Tais formas simples, para o autor, diferenciavam-se de “formas artísticas”, elaboradas pelo talento e criatividade individual de determinados autores, por permanecerem basicamente as mesmas, a despeito dos variados modos de contá-las, através dos tempos. Suas características principais seriam as seguintes: indeterminação histórica de personagens, lugares e tempos, algo exemplificado pelo “era uma vez...” que geralmente inicia tais histórias; a presença de uma “moral ingênua”, que se oporia ao “trágico real”; e a ausência de uma “ética da ação”, uma vez que as personagens não fazem o que deveriam fazer, dependendo tudo dos próprios acontecimentos. Desse modo, toda forma simples teria mobilidade, dado o seu caráter fluido e móvel; generalidade, por seu fácil entendimento por todos; e pluralidade, pelos diferentes modos pelos quais pode ser contada (JOLLES, 1976).

Vladimir Propp (1895-1970), por sua vez, ao estudar a “morfologia do conto”, descobriu que as personagens do conto maravilhoso, independentemente da idade, sexo ou de suas características gerais, realizavam, em histórias diferentes, as mesmas ações, que ele chamava “funções”. Estudando os contos russos, ele classificou trinta e uma funções e sete personagens, cada qual com a sua esfera de ação: o antagonista; o doador; o auxiliar; a princesa e seu pai; o mandatário; o herói e o falso herói (PROPP, 1978). Quanto às funções, podemos exemplificar uma delas com qualquer conto



Jacob Grimm (1785-1863), à esquerda, e seu irmão, Wilhelm Grimm (1786-1859), à direita (Fonte: <http://www.diebruedergrimm.de>).

de fadas. Em todos eles, existe a presença de um herói e uma interdição que não pode ser infringida:

Chapeuzinho não devia passar pelo bosque ao ir à casa da vovó. Os cabritinhos não podiam abrir a porta, também por causa do lobo que rondava as redondezas. E quantas outras... e quantas diversas interdições: não olhar para trás, não falar com ninguém, não provar do fruto de tal ou qual árvore, etc..., etc..., etc..., vestimentas diferentes para uma mesma “função”, conforme a terminologia proppiana (REIS, 1984, p. 16).

Essa função, para falar como Propp, pode ser vista também em muitos filmes e telenovelas, cujas histórias geralmente se iniciam com a interdição de um par amoroso, o qual enfrenta vários obstáculos até o desenlace do final feliz.

Propp também tratou das origens do conto, reconhecendo duas fases em sua evolução: uma primeira, em que o conto se confunde com o relato sagrado, pois aqui o relato faz parte do ritual religioso, transformando-se em uma espécie de “amuleto verbal” através do qual pode “operar magicamente o mundo”; e uma segunda, na qual o relato sagrado torna-se profano. Nesta segunda fase, os narradores, antes sacerdotes ou pessoas mais velhas, passam a ser pessoas comuns que, livres do convencionalismo religioso, recebem seu impulso de fatores sociais.

Segundo Gotlib (1999, p. 25), Propp seguiu a linha do materialismo marxista ao estudar a origem religiosa dos contos, uma vez que o rito desaparece quando desaparece a caça como único recurso de subsistência. Desse modo, o conto maravilhoso pertence a um mundo no qual os fenômenos e representações da sociedade são anteriores às castas. Quando passa a ser patrimônio das classes dominantes, na Idade Média, é manipulado de cima para baixo. Assim, o teórico reconhece dois tempos nos contos folclóricos russos: antes e depois da Revolução de 1917. Antes era criação de classes oprimidas, depois passa a ser criação verdadeiramente popular.

Quanto ao conto literário, Poe foi o seu primeiro teórico, no prefácio à reedição da obra *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne (1804-1864), de 1842, em que desenvolve uma teoria baseada no princípio da “unidade de efeito”, que seria um estado de excitação ou exaltação da alma. Para o célebre contista, é preciso dosar a obra para que tal excitação dure um determinado tempo, sendo ela mais diluída ou mais densa dependendo de sua extensão, longa ou curta, respectivamente. Assim, para se conseguir a unidade de efeito, seria necessário que a obra fosse lida “de uma assentada”, algo impossível de ocorrer em um romance longo, por exemplo, ao contrário do conto: “No conto breve, o autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou

extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção” (*apud* GOTLIB, p. 34).

Segundo Poe, a principal preocupação de um escritor, ao escrever um conto, é o efeito que pretende causar no leitor, tendo, para tanto, que calcular detalhadamente todos os elementos narrativos, dosando-os adequadamente, de modo a atingir o seu objetivo. Mesmo sendo suas considerações a respeito do conto de ordem geral, podendo ser aplicadas em qualquer tipo de conto, sua teoria se mostra mais adequada a contos policiais ou de terror, suas duas principais especialidades, pois o efeito singular (*single effect*), ou unidade de efeito, é aí mais explícito, uma vez que depende da expectativa do leitor com relação ao mistério ou suspense que é desvendado, ou ainda mais reforçado, no final.

O CONTO NO BRASIL

No Brasil, foi nas primeiras décadas do século XIX que apareceram na imprensa os primeiros contos, tendo tal gênero se consolidado com a publicação de *Noites na taverna* (1855), de *Alvares de Azevedo* (1831-1852). Aqui, um grupo de pessoas reunidas em uma taverna narram histórias misteriosas e às vezes macabras, em uma atmosfera romântica na qual todos os elementos do chamado “mal do século” se fazem presentes.

Outro grande contista, talvez o maior de todos, foi Machado de Assis (1839-1908), que escreveu vários livros de contos, além de romances, poesia, teatro, crônica e crítica literária. O que mais chama a atenção, na contística machadiana, é a sua modernidade, isto é, o tratamento metalingüístico que dá a seus contos, uma vez que está sempre lembrando ao leitor, com quem dialoga diretamente, de que tudo não passa de ficção, estratégia que lhe permite desvendar e mesmo ironizar os truques narrativos de que se utiliza para causar certos efeitos. É o que ocorre em contos como *Miss Dollar*, no qual discute com o leitor sobre o próprio processo de construção textual:

Era conveniente ao romance que o leitor ficasse muito tempo sem saber quem era Miss Dollar. Mas por outro lado, sem a apresentação de Miss Dollar, seria o autor obrigado a longas digressões, que encheriam o papel sem adiantar a ação. Não há hesitação possível: vou apresentar-lhes Miss Dollar (ASSIS, 1999, p. 11).

Já no início do século XX, **Lima Barreto** (1881-1922) começou a publicar seus contos, os quais foram reunidos na coletânea *Histórias e sonhos* (1920). Suas histórias tratam da vida dos bairros pobres do Rio de Janeiro, denunciando nossa omissão dos problemas sociais e nossa mania de maquear os costumes estrangeiros, como mostrou em seu romance *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915). Seu estilo simples e direto, sem floreios ou falsos ornamentos, aliado à sua aguçada visão crítica dos problemas sociais brasileiros, o colocam não somente como um dos mais consistentes escri-

tores de nossa literatura, mas também como uma espécie de precursor da rebeldia modernista dos anos de 1920 e 1930. Um bom exemplo de sua contística é *O homem que sabia javanês*, no qual satiriza, caricaturizando, a pose e o status do homem de letras brasileiro, ilustrado por um malandro que finge saber o javanês para conseguir um emprego e ficar famoso, uma vez que era um dos únicos tradutores de javanês da cidade.

Entre os modernistas, dois contistas de São Paulo se sobressaem: **Mário de Andrade** (1893-1945) e Alcântara Machado (1901-1935). Os contos do primeiro caracterizam-se por uma linguagem que obedecia ao projeto estético modernista, exposto em seus manifestos e nos prefácios de suas obras: o uso de coloquialismos e demais elementos da linguagem oral na língua escrita. Sua primeira coletânea de contos foi *Primeiro andar* (1926), mas sua maturidade como contista foi alcançada com *Belazarte* (1934) e *Contos novos* (1947). O segundo ficou conhecido por transformar em personagem típica o carcamano, isto é, o ítalo-brasileiro tão comum nos subúrbios paulistanos da época. Seu primeiro livro, *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1927), já apresenta as principais características de sua contística: uma linguagem sintética, quase telegráfica, e uma narrativa rápida e cheia de imagens de uma São Paulo urbanizada e industrializada, povoada de operários e de buzinas de automóvel, bem ao gosto modernista.

Na década de 1940, dois escritores renovam a linguagem do conto, bem como do romance: **Guimarães Rosa** (1908-1967) e Clarice Lispector (1920-1977). Com *Sagarana* (1946), seu primeiro livro de contos, Guimarães

Rosa faz experimentos de linguagem, reinventando os falares locais do interior de Minas Gerais e fazendo experimentalismos sintáticos que fazem com que sua narrativa pareça um poema em prosa, tamanho o estranhamento com o qual a linguagem é tratada. Clarice, por sua vez, estreou no romance, *Perto do coração selvagem* (1944), mas escreveu também vários contos, tais como *Laços de família* e *A imitação da rosa*. Neles, encontramos a recriação do mundo na própria estrutura discursiva do texto, bem como o devassar da consciência do narrador e das personagens, em uma espécie de epifania (1). Em *Amor*, por exemplo, a dona-de-casa Ana, ao voltar das compras, em um bonde, vislumbra um cego mascarando chiclete, visão que provoca uma mudança súbita em seu comportamento, desligando-a da realidade. Assim, ao chegar ao Jardim Botânico, ela como que renasce, percebendo as plantas e animais de modo diferenciado, como se estivesse em outro mundo. Nesse conto, de acordo com Gotlib (1999, p. 53), “a vida lhe vem como a morte, a dor como amor, o sofrimento, como felicidade, o Inferno, como o Paraíso”.

Seria infundável o número de contistas que teríamos que mencionar se quiséssemos dar um panorama completo do conto brasileiro. Não sendo essa nossa intenção, mas simplesmente apresentar os aspectos mais relevantes



Capa de edição da obra *Sagarana*, de Guimarães Rosa (Fonte: <http://www.pco.org.br>)

dos principais contistas de nossa literatura, cabe-nos agora mencionar alguns contistas contemporâneos que mantêm o gênero ativo, apesar do pouco prestígio de que goza atualmente nas listas de *best seller* e no gosto dos leitores. Assim, temos a crueza da narrativa das violências sociais de Rubem Fonseca (1925-); o realismo às vezes fantástico de Ignácio de Loyola Brandão (1936-); o experimentalismo lingüístico de Nélide Piñon (1937-); as sutilezas psicológicas e a crítica social de Caio Fernando Abreu (1948-1996) e de João Gilberto Noll (1946); e finalmente o estilo envolvente e os experimentalismos sintáticos e narrativos de dois contistas sergipanos: Antonio Carlos Viana, que tem um conto seu entre os *Cem melhores contos do século XX*, antologia organizada por Ítalo Moricone e publicada pela editora Objetiva, juntamente com Machado de Assis, e a contística de Jeová Santana.



Antônio Carlos Viana, contista sergipano (Fonte: <http://www.jornaldacidade.net>).

CONCLUSÃO

Poderíamos dizer, em princípio, que o conto enquanto gênero literário se caracteriza por ser uma peça narrativa curta – “longo o romance, curto o conto e a novela um meio termo entre os dois”, escreveu Bandeira (1940), em suas *Noções de história das literaturas* –, apresentando como seus principais elementos, além daqueles típicos de uma obra narrativa – o narrador e uma história a ser contada –, a concisão e a brevidade.

Nesse sentido, todo escritor, ao escrever um conto, pensa na extensão de sua narrativa, uma vez que não pode demorar-se em digressões ou descrições características do romance. Assim, busca conduzir a sua história de modo

que o princípio da economia se torne preponderante, ao mesmo tempo em que procura dotar de profundidade ao pouco que narra. Tudo para causar no leitor um efeito único, ou uma unidade de efeito, para falar como Poe.

Apesar de muitas tentativas de alguns teóricos no sentido de prescrever as regras do bom conto, não há qualquer receita ou modelo ideal para se escrever um conto. As mais variadas formas já foram experimentadas, desde as mais tradicionais, com início, meio e fim, e com unidade de ação, tempo e espaço, como queria Aristóteles com relação à tragédia, até as mais contemporâneas, que se misturam com gêneros outros, como o drama ou anúncios de jornal – caso do carioca Artur Oscar Lopes, em seu livro *Notícias* (1969) –, ou se reduzem, às vezes, à extensão de um pequeno parágrafo, como alguns contos do sergipano Jeová Santana. Os focos narrativos são vários, bem como o estilo ou a linguagem utilizada. A subversão da cronologia e das noções tradicionais de espaço e tempo, como vimos na Aula 8, fizeram com que as histórias fossem contadas das maneiras mais inusitadas.

Desse modo, para usar de uma expressão de Gotlib (1999, p. 82), cada conto é um caso, pois cada qual representa um modo peculiar de narrar, que, por sua vez, é característico de seu respectivo contexto sócio-histórico, isto é, de suas condições materiais de produção, circulação e recepção.

Muito embora encontremos, ainda hoje, contos que seguem o modelo narrativo tradicional, com começo, meio e fim, a tendência, por assim dizer, mais ostensiva, do século XX em diante – e com algumas exceções do século XIX, como Machado –, é a ambigüidade, a pluralidade de significados possíveis que a narrativa sugere, daí o lugar preponderante que a figura do leitor tem desempenhado, nas últimas décadas, na Teoria Literária, assim como as práticas materiais de leitura, que muitas vezes interferem no próprio processo de construção do sentido dos textos.

Esperamos que você, depois desta aula, fique curioso para se aventurar na leitura de nossos contistas, bem como de contistas estrangeiros, experimentando o prazer da leitura de “uma assentada”, prazer este que não se reduz ao mero entretenimento, mas também se refere aos percursos tortuosos que nosso entendimento tem que passar para chegarmos a interpretações possíveis do material lido. A literatura, diferente de outros meios, proporciona um prazer mais difícil, pela própria natureza da linguagem, matéria-prima de que é feita, que nos obriga a decifrá-la e internalizá-la, em um processo reflexivo que nos faz objeto da própria leitura. Não é à toa que dizem que, quando lemos, também somos lidos.



RESUMO

Nesta aula, vimos que a prática sócio-cultural do contar histórias é tão antiga quanto a própria civilização, e que cada sociedade, assim como cada época específica, tem sua própria maneira de contar histórias, isto é, sua própria estrutura narrativa. Desse modo, aprendemos que, com o advento da cultura escrita, os contos, antes uma criação coletiva da linguagem – no mais das vezes, oral –, assumiram um caráter artístico-literário. Em seguida, baseados nas posições dos principais teóricos como gênero literário, tivemos a oportunidade de notar que há elementos através dos quais podemos identificar a distinção entre o conto popular e o conto literário, observando as mais relevantes características deste. Para tanto, foram de suma importância alguns conceitos de Jolles, Propp e Poe. Na última parte da aula, conhecemos os aspectos mais marcantes da contística de alguns autores brasileiros, do século XIX aos dias atuais, buscando ilustrar, em alguns casos, como os autores lidam com a estrutura narrativa do conto. Coube especial destaque a Machado de Assis, que, mesmo sendo um autor do século XIX, pôde ironizar e questionar as estratégias narrativas tradicionais, através da metalinguagem. Com esta aula, esperamos que você tenha entendido que não existe uma receita certa para se escrever um conto, e que não há regras a serem obedecidas em sua composição, uma vez que cada conto responde pelas condições materiais em que foi produzido e lido, as quais inscrevem-se em sua própria forma, ou seja, na maneira mesma como a história é contada.



ATIVIDADES

Responda às seguintes questões referentes ao texto desta aula:

1. Como podemos diferenciar um conto popular de um conto literário?
2. Quais seriam as principais características do conto literário?
3. Leia o conto O gato preto, de Edgar Allan Poe, e procure identificar as estratégias utilizadas pelo autor para causar um “efeito único” no leitor.

COMENTÁRIO SOBRE AS ATIVIDADES

Antes de fazer esta atividade, o tutor deverá aproveitar-se da experiência de leitura dos alunos, através de fóruns ou de chats, buscando ver que tipo de contos, populares ou literários, eles já leram. É bom que os exemplos possam ser substituídos por outros mais próximos do alunado, podendo ser utilizados filmes que fazem adaptação de contos. Na leitura do conto de Edgar Allan Poe, de muito fácil acesso, inclusive na Internet, o tutor deverá atentar para as sutilezas narrativas características do autor, bem como para as estratégias discursivas que causam espanto ou suspense, contribuindo assim para a conformação do seu “efeito único”.

REFERÊNCIAS

- ASSIS, Machado de. **Contos fluminenses**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- BANDEIRA, Manuel. **Noções de História das Literaturas**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1940.
- GOTLIB, Nádya Battela. **Teoria do conto**. 9 ed. São Paulo: Ática, 1999.
- JOLLES, André. **Formas simples**. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- PROPP, V. **Morfologia do conto**. Tradução: Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Editorial Veja, 1978.
- REIS, Luzia de Maria R. **O que é conto**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

GLÓSSARIO



Monteiro Lobato: Foi o precursor da literatura infantil brasileira (1882-1948). Ficou popularmente conhecido pelo conjunto educativo, bem como divertido, de sua obra de livros infantis, o que seria aproximadamente metade da sua produção literária. A outra metade, consistindo de inúmeros e deliciosos contos.



Giovanni Boccaccio: Poeta italiano (1313-1375). Filho de um mercador, Boccaccio não se dedicou ao comércio como era o desejo de seu pai, preferindo cultivar o talento literário que se manifestou deste muito cedo.

Charles Perrault: Escritor e poeta francês (1628-1703). Estabeleceu bases para um novo gênero literário, o conto de fadas, o que lhe conferiu o título de Pai da Literatura Infantil. Autor de obras como Chapeuzinho Vermelho, A Bela adormecida, Cinderela, Barba Azul, etc.

Jacob Grimm: Erudito alemão, estudioso de literatura e filologia (1786-1859). Ficou conhecido, juntamente com seu irmão, Wilhelm, por compilarem contos como A Bela Adormecida, A Branca de Neve, O Chapeuzinho Vermelho, Cinderela, João e Maria, O Pequeno Polegar e Rapunzel.



Vladimir Propp: Foi um acadêmico estruturalista russo (1895-1970). Analisou os componentes básicos do enredo dos contos populares russos visando identificar os seus elementos narrativos mais simples e indivisíveis.



Álvares de Azevedo: Escritor brasileiro da segunda geração romântica (1831-1852). Destaca-se pela facilidade de aprender línguas e pelo espírito jovial e sentimental. A sua obra compreende: Poesias diversas, Poema do Frade, o drama Macári, Noite na Taverna, Cartas, vários Ensaios, etc.



Lima Barreto: Escritor carioca (1881-1922), considerado à sua época como o sucessor de Machado de Assis, mas que teve a candidatura recusada pela Academia Brasileira de Letras. Escreveu O homem que sabia javanês e Triste fim de Policarpo Quaresma (1916).



Mário de Andrade: Poeta, romancista, crítico de arte, folclorista, musicólogo e ensaísta brasileiro (1893-1945). Foi uma das figuras mais proeminentes da Semana de Arte Moderna (1922). Publicou Paulicéia desvairada (1922) e Macunaíma (1928).



Guimarães Rosa: Além de escritor foi também médico e diplomata (1908-1967). Seus contos e romances ambientam-se quase todos no chamado sertão brasileiro. A sua obra destaca-se, sobretudo, pelas inovações de linguagem, sendo marcada pela influência de falares populares e regionais tais como Grande Sertão: Veredas (1956) e Sagarana (1946).