

O Conto – Subversão e Hibridismo na Estrutura Tradicional

Alda Correia

Universidade Nova de Lisboa

Uma das questões mais polemizadas na teoria do conto é a da sua definição como género literário. Esta questão enquadra-se na problemática mais vasta da classificação dos próprios géneros literários e tem sido alvo, quer através da prática, quer da teoria, das mais variadas reflexões. Quanto mais internamente diversificado é um género, mais complexo se torna nas suas realizações textuais, pressupondo o aparecimento de estruturas diferentes, mais difícil se torna estabelecer aquilo que marca a sua essência, o distingue dos outros e o torna reconhecível. É o caso do conto. A multiplicidade e variedade de formas que este vem apresentando ao longo da história literária enriquece e dificulta o estabelecimento dessa definição criando, em alguns casos, designações diversas para diferentes tipos de textos curtos em prosa. A tradição anglo-saxónica, que em primeiro lugar o abordou como uma categoria estética é, neste campo, um ponto de referência reconhecido com artigos tão determinantes como os de Edgar Allan Poe em 1842 (Poe, 1842), Brander Matthews em 1901 (Matthews, 1901), Norman Friedman em 1958 (Friedman, 1958) ou as antologias de Charles May – 1976 (May, 1976) e Susan Lohafer – 1989 (Lohafer, 1989). Austin Wright, por exemplo, no artigo “On Defining the Short Story: The Genre Question” (Wright, 1989), procura encontrar um método para estabelecer uma definição partindo do princípio que é necessário por um lado identificar características aplicáveis a todas as obras em questão, incluindo os casos limite e por outro procurar de forma sistemática as convenções comuns que são apresentadas pelo cânone. Desta fase operativa surgiria uma definição baseada na expressão “tend to”, que deveria ser flexível e permitir a discussão de relações híbridas, e o reconhecimento dos aspectos que os contos partilham com outros géneros. Esta definição contribuiria para o reconhecimento das características de grupos particulares de contos, sobrepondo e fundindo subgéneros

num leque de possibilidades infinitas. O autor apresenta posteriormente uma lista de seis tendências¹ que, na sua perspectiva, definem o conto.

Suzanne Ferguson é outra das autoras que mais contribuiu para o estudo desta questão. No artigo “The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres” (Ferguson, 1989) afirma que a sociedade dos géneros literários tem o seu sistema de classes que emergem e desaparecem por influência de factores como as modificações sociais ou a tecnologia. No caso do conto, a extensão reduzida dos textos dificultava, numa fase inicial, a autonomia na publicação transformando o género num acessório consumível para grandes audiências, através da publicação em jornais e revistas não especificamente literárias, sem pretensões a um estatuto artístico. Por exemplo, no século XVIII os periódicos *The Tatler* (1709-1711) e *The Spectator* (1711-1712) dirigidos por Richard Steele e Joseph Addison, publicavam diversos tipos de textos curtos, caracterizados pela preocupação didáctica e estruturados como pequenos retratos de personagens cujo comportamento é descrito de forma satírica, dentro do modelo do *character-sketch*. Os autores procuravam enquadrar as suas ideias em situações concretas procurando discutir questões éticas, políticas ou comerciais em pequenos quadros alegóricos, de caracterização cuidada, que oscilam entre o ensaio moralista e o esboço narrativo:

About two days ago I was walking in the Park and accidentally met a rural Squire... with a carriage and behaviour made entirely out of his own head. He was of a bulk and stature larger than ordinary, had a red coat, flung open to show a gay calamanco waistcoat. His periwig fell in a very considerable bush upon each shoulder. His arms naturally swang at an unreasonable distance from his sides; which, with the advantage of a cane that he brandished in a great variety of irregular motions, made it unsafe for anyone to walk within several yards of him. In this manner he took up the whole Mall, his spectators moving on each side of it, whilst he cocked up his hat, and marched directly for Westminster. (*apud* Humphreys, 1959: 19)

¹ “1. The short story tends to be between five hundred words long and the length of Joyce’s “The Dead”. 2. It tends to deal with character and action in its fictional world. 3. This action tends to be externally simple, with few developed episodes and no subplots or secondary lines of action. (...) 4. The short story in this sense tends to be more strongly unified than other short prose narrative forms. (...) 5. The preference in short stories for plots of small magnitude, plots of discovery, static or disclosure plots, Joycean epiphanies, and the like (...) 6. The tendency, especially in modern stories, to leave significant things to inference.”

Um outro exemplo da contaminação entre o ensaio e a narrativa é a colecção de “sketches” publicada por William Thackeray em 1846 – *The Book of Snobs* da qual cito um excerto:

Chapter XVI – On Literary Snobs

What will he say about literary snobs ? Has been a question, I make no doubt, often asked by the public. How can he let off his own profession ? Will that truculent and unsparing monster who attacks the nobility, the clergy, the army, and the ladies, indiscriminately, hesitate when the turn comes to *égorg* his own flesh and blood ?

My dear and excellent querist, whom does the Schoolmaster flog so resolutely as his own son ? Didn't Brutus chop his offspring's head off ? You have a very bad opinion indeed of the present state of Literature and of literary men, if you fancy that anyone of us would hesitate to stick a knife into his neighbour penman, if the latter's death could do the state any service.

But the fact is that in the literary profession THERE ARE NO SNOBS. Look round at the whole body of British men of letters, and I defy you to point out among them a single instance of vulgarity, or envy, or assumption. (Thackeray, 1945: 184)

Os próprios autores não faziam distinção entre conceitos como “sketch”, “tale” ou “story”. A obra *Sketch Book* (1820) do americano Washington Irving incluía contos maravilhosos, ensaios sobre o carácter dos índios Norte-Americanos e caricaturas que personificam uma nação. Thomas Hardy publica em 1888 o volume de contos *Wessex Tales*, procurando através de uma narrativa estruturada dentro dos parâmetros tradicionais fixar as tradições locais e registar a riqueza da vida campesina. No entanto a palavra “tale” tende a definir actualmente com maior frequência o conto maravilhoso.

Quando, no final do século XIX, se começam a fazer sentir os efeitos do aumento do público leitor, do alargamento da educação elementar às classes mais desfavorecidas e dos progressos técnicos da imprensa, os periódicos especializados em ficção desenvolvem-se e o conto passa a caminhar no sentido da afirmação como género independente, desligado de imperativos moralizadores, produzido por autores que o concebem como uma forma de arte que em breve virá a ser alvo de reflexão crítica.

No entanto a sua contaminação por outros géneros mantém-se; o conto decadente ou estético vai buscar à poesia, como ele limitada em espaço, o refinamento, o uso de certos códigos que nem todos conhecem, a ênfase do ambiente e do tom, a omissão de alguns elementos e a inclusão de outros através da sugestão; por vezes secundariza a narrativa e funde o tom ensaístico com o poético

criando de novo um texto híbrido, cuja vertente de ensaio está menos virada para a reflexão social e mais para a poesia e para a metaficção.

Estes são alguns dos motivos que levam Suzanne Ferguson a considerar em “Defining the Short Story: Impressionism and Form” (Ferguson, 1982) que o conto moderno ou “short story” pode ser encarado como um novo gênero literário, devido à sua distância do modelo anterior. É óbvio que quando Ferguson escreve “modelo anterior” está a pensar na narrativa essencialmente realista que irá contrastar, neste artigo, com a impressionista; no entanto esta interpretação corre o risco, como Friedman salienta em artigo de 1989 (Friedman, 1989), de confundir as características de um período com as de um gênero. A autora analisa, neste contexto, as principais características formais comuns ao conto e ao romance modernos: 1. limitação e valorização do ponto de vista; 2. ênfase na apresentação da sensação e da experiência interior; 3. apagamento ou transformação de vários elementos da intriga tradicional; 4. tendência para a utilização da metáfora e da metonímia na apresentação de acontecimentos e realidades; 5. rejeição da ordenação cronológica do tempo; 6. economia formal e estilística; 7. primazia do estilo.

O modernismo, cujas convenções literárias não vêem o texto como algo de definitivo, mas como uma seleção de construções hipotéticas onde se procura a reflexão e a experimentação intelectual, onde se acentua a dúvida epistemológica em relação ao mundo representado e se recorre ao comentário metalinguístico, viola por vezes as fronteiras do texto, do gênero e até da literatura. A narrativa cede frequentemente lugar ao ensaio, em busca de uma reflexão que se desenvolve quer sobre a própria linguagem, quer a partir da personagem ou do narrador.

A subversão da estrutura e conteúdo do conto tradicional na história literária é visível nas obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector, concretizando-se de formas semelhantes através dos contos de uma construção mais convencional, dos que revelam uma tensão entre convenção e inovação ou dos que se apresentam como ensaio, crónica ou prosa poética.

Os contos de Virginia Woolf têm sido avaliados pela crítica como trabalhos experimentais, associados algumas vezes às teorias expostas nos ensaios e encarados pela autora como uma forma divertida de relaxar do trabalho mais duro dos romances. Clarice Lispector, por seu lado, revela-nos numa entrevista (Eulálio, 1989), que se realizará sempre mais integralmente no romance porque este lhe oferece, mais do que o conto, campo para aquilo que lhe interessa exprimir. Esses contos surgem sempre de forma espontânea, como acontece com toda a sua escrita, ao procurar entender e “reproduzir o irreproduzível” (Lispector, 1984: 191). A comparação da obra das duas autoras nesta área, apesar das diferenças existentes em extensão e divulgação – Clarice Lispector escreveu mais e os

seus contos têm tido uma maior aceitação por parte do público e da crítica – pode revelar uma grande afinidade ou continuidade, no campo das técnicas narrativas, dos temas ou da estrutura do conto.

Em traços gerais podemos dizer que a contística das duas autoras se organiza em redor de quatro pólos: o do conto convencional (“Lappin and Lapinova”, “The Duchess and the Jeweller”, “Gypsy, the Mongrel”, “The Legacy”, “Amor”, “Feliz Aniversário”, “O Primeiro Beijo”, entre outros); o do conto em que partindo da estrutura convencional se procura introduzir inovações apresentando reflexões metaficcionalis sobre esta tensão (“An Unwritten Novel”, “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have no Points’”, “A Quinta História”, “Os Obedientes”, “Duas Histórias a meu Modo”, entre outros); o do conto que apresenta e explora o percurso interior de uma personagem (“Together and Apart”, “The New Dress”, “The Introduction”, “A Imitação da Rosa”, “Evolução de uma Miopia”, “Uma Amizade Sincera”, entre outros); o do conto cuja vertente dominante pode ser o ensaio, a crónica ou a prosa poética (“Monday or Tuesday”, “A Haunted House”, “Blue and Green”, “O Manifesto da Cidade”, “É para lá que eu vou”, “Silêncio”, “As Águas do Mar”, entre outros).

A análise destes grupos mostra que a história literária do conto tem de passar pela análise do hibridismo, que o marca em todas as épocas e mesmo dentro da unidade de uma obra individual. As duas autoras em questão subvertem a estrutura e conteúdo do conto tradicional, apontando para a necessidade de reformular a sua caracterização como género literário. Em “An Unwritten Novel” (1920), cujo tema é no fundo o próprio processo de criação artística, o narrador começa por observar os passageiros que viajam consigo na carruagem de um comboio, acabando por fixar a atenção numa mulher, que de acordo com a sua imaginação, parece ser muito infeliz. A partir daqui o narrador constrói uma narrativa sobre a vida familiar e os antecedentes da mulher, constantemente interrompida por hesitações e dúvidas sobre as opções a tomar em relação à evolução da ficção criada. Partindo de uma estrutura tradicional, e preocupada com o mundo ficcional que é possível estabelecer a partir da observação do ser humano, V. Woolf especula sobre a personagem através de um narrador, cujas dificuldades acabam por ser mais importantes que as da própria personagem em causa:

Oh, she committed some crime ! I have my choice of crimes. The woods flit and fly – in summer there are bluebells; in the opening there, when Spring comes, primroses. A parting, was it, twenty years ago ? Vows broken ? Not Minnie’s !... She was faithful. How she nursed her mother ! All her savings on the tombstones (...) daffodils in jars. But I’m off the track. A crime... They would say she kept her sorrow, suppressed her secret (...) No – more like this (§ 11). (Woolf, 1991: 115)

No final, o narrador regista a sua desilusão pelo facto de o comportamento real da mulher que inspirara a sua ficção não condizer com o desfecho imaginado:

Well, but I'm confounded... Surely Minnie, you know better! A strange young man... Stop! I'll tell him – Minnie! – Miss Marsh! – I don't know though. There's something queer in her cloak as it blows. Oh, but it's untrue, it's indecent... Look how he bends as they reach the gateway. She finds her ticket. What's the joke? Off they go, down the road, side by side... Well, my world is done for! What do I stand on? What do I know? That's not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life's bare as bone. (§ 32) (Woolf, 1991: 121)

De forma semelhante, Clarice Lispector no conto “Duas histórias a meu modo” (1971) apresenta-nos o seu “exercício de escrever”. Aqui a narradora assume-se como personagem principal do conto, que conta recontando “a seu modo” ou com suas próprias palavras, uma “dupla história” escrita por Marcel Aymé. O motivo principal do conto é o recontar ou seja, a apresentação escrita do que Clarice leu e as suas próprias observações sobre o autor da história dupla. Temos deste modo duas histórias, contadas por um primeiro narrador e uma terceira história contada por um segundo narrador que a constrói a partir daquelas, mas também das observações que vai fazendo sobre o primeiro, sobre a forma como aquele encarou as histórias e as criou, sobre a orientação que lhes deu, sobre o desfecho que escolheu para ambas e sobre as suas próprias reacções ao “exercício de escrever” – “agora é a nós que *ça vraiment* nos chateia” (§ 7):

Uma vez, não tendo o que fazer, fiz uma espécie de exercício de escrever, para me divertir. E diverti-me. Tomei como tema uma dupla história de Marcel Aymé. Encontrei hoje o exercício, e é assim:

Boa história de vinho é a do homem que deste não gostava, e Félicien Guérillot, dono exatamente de vinhedos, era o seu nome – inventados esses nomes, homem e história por Marcel Aymé, e tão bem inventados que para ser verdade só da verdade careciam.

Viveria Félicien – se vivesse em Arbois, terra de França e casado com mulher que não era nem mais bonita nem mais bem feita do que é necessário para a tranquilidade de um honesto homem. De boa família ele era, apesar de não gostar de vinho. E no entanto as melhores do lugar eram as suas vinhas. (...) (§ 1, 2 e 3)

A história, agora por mim inteiramente reescrita, continuaria muito bem – e melhor ainda se a nós o seu núcleo pertencesse, pelas boas ideias que tenho de como terminá-la. Marcel Aymé, porém, que a começou, neste ponto da descrição do homem que não amava vinho parece que da história mesma se enojou. E ele próprio interferiu para dizer: mas de repente ela me chateia, essa história. Para desta escapar, como quem bebe vinho para esquecer, eis que o autor começa a

falar de tudo o que poderia inventar a respeito de Félicien, mas que não inventará porque não quer. (...) Bom autor, esse Marcel Aymé. Tanto que várias páginas gastou em torno do que ele mesmo inventaria se Félicien fosse pessoa que lhe interessasse. A verdade é que Aimé, enquanto vai contando o que inventaria, aproveita e conta mesmo – só que nós sabemos que não é, porque até no que se inventa não vale o que apenas seria. (§ 4)

E é nesse ponto que Aymé passa para outra história. Não querendo mais história de vinho triste, para Paris se muda, onde pega um homem chamado Duvilé.

E em Paris é o contrário: Etienne Duvilé, esse gostava de vinho mas não o tinha. Garrafa cara e Etienne funcionário estadual. Bem que gostaria de se corromper mas vender ou trair o Estado não é ocasião que apareça todos os dias. (...) (§ 5 e 6)

E vai um dia Etienne sonha mesmo, com o que desejamos dizer que dessa vez enquanto sonhava dormia. Mas agora que o sonho deveríamos contar pois que Marcel Aymé o faz e longamente – agora é a nós que *ça vraiment* nos chateia. Escamoteamos o que o autor quis narrar, assim como foi escamoteado pelo autor o que de Félicien queríamos ouvir (§ 7). (Lispector, 1991: 170)

No final, a narradora dá conta ao leitor da relação de Marcel Aymé com o destino das suas personagens:

Enquanto isso, Aymé, talvez de sede e piedade, ele mesmo tomado, espera que a família de Duvilé o envie à boa terra de Arbois, onde aquele primeiro homem, Félicien Guérillot, depois de aventuras que mereceriam ser contadas, o gosto pelo vinho já pegou. E, como não nos dizem de que modo, também por aqui ficamos, com duas histórias não bem contadas, nem por Aymé nem por nós, mas de vinho quer-se pouco da fala e mais do vinho. (§ 10) (Lispector, 1991: 171)

Todo o texto se desenvolve assim em redor da relação do acto narrativo com o seu narrador, reflectindo-se sobre o contar de uma história através do próprio contar (*exercício de escrever*) – querer/não querer inventar a história, interessar-se por ela ou aborrecê-la (§ 4), inventar (§ 4), contar (§ 4), escamotear (§ 7), contar mal (§ 10). Por outro lado, toca-se também na questão da diferença entre criação e realidade, tanto no início como no final do texto – no início “nomes, homem e história por Marcel Aymé (...) tão bem inventados que para ser verdade só da verdade careciam” (§ 2) e no final Aymé espera que a família de Duvilé o envie a Arbois.

Esta espécie de jogo entre o narrador e a narrativa, em que uma personagem (Etienne) pode sonhar com o que o narrador deseja dizer (§ 7) e em que a segunda narradora repete a atitude de Aymé aborrecendo-se da história (§ 7), está muito próxima das intenções de Virginia Woolf em “An Unwritten Novel” – ambas as

autoras partem de uma noção de conto de estrutura mais tradicional para com alguma ironia a interrogarem, dissecarem e renovarem.

Os contos “Monday or Tuesday” (1921) e “Silêncio” (1974) vão ainda mais longe transformando-se numa digressão filosófica ou num *sketch* meditativo que por vezes se aproxima do poema em prosa: não têm como objectivo narrar uma história ou apresentar um ponto de vista no sentido convencional como é apanágio da crónica, antes procuram a exploração das possibilidades líricas da prosa. Esta dimensão é atingida, como acontece com grande parte da obra das autoras, de duas formas distintas: em V. Woolf através da construção elaborada de uma linguagem cheia de ritmos e ambiguidades poéticas; em Clarice Lispector através da efusão de um eu lírico, marcado pela indagação e pela prospeccção psicológica, deixando transparecer sempre uma angústia inquietante sobre a inexistência de respostas.

“Monday or Tuesday” estrutura-se como um poema que tem início com o voo de uma garça e termina com o seu regresso. Entre estes dois motivos, as passagens mais convencionais do texto, são apresentados ao acaso acontecimentos de um dia comum – o movimento dos autocarros, as badaladas de um relógio, a hora do chá, o acender das lareiras. Em alternância com tais elementos são introduzidas referências constantes à verdade e ao desejo de verdade, os quais numa estratégia de recorrência dão unidade rítmica e temática ao texto. Esta é obtida através do contraste entre um mundo natural, despreocupado e tranquilo, representado pela garça no céu, e um mundo humano desordenado, ansioso por ou esquecido da verdade:

Lazy and indifferent, shaking space easily from his wings, knowing his way, the heron passes over the church beneath the sky. White and distant, absorbed in itself, endlessly the sky covers and uncovers, moves and remains. A lake? Blot the shores of it out! A mountain? Oh, perfect – the sun gold on its slopes. Down that falls. Ferns then, or white feathers, for ever and ever –

Desiring truth, awaiting it, laboriously distilling a few words, for ever desiring – (a cry starts to the left, another to the right. Wheels strike divergently. Omnibuses conglomerate in conflict) – for ever desiring – (the clock asseverates with twelve distinct strokes that it is midday; light sheds gold scales; children swarm) – for ever desiring truth. Red is the dome; coins hang on the trees; smoke trails from the chimneys; bark, shout, cry ‘Iron for sale’ – and truth ?

(...)

Flaunted, leaf-light, drifting at corners, blown across the wheels, silver-splashed, home or not home, gathered, scattered, squandered in separate scales, swept up, down, torn, sunk, assembled – and truth?

(...)

Lazy and indifferent the heron returns; the sky veils her stars; then bares them. (§ 1-6) (Woolf, 1991: 137)

“Silêncio”, que se inicia também com uma referência ao mundo natural através da montanha, revela-nos a mesma preocupação em encontrar uma verdade e uma resposta, mas assevera-nos desde o início que a única resposta é o silêncio ou seja a ausência de resposta. Os elementos da vida prosaica – as crianças que adormecem à noite (§ 3), as ruas que brilham (§ 3), o livro de cabeceira que cai no chão (§ 9), os amigos que passaram e para sempre se perderam (§ 7), a outra cidade para onde é inútil fugir (§ 12) – são aqui utilizados para mostrar a ausência de sentido e o vazio: “Tudo embranquece. Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas (§ 2) (...) Mesmo o sofrimento pior, o da amizade perdida, é apenas fuga” (§ 7).

A partir do §10 afirma-se que um sujeito indeterminado, ou seja, todo o ser humano deixa de lutar e aceita porque não é possível fugir. Citamos os excertos mais significativos do texto:

É tão vasto o silêncio da noite na montanha. É tão despovoado. Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo. Ou inventar um programa, frágil ponto que mal nos liga ao subitamente improvável dia de amanhã. Como ultrapassar essa paz que nos espreita. Silêncio tão grande que o desespero tem pudor. Montanhas tão altas que o desespero tem pudor. (...) Nenhum galo. Como estar ao alcance dessa profunda meditação do silêncio. Desse silêncio sem lembrança de palavras. Se és morte, como te alcançar. (§1)

É um silêncio que não dorme.

(...)

A noite desce com as suas pequenas alegrias de quem acende lâmpadas com o cansaço que tanto justifica o dia. (§ 3)

(...)

Pode-se depressa pensar no dia que passou. Ou nos amigos que passaram e para sempre se perderam. Mas é inútil esquivar-se: há o silêncio. (...) Pois se no começo o silêncio parece aguardar uma resposta – como ardemos por ser chamados a responder – cedo se descobre que de ti ele nada exige, talvez apenas o teu silêncio. Quantas horas se perdem na escuridão supondo que o silêncio te julga – como esperamos em vão por ser julgados pelo Deus. (§ 7)

(...) Então, se há coragem, não se luta mais. Entra-se nele, vai-se com ele, nós os únicos fantasmas de uma noite em Berna.

(...) Viver na orla da morte e das estrelas é vibração mais tensa do que as veias podem suportar. (...) O coração tem que se apresentar diante do nada sozinho e sozinho bater alto nas trevas. (§ 10) (Lispector, 1990: 75-77)

Ainda que utilizando uma linguagem estruturalmente menos poética do que Virginia Woolf, Clarice vai mais fundo na dimensão ontológica revelada na angústia perante um nada/silêncio de que não se pode fugir. É na exploração das configurações desta angústia, resultante de um silêncio “vazio e sem promessa”, sem “uma porta que se abra” ou “uma cortina que diga alguma coisa” (§ 2), que se tece a beleza lírica do texto.

Ainda que ambas afirmem realizar-se mais integralmente no romance, a riqueza da obra das autoras no âmbito do conto pode contribuir, de forma significativa, para o aprofundamento do estudo da evolução do género, na perspectiva da história literária comparada.

Este estudo terá de passar tanto pela análise das suas formas híbridas mais remotas como pelo contrastar, numa perspectiva comparatista, de formas mais recentes que reafirmam, de acordo com padrões modernos, tal hibridismo. É também por aí que deve passar a desejada definição do próprio conto.

Bibliografia

- Eulálio, Alexandre (1989), “No Rio com Clarice Lispector”, *Remate de Males*, n° 9, pp.11-13.
- Ferguson, Suzanne (1982), “Defining the Short Story: Impressionism and Form”, *Modern Fiction Studies*, vol. 28, n° 1, pp. 13-24.
- _____ (1989), “The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres” in Susan Lohafer/Jo Ellyn Clarey (eds), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, pp. 176-192.
- Friedman, Norman (1958), “What Makes a Short Story Short?”, *Modern Fiction Studies*, n° 4, pp. 103-117.
- _____ (1989), “Recent Short Story Theories : Problems in Definition”, in Susan Lohafer/Jo Ellyn Clarey (eds) *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, pp. 13-31.
- Humphreys, A. R. (1959), *Steele, Addison and their Periodical Essays*, London, Longmans.
- Lispector, Clarice (1984), *A Descoberta do Mundo*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- _____ (1990), “Silêncio”, *Onde Estivestes de Noite?*, Lisboa, Relógio d’Água, pp. 75-77.
- _____ (1991), “Duas Histórias a meu Modo”, *Felicidade Clandestina*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, pp. 169-171.
- Lohafer, Susan e Jo Ellyn Clarey, eds. (1989), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP.
- Matthews, Brander (1901), “The Philosophy of the Short-Story”, in Eugene Current-Garcia/Walton Patrick, *What is The Short Story?*, Glenview, Scott, pp. 32-38.

- May, Charles (1976), *Short Story Theories*, Athens, Ohio UP.
- Poe, Edgar Allan (1842), "Review of Nathaniel Hawthorne's Twice-Told Tales", in Eugene Current-Garcia/ Walton Patrick, *What is the Short Story?*, Glenview, Scott, pp. 7-16.
- Thackeray, W. M. (1945), *The Book of Snobs*, Paris, Aubier.
- Woolf, Virginia (1991), "An Unwritten Novel", in Susan Dick (ed), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, London, Triad, pp. 112-121.
- _____ (1991), "Monday or Tuesday", in Susan Dick (ed), *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, London, Triad, pp. 137.
- Wright, Austin (1989) "On Defining the Short Story: the Genre Question", in Susan Lohafer/ Jo Ellyn Clarey (eds), *Short Story Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State UP, pp. 46-53.