

*Arquitetura da Arte de Contar:
a natureza sociológica e a comunicação estética
no conto brasileiro contemporâneo*

THE ARCHITECTURE OF THE STORYTELLING ART:
THE SOCIOLOGICAL NATURE AND THE AESTHETIC COMMUNICATION IN THE
BRAZILIAN CONTEMPORARY SHORT STORY

Márcia Adriana Dias **Kraemer***

Alba Maria **Perfeito****

Resumo: Este artigo apresenta reflexões acerca do estudo de enunciados concretos sobre o gênero conto brasileiro contemporâneo em sua natureza sociológica e estética. Para desvelar o caminho da investigação, empreendemos a análise do processo de produção do texto literário, focalizando o conto, ao perpassar aspectos preponderantes do contexto de criação, da abordagem temática, da construção composicional e do estilo do gênero estudado. Na perspectiva materialista e dialética, acreditamos que o gênero discursivo conto constitui-se, segundo uma visão bakhtiniana, uma atividade de leitura e de escrita concreta e histórica; com características relativamente estáveis, vinculada a uma situação típica da comunicação social; com traços temáticos, estilísticos e composicionais concernentes a enunciados individuais, dessa forma, ligados à atividade humana. Os aspectos literários do gênero em foco, sob a ótica da Linguística Aplicada e da Análise Dialógica do Discurso, revelam os vários

* Doutora em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina (2013). Professora Titular nas Faculdades Integradas Machado de Assis – FEMA, Santa Rosa/RS. Contato: marciakraemer@uol.com.br.

** Doutora em Semiótica e Linguística Geral pela Universidade de São Paulo (1999). Professora Associada A da Universidade Estadual de Londrina. Contato: perfetto_3@hotmail.com.

movimentos na dinâmica da interação verbal. Assim, ao refletirmos acerca do conto brasileiro contemporâneo, podemos dimensionar a importância de seu reconhecimento para a leitura, como construção dos sentidos. Trata-se de uma pesquisa teórica, com caráter qualitativo de análise da geração dos dados, fins explicativos e método de abordagem dialético.

Palavras-chave: Dialogismo. Gênero do Discurso. Conto.

Abstract: This article presents reflections about studies of real texts belonging to the genre Brazilian contemporary short stories in its sociological and aesthetic nature. To unveil the path of research, we analyzed the production process of literary texts, focusing on the short story. We assessed predominant aspects of the creative context, the thematic approach, the compositional construction, and style of this genre. Under a materialist and dialectics view, we believe that the discursive genre short story constitutes, according to Bakhtin, a historical and real activity of reading and writing; with relatively stable characteristics, it is linked to a typical state of social communication; with its thematic, stylistic, and compositional traits related to individual statements, linked to human activity. The literary aspects of this genre, under the perspective of Applied Linguistics and Dialogic Discourse Analysis, reveal the various movements in the dynamics of verbal interaction. Therefore, when we reflect on the contemporary Brazilian short story, we may measure the importance of its recognition for reading as construction of meanings. This is a theoretical research, with qualitative analysis of data generation, explanatory purposes and dialectical approach method.

Keywords: Dialogism. Discourse Genre. Tale.

Abordagem Sociológica da Linguagem e o Gênero Conto

As discussões na contemporaneidade sobre gêneros privilegiam a relação entre texto e contexto, uma vez que as ações sociais são mediadas pela linguagem. Sob esse prisma, os elementos textuais decorrem da interação social, necessitando explicações centradas no contexto. Quando nos propomos a estudar gêneros, é preciso refletir acerca da metodologia de análise, pensando no objeto de estudo e nos procedimentos necessários.

No intuito de conduzirmos adequadamente o processo de pesquisa do gênero focalizado, partimos de questões norteadoras, inseridas no contexto de investigação de nossa tese de doutorado, *Reflexão sobre o Trabalho Docente: o conhecimento construído na formação continuada e a transposição didática*, defendida em 2013 (KRAEMER, 2013), no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Londrina (UEL).

O intuito da pesquisa foi apresentar uma análise relativa à contribuição das ações contempladas na pesquisa em formação contínua para a reflexão da práxis docente, pesquisando o processo de ensino-aprendizagem de língua portuguesa nas aulas do Ensino Médio que privilegiem o estudo de gêneros discursivos literários, em específico o conto brasileiro contemporâneo.

A esfera na qual o gênero está inserido deve ser ponto de partida para a sua análise, implicando as condições de produção, de circulação e de recepção (BRAIT, 2003). Neste artigo, apresentamos, a princípio, o que a teoria define como contexto da produção literária; em seguida, aspectos concernentes à relação entre os temas da literatura na história da cultura; posteriormente, o impacto da criação literária do conto brasileiro contemporâneo; e, por fim, a natureza sociológica e estética desse gênero do discurso.

O Contexto Dialético da Produção Artística

O conto pertence à esfera literária e a literatura representa, em seu “fazer artístico”, uma dimensão prática dessa *imaginação* inferida por Bojunga (1998), um aspecto da faculdade de raciocínio. Falando no interdito da linguagem, ela permite ao leitor extrair suas próprias conclusões no processo de leitura, ao se defrontar, por exemplo, com problemas de situações cotidianas que lhe causam perplexidades: o indivíduo é estimulado, no processo do aprender, a compreender o como e o porquê dessas situações e é impulsionado a buscar soluções para elas

No momento em que a leitura causa essa introjeção, o sujeito necessita entender o que se passa dentro de si, não por meio da compreensão racional da natureza e do conteúdo de seu inconsciente, mas por meio de divagações com o pensamento, de cogitações em que organiza os elementos adequados

da história em resposta às pressões inconscientes. É nesse aspecto que reside o valor inestimável da literatura, ao oferecer novas dimensões à imaginação humana, àquilo que talvez ela não poderia descobrir verdadeiramente por si só.

Condicionada à produção escrita desde a sua origem, a literatura pressupõe um documento destinado à leitura, o que implica a ideia de um conhecimento específico, justamente pelo tipo de signo empregado. No entanto, pelo fato de vivermos em um mundo de constantes mudanças, de novas cosmovisões e mundividências, também o ato de narrar redimensiona-se.

No decorrer da história, provavelmente persista o fato de que os acontecimentos de uma narrativa geralmente são mais atraentes do que a própria realidade. Dessa maneira, o que nos leva à leitura de um texto artístico é aquilo de interessante que ele nos tem a dizer. As personagens imaginárias preenchem vazios da realidade. Assim, tanto a leitura quanto a criação de um texto narrativo são uma forma de sonhar acordado.

Ao produzirmos essa espécie de mascaramento da *verdade*, criamos uma falsidade necessária ao disfarce do real, causando prazer pelo jogo de palavras que se descentram ao imprevisível. Para Barthes (2007, p. 16), “esta trapaça salutar, esta esquiva, esse jogo magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem eu a chamo, quanto a mim, literatura”.

Percebendo que o espaço de criação do texto literário é a liberdade, que dá autoridade ao autor para aderir ou transgredir padrões linguísticos, temáticos e estilísticos da tradição literária, é interessante salientar a maneira como as *estratégias do dizer* se constituem na seleção de palavras, na construção dos temas e no modo de organização narrativa utilizados pelo escritor para exteriorizar os fatos cotidianos e exprimir os pensamentos da humanidade a quem for ler.

Para Barthes (1999), a *escritura* ou o modo de escrever é o que desencadeia a fruição da linguagem. O texto, em sua produção, encontra-se, segundo o autor, inserido em um sistema desconexo, que espera para ser organizado pelo escritor e, posteriormente, pelas inferências do leitor.

Logo, não existe uma linguagem específica, mas a linguagem do próprio texto arranjada por quem escreve. Conforme Sartre (1993), um dos principais

motivos da criação artística é a necessidade que o escritor tem de se sentir peça essencial em relação ao mundo. Ele pode introduzir ordem onde não havia e atribuir unidade à diversidade, formulando os seus próprios critérios para a produção.

O que está sendo criado pelo autor parece estar sempre pendente, nunca encerrado ou em definitivo: “o objeto literário [...] só existe em movimento. Para fazê-lo surgir é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar” (SARTRE, 1993, p. 35).

Podemos afirmar, então, que escrever implica ler. Ao construir o texto, o autor somente guia o leitor e abre caminhos para que este possa ir além do que está visível. O ato de escrever significa levar o leitor a desvendar o que o escritor empreendeu. Sendo o sentido da obra a sua totalidade: “o ato criador é apenas um momento incompleto e abstrato da produção de uma obra; se o escritor existisse sozinho, poderia escrever quanto quisesse, e a obra enquanto objeto jamais viria à luz” (SARTRE, 1993, p. 37).

Nessa perspectiva, o escritor apela à liberdade do leitor para que este compartilhe da produção de sua obra. À semelhança de ler, escrever é revelar e desvendar o mundo, uma vez que o escritor procura dar aos leitores o prazer estético ou, conforme Sartre, *a alegria estética*. Para Barthes (1999, p. 83), o texto literário corresponde a um tecido em que o leitor se perde “como uma aranha que se dissolve ela mesma nas secreções construtivas de sua teia”, ou seja, o texto se produz em um entrelaçamento contínuo e o leitor constrói a sua percepção de mundo por meio dessa interação dialógica com o escrito (BRÉMOND, 2008).

Logo, a sensação de plenitude causada por uma obra de arte, como a literatura, pode ser decorrente do fato de o diálogo entre texto e leitor permanecer por muito tempo, uma vez que se transpõe uma linguagem multifacetada na busca pela apreensão do ser humano e do mundo em profundidade:

A literatura é um lugar estratégico, ainda que não seja o único, para a observação das relações entre linguagem cotidiana e criatividade. Ela constitui uma das possibilidades de exploração da língua, como forma criativa e atuante de mobilização de palavras e estrutura linguísticas,

apontando para inúmeros fins, para diferentes propósitos. (BRAIT, 2010, p. 41).

Conforme Brait (2010), em seu percurso proposto para refletir a respeito da parceria entre língua e literatura, em se tratando de Análise Dialógica do Discurso, é imprescindível conversar sobre as contribuições de pensamento do Círculo bakhtiniano, sob a perspectiva de Volochínov e do próprio Bakhtin.

A pesquisadora expõe que a literatura, para os pensadores do Círculo, é essencial ao entendimento da sociedade e dos momentos históricos, porque “Eles articulam língua e literatura para arquitetar a percepção dialógica da linguagem e os pilares de seus estudos” (BRAIT, 2010, p. 19). Para Bakhtin, o mundo da visão artística é organizado por uma orientação axiológica, criando para o homem uma realidade estética diferente da cognitiva e ética, sem ser indiferente a elas (BAKHTIN, 2003, p. 173)¹.

O autor também pontua que, desde os tempos clássicos até o presente, os gêneros literários não são estudados como determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros, porém, com natureza linguística comum. Quase não se leva em conta a questão linguística geral do enunciado e dos seus tipos. (BAKHTIN, 2003, p. 262-263).

O Tema e a História do Tempo

Bakhtin (2003), no ensaio *Os estudos literários hoje* (p. 359-366), expõe que o papel de análise dos gêneros dessa esfera é o de estabelecer aproximação incontestável com a história da cultura:

A literatura é parte inseparável da cultura, não pode ser entendida fora do contexto pleno de toda a cultura de uma época. É inaceitável separá-la do restante da cultura e, como se faz constantemente, ligá-la imediatamente a fatores socioeconômicos, por assim dizer, passando por cima da cultura. Esses fatores agem sobre a cultura no seu todo e

¹ *O problema do autor*, Capítulo V (p. 173-191).

só através dela e juntamente com ela influenciam a literatura (BAKHTIN, 2003, p. 360-361).

O autor explica que, pelo fato de ser multifacetado, o gênero da esfera literária deve ser estudado sobre variados enfoques, levando-se em conta, inclusive, as influências do seu passado cultural, pois uma obra é resultado complexo das vozes que ecoam por entre os diferentes momentos históricos: “As obras dissolvem as fronteiras da sua época, vivem nos séculos, isto é, no *grande tempo*, e além disso levam frequentemente (as grandes obras sempre) uma vida mais intensiva e plena que em sua atualidade” (BAKHTIN, 2003, p. 363).

O filósofo discorre a respeito do fato de os gêneros terem um significado particularmente importante na história:

Ao longo de séculos de sua vida, os gêneros (da literatura e do discurso) acumulam formas de visão e assimilação de determinados aspectos do mundo. Para o escritor-artesão, os gêneros servem como chave externa, já o grande artista desperta neles as potencialidades de sentido jacentes [...] O próprio autor e os seus contemporâneos vêm, conscientizam e avaliam antes de tudo aquilo que está mais próximo do seu dia de hoje. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação (BAKHTIN, 2003, p. 364).

Aponta para a questão de que um texto-enunciado da esfera literária não se reduz à sua contemporaneidade e, portanto, também não permite uma leitura fechada, sem a devida mediação do contexto cultural e temporal. É preciso vê-lo interagindo com seu passado, seu presente e seu futuro, de forma exotópica. Nesse sentido, nega o modelo de análise centrado na tendência de caracterizar a cultura artística como um sistema estável de códigos, sem considerar a relação dialógica e, portanto, dialética da qual emergem os textos literários.

Para Bakhtin (2003)², em todas formas estéticas, o *outro* é fundamento axiológico organizador. A obra de arte não é um construto teórico, mas um acontecimento artístico vivo em que o autor é o sujeito do existir: a ele é dado o benefício da visão e da criação, sendo a sua obra o lugar desse acontecimento. De acordo com Bakhtin (2003, p. 176),

Integram o objeto estético todos os valores do mundo, mas com um determinado coeficiente estético; a posição do autor e seu desígnio artístico devem ser compreendidos no mundo em relação a todos esses valores. O que se conclui não são palavras, nem o material, mas o conjunto amplamente vivenciado do existir; o desígnio artístico constrói o mundo concreto: o espacial com seu centro axiológico – o corpo vivo –, o temporal com o seu centro – a alma – e, por último, o semântico, na unidade concreta mutuamente penetrante de todos.

A contemporaneidade literária no Brasil, momento também conhecido como Pós-Modernidade ou Tendências Contemporâneas, compreende, aproximadamente, as mudanças ocorridas nas ciências, nas artes e nas sociedades avançadas desde 1945 até os dias de hoje (MOISÉS, 2001). Segundo Proença Filho (1988), alguns teóricos não aceitam essa denominação, afirmando que ainda não saímos da Terceira Geração Modernista. No entanto, adotamos, neste estudo, a primeira denominação.

De acordo com Bosi (1987), a divisão dos momentos internos do período literário que vem depois de 1930 até os dias atuais é pouco clara, principalmente porque muitos escritores da primeira metade do século permanecem produzindo na contemporaneidade, com evidente capacidade

² *O problema do autor*, Capítulo V (p. 173-191). Também em *Discurso na Vida e Discurso na Arte* (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976), os autores ressaltam a importância fundamental do papel do outro como um ator social que direciona os discursos, tanto nas esferas ideologicamente mais complexas quanto às do cotidiano: “A interação de autor e herói, afinal, nunca é realmente uma relação íntima de dois; todo o tempo a forma leva em conta o terceiro participante – o ouvinte – que exerce influência crucial em todos os outros fatores da obra.” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 14).

de renovação. Todavia, para o crítico literário, a partir de 1950, somos dominados pelo tema e a ideologia desenvolvimentista. Embora se renove o gosto romântico e modernista pela arte regional e popular, em virtude do contexto sociopolítico, voltam-se os olhos e os pensamentos ao potencial revolucionário da cultura nacional (MORELLI, 2007). Delineia-se, portanto, um panorama em que

... a literatura escrita de 1930 para cá forme um todo cultural vivo e interligado, não obstante as fraturas de poética ocorridas depois da II Guerra. Daí ser precoce dar como *passados* e *ultrapassados* o romance social e o intimista dos anos de 30 e de 40; de resto, ambos têm sabido refazer-se paralelamente às experiências de vanguarda (BOSI, 1987, p. 445).

Na mesma linha, Moisés (2001) defende que o fato de vivenciarmos este tempo dificulta a nossa visão em relação aos seus contornos, mas é possível estabelecer uma divisão em três períodos: o primeiro, de 1945 a 1960, quando aparecem as vanguardas; o segundo, de 1960 até 1973, com *Avalonara*, de Osman Lins; e o terceiro, compreendendo desde 1973 até o momento. O Pós-Modernismo é considerado um fenômeno social, econômico e cultural, concomitante à chamada III Revolução Industrial, a biotecnológica, em que os modelos redimensionam-se da produção para o consumo e o capital é potencializado.

Os sujeitos, inseridos nesse contexto, demonstram um perfil comportamental voltado para as questões individuais e não coletivas: “A mão que afaga é a mesma que fere. Talvez esse provérbio possa ilustrar as conseqüências produzidas pela objetivação da nossa racionalidade – espelhada na técnica – que encontra seu apogeu na sociedade capitalista contemporânea” (ZUIN et al., 2001, p. 45).

Conforme Hall (1997), instaura-se uma maneira diferente de mudança estrutural que transforma as sociedades modernas no final do século XX. O efeito é a fragmentação do cenário cultural de classe, de gênero, de sexualidade, de etnia, de raça e de nacionalidade. Para o autor, no passado, tínhamos uma noção mais definida de indivíduo social. Hoje, perdemos nossa identidade pessoal, desacreditando que sejamos sujeitos integrados ao meio. Essa sensação

de perda é geralmente denominada de deslocamento ou descentração do sujeito: “Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade para o indivíduo’” (HALL, 1997, p. 9).

Na sociedade, percebemos, recuperando o pensamento de Adorno (1996), a cultura convertendo-se, satisfeita de si, em um valor comercial, de acordo com o pensamento capitalista, resultando na superficialidade das relações humanas. Nasce com o pensamento moderno, segundo Santos (2004), o individualismo, mas a exacerbação narcísica é um acréscimo pós-moderno: “Um, filho da civilização industrial, mobilizava as massas para a luta política; o outro, florescente na sociedade pós-industrial, dedica-se às minorias — sexuais, raciais, culturais —, atuando na micrologia do cotidiano” (SANTOS, 2004, p. 18).

Essa fragmentação dos diferentes âmbitos do homem contemporâneo universaliza-se na literatura, aparecendo no entrecruzar de tendências e de estilos, dialogando permanentemente com o passado, geralmente de forma anárquica e paródica. Entretanto, talvez o que mais impacta é a popularização da arte, subvertendo o tom intelectual preconizado até o modernismo (SANTOS, 2004).

Para alguns filósofos da educação, como Adorno (2002), nessa expressão da indústria cultural, fruto da contemporaneidade, há o mascaramento tanto da crítica quanto do respeito, porque a primeira cede ao conhecimento mecânico e a segunda ao culto ao efêmero da celebridade. De acordo com o filósofo, a cultura mercadológica é alienante, porque os que dela dispõem reprimem tudo o que possa fazer com que ela fuja à imanência total da sociedade vigente, permitindo apenas o que serve aos seus propósitos.

Nesse contexto, refletindo o momento contemporâneo, dialético, em que vida e arte interagem, contradizem-se, aproximam-se e mudam, pelo movimento ininterrupto do devir, é que o gênero conto, inserido no contexto nacional pelo Romantismo, ganha progressiva aceitação, adquirindo, consoante Moisés (2001, p. 372), expansão e prestígio, até então pouco comuns:

Contemporâneo da voga da literatura-americana (Borges, Cortázar, etc.), a hegemonia do conto talvez correspondesse a um sintoma de

revolução numa área onde a modernidade demorara a instalar-se. As gerações de 20 e 30 concentraram o seu ímpeto renovador no romance, eventualmente movimentadas pelo preconceito segundo o qual o conto, além de ser tudo quanto o autor assim o desejasse, seria produto secundário, irrelevante. Com o pós-guerra, e a rapidez das transformações culturais, o conto – cada vez mais compacto – passou a ser signo da modernidade apressada, vindo assim a preencher tardiamente o seu espaço, como todo o exagero do anacronismo ou das falsas soluções.

De acordo com Bosi (2006), o conto cumpre seu papel na escrita contemporânea pela versatilidade decorrente da narração realista, da busca do fantasioso e do estilo no jogo verbal. Para o crítico, a narrativa breve, paradoxalmente, “condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades de ficção” (BOSI, 2006, p. 7).

O conto brasileiro contemporâneo mostra-se diversificado, aliando-se às temáticas do romance e buscando o texto sintético, repleto de nuances de estilo (BOSI, 2006). À semelhança do restante das obras literárias do momento, coexistem o antigo e o moderno, bem como o experimentalismo e a tradição. As principais características semântico-ideológicas são: intensificação do ludismo, exposição da autoconsciência e da autorreflexão, radicalização de posições antirracionalistas e antiburguesas (PROENÇA FILHO, 1988).

Na perspectiva apontada, a prosa contemporânea, (BOSI, 1987; MOISÉS, 2001), diferentemente da poesia produzida no pós-guerra, é influenciada por várias tendências, refletindo o apego à tradição, em alguns casos, bem como a busca pelo novo, em outros, embora, neste último pressuposto, seu delineamento seja pouco marcado e seus autores não se destaquem pelo dogmatismo.

Em nosso estudo, focalizamos a análise teórica do conto na contemporaneidade, na vertente da narrativa de enigma e do *insólito* na literatura, considerado “um conjunto de narrativas que se marcam distintivamente pela presença de eventos insólitos não ocasionais, servindo-lhes de móvel” (GARCÍA, 2007, p. 18). Para Todorov (2007), o estudo do insólito pressupõe a observação, principalmente pelo leitor, da hesitação impactante da

personagem, condicionada às leis naturais, diante de um acontecimento inusitado, sobrenatural. Essa reação é efeito da construção composicional narrativa, do estilo e do tema.

O insólito é visto como uma situação pouco frequente, rara, incomum ou anormal. O evento, conforme García (2007), contraria o usualmente conhecido, os hábitos, os costumes, as normas, as tradições. O insólito, como fenômeno, surpreende ou decepciona as expectativas comuns de determinada cultura.

Por ser uma visão cultural, analisar a perspectiva do insólito é olhar a produção literária historicamente situada, porque há nela possivelmente a crítica do pensamento representado pelo momento em que se insere, exigindo o entendimento significativo do seu contexto de produção:

... a percepção do elemento insólito se constrói no leitor não como um contraste, uma oposição à realidade – plano de fundo externo que determina, no jogo de concessões e aproximações, a rede de referências do indivíduo – mas sim como um contraste a uma ‘realidade’ comunicativa. Ou seja, um elemento no *linguagér* que acontece a despeito das expectativas construídas graças a um conjunto de articulações envolvidas na experiência literária (as experiências passadas, o repertório de contato com o que ele identifica como pertencente ao sistema literário, a percepção da estruturação narratológica que dialoga com as expectativas das ordens simbólicas e sociais, e os contratos recepcionais por ele assinado no contexto da experiência) (PINTO, 2008, p. 3).

Cabe ressaltar que, na concepção de insólito, para Todorov (2007), transitam o *fantástico*, o *estranho* e o *maravilhoso*. O autor entende *fantástico* como a percepção do leitor e das personagens acerca de acontecimentos estranhos na diegese, mas com referências ao mundo real e referências geográficas identificáveis que possibilitam crer que os fatos narrados ocorrem em um plano da realidade.

O *estranho* vai mais além. A situação narrativa apresenta-se de forma que o real é colocado sobre um espectro que provoca uma reação de estranhamento ou de repugnância tanto aos personagens quanto aos leitores:

“O estranho realiza [...] uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular o medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão” (TODOROV, 2007, p. 53).

O *maravilhoso* na narrativa caracteriza os eventos insólitos sem explicitação plausível para a causa. Os fatos maravilhosos são vistos como algo do cotidiano representado no universo diegético. A ocorrência do insólito na narrativa maravilhosa não provoca estranheza nem questionamento por parte do leitor, bem como não há hesitação nas personagens diante do fato inusitado.

Se, na era medieval, as narrativas vinham do conflito entre o sagrado e o profano, um embate que até hoje marca presença no realismo fantástico, hoje, essa *fuga* da realidade, considerando um contexto de produção da década de 1930 em diante, reflete o confronto ideológico mais fluido que cedeu lugar ao ideológico político, mesmo que sem a panfletagem da geração literária de 30, mas que revela uma marca de propósitos comuns: recorrer ao inquietante na busca de representações imagéticas e discursivas da realidade verossímil.

O modo discursivo é proveniente da já poética épica da Era Clássica com Homero, por exemplo, e carrega consigo alto valor estético e ideológico se pensarmos pelo viés literário como arte e pelo viés discursivo como veículo significativo de construção de sentidos marcados pela bivocalidade que constitui o gênero.

Se tratar do fantástico é tratar de duas realidades possíveis e paralelas, logo, é colocar dois planos verossimilhantes enfrentando-se e dialogando. A literatura possibilita que isso aconteça por meio do seu discurso-arte ou discurso-de-saber, que se evidencia com suas marcas linguísticas características e passíveis de categorização como qualquer outro gênero. Em se tratando de uma abordagem prática de leitura e de análise textual, esse sistema literário do real-naturalista vincula-se em dois planos: o real e o fantástico questionável, por meio dos quais se engendra a teia da verossimilhança.

Suas abordagens temáticas fogem do tradicional engajamento observado em outros textos do Realismo ou mesmo do Modernismo, porque não há preocupação em comprometer-se com a realidade estética real. Esses textos se pautam pelo lúdico, pelo irreal, por manterem contato

com o plano ontológico em que sólito e insólito se fundem. Por isso, observamos referências a lendas, a mitos, a criaturas fantásticas, a universos paralelos e a outras vertentes que seguem a linha do “estranho” de Freud e do imaginário cultural.

O Encantamento e o Impacto da Criação

Pelo fato de o conceito de conto ainda ser controverso entre os críticos literários, revisitaremos, aqui, algumas conceituações do gênero. Para Reis (1984), os juízos de valor que se cristalizam em cada época, caracterizando a *tradição artística vigente*, mostram-se dogmáticos para com o tratamento dos gêneros literários. O conto, como manifestação artística, também vivencia esse processo pelo qual, hoje, pode distanciar-se em alguns aspectos de sua herança cultural.

Jolles (1976) expõe que o conto, em sua essência primeira, é uma *criação espontânea* com tendência ao plano do maravilhoso. É uma maneira peculiar de representar os eventos, tendo sentido somente no plano da narrativa: “Numa palavra: pode aplicar-se o universo ao conto e não o conto ao universo” (JOLLES, 1976, p. 193). Para o autor, as leis de formação do conto estão relacionadas ao princípio que o determina no plano da narrativa, a *disposição mental*: “no Conto, que enfrenta abertamente o universo e o absorve, o universo conserva, pelo contrário, apesar dessa transformação, sua *mobilidade*, sua *generalidade* e – que lhe dá a característica de ser novo de cada vez – sua *pluralidade*” (JOLLES, 1976, p. 193).

Jolles (1976) explica que o princípio da *disposição mental* no conto, em sua origem, corresponde à ideia de que os eventos devem encaminhar-se na direção de um juízo axiológico orientado para o acontecimento. É um julgamento da *ética do conhecimento* ou *moral ingênua*, de ordem afetiva. Nesse aspecto, o conto distancia-se significativamente do comprometimento com um acontecimento real, tomando duas direções: “por uma parte, toma e compreende o universo como uma realidade que ela recusa e que não corresponde à sua ética do acontecimento; por outra parte, propõe e adota um outro universo que satisfaz a todas as exigências da moral ingênua” (JOLLES, 1976, p. 200).

Por outro lado, de acordo com Reis (1984), é peculiar à arte rechaçar ligações que procuram enquadrá-la em compartimentos estanques. Dessa forma, para estudá-la, precisamos observar a sua dinamicidade:

Se o valor do artístico reside naquilo que traz de novo, de inaugural, tal como o fósforo que, riscado, perde a serventia, qualquer juízo acerca da arte, mesmo se descritivo, para se manter atualizável, tem que caracterizar-se por uma certa ‘abertura’, ou seja, todo cuidado é pouco no sentido de evitar transformar-se em fórmula reducionista (REIS, 1984, p. 23).

Bosi (2006) explicita que o conto cumpre com seu papel de narrativa ficcional na contemporaneidade, dada a sua variedade ao atender os padrões da tendência realista, fantástica e de estilo variado. Conforme o autor, “ora é o quase documento-folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem” (BOSI, 2006, p. 7).

Procurando defini-lo, Gotlib (1999, p. 8) apresenta 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”. Embora com nuances, todas as acepções têm um ponto comum: são modos de se contar algo e, como tal, são narrativas, correspondendo a um discurso integrado em uma sucessão de acontecimentos de interesse humano, na unidade de uma mesma ação.

O conto é também visto, em sua construção composicional, como tendo uma estrutura linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia das personagens nem das motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar, em poucas palavras, a essência das personas e o que as move, pela sua própria conduta (MAGALHÃES JUNIOR, 1972).

Para Reis (1984), o conto não é só um texto em prosa que dá o seu recado em reduzido número de páginas ou linhas, considerando essa uma visão muito simplista da arquitetura do gênero. Para a autora, a questão primeira é que a sua maior qualidade está nos fatores concisão e brevidade, sendo o caráter quantitativo decorrente do qualitativo: *Curto porque denso*.

Bosi (2006) defende que, em relação à invenção temática, o conto contemporâneo produz *situações* cotidianas do homem e de seu entorno, diferentemente do romance que é construído em *eventos*, o que produz sua brevidade. Friedman (2004), em relação à brevidade do gênero, conclui que a narrativa é curta, porque centrada em uma única célula dramática também curta.

Mesmo que o evento seja estendido, o conto é breve pela característica inerente da sua essência que é a condensação dos recursos narrativos. Isso não significa que é curto apenas por ter uma quantidade específica de palavras:

Tudo o que podemos fazer, além de reconhecer sua brevidade, é perguntar *como e por quê*, mantendo simultaneamente equilibradas em nossas mentes as maneiras alternativas de responder a essas questões e suas possíveis combinações. Desse modo, podemos ganhar uma compreensão ampliada e, por conseqüência, apreciação das qualidades artísticas específicas dessa curiosa e esplêndida, apesar de excessivamente subestimada, arte (FRIEDMAN, 2004, p. 230).

Reis (1984) ressalta: seja por meio de um recorte da realidade, de um incidente corriqueiro, de um evento notável ou de fato algum - um conto parece ser “a construção de um sentido que produza no leitor algo como uma explosão, levando as comportas mentais a expandirem-se, projetando a sensibilidade e a inteligência a dimensões que ultrapassem infinitamente o espaço e o tempo da leitura” (REIS, 1984, p. 24).

O impacto produzido por essa *explosão* pode advir do caráter incomum do que foi contado, da organização inesperada do evento, do estilo escolhido para narrar, da apreciação valorativa do contista que, por meio de sua engenhosidade, transveste o limite do óbvio, subvertendo originalmente o já dito.

Apesar de o conto na contemporaneidade ter sucumbido em sua temática aos apelos do seu contexto sócio-histórico-cultural, sua estrutura monódica, fundamentada em uma única célula dramática, procura resistir às mudanças que possam comprometer sua característica fundamental. Contudo, para Moisés (2001), embora haja certa impermeabilidade à tentativa de deslocar a tradicional construção do conto, não significa que se mantenha inflexível, sedimentada. Só que tais mudanças consideram o delineamento do conto, porque

... tudo se passa como se o conto, originária e matricialmente vinculado à fábula, pretendesse em nossos dias, a despeito ou em razão dos experimentos mais ousados, retomar a primitiva essência, - uma 'história exemplar', em cujo microcosmo o leitor se mira, em busca dos reflexos de sua identidade estilhaçada, ou dum momento de exorcismo dos demônios interiores (MOISÉS, 2001, p. 372-373).

Para os estudiosos do momento literário contemporâneo, como Lucas (1989), o conto, nas décadas do final do milênio, segue as tendências do romance: discurso fragmentado, as técnicas de montagem inspiradas no cinema, a visão surreal, a intromissão do grotesco como fator de crítica ao poder, a tendência ao estilo coloquial. Para Moisés (2001), “é inegável que o boom aguçou a mestria dos criadores autênticos e aperfeiçoou o espírito analítico dos leitores” (MOISÉS, 2001, p. 373).

Existem vários modos de se construir esta unidade de uma mesma ação, pois é um projeto humano e depende, portanto, das peculiaridades da face e da fase do contista. Para Reis (1984), o conto, como modalidade narrativa, tem dois modos de formulação. Embora, em sua materialização literária, seja uma extensão das longevas narrativas da tradição oral, assimila tantas representações artísticas que, contemporaneamente, possui configuração própria, sendo reconhecido psicossocialmente como o gênero que é. Conforme o autor:

Tempos houve em que um bom conto era a narração de um episódio com princípio, meio e fim, passado naturalmente num mesmo espaço físico, dentro de um limite razoável de tempo e constituído de uma única ação, ou, em linguagem um pouco mais formalizada, uma narrativa que apresentasse unidade de espaço, unidade de tempo e unidade de ação. Mas não posso olhar o que se faz hoje, em matéria de contos, com óculos embaçados por teias de aranha do passado. Correria o risco de começar a cortar: 'isto não é conto', 'isto não é conto', 'também isto não é conto', etc..., etc..., E claro que estaria incorrendo naquele mesmo 'autoritarismo' lá do século XVII (REIS, 1984, p. 25).

Como construção artística, na modernidade, ao ser criado subjetivamente, pode diferir-se de sua origem, cujo cerne está na produção e na reprodução oral coletiva. A tendência do conto, quando passa a ser reproduzido na escrita, é de ser um gênero sujeito “a experimentalismos e inovações, ganhando sempre como arte e esgueirando-se, cada vez mais, de concepções fechadas, normativas e estanques” (REIS, 1984, p. 18).

Diante dessas acepções, podemos perceber o conto na contemporaneidade, em seu aspecto formal, mantendo sua brevidade (desenrolar da ação em apenas um episódio), ainda envolvendo poucas personagens, pelo espaço físico diminuto (lugar único), e pelo tempo marcado por um período muito curto. Entretanto, parece evidente existirem vários modos de se construir a unidade da ação, por ser um projeto humano, com cronotopo específico e dependendo das peculiaridades da expressão e do momento do contista.

A Natureza Sociológica da Arte e a Comunicação Estética

Em *Discurso na vida e discurso na arte*, Voloshinov e Bakhtin (1976)³ iniciam o texto discutindo a questão dos estudos literários que se tem proposto à abordagem do texto, centrando-se quase que exclusivamente no aspecto histórico e deixando praticamente esquecida a área de enunciados que envolve a forma artística e seus vários fatores, como o estilo, por exemplo.

De acordo com os autores, há um equívoco no estudo moderno da arte que, mesmo adotando o método sociológico⁴, ainda persiste em dissociar

³ Manteremos a diferença de grafia entre o sobrenome Volochínov e Voloshinov, conforme a obra consultada referenciá-lo.

⁴ O método sociológico usado pelo Círculo, à época, tem forte vínculo com o conceito de que o domínio da *criação ideológica* só pode ser encontrado pela perspectiva da sociologia ligada à concepção marxista, porque “Todos os outros métodos ‘imanentes’ estão pesadamente envolvidos em subjetivismo e têm sido incapazes, até hoje, de se libertarem da infrutífera controvérsia de opiniões e pontos de vista [...]” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 2). Para os membros do Círculo, a arte, como todos os produtos da criatividade humana, nasce na e para a sociedade, sendo afetada por esta. Consequentemente, a teoria da arte, para eles, só pode ser uma *sociologia da arte*.

forma e conteúdo, bem como teoria e história, pois pressupõe que o processo artístico “adquire complexidade através do fator ideológico (o conteúdo) e começa a se desenvolver historicamente nas condições da realidade social externa” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 1).

Eles consideram que essa perspectiva é paradoxal aos fundamentos basais do método marxista: seu monismo e sua historicidade. Isso porque, na visão dos pensadores, a arte é analisada como se não fosse de natureza sociológica, quando o é por condição primeira. Os autores afirmam que

A arte, também, é imaneamente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o *estético*, tal como o jurídico ou o cognitivo, *é apenas uma variedade do social*. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma *sociologia da arte* (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 2-3).

Considerando que o estudo sociológico precisa incidir sobre a teoria da arte, é preciso repensar, primeiro, como defendem os autores, a investigação que se restringe à obra, sem contemplar o processo de criação nem o de recepção; segundo, rever também aquela que fundamenta sua análise basicamente nas experiências do criador e do contemplador.

No proposto, percebemos a crítica às duas orientações que têm como objetivo isolar e delimitar a linguagem, neste caso a artística, como um objeto de estudo específico: a que se refere ao objetivismo abstrato, em que o cerne da investigação é a estrutura da obra, vista como artefato físico; e a que remete ao subjetivismo idealista, em que apenas a psiquê individual do produtor ou do contemplador é relevante.

Podemos entender, por meio dos preceitos apresentados, que a arte é vista pelos pensadores como uma forma social, semelhante a outras em suas generalidades, mas singular em suas especificidades, sendo tarefa da poética sociológica compreender seu jeito peculiar no processo de alteridade entre a obra, o criador e o contemplador. Conforme o seu entendimento,

Qualquer coisa no material de uma obra de arte que não pode participar da comunicação entre criador e contemplador, que não pode se tornar o ‘médium’, o meio de sua comunicação, não pode igualmente ser o recipiente de valor artístico. Os métodos que ignoram a essência social da arte e tentam encontrar sua natureza e distinguir características apenas na organização do artefato, são obrigados realmente a projetar a interrelação social do criador e do contemplador em vários aspectos do material e em vários procedimentos para estruturar o material. Exatamente do mesmo modo, a estética psicológica projeta as mesmas relações sociais na psique individual do contemplador. Esta projeção distorce a integridade dessas interrelações e dá um falso quadro tanto do material quanto da psique (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 4).

A comunicação estética, nessa premissa, é totalmente absorvida tanto na criação artística quanto na sua constante recriação, por intermédio de seus contempladores, os quais podem tornar-se cocriadores. Para Voloshinov e Bakhtin (1976), ela não carece de qualquer outro tipo de objetivação, sendo uma maneira genuína de linguagem que não existe fora do contexto social, refletindo-o e interagindo com outras formas comunicativas.

Ao longo do texto, ressalta-se uma perspectiva estilística que nega, de forma original, o que se postula até então sobre estilo. A questão deixa de ser tratada na sua individualidade e passa a implicar interação. Para os autores, a manifestação de um texto enunciado, efetivado pela existência normativa - ou construção sócio-histórica - de um dado gênero, em determinada esfera comunicativa, une os parceiros comunicativos em uma atitude responsiva, como copartícipes, os quais conhecem, compreendem e avaliam equitativamente a situação de produção. Os pensadores explicitam que

... a situação extraverbal está longe de ser meramente a causa externa de um enunciado – ela não age sobre o enunciado de fora, como se fosse uma força mecânica. Melhor dizendo, *a situação se integra ao enunciado como uma parte constitutiva essencial da estrutura de sua significação*. Conseqüentemente, um enunciado concreto como um todo significativo compreende duas partes: (l) a parte percebida ou realizada

em palavras e (2) a parte presumida. (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 6, grifos do original).

Os autores defendem, portanto, que o traço distintivo dos enunciados concretos está no fato de eles estabelecerem a ligação entre o verbal, posto na materialização da linguagem, e o extraverbal, decorrente da vivência social em que os interactantes estão inseridos. Fora do contexto pragmático imediato, perdem significação e não produzem sentidos. Além disso, todo enunciado permite criar várias representações, porém a representação de cada sujeito tende a ser uma:

Todos os fenômenos que nos cercam estão do mesmo modo fundidos com julgamentos de valor. Se um julgamento de valor é de fato condicionado pela existência de uma dada comunidade, ele se torna uma matéria de crença dogmática, alguma coisa tida como certa e não submetida à discussão. Ao contrário, sempre que um julgamento básico de valor é verbalizado e justificado, nós podemos estar certos de que ele já se tornou duvidoso, separou-se de seu referente, deixou de organizar a vida e, conseqüentemente, perdeu sua conexão com as condições existenciais do grupo dado (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 7).

Os membros do Círculo afirmam que o juízo de valor não só é inerente ao conteúdo do discurso como conduz “a *própria seleção do material verbal e a forma do todo verbal*” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 7, grifos do original), encontrando a sua expressividade na *entoação*. Para eles, a entoação é a ligação entre o discurso verbal e o contexto extraverbal, “a entoação genuína, viva, transporta o discurso verbal para além das fronteiras do verbal” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 7).

Entretanto, conforme a linha de pensamento proposta, a entoação só tem seu entendimento pleno na interação verbal, quando estabelecemos contato com os julgamentos de valor presumidos por um dado grupo social. Ela está na fronteira limítrofe entre o verbal e o não verbal,

... *do dito com o não-dito*. Na entoação, o discurso entra diretamente em contato com a vida. E é na entoação sobretudo que o falante entra em contato com o interlocutor ou interlocutores – a entoação é social por excelência. Ela é especialmente sensível a todas as vibrações da atmosfera social que envolve o falante (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 7, grifos do original).

Outro aspecto ressaltado pelos autores é o de que a entoação, no enunciado concreto, é mais metafórica do que a própria seleção lexical, porque a tendência do homem para criar mitos é imanente nela. Além disso, cada instância da entoação é orientada em duas direções: a do interlocutor, tendo-o como aliado ou testemunha; e a do objeto do enunciado, como um terceiro participante, a quem a entoação *reprende ou agrada, denigre ou engrandece*.

Esta orientação social dupla é o que determina todos os aspectos da entoação e a torna inteligível. E a mesmíssima coisa é verdadeira para todos os outros fatores dos enunciados verbais: eles são todos organizados e tomam forma, sob todos os aspectos, no mesmo processo da *dupla orientação* do falante; esta origem social só é mais facilmente detectável na entoação porque ela é o fator verbal de maior sensibilidade, elasticidade e liberdade (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 9, grifos do original).

Em virtude disso, o enunciado concreto, na perspectiva dos autores nasce, vive e morre no processo da interação social entre os participantes da enunciação. Eles têm sua forma e significado determinados basicamente pela natureza da interação. Se retirados do contexto, perdem significado tanto na forma quanto no conteúdo, restando apenas *uma casca linguística abstrata* ou um “esquema semântico igualmente abstrato (a banal “idéia da obra”, com a qual lidaram os primeiros teóricos e historiadores da literatura) – duas abstrações que não são passíveis de união mútua porque não há chão concreto para sua síntese orgânica” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 10).

Nos pressupostos em *Discurso na vida e discurso na arte*, a obra poética segue a mesma articulação de outros gêneros de esferas distintas. Ela pode ser considerada “*um poderoso condensador de avaliações sociais não articuladas* – cada

palavra está saturada delas. *São essas avaliações sociais que organizam a forma como sua expressão direta*” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 11, grifos do original).

A valoração apreciativa do autor e o horizonte de expectativa dos interlocutores imediatos da situação de produção determinam a escolha lexical do escritor. As palavras são extraídas do *contexto da vida* em que estão imersas e impregnadas de juízos de valor, buscando a simpatia, a concordância e a discordância de seus ouvintes. Também a escolha do *herói* é recoberta de subjetividade, de avaliação ativa: “*Ouvinte e herói são participantes constantes do evento criativo*, o qual não deixa de ser nem por um instante um evento de comunicação viva envolvendo todos os três” (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 11, grifos do original).

Assim, os autores salientam que

O *estilo* do poeta é engendrado do *estilo* de sua fala interior, a qual não se submete a controle, e sua fala interior é ela mesma o produto de sua vida social inteira. ‘O *estilo* é o homem’, dizem; mas poderíamos dizer: o *estilo* é pelo menos duas pessoas ou, mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social na forma do seu representante autorizado, o ouvinte - o participante constante na fala interior e exterior de uma pessoa (VOLOSHINOV; BAKHTIN, 1976, p. 16).

Em *Marxismo e Filosofia da Linguagem*, Bakhtin; Volochínov (2006) apresentam um estudo do *estilo*, de maneira detalhada, das formas de citação da palavra de outrem (discurso direto, discurso indireto, discurso indireto livre), aspecto a ser destacado em nossa análise. Os autores focalizam a importância dos discursos alheios para a constituição dos discursos próprios, “como uma unidade integral da construção” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2006, p. 144). Na obra, observamos alguns dos aspectos do conceito de *estilo* na concepção bakhtiniana.

De acordo com os autores, o *estilo* possui uma ordenação própria, isto é, organiza à sua maneira os discursos do outro e os elementos da língua, não negando, dessa forma, o caráter individual do autor. No entanto, o *estilo* nunca deixa de ser visto como um fenômeno social, uma vez que ele sempre se relaciona com os enunciados alheios.

Bakhtin (2003) declara que, na literatura de ficção, o *estilo* integra-se ao próprio enunciado, pois “os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos da individualidade” (BAKHTIN, 2003, p. 265). De acordo com o pensador, na maioria dos gêneros discursivos (com exceção dos artístico-literários), o *estilo* individual não faz parte do plano do enunciado, mas é seu produto complementar: “O discurso citado é o *discurso no discurso, a enunciação na enunciação*, mas é, ao mesmo tempo, um *discurso sobre o discurso, uma enunciação sobre a enunciação*” (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2006, p. 150, grifos do original).

Em *Estética da Criação Verbal* (BAKHTIN, 2003), o autor postula que o estilo só pode ser compreendido em sua relação com o gênero no qual se concretiza. Nessa perspectiva, ele afirma que, na literatura de ficção, o estilo individual integra-se ao próprio enunciado, pois “os diferentes gêneros são diferentes possibilidades para a expressão da individualidade da linguagem através de diferentes aspectos da individualidade” (BAKHTIN, 2003, p. 265).

Também as mudanças históricas dos estilos da linguagem estão relacionadas intrinsecamente às mudanças dos gêneros do discurso, porque a linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem, em transformação permanente. Os gêneros discursivos são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem: “Nenhum fenômeno novo (fonético, léxico, gramatical) pode integrar o sistema da língua sem ter percorrido um complexo e longo caminho de experimentação e elaboração de gêneros e estilos” (BAKHTIN, 2003, p. 267-268).

Consoante Brait (2003), no que concerne ao estilo,

Ainda que o termo não se restrinja necessariamente às artes, ele sempre diz respeito às idiossincrasias, à maneira de se expressar de uma determinada pessoa, sugerindo uma estreita e exclusiva relação entre estilo e personalidade, estilo e individualidade. Na melhor das hipóteses, e de um ponto de vista dos estudos lingüísticos mais recentes, o estilo pode estar pensado em função do texto e de suas formas de organização em relação às possibilidades oferecidas pela língua, estendendo-se a textos não necessariamente literários ou poéticos (BRAIT, 2003, p. 1).

Dessa forma, não há estilo sem gênero, o que observamos quando o autor analisa a questão sob a ótica da funcionalidade do enunciado real em que cada esfera da atividade e da comunicação humana tem seu estilo próprio:

No fundo, os estilos de linguagem ou funcionais não são outra coisa senão estilos de gênero de determinadas esferas da atividade humana e da comunicação. Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos. Uma determinada função (científica, técnica, publicitária, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis (BAKHTIN, 2003, p. 266).

Assim, entendemos que o estilo é indissociável do gênero no qual se realiza e que, em seu contexto de construção, não há separação entre forma e conteúdo, entre teoria e história, porque o processo artístico pressupõe a apropriação da cronologia e das ideologias humanas, nas condições da realidade social externa.

Logo, a arte é imanentemente social e o estético uma de suas variedades. Com efeito, teorizar a arte é sociologizar a arte. Nesse prisma, a análise literária deve privilegiar o processo de alteridade entre criador, obra e contemplador. A comunicação estética, portanto, é criação artística e, ao mesmo tempo, recriação, porque é contemplação. Logo, os leitores tornam-se cocriadores. Dessa forma, deve ser entendida como um tipo de linguagem original, inserida em um contexto social, refletindo e refratando o mundo circundante.

Considerações Finais

Por meio da análise dos procedimentos investigativos orientados para o contexto, entendemos a relevância do estudo de textos-enunciados do gênero conto como expoentes literários porque, do ponto de vista discursivo, constitui-se uma prática de leitura e de escrita concreta e histórica; uma

composição com características relativamente estáveis, vinculada a uma situação típica da comunicação social; uma construção escrita com traços temáticos, estilísticos e composicionais concernentes a enunciados individuais, dessa forma, ligados à atividade humana. Em vista disso, torna-se um material profícuo para a análise das marcas linguístico-enunciativas, por meio das vozes que perpassam a comunicação verbal. Além disso, o conto demonstra ser um enunciado com temática relacionada à história humana e, portanto, vivenciada socialmente.

Compreendemos, também, que em cada momento histórico, em cada situação social, em cada interação, os enunciados que denotam autoridade, como o texto literário, é que dão o tom em qualquer esfera comunicativa, propiciando aos sujeitos fundamentar seu discurso, citando, parafraseando, estilizando, parodiando. É nesse movimento dialógico que a experiência discursiva própria do indivíduo desenvolve-se em uma interação constante e contínua com os enunciados dos outros.

A sequência dos elos que motivam a ocorrência de um texto literário, de um conto, também tende ao desdobramento, em uma relação dialógica de movimentos, tanto de assimilação quanto de distanciamento das vozes que configuram a natureza do próprio discurso. O conto é um gênero discursivo, um elo na cadeia da comunicação discursiva do campo literário. Os seus limites são orquestrados pela alternância dos sujeitos do discurso, em sua natureza sociológica e arquitetura estética. Ele é impregnado de vozes, não bastando em si mesmo, refletindo e refratando outros discursos da mesma esfera ou de esferas diferentes. Isso lhe molda o caráter e, portanto, é repleto de atitudes responsivas a outros enunciados de campos de atividade humana variados.

Referências

ADORNO, T. W. Teoria da semicultura. *Educação & Sociedade*, Campinas, a. 17, n. 56, p. 388-411, dez. 1996.

ADORNO, T. W. Indústria cultural e sociedade. Tradução de Juba Elisabeth Levy et al. São Paulo: Paz e Terra, 2002. (Seleção de textos Jorge Mattos Brito de Almeida).

- BAKHTIN, M. M. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003 [1977].
- BAKHTIN, M. M.; VOLOCHÍNOV, V. N. *Marxismo e Filosofia da Linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006 [1929].
- BARTHES, R. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BARTHES, R. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BOJUNGA, L. *Paisagem*. 4. ed. 2. impr. Rio de Janeiro: Agir, 1998.
- BOSI, A. *História concisa da Literatura Brasileira*. 3. ed. 11. tir. São Paulo: Cultrix, 1987.
- BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. 15. reimp. São Paulo: Cultrix, 2006 [1976].
- BRAIT, B. As vozes bakhtinianas e o diálogo inconcluso. In: BARROS, D. L. P.; FIORIN, J. L. (Org.). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 2003. p. 11-28.
- BRAIT, B. *Literatura e outras linguagens*. São Paulo: Contexto, 2010.
- BRÉMOND, C. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 114-141.
- FRIEDMAN, N. O que faz um conto ser curto? Tradução de Marta Cavalcanti de Barros. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 219-230, set./nov. 2004.
- GARCÍA, F. O ‘insólito’ na narrativa ficcional: a questão e os conceitos na teoria dos gêneros literários. In: GARCÍA, F. (Org.). *A banalização do insólito: questões de gênero literário – mecanismos de construção narrativa*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2007.

- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 9. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KRAEMER, M. A. D. *Reflexão sobre o trabalho docente: o conhecimento construído na formação continuada e a transposição didática*. 2013. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. Disponível em: <<http://bit.do/cWn9D>>.
- LUCAS, F. *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- MAGALHÃES JUNIOR, R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.
- MOISÉS, M. *História da Literatura Brasileira: Modernismo*. 5. ed. rev. atual. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MORELLI, E. Uma leitura de O vampiro de Curitiba, de Dalton Trevisan, à luz do Pós-modernismo. *Dialogia*, São Paulo, n. 6, p. 77-84, 2007. Disponível em: <<http://bit.do/cWEVc>>. Acesso em: 10 jan. 2013.
- PINTO, M. O. Ficção, realidade e leitores: o insólito como questão. Tessituras, interações, convergências. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: USP, 2008. Disponível em: <<http://bit.do/cWqmi>>. Acesso em: 10 jan. 2012.
- PROENÇA FILHO, D. *Pós-Modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1988.
- REIS, L. de M. *O que é conto?* São Paulo: Brasiliense, 1984.
- SANTOS, J. F. *O que é pós-moderno*. 22. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2004.

SARTRE, J. P. *O que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. 2. ed. São Paulo: Ática, 1993.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

VOLOSHINOV, V. N.; BAKHTIN, M. M. Discurso na vida e discurso na arte. Tradução de Carlos Alberto Faraco e Cristovão Tezza. In: VOLOSHINOV, V. N. *Freudianism: a Marxist critique*. New York: Academic Press, 1976 [1926]. Disponível em: <<http://bit.do/cWqmt>>. Acesso em: 18 jan. 2010.

ZUIN, A. A. S. et al. *Adorno: o poder educativo do pensamento crítico*. 3. ed. São Paulo: Vozes, 2001.

Recebido em: 08/03/2016

Aceito: 02/05/2016