Percursos do conto a partir do século XIX: trilhando as tendências dominantes do gênero

Trajectory of the short story since the nineteenth century: discussing the genre's dominant trends

Ricardo Sobreira[1]

RESUMO: O presente artigo empreende uma discussão das principais características estéticas e formais do conto a partir da consolidação do gênero, ocorrida na primeira metade do século XIX, até o advento do pós-modernismo. O estudo mostra não apenas a mudança de uma dominante epistemológica para uma dominante ontológica na ficção, mas também analisa como valores convencionais do gênero como unidade temática, enredo linear e trama "interessante" vão progressivamente dando lugar à fragmentação, à falta de gradação tensiva e à construção deliberadamente "tediosa" da narrativa.

Palavras-chave: Conto. Enredo. Fragmentação. Tédio.

A maioria dos autores que tenta definir as propriedades paradigmáticas do conto literário é forçada a reconhecer em algum momento a dificuldade de se caracterizar ou mesmo de esboçar uma definição desse gênero ficcional. A própria definição do conto dito literário é por vezes complexa uma vez que este compartilha com o chamado conto popular uma origem comum fundada nas tradições orais (cf. JOLLES, 1976, p. 196; CAMPOS, 1977, p. 22). Tendo em vista as especificidades deste artigo, e, para evitar equívocos terminológicos, distinguimos o conto literário do conto popular no sentido de que este se caracteriza pelo fato de não possuir autoria definida e de constituir-se um patrimônio coletivo (cf. CAMPOS, 1977, p.22). Além disso, o conto popular, conforme Jolles (1976, p.196) é uma forma simples, pois sua linguagem possui caráter fluido, genérico, sempre renovada a cada realização. Sua atualização apoia-se sempre na mobilidade, na generalidade e na pluralidade da própria forma (JOLLES, 1976, p. 196). O conto literário ou erudito, por outro lado, é produzido por autor(a) historicamente conhecido(a) e, em geral, refere-se a "um episódio da vida real, não verdadeiro

[1] Doutor em Letras, docente adjunto da Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. E-mail: ricardosobreira@ufvjm.edu.br

Revista Língua & Literatura, v. 35, n. 20, p. 165-185, jan./jun. 2018.
Recebido em: 25 ago. 2017
Aprovado em: 12 dez. 2017

porque ficcional, mas verossímil" (D'ONOFRIO, 1995, p.120-122; cf. JOLLES, 1976, p.192). Cabe lembrar que há exceções a essa regra geral, pois é possível identificar casos específicos de contos eruditos fantásticos ou altamente experimentais, que violam as regras da verossimilhança. Jolles (1976, p.196-197) defende que o conto erudito, tendo sido realizado por um poeta, é uma forma artística — em oposição à forma simples do conto popular —, isto é, possui uma forma fixa, sólida, peculiar e única.

Devido à maleabilidade formal do conto literário e à relativa liberdade com que os autores, ao longo desses percursos, têm lidado com esse tipo de texto, somos também obrigados a nos confrontar com o fato de que qualquer tentativa de classificá-lo, explicá-lo ou delimitá-lo tende a resultar incompleta diante de sua grande variedade. Por essa razão, esse trabalho não pode dar conta de toda a diversidade da herança cultural do gênero, mas se propõe a discutir e contrapor algumas características dominantes desse gênero, sobretudo a partir de sua consolidação como gênero em prosa a partir do período romântico. Em outras palavras, busca-se destacar quais aspectos, ao longo do tempo, são privilegiados e quais são relegados ao segundo plano na escrita de um conto, bem como quais são as implicações dessas escolhas artísticas em termos de efeitos de sentido.

Nossa investigação propõe uma tripartição desses percursos em três diferentes momentos. Divisamos então i) um período de elaboração tradicional do enredo do conto (conjunto de práticas estético-formais românticas e realistas, que antecedem as influências das vanguardas modernistas europeias), ii) um período associado ao conto modernista e, por fim, iii) um terceiro momento associado ao conto pós-modernista.[2]

[2] Pós-modernidade e pós-modernismo referem-se a conceitos distintos. Basta dizer, sem entrar em pormenores, que o termo pós-modernidade é usado para marcar a transição entre o paradigma da modernidade e um novo paradigma (cf. SANTOS, 2000, p.34; VATTIMO, 2007, p. ix), conhecido também como era pós-moderna. Dessa forma, a pós-modernidade refere-se a um estágio social, histórico e econômico, que supostamente sucede a modernidade a partir das décadas finais do século XX. Essa transição seria marcada pela emergência do capitalismo tardio — ou do "capitalismo desorganizado", conforme defende Santos (2000, p.87) — e pela decorrente substituição da produção de mercadorias através do trabalho industrial por estilos de vida individualistas, sobretudo nas chamadas sociedades urbanas mais avançadas, baseadas no consumismo exacerbado de produtos e símbolos, em grande parte, oferecidos pela cultura e mídia de massa (SMITH, 2001, p.215; TRODD, 2001; AUSLANDER, 2004). O pós-modernismo, por sua vez, constitui-se como a lógica cultural e estética que prevalece durante esse desenvolvimento mais recente do capitalismo (cf. JAMESON, 2006). O termo pós-modernismo é passível de numerosas formulações, dentre as quais, destaca-se a denominação genérica de estilos e movimentos artísticos e estéticos surgidos, sobretudo, em sociedades avançadas no último quartel do século passado. Estes se definem como uma visão de mundo ou um "conjunto de ideias filosóficas que não apenas sustentam uma estética, mas também examinam uma condição cultural de 'capitalismo tardio' da 'pós-modernidade'" (BUTLER, 2002, p.3). Segundo Smith (2001), algumas das posições teóricas e práticas artísticas emergentes do pós-modernismo, muitas delas surgidas a partir de teorias pós-estruturalistas, rejeitam os rigores filosóficos e estéticos modernos ao promoverem a incorporação acentuada de traços formais e técnicas provenientes de estilos do passado por meio da intensificação de paródias, pastiches, hibridismos, bem como do aproveitamento eclético de elementos tanto da cultura *pop* ou de massa quanto da cultura erudita (p.215). As práticas artísticas pós-modernistas, de modo geral, buscam eclipsar não apenas as

1. Conto de enredo tradicional

A primeira metade do século XIX marca a consolidação do conto como um gênero narrativo em prosa em diversos países, inclusive no Brasil (cf. LUCAS, 1989; GOTLIB, 2003; MAUNDER, 2007). Podemos dizer que os contistas dessa época e seus seguidores, já no século XIX, foram responsáveis pelo estabelecimento de bases sólidas para o desenvolvimento posterior de toda uma tradição do gênero. Essas formas de elaboração tradicionais do conto erudito podem ser inicialmente associadas ao modelo linear de narrativa. O conceito de enredo tradicional, no entanto, constitui uma nomenclatura homogeneizante, abrangendo diferentes materializações desse gênero em vinculação com os diversos padrões estéticos e formais próprios aos contos românticos, contos realistas, naturalistas, contos policiais e de "cor local", entre outros.

Visto nessa época como um gênero menor dentro do cânone, o conto começou a ser investigado criticamente pelos teóricos no início do século XIX, quando o impacto das narrativas curtas alegóricas de Hawthorne e de Poe, nos Estados Unidos, e de Nikolai Gogol, na Rússia, motivaram teóricos da literatura a se voltarem para essa forma específica de contar histórias (IFTEKHARRUDIN, 2003, p.vii, ix).

Embora cada tipo de conto tenha suas próprias preocupações estéticas e literárias, seu modo típico de construir a narrativa e de provocar determinadas interações com o leitor, é possível reconhecer como traço dominante comum a muitos deles — sejam românticos, góticos, realistas, entre outros — a concepção de cenários, personagens e enredo de acordo com convenções do gênero, primando, em maior ou menor grau, pela familiaridade estrutural do universo ficcional. Essas convenções referem-se a um conjunto de estratégias narrativas voltadas para a criação de um universo ficcional "familiar" segundo rigorosos princípios formais. Dentre eles, destaca-se o fato de que o conto de enredo tradicional, cujo modelo pode ser considerado o de ação, deve buscar, via de regra, algum tipo de unidade temática, com limites e contornos fixos e precisos. Deve também primar pela sucessão mais ou menos linear de ações, pela gradação tensiva, pela exclusão de tramas secundárias e pela apreensão de uma

hierarquias e fronteiras rígidas entre gêneros e discursos díspares, mas também suscitar interações, muitas vezes paradoxais ou "estranhas", entre elementos oriundos de produtos culturais tradicionalmente incompatíveis ou mutuamente excludentes. O pós-modernismo, por meio de variadas práticas e estilos, favorece a criação de artefatos literários saturados pela interpenetração de elementos provenientes de sistemas de significação tão diversos quanto a publicidade, as formas canônicas de arte, a moda, o cinema comercial, os discursos histórico e científico, a televisão, a cultura de massa, entre outros. O emprego do adjetivo "pós-modernista" em vinculação com o conto refere-se, portanto, à elaboração desse gênero segundo as posições teóricas e as práticas artísticas associadas ao pós-modernismo.

única faceta de uma situação ou personagem (CORONADO, 1969-1970, p.26-38). D'Onofrio (1995) sintetiza a natureza unívoca e univalente do conto erudito tradicional nos seguintes termos:

> O conto erudito distingue-se do romance e da novela por ser uma narrativa curta. [...] Ele possui todos os ingredientes do romance, mas em dose diminuta. O foco narrativo geralmente é único: centrado ou no narrador onisciente ou numa personagem. A fábula é reduzida apenas a um episódio de vida. As personagens são pouquíssimas [...]. A categoria do espaço está reduzida a um ou dois ambientes. O tempo da fábula também é muito limitado. As descrições e reflexões, quando existem, são muito rápidas (p.120).

Além disso, as convenções literárias que regulam o conto tradicional têm definido que este deve contar uma história de preferência fictícia sem ultrapassar certo limite temporal de leitura. Como sabemos, Poe sugeriu em *A filosofia da composição* (1846) que, para fins de gerar certa "unidade de efeito" ou "efeito preconcebido" sobre o leitor, esse limite não deveria exceder o período de uma "assentada".[3] Caso o texto fosse muito grande e o leitor precisasse fazer pausas, essa ruptura e a consequente "invasão" dos afazeres do mundo real na mente do leitor poderiam diminuir ou arruinar o impacto causado pela unidade de efeito (POE, 2006, p.220-221).

A partir dessa orientação de Poe, podemos inferir sua provável desaprovação a um conto demasiadamente breve, pois este não conseguiria prender a atenção do leitor pelo tempo necessário para criar nele interesse e expectativa. Dessa forma, sua atenção se dispersaria rápido demais e o efeito impactante sobre o público acabaria se perdendo.

Outro aspecto dominante do conto de enredo tradicional diz respeito à importância dos acontecimentos, afinal, "o conto [em sua forma de elaboração convencional] é um gênero *fáctico,* um gênero cuja matéria prima são fatos, algo que serve para 'relato', para 'conto'" (CORONADO, 1969-1970, p.24). Smith nota que a narração de incidentes é essencial, pois algo *deve* acontecer e conclui: "a story without a *succession* of incidentes of some kind is inconceivable" (1902, p.3, grifo nosso).[4]Poe também ressalta a importância das ações, pois é por meio da causalidade inerente ao desenrolar desses acontecimentos que o leitor passa a ter interesse pela história e a esperar ansiosamente pelo seu desenlace (2006, p.219).

A questão do interesse do leitor, na opinião de Smith, também é criada e mantida pelo uso de seres ficcionais intrigantes, pois "a variety of characters gives life and warmth of

[3] Salvo quando indicado na bibliografia, todas as traduções livres utilizadas no presente trabalho são de responsabilidade do autor da pesquisa.
[4] "um conto sem uma *sucessão* de incidentes de algum tipo é inconcebível" (SMITH, 1902, p.3, grifo nosso).

human interest to a story" (1902, p.4).[5]Por esse motivo, e levando em conta a questão dos limites espaçotemporais do gênero, os contistas tendem a projetar um número reduzido de personagens e a narrar em primeiro plano os breves incidentes envolvendo esses mesmos seres ficcionais. Nesse sentido, compreende-se que:

> O conto, portanto, abstrai tudo quanto, no tempo, encerre importância menor, para se preocupar apenas com o centro nevrálgico da questão. Isso implica que ao conto repugne a 'duração' bergsoniana ou a complicada inserção de planos temporais [...]. O conto caracteriza-se por ser 'objetivo', atual: vai diretamente ao ponto, sem deter-se em pormenores secundários. Essa 'objetividade' [...] salta aos olhos com as três unidades: de ação, lugar e tempo (MOISÉS, 1975, p.127).

Aguiar e Silva (1973) atribui a esses dois fatores (acontecimento e personagem) um papel decisivo para a prosa de ficção, pois sua característica fundamental é o fato de ter "personagens situadas num determinado contexto, em certo lugar e em certa época, mantendo entre si mútuas relações de harmonia, de conflito, etc.", e, para que essas personagens sejam "reveladas" ao leitor, há a necessidade de uma "*série* de acontecimentos" interessantes e a possibilidade de o leitor reconstruir na mente a "história" como uma sucessão de fatos (p.238, grifo nosso). Essa possibilidade de apreensão da sequencialidade de incidentes deve-se ao fato de que "a trama [do conto de enredo tradicional] se organiza segundo um andamento semelhante ao ritmo com que as coisas acontecem na vida, e os pormenores vão-se acumulando numa ordem 'lógica' de fácil percepção" (MOISÉS, 1975, p.133, grifo nosso).

Quanto aos desenvolvimentos posteriores do gênero, podemos afirmar que a virada realista provocou mudanças sensíveis na forma do conto de enredo tradicional. Autores tão diversos quanto Honoré de Balzac, Guy de Maupassant, Mark Twain, Stephen Crane, Henry James e Joseph Conrad, entre outros, e, no contexto lusófono, sobretudo, Machado de Assis e Eça de Queirós, foram os responsáveis pela introdução de uma narração mais objetiva, com especial atenção aos detalhes do cenário e à influência da conjuntura socioeconômica sobre as ações das personagens.

Essa demanda por enredos realistas calcados em ações se consolidou, sobretudo, a partir das histórias de detetives. Segundo Ferguson (1989), esse tipo de conto de enredo ou de ação, com sua ênfase na *história,* cria certa cumplicidade entre narrador e leitor: àquele cabe narrar um padrão inteligível de eventos, omitindo algumas informações, deixando certas "pontas soltas" e semeando algumas pistas; ao leitor cumpre, em essência, completar, inferir e juntar esses elementos e construir significados a partir do enredo. A autora sugere ainda que,

[5] "uma variedade de personagens dá a vida e o fervor do interesse humano à história" (SMITH, 1902, p.4).

nesse tipo de conto de enredo tradicional, esses elementos omitidos, embora nunca contados de fato na história, compõem um esquema familiar facilmente dedutível e são fornecidos de maneira tácita pelo autor (1989, p.188-189). Gardner (1994) apresenta a seguinte explicação para a demanda por enredos tradicionais:

> A true work of fiction is a wonderfully simple thing — so simple that most so-called serious writers avoid trying it, feeling they ought to do something more important and ingenious, never guessing how incredibly difficult that is. A true work of fiction does all of the following things, and does them elegantly, efficiently; it creates a vivid and continuous dream in the reader's mind; it is implicitly philosophical; it fulfills or at least deals with all of the expectations it sets up; and it strikes us, in the end, not simply as a thing done but as a shining performance (p.223).[6]

Como podemos perceber, algumas dessas orientações deixam clara a preocupação em mobilizar os elementos da narrativa a fim de provocar na mente do leitor determinada impressão, seja ela a "unidade de efeito" de Poe ou o que Gardner (1994) chama de"sonho vívido e contínuo" projetado pelo enredo. Além dessa preocupação, presente desde a narrativa breve em estilo gótico de Poe até os dias atuais, essas formulações mostram um tipo de conto que tenta apelar para o intelecto do leitor e para sua capacidade de (re)conhecer-se nas personagens da ficção.A partir dessa identificação inicial, o leitor passaria então, de modo genérico, a interessar-se por suas vidas e, em um curto espaço de tempo, desvendar a sequência dos acontecimentos narrados, acumular o conhecimento desses fatos, nutrir expectativas e chegar a uma resolução mais ou menos satisfatória para a história.

Outro tipo de narrativa breve desenvolveu-se de maneira concomitante ao conto de ação durante o realismo. Essa variante tentava chamar a atenção do leitor das grandes cidades para a "cor local", isto é, as relações sociais ou as peculiaridades de um lugar "remoto". Sem dar tanta ênfase aos acontecimentos em si, esse tipo de narrativa tende a criar cenários e atmosferas tão ricas que são capazes de sugerir ao leitor ideias, estados de espírito e sentimentos das personagens que protagonizam as histórias. Para Fergusson (1989), esses chamados gêneros populares de narrativa, como o conto policial ou de detetive e o conto de "cor local", são a chave para os desenvolvimentos posteriores do gênero, sobretudo os do conto modernista.

[6] Uma verdadeira obra de ficção é uma coisa maravilhosamente simples — de tal simplicidade que a maioria dos chamados escritores sérios evita tentar, por sentirem que devem fazer algo mais importante e engenhoso, sem nunca pensar o quão difícil é isso. Uma verdadeira obra de ficção faz todas as coisas a seguir, e as faz de maneira elegante, eficiente; ela cria um sonho vívido e contínuo na mente do leitor; ela é implicitamente filosófica; ela satisfaz ou ao menos lida com todas as expectativas que instala; e ela nos atinge, ao final, não apenas como um produto, mas como uma brilhante performance (GARDNER, 1994, p.223).

Após esse breve levantamento de preocupações estético-formais do conto de enredo tradicional, contemplamos, a seguir, alguns aspectos dos desenvolvimentos desse gênero sob influência de diferentes vertentes modernistas, ressaltando o fato de que o fazemos segundo a maneira como as angulações teóricas mais recentes tendem a examinar em retrospecto esse legado estético e cultural.

2. O conto modernista

A partir das diversas influências exercidas pelas correntes estéticas modernistas, pode-se dizer que o conto, gênero antes relegado a uma posição subalterna no cânone, ganhou, em diversos países, sobretudo em finais do século XIX e nas décadas iniciais do XX, a devida atenção tanto de autores quanto da crítica e passou a incorporar estratégias bem mais sofisticadas de composição (FERGUSON, 1989, p.191). Dentro de um breve panorama da contística ocidental, podemos destacar características comuns a várias literaturas nacionais que têm sido consideradas responsáveis pela inovação de diversos aspectos do próprio gênero.

Duas das principais inovações dizem respeito a uma resposta ao relativo esgotamento das formas de representação realista. Houve, por parte de contistas como Anton Tchekhov, um esforço para conter os excessivos comentários sociológicos de alguns contos realistas e naturalistas por meio do investimento em uma maior "objetividade". Tchekhov provocou uma reinvenção do gênero ao utilizar narradores impassíveis que se restringem a apresentar os detalhes banais da vida cotidiana, sem julgá-los (cf. BROWN, 1989, p.246). Essa orientação foi seguida de perto por autores das gerações subsequentes, dentre os quais, Sherwood Anderson e Ernest Hemingway.

Este último, em contos como os da coletânea *Men Without Women*(1927), amplia o domínio teórico e prático de uma escrita bastante econômica, quase isenta de adjetivações. Por meio de uma profunda carga imagética e do simbolismo psicológico, o autor busca chamar a atenção do leitor para o *não dito*, mas que pode ser inferido a partir do texto (RULAND; BRADBURY, 1991, p.303-305). Embora a escrita econômica de Hemingway, embasada em sua "teoria da ponta do *iceberg"*(cf. MORELAND, 2000), tenha influência direta sobre alguns desenvolvimentos do conto pós-modernista — como, por exemplo, a vertente minimalista de Raymond Carver, — Moreland (2000) ressalta que a "parte submersa do *iceberg",* isto é, os elementos omitidos pelo narrador devem estar *claros* para o autor e, muitas vezes, para o leitor, caso contrário, criam-se lacunas na história.

Outra inovação introduzida pelo conto modernista diz respeito à tentativa de representar literariamente os complexos mecanismos psicológicos do ser humano. Os nomes mais significativos talvez sejam James Joyce e Virginia Woolf. Os contos do autor irlandês reunidos em *Dubliners* (1914) desenvolvem uma intensa conexão psicológica entre narrador, personagem e leitor, materializada sob a forma de epifanias, fluxos de consciência e monólogos interiores (IFTEKHARRUDIN et al., 2003, p. ix).Virginia Woolf, além de implementar muitas dessas inovações estético-formais, também contribui para a produção de uma escrita feminina, na qual voz narrativa e voz autoral imbricam-se em um texto ao mesmo tempo banal e complexo, em que há a codificação de uma segunda história "escondida" nas entrelinhas da primeira (LOHAFER; CLAREY, 1989, p.214-215).

Essas inovações encontram eco, em nosso contexto, nas contribuições de Clarice Lispector para o gênero. Suas narrativas breves, coligidas, por exemplo, em *Laços de família* (1960), emergem saturadas de uma sofisticada carga simbólica que sugere os dilemas introspectivos vivenciados pelas personagens (cf. WHEELER, 1987). Podemos destacar ainda a contribuição que Mario de Andrade já havia dado com seus *Contos novos* (publicados postumamente em 1947, mas elaborados desde a década de 20). Esse autor é responsável por repensar e "deformar" o conto como gênero, por meio de diálogos com as tradições literárias brasileira e europeia e a incorporação de elementos ditos não literários como a técnica musical e o folclore, em uma tentativa de redefinir o papel crítico do intelectual modernista e de representar a "totalidade social da cultura brasileira das primeiras décadas do século XX" (cf. MAJOR NETO, 2001).

Embora as omissões sejam muitas, diversos outros autores modernistas buscam revitalizar o gênero por meio de inovações técnicas e formais, forjando escritas singulares, dotadas de estilos únicos, em uma constante tentativa de plasmar ficcionalmente experiências e situações desconcertantes vivenciadas no contexto sociocultural modernista. Lyotard (1993), no entanto, defende a ideia de que os modernistas, de modo geral, apesar de imersos em experiências, que classifica como "irrepresentáveis", características dessa época, são capazes de preservar em suas narrativas um tipo de unidade discursiva, uma consistência formal, que "continues to offer to the reader or viewer matter for solace and pleasure"(p.46).[7]

O conto, por uma série de razões, incluindo a brevidade, a necessidade de conquistar o leitor, entre outras, talvez seja uma das formas mais preocupadas com atingir uma unidade discursiva por meio de uma apurada consistência formal. Essa preocupação torna-se muito

[7] "continua a oferecer ao leitor ou espectador matéria para consolo e prazer" (LYOTARD, 1993, p.46).

evidente quando examinamos o que os teóricos do conto e os próprios contistas, sobretudo Tchekhov, Anderson e Hemingway, têm a dizer sobre o extremo rigor envolvido no processo criativo do gênero (cf. MORELAND, 2000; BLAISDELL, 2004).

Por essa razão, vários teóricos têm destacado a importância de o artista modernista "lapidar" seu texto, eliminando sempre que possível os excessos e os traços confusos ou improvisados, pois estes podem comprometer a continuidade do efeito de sentido na mente do leitor. Cortázar (1974), por exemplo, postula que o conto deve ser trabalhado em profundidade, em sentido vertical, a fim de mobilizar seus elementos constitutivos de tal forma a provocar uma "explosão" no ânimo do leitor, um impacto capaz de abrir "de par em par uma realidade muito mais ampla" (p.151).

A crítica atualmente existente contra esse tipo de ênfase no papel do autor como responsável pelo aperfeiçoamento de todos os componentes da "olaria" do conto aponta que, ao trazer para o primeiro plano valores como planejamento, coerência e domínio, quaisquer outros aspectos da criação literária que não contribuam diretamente para o fechamento desse "caracol de linguagem" (cf. CORTÁZAR, 1974, p.149) voltado para o centro de si mesmo são relegados para segundo plano ou tratados como "anomalias".

McHale (1987) postula que, por valorizar questões de ordem cognitiva, fica clara, portanto, a existência de um componente epistemológico[8]em foco nas formas tradicionais e modernistas do conto literário (p.6-8,10). Isso não exclui a vertente ontológica, mas apenas a desloca para um segundo plano.

No âmbito literário, McHale defende a tese de que "the dominant of modernist fiction is *epistemological*",[9] pois parte substancial das narrativas modernas favorecem questões relacionadas ao conhecimento e à interpretação do mundo (1987, p.9). Embora estes níveis epistemológicos de interação do artista modernista com o real impliquem fraturas e impasses, a acessibilidade, a confiabilidade e a circulação do conhecimento e da interpretação dos elementos que compõem o universo ficcional (ou o próprio real) ainda contam com um centro de consciência ou algum modelo relativamente estável de interpretação na experiência moderna (McHALE, 1987, p.9-10). McHale acrescenta que o conto de ação e as narrativas policiais ou de suspense — com sua sequencialidade linear de fatos, seus enigmas, pistas e

[8]Como sabemos, o termo epistemologia, de maneira geral, refere-se à preocupação filosófica com a origem, os fundamentos, as possibilidades e a abrangência do conhecimento. Como uma teoria geral da ciência e do saber, a epistemologia tem motivado muitos filósofos, ao longo dos séculos, a tentar determinar quais os métodos e processos envolvidos na forma como o sujeito indagativo estabelece relações cognitivas com a alteridade objetiva (cf. BUNNIN; YU, 2004, p.218-219; HONDERICH, 2005, p.260-265). Muitos desses questionamentos filosóficos, sobretudo durante a chamada "era da epistemologia" (séculos XVII e XVIII), caracterizam-se por uma busca por certezas (HONDERICH, 2005, p.260).

[9] "a dominante da ficção moderna é epistemológica*"* (McHALE, 1987, p.9).

mistérios, que exercitam a dedução lógica do leitor — mostram com clareza a presença da dominante epistemológica (1987, p.9-10).

No pós-modernismo, entretanto, esses questionamentos epistemológicos não encontram mais modelos estáveis de interpretação. As questões que se abrem, como veremos a seguir, relacionam-se mais com a dominante ontológica.

3. Conto pós-modernista

Feito esse breve levantamento de alguns dos componentes centrais dos contos de enredo tradicional e dos contos modernistas, é oportuno tratar a seguir de aspectos focalizados pelos contistas em resposta às provocações e à conjuntura sociocultural da pós-modernidade.

Em primeiro lugar, devemos esclarecer que, devido ao fato de estarmos ainda vivenciando a emergência do pós-modernismo, torna-se extremamente difícil estabelecer em qual momento preciso ocorreu a transição entre modernismo e pós-modernismo. Segundo os principais teóricos desse novo período, podemos circunscrever o ápice da produção entre as décadas de 1960 e 1990, quando as sociedades avançadas experimentaram a entrada do capitalismo em seu terceiro estágio de desenvolvimento (JAMESON, 2006, p.22-23).

Ainda que aspectos associados ao pós-modernismo possam ser observados desde os "contos" filosóficos de Jorge Luis Borges (cf. McHALE, 1987; CONNOR, 2004, p.74), grande parte dos críticos tendem a situar essa possível emergência do chamado conto com feições pós-modernistas a partir da década de 1970. É o caso, por exemplo, de Ruland e Bradbury, que identificam traços pós-modernistas no conto norte-americano, em especial nos textos de Donald Barthelme publicados na revista *The New Yorker* (RULAND; BRADBURY, 1991, p.390). Outros contistas associados à fase emergente do pós-modernismo nos Estados Unidos são Richard Brautigan (RULAND; BRADBURY, 1991, p.390) e Raymond Carver (GREGSON, 2004, p.138-146). Na literatura brasileira, aspectos pós-modernistas têm sido associados a contistas tão diversos quanto Silviano Santiago, Haroldo Maranhão e João Gilberto Noll (cf. VILLAÇA, 1996; JOHNSON, 2004, p.133-134).

Os teóricos citados nas seções anteriores têm razão ao definir algumas daquelas propriedades como traços dominantes do gênero conto durante determinado período da história literária, isto é, mais ou menos entre o romantismo e o modernismo. Porém, a partir do pós-modernismo, alguns dos principais teóricos contemporâneos descrevem uma mudança

cultural (cf. McHALE, 1987, p.10-11; JAMESON, 2006, p.78-79, entre outros) que passa a ser mais orientada, como veremos, em favor da dominante ontológica.[10]

Tendo em vista o enfoque ontológico envolvido nas sondagens literárias dos chamados "mundos do ser" suscitados pela pós-modernidade, McHale (1987) argumenta que, mais do que acumular evidências e fazer deduções sobre os fatos narrados, ao interagir com algumas dessas narrativas, as questões que primeiro atingem o leitor são: "what is the mode of existence of the world (or worlds) it [the text] projects?;Howis a [fictive] projected world structured?" (p.10).[11] Esses questionamentos devem-se à hipótese de que tanto o sujeito humano quanto o(s) universo(s) ficcional(is) projetados por alguns textos pós-modernistas caracterizarem-se pela falta de unidade, isto é, por diversos níveis de fragmentações físicas e psíquicas. Lima (2000) relaciona a recorrência da dominante ontológica em alguns textos do referido período com os seguintes fatores:

> O sujeito racional e unitário perde a sua segurança epistemológica, a sua autoconsciência axiológica e *questiona-se do ponto de vista ontológico;* torna-se fragil, débil, na expressão de Vattimo, e a par dessa transformação, assiste-se à erosão do princípio da realidade: a realidade deixa de ser uma só, ou deixa mesmo de ser [...], torna-se plural, caótica, oscila, abre-se a um *mundo de possíveis* (p.1-2, grifo nosso).

Desse modo, os contistas pós-modernistas mencionados no início desta seção tendem a incorporar em seus trabalhos, além de alguns dos valores anteriormente citados, aspectos "indeterminados" (cf. EAGLETON, 2007, p.125,165) e a compor contos sem história, carentes de gradação tensiva, sem um padrão sequencial de ações palpáveis ou de estados definidos, desprovidos de resoluções e que resistem ao processamento cognitivo dos elementos narrativos em um sentido elucidativo do enredo. Encontramos alguns exemplos dessas possibilidades de textualização, por exemplo, em contos de João Gilberto Noll, sobretudo os coligidos no volume *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003).

Essa coletânea de contos minúsculos, cuja estrutura e linguagem parecem inspiradas nos *Pequenos poemas em prosa* (1869) de Baudelaire e nos *Texts for Nothing* (1950-1952)de Samuel Beckett, promove um intenso processo de hibridação (cf. PINHEIRO, 2002; BENTES, 2009) entre narrativa em prosa e poema. O livro instala e subverte as convenções

[10] O termo ontologia identifica o ramo da metafísica responsável por estudos da natureza do ser e da existência. As preocupações centrais da ciência ontológica dizem respeito a indagações sobre o que é a existência, quais seres realmente existem e em quais categorias, caso estas existam, poderíamos distinguir as coisas existentes. Outras questões incluem pensar sobre do que é constituída a identidade de um objeto e quais são os níveis de existência (ou níveis ontológicos) dos seres (cf. BUNNIN; YU, 2004, p.491; HONDERICH, 2005, p.670-671).

[11] "qual é o modo de existência do mundo (ou mundos) que [o texto] projeta?; Como um mundo projetado [pela ficção] estrutura-se?" (McHALE, 1987, p.10).

do gênero e, em contos como "Ninguém", "Húmus", "Folia no limbo", "Vertente", "Sangue do Guaíba", entre outros (NOLL, 2003, p.32, 62, 79, 106, 107), viola não apenas as regras da "unidade de efeito" (POE, 2006, p.220-221), mas também ameaça "deformar" o próprio gênero ao propor contos com no máximo 130 palavras cada.

Dentro dessa lógica de redução dos limites do conto a parâmetros reduzidos, podemos citar os exemplos recentes de coletâneas como *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizados por Marcelino Freire, *Estórias mínimas* (2010), de José Rezende Jr., *Short Movies* (2011), de Gonçalo M. Tavares, *The World's Shortest Stories* (1998), editado por Steve Moss*, Sudden Fiction*(1993) e *New Sudden Fiction: Short-Short Stories From America and Beyond* (2007), editadas por Robert Shapard e James Thomas. Essa safra de microcontos revela não apenas a incorporação por parte da narrativa ficcional dos padrões de escrita e oralidade extremamente sucintos dos *blogs* e das redes sociais, mas também uma ambição intrínseca ao conto pela busca progressiva da condensação. Nesse sentido, Millhauser (2008) avalia que, em seus desenvolvimentos mais atuais, o conto contemporâneo tende a tornar-se ainda mais breve, pois

> It [the short story] exults in its shortness. It wants to be shorter still. It wants to be a single word. If it could find that word, if it could utter that syllable, the entire universe would blaze up out of it with a roar. That is the outrageous ambition of the short story, that is its deepest faith, that is the greatness of its smallness(p.31, grifos nossos).[12]

Além da intensificação da brevidade, parte dos contos pós-modernistas — bem como várias manifestações artísticas desse período — no dizer de Jameson (2006, p.32), torna-se explicitamente superficial ao justapor imagens sem maiores aprofundamentos ou relações lógicas. Em alguns dos microcontos das coletâneas mencionadas, os seres e objetos tendem a ser percebidos em sua mera exterioridade, como imagens superficiais, mais ou menos "frouxas", e que provavelmente seriam excluídas ou deixadas para segundo plano em contos de enredo tradicional, por não repercutirem de maneira intensa no ânimo do leitor nem apelarem *diretamente* para seus processos cognitivos de produção de sentidos.

Tanto a narrativa em si quanto o universo ficcional projetado por esses textos pós-modernistas são regidos por uma espécie de organização paratática exacerbada (cf. HASSAN, 1981, p.30-37). Esse tipo de organização em "estilo veni-vidi-vici" (CASTAGNINO, 1968,

[12] Ele [o conto] regozija-se em sua brevidade. Ele deseja ser ainda mais breve. Deseja ser *uma única palavra.* Se [o conto] pudesse encontrar essa palavra, se pudesse proferir essa sílaba, o universo inteiro explodiria a partir dela em um rugido. Essa é a ambição abusiva do conto, essa é sua mais profunda fé, essa é a grandeza de sua insignificância (MILLHAUSER, 2008, p.31, grifos nossos).

p.332) dá-se por meio de "orações breves e acumuladas", que fragmentam a experiência vivenciada em fragmentos de imagens. Esse estilo de escrita sugere, conforme Castagnino (1968) "um afã de acumular todas as circunstâncias que se viveram intensamente, sem escolha nem preferências" (p.332).

Por essa razão, a narrativa desse tipo surge como o que parece ser uma colagem fortuita ou improvisada de ações e personagens fragmentárias em um tempo-espaço desistoricizado. Nesse sentido, o conto pós-modernista falha de maneira deliberada em criar "um sonho vívido e contínuo na mente do leitor" (cf. GARDNER, 1994, p.223), pois as personagens são aludidas apenas por meio de dados extremamente parciais e indeterminados.

Isso mostra uma tendência dos contos mais recentes em levar a extremos ainda mais drásticos as omissões praticadas por autores modernistas como Ernest Hemingway. Diante dessas narrativas pós-modernistas, o leitor tende a sentir-se muito mais desorientado do que na interação com textos de períodos anteriores, pois, diferentemente destes, os contos mais recentes exacerbam as fragmentações e indeterminações, pois aparentam não ter sido concebidos com base em um cuidadoso planejamento no tocante às omissões — como víamos em Tchekhov, no Joyce contista e especialmente em Hemingway — e nem contam com um tipo de ordem subjacente às desordens formais. Nesse sentido, as dimensões reduzidas, quase insignificantes, dos microcontos contemporâneos, provocam uma espécie de relativa insignificância também ao nível dos sentidos produzidos pelo texto.

As omissões drásticas de referências espaçotemporais e a frustração do aspecto serial dos acontecimentos dificultam a inferência dessas categorias narrativas e, em decorrência disso, a concatenação cognitiva das partes do enredo. O universo ficcional projetado por grande parte desses textos é instável e descontínuo, composto por uma colagem de fragmentos desiguais, que não satisfazem às expectativas do leitor e provocam a desestabilização da percepção. Por abdicar de uma sucessão estável de incidentes, o modelo de enredo resulta necessariamente provisório em virtude das "porosidades" do universo ficcional.

Porém, a ruptura mais significativa promovida pelo conto pós-modernista em relação às formas de elaboração mais tradicionais do gênero consiste na obliteração da questão do interesse do leitor. Como sabemos, Cortázar (1974) observa que um traço fundamental do conto, desde Poe até os modernistas, é o fato de que este, por meio de uma sucessão de acontecimentos intensos elaborados para criar suspense e algum tipo de resolução ou conexão psicológica epifânica com o leitor, constitui-se como "uma verdadeira máquina literária de criar interesse" (1974, p.122-3).

Alguns leitores e críticos têm relatado que determinados contos pós-modernistas, pelo contrário, parecem investir em uma suposta falta de criação de interesse nos leitores. Estes podem sentir-se frustrados em contato com a aparente ausência de "história" e a monotonia das "atmosferas" vagas esboçadas por esses textos (HALLETT, 1999, p.15).

Embora seja difícil discutir a resposta do leitor individual a determinado artefato literário, alguns teóricos tendem a associar os contos pós-modernistas a sentimentos de desinteresse ou tédio (JUST, 2008, p.309) do leitor durante a interação com esses textos. Ainda que os autores associados ao pós-modernismo, sobretudo Noll, apropriem-se desse sentimento de enfado como temática, nossa discussão não entra no mérito do tédio como tema recorrente na tradição literária, ou seja, o estudo do tédio aqui não possui qualquer ligação com o *spleen* romântico, baudelariano, nem com os sentimentos de acédia ou desejo de evasão decadentista, nem com as preocupações metafísicas do tédio existencialista de Sartre. Em outras palavras, não abordamos essa questão como um tema caro à chamada "literatura do tédio" (LEROUX, 2008), mas como uma possível reação subjetiva, ou seja, extratextual, do leitor a determinados aspectos de um produto cultural.

A problemática do tédio como resposta ao objeto artístico tem sido analisada sob diferentes ângulos nas últimas décadas. Barthes, por exemplo, ao tratar da passagem do conceito de obra para uma noção mais lúdica e interativa de texto, em que escrita e leitura tornam-se atividades simbióticas, observa que muitos leitores, sobretudo os mais predispostos a "consumir" de modo mais ou menos passivo a "obra", relatam a experiência de tédio "in the face of the modern ('unreadable') text, the avant-garde film or painting."[13]Barthes observa que esse tédio na verdade tem que ver com a incapacidade do leitor, como vimos, de "colaborar", isto é, de trabalhar em parceria com o autor na produção de sentidos para o próprio texto. Segundo o crítico, "to be bored means that one cannot produce the text, open it out, set it going." (1977, p.163).[14] A definição de Barthes parece, no entanto, não levar em consideração o fato de que alguns desses textos, sobretudo os associados ao pós-modernismo, fazem uso deliberado de técnicas que tendem a ser menos "interessantes" para o leitor. Em outras palavras, o tédio em alguns contos pós-modernistas pode estar mais ligado a uma escolha consciente do autor em provocar essa determinada resposta do que propriamente com uma "incapacidade" do leitor em "jogar" com os elementos textuais.

[13] "em face do texto ('ilegível') moderno, do cinema e da pintura vanguardistas" (BARTHES, 1977, p.163).
[14] "sentir-se entediado significa que não se consegue produzir o texto, ampliá-lo, acioná-lo" (BARTHES, 1977, p.163).

O estudo de algumas dessas características contribui para a compreensão das escolhas estéticas de um autor como, por exemplo, o americano Sam Shepard. Sua coletânea de contos *Great Dream of Heaven*(2002) é um conjunto de histórias desiguais, fragmentárias, porém muitas delas mobilizam um tipo de narração impassível, repleta de zonas indeterminadas, que projeta um universo ficcional reduzido aos seus traços constituintes mínimos. Kakutani (2002) classifica a linguagem utilizada por Shepard nesta coleção, em comparação com textos anteriores do autor, como "mais chata". Por essa razão, a crítica avalia que alguns textos do livro "quase evaporam da página", falhando assim em "se insinuar, mesmo de maneira momentânea, na mente do leitor" (p.7). Isso mostra que alguns desenvolvimentos do conto pós-modernista violam orientações convencionais do gênero, segundo as quais o conto tradicional distingue-se pela necessidade de impactar o leitor ou de mobilizar sua atenção e, por conseguinte, estimular seu interesse e evitar a insignificância:

> A posição do leitor diante do conto é de quem *deseja*, à pressa, *desentediar-se* e, mesmo, enriquecer-se mentalmente. [...] Procura ele [o leitor] no conto especialmente o *desenfado* e o deslumbramento perante o talento que alcança pôr em reduzidas páginas tanta humanidade em drama (MOISÉS, 1975, p.144, grifo nosso).

Como observa Jameson, no entanto, o tédio despertado por alguns objetos estéticos pós-modernistas pode ser lido como resposta estética e interpretado de maneira produtiva:

> Tanto na tradição freudiana quanto na marxista [...] o 'tédio' é considerado não tanto como uma propriedade objetiva das coisas, mas como uma resposta ao bloqueio das energias (quer sejam entendidas em termos de desejo ou de práxis). O tédio torna-se interessante como reação a situações de paralisia, mas também, sem dúvida, como um mecanismo de defesa ou comportamento de escape. Mesmo considerado no domínio mais estreito da recepção cultural, o tédio em relação a um tipo de trabalho, ou estilo, ou conteúdo, sempre pode ser usado de maneira produtiva como sintoma valioso de nossos próprios limites existenciais, ideológicos e culturais, um índice do que temos que recusar nas formas de prática cultural dos outros, e da ameaça que esta representa para a nossa própria racionalização sobre a cultura e o valor da arte (2006, p.95).

Podemos dizer que em *Minimos, múltiplos, comuns,* a experiência do tédio, ou ao menos um relativo desinteresse, por parte do leitor, pode ocorrer por uma série de razões: a principal delas refere-se ao fato de que os textos, em virtude das dimensões quase insignificantes das histórias, conservam o aspecto de ficção ligeira, com pouquíssimas personagens, situações de quase total inação, podendo ser lidos em segundos. Como vimos, vários contistas e teóricos creem que o interesse do leitor depende de estímulos sob a forma de personagens interessantes, gradação tensiva, criação de uma narrativa envolvente, entre

outros recursos. Dessa maneira, há a hipótese de que os textos de *Minimos, múltiplos, comuns* possam suscitar o desinteresse no leitor, pois seriam breves ou efêmeros demais para construir com uma certa profundidade esses elementos e, sobretudo, "insinuar-se" na mente do leitor e despertar-lhe o interesse e a atenção. Esses textos desrespeitam o tempo da "assentada" sugerido por Poe (2006, p.221), pois são lidos rapidamente e, a seguir, quase "evaporam" da página e da memória.

A segunda possibilidade, baseada em Jameson, diz respeito ao tédio como reação a "situações de paralisia" e de "bloqueio de energias" que pode ser experimentado pelo leitor durante a leitura de contos sem a mínima gradação tensiva e sem personagens identificáveis, pois eles bloqueiam o processamento cognitivo do enredo. A última possibilidade sugerida por Jameson diz respeito à experiência do tédio associada à repetição, imutabilidade ou longa duração, em termos relativos, de um determinado objeto cultural (2006, p.96). Dessa maneira, é provável que o leitor de um livro como *Minimos, múltiplos, comuns* experimente, em algum momento, certo nível de enfado diante da sucessão de 338 narrativas aparentemente insignificantes que, em geral, compartilham do mesmo limite físico e repetem um padrão narrativo semelhante em termos de indeterminações, carência de referentes espaçotemporais, fragmentação e falta de resoluções no sentido tradicional.

Nesse caso, duas observações se fazem necessárias: não se está afirmando que a possibilidade de alguns dos contos pós-modernistas inspirarem tédio no leitor seja vista de maneira negativa. Segundo Jameson, devemos "despir o conceito de *tédio* (e sua experiência) de qualquer matiz axiológico e colocar toda a questão do valor estético entre parênteses" (2006, p.95). Dessa maneira, o tédio não como critério de valor, mas como conceito crítico, pode contribuir para a análise do fazer literário contemporâneo, pois textos que suscitam, de maneira mais ou menos consciente, essa resposta do leitor violam as convenções do conto, que enfatizam a necessidade do uso de mecanismos literários capazes de produzir interesse. O conto pós-modernista, no qual as fronteiras e as convenções do gênero se fluidificam, mostra sua adesão a uma gama plural de possíveis respostas em vez de se ater à busca de uma única possibilidade (a do enredo "interessante"). A segunda observação diz respeito à leitura. Como se trata de um ato muito particular e tende a variar de acordo com cada leitor, cultura, período histórico etc. — ou seja, pode-se dizer que "there are as many readings as readers" (SUTHERLAND, 1990, p.822)[15] e que a reação do leitor aos estímulos textuais é apenas um momento dentro das complexas relações envolvendo literatura e sociedade (cf.

[15] "há tantas leituras quanto leitores" (SUTHERLAND, 1990, p.822).

HOHENDAHL, 1977, p.31) — o tédio como resposta estética a determinados objetos é concebido aqui apenas como hipótese analítica, uma vez que, como o próprio Jameson faz questão de salientar, não se trata de uma propriedade objetiva dos produtos culturais (2006, p.95).

A possibilidade do tédio como resposta do leitor durante a interação com a linguagem "chata" de Shepard, no dizer de Katutani (2002), que muitas vezes "leave readers waiting for more" (VOGELIUS, 2003, p.1),[16] ou com a grande quantidade de microcontos fragmentários e indeterminados de Noll, tende a ocorrer, pois, se tomarmos como base as ideias de Jameson, esses textos pós-modernistas atuam no sentido de bloquear as energias do leitor. A literatura, de maneira geral, mobiliza essas energias, acionando tanto a esfera da práxis, materializada por meio da leitura e da concretização do texto, quanto a esfera dos desejos, expectativas, que ocorre por meio do estímulo da nossa imaginação, criando a ilusão de que "while reading, we are transported to a realm outside our bodily existence, having the illusion of leading another life" (ISER, 2000, p.312).[17] O conto pós-modernista frustra as expectativas do leitor, que não consegue chegar a uma compreensão totalizante dos eventos narrados, experimentando, assim, uma potencial frustração de seus desejos e expectativas.

4. Considerações finais

Como vimos, ao longo desse percurso, a partir da primeira metade do século XIX ocorre a consolidação do conto como um gênero narrativo em prosa. Os autores vinculados a escolas literárias como o romantismo e, mais tarde, o realismo lançam as bases para a formação de convenções estéticas e formais relativamente à elaboração do conto.

Os contistas influenciados pela confluência das estéticas modernistas investem em dois percursos inovadores para superar a relativa exaustão dos contos de enredo tradicional cultivados especialmente durante o romantismo e o realismo: i) a criação de uma narrativa mais objetiva contada por narradores impassíveis (Tchekhov, Anderson, Hemingway, etc.) e caracterizada por uma supressão previamente planejada de detalhes supérfluos; ii) a incorporação pela narrativa de formas de representação literária de fluxos de consciência e epifanias (James Joyce, Virginia Woolf, Clarice Lispector etc.) em uma tentativa de explorar os limites da dimensão psíquica do ser humano.

[16] "deixa os leitores esperando mais" (VOGELIUS, 2003, p.l).
[17] "enquanto lemos, somos transportados para um território fora da nossa existência corpórea, [como se] tivéssemos a ilusão de viver uma outra vida" (ISER, 2000, p.312).

Com o advento do pós-modernismo, contistas como Donald Barthelme, Richard Brautigan, Sam Shepard, e, em nosso contexto, João Gilberto Noll, passam a forjar um tipo de conto que instala e subverte algumas das convenções tradicionais do gênero. Seus contos são brevíssimos, fragmentam a unidade dramática, frustram a ideia de uma gradação tensiva e acabam por deliberadamente evitar mecanismos tradicionais responsáveis por provocar interesse no leitor. Como sugerem vários críticos e leitores, os contos pós-modernistas, com seus dados improvisados e suas omissões não planejadas, podem frustrar a expectativa do público em relação à concatenação dos eventos em torno de um enredo.

Os contos pós-modernistas de Noll e Shepard, por exemplo, desestabilizam violentamente os referenciais espaçotemporais, amortecendo as tensões dos acontecimentos e minando, com isso, o clímax narrativo. O confronto com essas narrativas repletas de elementos fragmentários e ações truncadas tornam a leitura uma experiência tediosa. Esse sentimento subjetivo de tédio diante da incapacidade de "jogar" com os elementos fragmentários do enredo e "acionar" o texto em parceria com o autor representa o processo de esmaecimento dos afetos, das emoções em um sentido mais eufórico, ao qual Jameson se referiu ao examinar o panorama das artes na pós-modernidade (2006, p.43), momento definido por John Updike como "uma era de anticlímax" (2009, p.68).

ABSTRACT: This article aims at discussing the main formal and aesthetic characteristics of the short story departing from its consolidation as a genre, which took place during the first half of the nineteenth century, up to the emergence of postmodernism. The present study not only shows the shift from an epistemological to an ontological dominant but it also analyses how conventional values of the genre such as thematic unity, linear plot and "interesting" storytelling are progressively replaced by fragmentation, lack of tension progression, and by a deliberately "boring" form of narrative construction.

Keywords: Short story. Plot. Fragmentation. Boredom.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da literatura.** 3.ed. Coimbra: Almedina, 1973.

ANDRADE, Mario de. **Contos novos.** Belo Horizonte: Itatiaia, 1999.

AUSLANDER, Philip. Postmodernism and Performance. In: Connor, Steven (Ed.) **The Cambridge Companion to Postmodernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.97-115.

BARTHES, Roland. **Image Music Text.** London: Fontana Press, 1977.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa** (O spleen de Paris). Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2007.

BECKETT, Samuel. **Texts for Nothing**. New York: Grove Press, 1967.

BENTES, A. C. Gênero e ensino: algumas reflexões sobre a produção de materiais didáticos para a educação de jovens e adultos. In: KARWOSKI, A. M.; GAYDECZKA, B.; BRITO, K. S. (Orgs.). **Gêneros textuais:** reflexões e ensino. 2.ed. Rio de Janeiro: Lucerna, 2006, p.85-106.

BLAISDELL, Bob. A Few Words of Advice From Anton Chekhov. **Writer**, v. 117, n. 9, Sept. 2004.

BROWN, Suzanne Hunter. Discourse Analysis and the Short Story. In: LOHAFER, Susan; CLAREY, Jo Ellyn (Ed.). **Short Story at a Crossroads.** Baton Rouge, LA and London: Louisiana State University Press, 1989, p.217-248.

BUNNIN, Nicholas; YU, Jiyuan. **The Blackwell Dictionary of Western Philosophy.** Oxford: Blackwell, 2004.

BUTLER, Christopher. **Postmodernism:** A Very Short Introduction. Oxford and New York: Oxford University Press, 2002.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. **Sobre o conto brasileiro**. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.

CASTAGNINO, Raúl H. **Análise literária.** Tradução de Luiz Aparecido Caruso. São Paulo: Mestre Jou, 1968.

CONNOR, Steven. Postmodernism and Literature. In: (Ed.). **The Cambridge Companion to Postmodernism.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.62-81.

CORONADO, Guillermo de la Cruz. Teoria do conto. **Estudos Anglo-Hispânicos**, n.2-3, p. 15-45, 1969-1970.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio.** Tradução de Davi Arrigucci Junior. São Paulo: Perspectiva, 1974.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do Texto**: prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1995.

EAGLETON, Terry. **How To Read A Poem**. Oxford: Blackwell, 2007.

FERGUSON, Suzanne. The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres. In: LOHAFER, Susan; CLAREY, Jo Ellyn (Ed.). **Short Story Theory at a Crossroads**. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1989, p. 176-192.

FREIRE, Marcelino (Org.). **Os cem menores contos brasileiros do século**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

GARDNER, John. What Writers Do. In: _____. **On Writers and Writing.** Reading, MA: Perseus, 1994, p.216-227.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto.** São Paulo: Ática, 2003.

HALLETT, Cynthia Whitney. **Minimalism and the Short Story**: Raymond Carver, Amy Hempel, and Mary Robison. Lewiston, NY: Edwin Mellen, 1999.

HASSAN, Ihab. The Question of Postmodernism. **Performing Arts Journal,** n.1, p.30-37, 1981.

HEMINGWAY, Ernest. **Men Without Women.** New York: Penguin, 1955.

HOHENDAHL, Peter Uwe. **Introduction to Reception Aesthetics**. New German Critique, v. 1, n. 10, p.29-63, Winter 1977.
HONDERICH, Ted (Ed.). **The Oxford Guide to Philosophy**. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005.

IFTEKHARRUDIN, Farhat et al. (Ed.). **Postmodern Approaches to the Short Story.** Westport, CT and London: Praeger, 2003.

ISER, Wolfgang. **Do I Write for an Audience?** PMLA: Publications of the Modern Language Association of America, v. 115, n.3, p.310-314, May 2000.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo:** a lógica cultural do capitalismo tardio. 2ed. Tradução de Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 2006.

JOHNSON, Randal. Brazilian Narrative. In: KING, John (Ed). **The Cambridge Guide to Modern Latin American Culture.** Cambridge: Cambridge University Press, 2004, p.l 19-134.

JOYCE, James. **Dubliners.** New York: Penguin, 1996.

JOLLES, André. O conto. In: _____. **Formas simples.** Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976, p.181-204.

JUST, Daniel. Is Less More? A Reinvention of Realism in Raymond Carver's Minimalist Short Story. **Critique,** v. 49, n. 3, p.303-317, spr. 2008.

KAKUTANI, Michiko. On the New Frontier, Succumbing to Solitude. Rev. Great Dream of Heaven by Sam Shepard. **New York Times Book Review.** New York: Nov 05 2002. Late Edition, p.7.

LEROUX, Jean-François. Exhausting Ennui: Bellow, Dostoevsky, and the Literature of Boredom. **College Literature,** v. 35, n. 1, p.1-15, Winter 2008.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de família**. 12.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

LOHAFER, Susan; CLAREY, Jo Ellyn (Ed.). **Short Story at a Crossroads**. Baton Rouge, LA and London: Louisiana State University Press, 1989.

LUCAS, Fábio. **Do barroco ao moderno:** vozes da literatura brasileira. São Paulo: Ática, 1989.

LYOTARD, Jean-François. Answering the Question: What Is Postmodernism? In: DOCHERTY, Thomas (Ed.). **Postmodernism:** A Reader. New York: Columbia University Press, 1993, p.38-46.

MAJOR NETO, José Emilio. **Contos novos:** idílio em fragmentos. 2001. 183 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2001.

MAUNDER, Andrew (Ed.). **The Facts on File Companion to the British Short Story.** New York: Facts on File, 2007.

McHALE, Brian. **Postmodernist Fiction.** London and New York: Routledge, 1987.

MILLHAUSER, Steven. The Ambition of the Short Story. **The New York Times**. New York: 05Oct2008,p.BR31.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária:** introdução à problemática da literatura. 7ed. São Paulo: Melhoramentos e Edusp, 1975

MORELAND, Kim. Just the Tip of the Iceberg Theory: Hemingway and Sherwood Anderson's 'Loneliness'. **The Hemingway Review. Moscow**, ID, v. 19, n. 2, p.47-56, spr. 2000.

MOSS, Steve (Ed.). **The World's Shortest Stories**. Philadelphia, PA: Running Press, 1998.

NOLL, João Gilberto. **Mínimos, múltiplos, comuns**. São Paulo: Francis, 2003.

PINHEIRO, N. F. A noção de gênero para análise de textos midiáticos. In: MEURER, J. L.; MOTTA-ROTH, D. (Orgs.) **Gêneros textuais e práticas discursivas.** Bauru, SP: EDUSC, 2002, p.259-290.

POE, Edgar Allan. **Edgar Allan Poe's Complete Poetical Works.** New York: Hard Press, 2006.

REZENDE JR, José. **Estórias mínimas.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.

RULAND, Richard; BRADBURY, Malcolm. **From Puritanism to Postmodernism:** A History of American Literature. New York: Viking, 1991.

SANTOS, Boaventura de Souza. **Pela mão de Alice:** o social e o político na pós-modernidade. 7.ed. São Paulo: Cortez, 2000.

SHAPARD, Robert; THOMAS, James (Ed.). **New Sudden Stories:** Short-Short Stories from America and Beyond. New York: W. W. Norton, 2007.

SHEPARD, Sam. **Great Dream of Heaven.** New York: Knopf, 2002.

SMITH, Lewis Worthington. **The Writing of the Short Story.** Boston: D.C. Heath, 1902.

SMITH, Philip. **Cultural Theory:** An Introduction. Oxford: Blackwell, 2001.

SUTHERLAND, John. Production and Reception of the Literary Book. In: COYLE, M. et al (Ed.). **Encyclopedia of Literature and Criticism**. London: Routledge, 1990, p.809-938.

TAVARES, Gonçalo M. **Short movies**. Porto Alegre: Dublinense, 2015.

TRODD, Colin. Postmodernism and Art. In: SIM, Stuart (Ed.). **The Routledge Companion to Postmodernism.** London and New York: Routledge, 2001, p.89-100.

UPDIKE, John. From Notes and Comment. **The New Yorker,** New York, v. 85, n. 1, p.68, Feb. 2009 [1962].

VATTIMO, Gianni. **O fim da modernidade:** niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna. Tradução de Eduardo Brandão. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

VILLAÇA, Nízia. **Paradoxos do pós-moderno**: sujeito & ficção. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VOGELIUS, Christa. Heaven Can Wait. Rev. Great Dream of Heaven by Sam Shepard. **The Daily Targum,** 13 Mar 2003. Disponível em:<http://www.dailytargum.com/news/2003 /03/ 13/InsideBeat/Heaven.Can.Wait-391879.shtml>Acesso em: 01 Nov 2004.

WHEELER, A. M. Animal Imagery as Reflection of Gender Role in Clarice Lispector's Family Ties. **Critique,** v. 28, n. 3, p. 125-134, spr. 1987.