

O CONTO NA VISÃO CRÍTICA DE JULIO CORTÁZAR: ATENÇÃO À CRIAÇÃO LITERÁRIA, LUGAR DE DESTAQUE PARA O LEITOR

Luana Teixeira Porto (URI)¹

Resumo: Este artigo analisa a visão crítica de Julio Cortázar sobre o processo de criação do conto e sua contribuição para uma teoria do conto no século XX. Com base nos pressupostos dos apontamentos teóricos do escritor argentino sobre a narrativa curta, discute-se o destaque dado por suas concepções críticas ao leitor, realizando-se uma análise do conto "Aramides Florença", de Conceição Evaristo, sob a luz das proposições de Julio Cortázar.

Palavras-chave: Conto; Julio Cortázar; Leitor.

Conhecido por suas histórias fictícias curtas em que o final é sugerido ao leitor, a quem o autor atribui um papel essencial na construção do sentido da narrativa, Julio Cortázar tem sido especialmente lembrado e estudado por sua produção literária. Mas o escritor e crítico argentino também contribuiu de forma decisiva para se compreender um gênero literário cuja forma, às vezes imprecisa, híbrida, de difícil definição, ainda gera impasses e descompassos na teoria da literatura: o conto. Esse gênero, que recebeu olhar crítico ainda no século XIX por meio dos escritos de Edgar Allan Poe, que é considerado o primeiro teórico do conto, o primeiro a pensar sobre a técnica de escrever historietas e indicar critérios de valor para a narrativa curta, foi objeto de atenção de Julio Cortázar no século XX. Considerando isso, este artigo analisa a visão crítica de Cortázar sobre o processo de criação do conto e sua contribuição para uma teoria do conto no século XX. Com base

¹ Doutora em Letras - Literatura Comparada (UFRGS). Professora do curso de graduação em Letras e do Mestrado em Letras - área de concentração em Literatura Comparada da URI, campus de Frederico Westphalen/RS. E-mail: luana@uri.edu.br.

em seus pressupostos dos apontamentos teóricos sobre a narrativa curta, discute-se ainda o destaque dado por suas concepções críticas ao leitor, realizando-se uma análise do texto “Aramides Florença”, de Conceição Evaristo, sob a luz das proposições de Julio Cortázar com o intuito de ilustrar a relevância de suas ideias para a interpretação do conto no contexto contemporâneo.

Poe (1976) propunha uma comparação entre conto e poema e afirmava que o texto em verso possuía uma “unidade de efeito ou impressão”, a qual devia ser alcançada em composições cujas leituras pudessem ser feitas de uma só vez, já que o poema conduziria o leitor, segundo o crítico, a uma “exaltação da alma” que não poderia ser estendida por muito tempo. O autor americano acreditava que esse efeito de “elevação da alma” era intrínseco ao processo de criação do conto, na medida em que o contista devia fazer uma combinação de acontecimentos capaz de alcançar a densidade e a tensão narrativa, as quais eram consideradas por ele como os elementos necessários à produção da narrativa curta. A provocação da “elevação da alma”, traço característico desse gênero em prosa, era algo efêmero ao leitor. Logo, para Poe (1976), o contista devia planejar qual efeito intencionava motivar no receptor para que incidentes no ato de leitura pudessem ser evitados. Assim, o leitor era um objeto considerado fundamental no processo de criação literária, pois as ações voltadas à construção narrativa deveriam levar em conta o seu receptor, embora este não recebesse uma definição precisa ou um perfil ideal. O leitor, contudo, devia ser pensado como elemento importante para o alcance intencional da narrativa, vez que todo conto, escrito de forma breve, ou seja, texto curto, deveria provocar no leitor a “elevação da alma”.

Mais tarde, o paradigma da “elevação da alma” proposto por Poe foi retomado por Cortázar (1993) no ensaio “Alguns aspectos do conto”, no qual registra apontamentos teórico-críticos sobre o conto enquanto gênero literário. Suas reflexões resultam de sua própria experiência como escritor, seguindo uma tendência de Poe (1976) ao formular uma teoria do conto com base em sua trajetória de escrita contística. Dessa forma, podemos perceber que a teoria do conto, tal como pensada por Poe e Cortázar, ocupa um lugar especial na teoria da literatura no sentido de que seus primeiros teóricos, no século XIX e início do XX, possuem uma dupla função: criar o conto de forma artística e estudar, em termos formais e orientadores para demais escritores, a estrutura, a densidade e a extensão desse tipo de narrativa, estabelecendo assim uma fusão entre a teoria e a criação literária.

Ao postularem uma teoria do conto que une perspectiva criativa e teórica, tanto Poe (1976) quanto Cortázar (1974) deixam implícita a premissa de que o conto é resultado de um trabalho consciente do autor e alertam que este deve se cercar de recursos narrativos capazes de lhe garantir o efeito desejado na obra. Em outras palavras, a criação do conto não pode ser uma ação intuitiva ou apenas resultante de inspiração, é um trabalho árduo de linguagem, forma, reflexão, encaixe de palavras, o que não significa que o conto seja resultado único e exclusivo de uma obediência estrita a regras de criação literária.

Embora Cortázar tenha exercitado com intensidade a atividade de escrever contos e tenha recebido distinção entre contistas pela qualidade de seus escritos curtos, ele não considerava simples definir o gênero narrativo. Apontava uma dificuldade de conceituação do gênero, o qual reconhecia ser “tão esquivo nos seus múltiplos e antagônicos aspectos, e [...] tão secreto e voltado para si mesmo, caracol

da linguagem, irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (1993: 149). Ver no conto uma forma múltipla, plural e repleta de artimanhas da linguagem é um meio de Cortázar enfatizar a hermética tarefa de conceituar o conto, precisar suas formas e, assim, apontar elementos que poderiam fazer o crítico (e o leitor e também o escritor) discernir a boa da má criação contística. O que é um conto? O que tornaria o texto um bom conto? Que elementos linguísticos, estéticos e conteudísticos deveria conter a narrativa curta para ser uma criação de valor? Essas são algumas das questões que talvez tenham impulsionado o escritor e crítico a produzir seus apontamentos sobre o conto e sua forma breve.

Em uma tentativa de conceituação do conto, Cortázar explora a linguagem poética para apresentar a narrativa curta:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização de seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceitualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos a ideia viva do que é um conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. (Cortázar 1993: 150)

Apesar de sua definição de conto ser um tanto imprecisa, o que é próprio da teoria do conto ainda hoje, Cortázar busca estabelecer comparações entre conto e outras formas de expressão artística para tentar elucidar a si mesmo, a outros contistas e a estudiosos do conto, o que seria de fato um conto e quais as particularidades do gênero. Para o crítico argentino, uma forma para entender o conto é estabelecer uma analogia com o romance, o cinema e a fotografia. O romance, por apresentar uma ordem aberta e sem limites, além de ser uma narrativa cujo olhar do autor pode ser mais abrangente haja vista a maior extensão do gênero, assemelha-se ao cinema: ambas as produções permitem uma visão mais ampla dos fatos que contam e das cenas que produzem. Já o conto, por partir de um limite físico, aproxima-se da fotografia, que pressupõe uma limitação prévia devido ao espaço reduzido que a câmera pode abranger e pelo modo com que o fotógrafo usa essa limitação. A restrição de espaço, contudo, não pode ser compreendida como uma redução de complexidade de apresentação de um fato ou de exploração estética na narrativa curta e na fotografia.

A analogia entre o conto e a fotografia é estabelecida por Cortázar (1993) no sentido de que ambas as artes fazem um recorte da realidade, apontando limites que constituem um “fragmento” capaz de indicar uma realidade muito mais ampla. O crítico ainda assinala que as duas manifestações artísticas servem-se do aproveitamento de uma imagem ou acontecimento significativo para construir um efeito de sentido à obra:

Numa fotografia ou num conto de grande qualidade [...] o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto (Cortázar 1993: 151-152).

Conto e fotografia, nesse sentido, impulsionam no receptor uma “abertura” da obra, uma abertura resultante da possibilidade do conto e da fotografia levarem o interlocutor a algo que transcende o que está registrado de forma incisiva desde a primeira página na obra. É uma possibilidade de leitura para além do dito ou retratado, o que inevitavelmente põe o leitor como elemento de destaque para a percepção da grandeza tanto de uma narrativa curta quanto de uma fotografia.

Segundo Eduardo Melo França(2008: 264), a estratégia de Cortázar de aproximar o conto da fotografia é um caminho crítico interessante, pois possibilita foco de exposição de fatos e condensação de linguagem. Nas palavras do estudioso,

Cortázar é feliz quando compara o trabalho do contista com o de um fotógrafo. Em ambos, é preciso ter noção de que o recorte a ser trabalhado precisa aproveitar todos os detalhes, uma vez que são sucintos e intensos. O escritor deve enxergar, tanto na matéria curta em si quanto na que foi concentrada intensamente num relato breve, a mesma possibilidade e dimensões artísticas e problematizadoras que um fotógrafo ao definir seu alvo e foco.

Para Cortázar (1993), não há, nas narrativas curtas de qualidade, elementos gratuitos ou decorativos, pois o contista precisa explorar o acontecimento servindo-se da concisão (o que não significa se eximir da profundidade). Além disso, o tempo e o espaço da narrativa curta devem estar submetidos a uma “pressão espiritual e formal” e ser condensados para provocar a “abertura”.

Essa tensão, adverte ele, não se relaciona ao tema e sim à condensação de tempo e espaço, a qual deve aparecer desde as primeiras cenas e deve estar associada à escolha e exploração do acontecimento significativo. Este é entendido como um acontecimento real ou fictício que propicia uma quebra de limites, que vai além daquilo que é contado numa “pequena” e “miserável” narrativa.

Segundo o crítico, o elemento significativo do conto, marcado pelo poder da história curta romper com o simples argumento, não está ligado apenas ao assunto, pois “[...] a ideia de significação não pode ter sentido se não a relacionarmos com as de intensidade e de tensão, que já não se referem apenas ao tema, mas ao tratamento literário deste tema, à técnica empregada para desenvolvê-lo” (Cortázar 1993: 153). Nesse sentido, ganha relevo o trabalho com a forma literária do conto, porque o plano temático não é visto por ele como o único elemento determinante para a qualidade do conto e porque é algo “muito além do argumento visual ou literário” apontado por Cortázar (1993) como traço próprio do conto e da fotografia. Isso também se configura como um princípio norteador da qualidade estética da obra.

Dentro dessa noção de qualidade estética, portanto, inserem-se a escolha do tema (o qual é selecionado de acordo com o “ângulo” do contista em relação ao seu grau de comprometimento com a realidade histórica) e as estratégias literárias adotadas pelo artista para tornar a sua obra uma manifestação criativa capaz de seduzir o receptor. No caso do conto, essa sensibilidade deve, segundo Cortázar (1993), motivar o leitor a acompanhar a narrativa desde as suas primeiras palavras.

Para o crítico, a definição de tema e de um acontecimento significativo que iluminará a construção de todo o relato curto são os procedimentos da criação do conto que podem garantir a intensidade e a tensão. Estas, por sua vez, propiciarão a atenção e a comoção do leitor. A definição do tema, segundo Cortázar (1993), deve ser acompanhada dos valores humanos e literários do escritor. O tema ainda deve receber tratamento artístico individualizado, que não garante o sentido completo do conto, pois esses elementos, isolados, não determinam a qualidade da obra. É necessária a interlocução do leitor, sem a qual o efeito de sentido da narrativa não é atingido. Em suas palavras,

O único modo de se poder conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe deem a forma visual a auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial (Cortázar 1993: 157).

A intensidade é, para o crítico, garantida pelo corte de todas as “ideias ou situações intermediárias” que recheiam a narrativa e são constantes no romance. Além disso, para o sucesso do conto, o leitor tem papel fundamental, responsável por completar o processo de significação do conto e julgar a riqueza ou o fracasso da criação literária, concluindo, assim, a ligação entre autor, obra e leitor. Cortázar (1993) também considera que no conto é preciso haver o que chama de “esfericidade”, ou seja, a trama narrativa deve trabalhar do “interior para o exterior” de modo que o narrador possa movimentar-se com uma “economia de meios” capaz de eliminar exórdios, circunlóquios, desenvolvimentos e demais recursos narrativos para assim assegurar a tensão.

Isso, contudo, não implica que haja contos com extensão maior do que o inicialmente pensado pelo autor argentino ou que todos os seus apontamentos sejam tomados como regras fixas de composição. A criação, parece indicar, não pode ficar presa a preceitos de ordem formal embora estes sejam interessantes ao trabalho do escritor: “[...] ninguém pode pretender que só se devam escrever contos após serem conhecidas suas leis. Em primeiro lugar não há tais leis; no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão uma estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (1993: 150).

Se, por um lado, Cortázar assevera não haver leis rígidas para a construção de conto, por outro, é possível reconhecer que muitos dos elementos apontados por ele constituem indícios de uma narrativa que é capaz de despertar o interesse do leitor e fazê-lo chegar até ao final do texto. Intensidade e tensão, nessa linha de raciocínio, são elementos imprescindíveis para o apego do leitor. Para ilustrar como tais

recursos podem ser percebidos no processo de produção e recepção do conto e adotados como critérios de valoração da narrativa curta, passamos a analisar o conto “Aramides Florença”, de Conceição Evaristo, publicado na antologia *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011).

Essa antologia de contos, segundo Maria Carolina de Godoy, possui um traço singular, pois:

A relevância adquirida pela posição da ouvinte nas narrativas desses contos demonstra respeito à voz e à experiência alheias, aliadas à identificação com as dores vividas no corpo de mulher negra. Ao mesmo tempo, representa peculiaridades da construção narrativa de alguém que conhece suas tradições e traz a singularidade do encontro de duas histórias: a da ouvinte *griot*, desejosa de conhecer o relato, e da vivência da protagonista, ansiosa por compartilhar sua trajetória. (Godoy 2013)

O conto de Evaristo narra, por meio da voz de uma mulher que ouve a história de outra mulher, a violência sofrida por Aramides Florença, jovem que se une a um homem até então agradável e com ele tem um filho. Ao ouvir o relato de Aramides Florença, a narradora afirma que esta é uma “minha igual” (2011: 11), referência inicial indicativa de que a história das duas (narradora e personagem) se aproxima e apresenta elementos de vida em comum. Contudo, o leitor do texto só percebe o que as une quando chega ao final da narrativa, pois ambas sofreram violência sexual de seus próprios maridos. Esse “acontecimento significativo”, para usar a expressão de Cortázar, só é revelado mais ao final da história, mostrando o quanto a presença do leitor precisa ser controlada pelo contista de modo a fazer com que os fatos sejam encadeados de forma a permitir a construção de sentido e a integração coerente das partes narrativas. Ser uma “igual” significa pertencer a um mesmo grupo violentado, neste caso, de mulheres vítimas de violência doméstica.

A história, para atingir esse intento, é contada de modo a primeiramente situar o leitor em relação aos personagens que fazem parte do texto e a criar uma atmosfera de suspense que não permite a identificação rápida do mote do relato. No caso do texto de Evaristo, a estratégia narrativa consiste em inicialmente apresentar os personagens através da descrição de seu entorno familiar e gradativamente indicar pistas de que a personagem central, Aramides Florença, viveu um conflito familiar. Essa indicação aparece no seguinte fragmento em que a voz da narradora profere reflexões e questionamentos sobre o que haveria de estranho na vida da mulher com quem conversa, pois, durante todo o tempo em que elas se falam, o bebê (filho de Aramides com o marido violento) emite sons que a narradora julga ser de felicidade, uma sensação de que até mesmo a criança se sente livre sem a presença paterna:

Eu percebi, intrigada, que, tanto pelos sons como pela expressão de rosto e movimentação de corpo do menininho, o melodioso balbúcio infantil se assemelhava a uma alegre canção. Teria a criança – tão novinha – pensei mais tarde, quando ouvi a história de Aramides

Florença –, rejubilado também com a partida do pai? Só a mãe, só a mulher sozinha, lhe bastava? (Evaristo 2011: 11-12)

À medida que a narradora vai recolhendo e registrando a história que lhe é contada pela personagem e que expõe cenas de dor e sangue, com imagens desconfortáveis, cria-se um clima de tensão, pois o leitor só fica sabendo que a história tem um teor trágico quando está no final da leitura, no último parágrafo. A narradora vai intensificando a descrição das desconfianças em relação à bondade e tranquilidade do marido, que, durante a gravidez, começa a se comportar como se estivesse incomodado com o fato de ter de dividir a atenção da esposa com outro sujeito, no caso o bebê que logo iria nascer. Primeiro o marido deixa a máquina de barbear em cima da cama, a esposa se fere e sangra muito. O marido não consegue dar uma explicação convincente para o que aconteceu e a narradora declara “Talvez tivesse sido na hora em que ele foi preparar a cama dos dois... Talvez ele estivesse com o aparelho na mão. Talvez... Quem sabe...” (Evaristo 2011: 15). Depois, outro fato corrobora a ambientação de um clima tenso e até então incomum entre os dois: a mulher observa, envaidecida, seu corpo de grávida no espelho do banheiro e pensa em receber um abraço do marido: “Fechou os olhos e gozou antecipadamente o carinho das mãos do companheiro em sua barriga. Só que, nesse instante, gritou de dor” (Evaristo 2011: 15). O marido, que “pouco fumava”, abraçou-a com um cigarro aceso entre os dedos, o qual acabou queimando o ventre da mulher: “Foi um gesto tão rápido e tão violento que o cigarro foi macerado e apagado no ventre de Aramides. Um ligeiro odor de carne queimada invadiu o ar” (Evaristo 2011: 15). Foi o primeiro fato que despertou em Aramides Florença a sensação de que a ação foi voluntária, insinua a narradora, o que só se confirma na sequência do relato quanto o leitor reconhece a sequência da trajetória da personagem com o marido. Este passa a se comportar de forma hostil até que um dia, de forma violenta e abrupta, ele arranca o filho do colo da esposa, retira a roupa dela, morde seu seio e a estupra, confirmando na protagonista o início da rechaça ao homem com quem casou: “Nunca a boca de um homem, como todo seu corpo, me causara tanta dor e tanto asco até então. (...) Esse era o homem que me violentava, que machucava meu corpo e a minha pessoa, no que eu tinha de mais íntimo” (Evaristo 2011: 18). Na sequência do ato de violência sexual, o homem abandona a mulher, porque a esposa já não era mais dele “como sempre fora, nos outros momentos de prazer” (Evaristo 2011: 18).

A intensidade dessa narrativa é alcançada pela descrição gota a gota de cenas hostis que culminam em uma violência maior e derradeira, havendo uma comunhão de “ideias ou situações intermediárias” que permitem ler o texto como um registro artístico e ao mesmo tempo histórico de um contexto social marcado por práticas de violência contra diversos grupos minoritários, como as mulheres, que, destituídas da posição de objetos de prazer pelos seus maridos em decorrência da maternidade, passam a viver a brutalidade dos atos dos homens que as veem apenas como corpo a ser consumido. Além do acontecimento significativo factual que o conto explora, cabe ao leitor, em seu processo de diálogo com a narrativa, reconhecer ser o texto uma leitura da sociedade brasileira contemporânea, o que lhe confere um valor estético e social.

No processo de construção de leitura da narrativa, em que a atuação do leitor precisa ser intensa, é possível depreender que a abertura do conto, indicada como

elemento de valor por Cortázar, dá-se também na medida em que a história produz um alerta sobre o fato da violência ser uma prática constitutiva da cultura brasileira, pois a situação vivida pela protagonista também é experimentada pela narradora. Nesse sentido, tal como destaca Karl Erik Schølhammer (2000), a escrita artística incorpora a complexidade de uma experiência que cresce tendo como pano de fundo a violência e a leitura de contos como o de Evaristo sinaliza que o processo de significação da narrativa depende das estratégias de criação literária. “Aramides Florença”, escrito de forma linear e com apresentação cronológica dos fatos, mesmo não provocando grande esforço interpretativo ou inovação de linguagem e forma, apresenta densidade e intensidade adequadas para traçar aquilo que poderíamos apontar como prioritário na carreira da autora: registrar artisticamente a violência contra a mulher, dando-lhe voz no meio ficcional e representatividade.

Nesse sentido, cabe ainda destacar que a posição de Evaristo como escritora explica, em parte, suas escolhas temáticas e formais, tomadas de forma consciente, como ela mesma refere em entrevista a Eduardo Assis Duarte:

O ponto de vista que atravessa o texto e que o texto sustenta é gerado por alguém. Alguém que é o sujeito autoral, criador/a da obra, o sujeito da criação do texto. E, nesse sentido, afirmo que quando escrevo sou eu, Conceição Evaristo, eu-sujeito a criar um texto e que não me desvinculo de minha condição de cidadã brasileira, negra, mulher, viúva, professora, oriunda das classes populares, mãe de uma especial menina, Ainá etc., condições essas que influenciam na criação de personagens, enredos ou opções de linguagem a partir de uma história, de uma experiência pessoal que é intransferível (Evaristo *apud* Duarte 2011: 115).

São as vivências pessoais, que podem ter sido tomadas como matéria de sua ficção, que indicam ser a bagagem cultural do contista essencial para sua produção literária e para a projeção de sentido a ser alcançado pelo leitor. Essa perspectiva de produção literária realça um dos traços da teoria de Cortázar. Segundo Gilda Neves da Silva Bittencourt, as proposições do crítico argentino acerca do conto tornam mais visível a teoria de Poe, “[...] enfatizando o seu caráter substancial para a existência do verdadeiro conto, por incluir, além da experiência existencial e da bagagem cultural do autor, o trabalho artístico e o efeito estético projetado no leitor” (Bittencourt 1999: 87). É preciso apontar, nessa linha de raciocínio, que a proposta teórica de Cortázar (1993) dialoga com um dos princípios essenciais da teoria da recepção ao prever o diálogo entre autor e leitor como um elemento inerente ao processo de criação e recepção literária discutidos pela teoria da literatura e pela literatura comparada no século XX.

Todavia, a filiação de Cortázar a Poe e, portanto, sua atenção direta ao trabalho de criação e ao efeito do texto no leitor, não impede que sejam apontadas algumas lacunas em sua teoria, e uma delas relaciona-se ao fato do crítico argentino não indicar, por exemplo, que cabe também ao leitor verificar a qualidade do conto e discutir se este mereceria uma segunda ou várias outras leituras. Afinal, um bom texto literário, alertam críticos como Harold Bloom (2001), é aquele que possibilita várias releituras e permanece interessante em diferentes tempos. Valoração que

ultrapassa, e muito, o cumprimento de algumas etapas – necessárias, mas não suficientes – do processo formal de criação literária.

Outro ponto que merece cuidado é o alto valor atribuído por Cortázar ao “acontecimento significativo” que permite a abertura da obra. Se esse elemento é determinante para a qualidade do conto literário, não poderíamos chamar de conto narrativas que não discorrem sobre fatos. Verificamos questões assim, por exemplo, em “Diálogos”, texto que se forma sem a intervenção do narrador e sem a apresentação de uma ação motriz e que está presente na coletânea de contos *Morangos mofados*, de Caio Fernando Abreu, publicada em 1982, ou em “Curso superior”, narrativa curta de Marcelino Freire inserida no livro *Contos Negreiros*, de 2005, e na qual um jovem apenas enumera suas angústias em um texto repleto de estruturas repetitivas, sem outros personagens e sem progressão da exposição narrativa. Embora esses textos citados não sejam explorados através de uma análise e interpretação literária, podemos perceber que parte das concepções de Cortázar são inoperantes para examinar produções contemporâneas como as referidas. Todavia, tal observação não nega a contribuição do crítico argentino para a compreensão do conto enquanto gênero literário, pois suas proposições, além de sinalizarem claramente uma grande atenção da crítica para um gênero literário até então pouco prestigiado no contexto da teoria da literatura, são uma tentativa de compreender e sistematizar a forma da narrativa curta. Se a teoria ainda é lacunar, isso se deve em parte à pluralidade formal, estética e temática das próprias produções contísticas, que, assim como a teoria, não se esgotam e exigem revitalização.

THE SHORT STORY IN JULIO CORTÁZAR’S CRITICAL VIEW: ATTENTION TO LITERARY CREATION, WORTHY PLACE FOR THE READER

Abstract: This article analyzes Julio Cortázar’s critical insight on the process of short story creation and his contribution to a theory of the short story in the twentieth century. Based on the assumptions of the theoretical notes of the Argentine writer on the short narrative, it still discusses the emphasis given by his critical conception to the reader, performing an analysis of the short story “Aramides Florença”, by Conceição Evaristo, under the light of Julio Cortázar’s propositions.

Keywords: short story; Julio Cortázar; reader.

REFERÊNCIAS

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. Interfaces do discurso crítico sobre o conto. In: CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Culturas, contextos e discursos: limiares críticos no comparatismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1999. p. 84-90.

BLOOM, Harold. *Como e por que ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DUARTE, Eduardo Assis (Org.) *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. p. 103-116.

EVARISTO, Conceição. Aramides Florença. In: _____. *Insubmissas lágrimas de mulheres*. Belo Horizonte: Nadyala, 2011. p. 11-18.

FRANÇA, Eduardo Melo. Poe, Cortázar e um contraponto: Machado de Assis. Ressalvas sobre uma (possível) teoria do conto. *Remate de Males*, n. 28, v. 2, p. 251-266, jul./dez. 2008. Disponível em: <<http://revistas.iel.unicamp.br/index.php/remate/article/view/864/629>>. Acesso em: 28 mar. 2015.

FREIRE, Marcelino. *Contos Negreiros*. São Paulo: Record, 2005.

GODOI, Maria Carolina de. Recontando histórias em *Insubmissas lágrimas de mulheres*, de Conceição Evaristo. *Z Cultural*. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/recontando-historias-em-insubmissas-lagrimas-de-mulheres-de-conceicao-evaristo/>>. Acesso em: 20 mar. 2015.

POE, Edgar Allan. Review of Twice told tales. In: MAY, Charles. *Short story theories*. 2. ed. Ohio: Ohio University Press, 1976. p. 45-52.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Os cenários urbanos da violência na literatura brasileira. In: PEREIRA, Carlos Alberto M. (Org.). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 236-259.

ARTIGO RECEBIDO EM 1/04/2015 E APROVADO EM 29/06/2015