

# RESSALVA

Atendendo solicitação do autor,  
o texto completo desta tese será  
disponibilizado somente a partir  
de 08/09/2022



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"  
Câmpus de São José do Rio Preto

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Da imprensa periódica aos livros: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas  
de 1950 e 1970

São José do Rio Preto

2020

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Da imprensa periódica aos livros: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas  
de 1950 e 1970

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. n. 2016/20464-0

CAPES

Orientador: Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior

São José do Rio Preto

2020

V156i

Valentin, Leandro Henrique Aparecido

Da imprensa periódica aos livros: o boom do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970 / Leandro Henrique Aparecido Valentin. -- São José do Rio Preto, 2020

273 f. : il.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto

Orientador: Arnaldo Franco Junior

1. Literatura brasileira História e crítica. 2. Imprensa e jornalismo na literatura. 3. Contos. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Leandro Henrique Aparecido Valentin

Da imprensa periódica aos livros: o *boom* do conto brasileiro entre as décadas  
de 1950 e 1970

Tese apresentada como parte dos requisitos para  
obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de  
Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade  
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus  
de São José do Rio Preto.

Financiadora: FAPESP – Proc. n. 2016/20464-0

CAPES

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto  
Orientador

Profª. Dra. Aparecida Maria Nunes  
UNIFAL – Alfenas

Profª. Dra. Ceila Maria Ferreira Batista  
UFF – Niterói

Prof. Dr. Márcio Scheel  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim  
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

São José do Rio Preto  
08 de setembro de 2020

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Isabel e Valdecir e ao meu irmão Diego, que amo profundamente;

Ao Arnaldo, pela orientação zelosa, pela paciência, pela amizade e por ter me ensinado tanto sobre a literatura e sobre a vida nos últimos nove anos;

À Profa. Dra. Aparecida Maria Nunes e à Profa. Dra. Ceila Maria Ferreira Batista, por terem aceitado prontamente o convite para participar da comissão examinadora deste trabalho;

Ao Prof. Dr. Márcio Scheel, pelas importantes sugestões no Exame Geral de Qualificação e pela amizade sincera;

Ao Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim, por seus valiosos questionamentos e sugestões no Exame Geral de Qualificação, que foram determinantes para o resultado final deste trabalho;

À Profa. Dra. Lucia Granja, pelas sugestões que tanto me ajudaram no início desta pesquisa;

À Profa. Dra. Daniela Soares Portela e ao Prof. Dr. Alaor Ignácio dos Santos Júnior, pelas indicações bibliográficas fundamentais;

Ao Prof. Dr. Erik Van Achter, pelas sugestões em nível teórico e pelo apoio que me ofereceu;

À minha amiga Carolina da Costa Pedro, pela tradução do resumo deste trabalho para a língua espanhola;

À Fundação Biblioteca Nacional, pela contribuição que a Hemeroteca Digital Brasileira ofereceu à minha pesquisa;

À universidade pública, gratuita e de qualidade e às políticas educacionais que fomentaram a pesquisa em Humanidades até 2016;

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, à qual agradeço.

Agradeço à FAPESP pela concessão da bolsa de pesquisa, sob o processo nº 2016/20464-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.

*O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.*

Clarice Lispector — *Água viva*

## RESUMO

O presente trabalho apresenta um estudo de caráter extensivo da reescrita de contos de Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Breno Accioly e Clarice Lispector, com o objetivo de compreender como o processo de reescrita, na passagem de contos de jornais e revistas para o livro, flagra a consolidação do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970. O trabalho defende a ideia de que a reescrita de tais contistas representativos consiste, em sua grande maioria, num aprimoramento de propriedades caras ao conto moderno em meio a um processo de ascensão e consolidação desse gênero ficcional no contexto de modernização brasileira. Nesse sentido, aspectos da transição do Brasil para uma sociedade urbana e industrial em meados do século XX, sobretudo a modernização do jornalismo e o desenvolvimento do mercado editorial do livro no país, foram fundamentais para a configuração do conto moderno brasileiro. Partindo de uma aproximação do “método da pragmática textual histórica sobre textos do próprio autor”, de Hans Ulrich Gumbrecht (2002), que organiza sua macroestrutura, o trabalho analisa a reescrita dos contos mobilizando aspectos da teoria do conto desde os postulados de Edgar Allan Poe e operadores diversos de leitura da narrativa. O trabalho conclui que o *boom* do conto moderno brasileiro dos anos 1950-1970 esteve intrinsecamente vinculado a processos de modernização mais amplos do país, consolidando-se junto à modernização epistemológica (GUMBRECHT, 1998) do Brasil no mesmo período.

**PALAVRAS-CHAVE:** Teoria do conto. Reescrita. Dalton Trevisan. Lygia Fagundes Telles. Breno Accioly. Clarice Lispector.

## ABSTRACT

This work presents an extensive study of the rewriting of short stories by Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Breno Accioly, and Clarice Lispector, aiming to understand how the rewriting process is linked to the consolidation of the Brazilian short story in the transition of stories from newspapers and magazines into books. This thesis defends the idea that the rewriting made by such representative short story writers largely consists in an enhancement of important features of the modern short story in the midst of a process of its rise and consolidation in the Brazilian modernization. In this sense, aspects of the transition of Brazil into an urban and industrial society in the mid-twentieth century, especially the modernization of journalism and the rise of the book publishing market, were crucial to the shape of the modern Brazilian short story. Starting from an adaptation of the method of historical textual pragmatics on the author's own texts, by Hans Ulrich Gumbrecht (2002), which organizes its macrostructure, this work analyzes the rewriting of short stories by mobilizing aspects of the short story theory since Edgar Allan Poe and narratology. This research concludes that the boom of the modern Brazilian short story from the 1950s to the 1970s was intrinsically linked to broader modernization processes in the country, and the genre was consolidated along with the epistemological modernization (GUMBRECHT, 1998) of Brazil in the same period.

**KEYWORDS:** Short Story Theory. Rewriting. Dalton Trevisan. Lygia Fagundes Telles. Breno Accioly. Clarice Lispector.

## RESUMEN

El presente trabajo presenta un estudio de carácter extensivo de la reescritura de cuentos de Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Breno Accioly y Clarice Lispector, con el objetivo de comprender cómo el proceso de reescritura, en la transferencia de cuentos de periódicos y de revistas al libro, acompaña la consolidación del cuento brasileño entre las décadas de 1950 y 1970. El trabajo defiende la idea de que la reescritura de tales cuentistas representativos consiste, en su gran mayoría, en un perfeccionamiento de propiedades caras al cuento moderno en medio a un proceso de ascenso y consolidación de este género ficcional en el contexto de modernización brasileña. En este sentido, aspectos de la transición de Brasil para una sociedad urbana e industrial en mediados del siglo XX, sobre todo la modernización del periodismo y el desarrollo del mercado editorial del libro en el país, fueron fundamentales para la configuración del cuento moderno brasileño. Partiendo de un acercamiento del “método de la pragmática textual histórica sobre textos del propio autor”, de Hans Ulrich Gumbrecht (2002), que organiza su macroestructura, el trabajo analiza la reescritura de los cuentos movilizandolos aspectos de la teoría del cuento desde los postulados de Edgar Allan Poe y operadores diversos de lectura de la narrativa. El trabajo concluye que el boom del cuento moderno brasileño de los años 1950-1970 estuvo intrínsecamente vinculado a procesos de modernización más amplios del país, consolidándose junto a la modernización epistemológica (GUMBRECHT, 1998) del Brasil del mismo periodo.

**PALABRAS-CLAVE:** Teoría del cuento. Reescritura. Dalton Trevisan. Lygia Fagundes Telles. Breno Accioly. Clarice Lispector.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2 TEORIA DO CONTO — BREVE SÍNTESE.....</b>	<b>13</b>
<b>3 A ESCRITA, O SUPORTE E A LEITURA: ASPECTOS DA PRODUÇÃO, DA MATERIALIZAÇÃO E DA RECEPÇÃO DOS TEXTOS .....</b>	<b>26</b>
<b>3.1 Hugh Kenner: a escrita ficcional como um ato estoico.....</b>	<b>26</b>
<b>3.2 Roger Chartier: os protocolos de leitura e os protocolos de edição e impressão.....</b>	<b>30</b>
<b>3.3 O leitor-modelo (Umberto Eco) e os lugares vazios (Luiz Costa Lima).....</b>	<b>32</b>
<b>4 A TRAJETÓRIA DO MERCADO EDITORIAL DO LIVRO E DA IMPRENSA BRASILEIRA: DO PÓS-GUERRA À DITADURA CIVIL-MILITAR.....</b>	<b>36</b>
<b>4.1 Modernidade e modernização.....</b>	<b>36</b>
<b>4.2 Aspectos da publicação de contos em periódicos e em livros na literatura ocidental.....</b>	<b>38</b>
<b>4.3 O mercado editorial do livro: expansões e crises entre os anos de 1930 e o início dos anos de 1950 .....</b>	<b>39</b>
<b>4.4 A modernização do jornalismo brasileiro na década de 1950.....</b>	<b>41</b>
<b>4.5 A expansão dos suplementos literários na década de 1950 .....</b>	<b>44</b>
<b>4.6 Impactos da era JK e da ditadura civil-militar e a consolidação do conto nos anos 1970..</b>	<b>52</b>
<b>4.7 Revistas, concursos literários e antologias.....</b>	<b>56</b>
<b>5 ANÁLISE DA REESCRITA DOS CONTOS DO <i>CORPUS</i> .....</b>	<b>62</b>
<b>5.1 Contos de Dalton Trevisan.....</b>	<b>62</b>
5.1.1 De “As violetas” (1955) a “O último dos Duval” (1957) .....	62
5.1.2 De “O último dos Duval” (1957) a “Valsa de esquina” (1959) .....	68
5.1.3. De “O velho” (1956) a “Uma fábula” (1957) .....	75
5.1.4 De “Uma fábula” (1957) a “O vagabundo” (1968).....	84
5.1.5 “Pensão Nápoles” — de 1955 a 1957 .....	88
5.1.6 “Pensão Nápoles” — de 1957 a 1959 .....	98
5.1.7 De “Um sapato para Pedrinho” (1957) a “Pedrinho” (1959).....	101
5.1.8 De “Barzinho” (1956) a “Os botequins” (1957) .....	110
5.1.9 “Os botequins” — de 1957 a 1964.....	119
<b>5.2 Contos de Lygia Fagundes Telles .....</b>	<b>126</b>
5.2.1 “O menino” — de 1948 a 1949.....	126
5.2.2 “O menino” — de 1949 a 1961.....	132
5.2.3 “O menino” — de 1961 a 1970.....	140
5.2.4 De “A espera” (1965) a “Um chá bem forte e três xícaras” (1965).....	150
5.2.5 “A janela” — de 1958 a 1965 .....	159
5.2.6 “A janela” — de 1965 a 1970 .....	169
5.2.7 De “O baile” (1959) a “Antes do baile verde” (1965) .....	174

5.2.8 “Antes do baile verde” — de 1965 a 1970.....	184
<b>5.3 Contos de Breno Accioly.....</b>	<b>193</b>
5.3.1 De “Prato feito” (1954) a “Uma certa Zezé” (1955).....	193
5.3.2 “Cartas” — de 1954 a 1955 .....	199
<b>5.4 Contos de Clarice Lispector .....</b>	<b>205</b>
5.4.1 De “Mocinha” (1949) a “Viagem a Petrópolis” (1964) .....	205
5.4.2 De “Esboço de menino” (1949) a “Desenhando um menino” (1964).....	218
5.4.3 De “A moça tranquila” (1951) a “Como uma corça” (1968).....	222
5.4.4 De “Um conto” (1950) a “Tentação” (1962) .....	226
<b>6 CONCLUSÃO: A CONSOLIDAÇÃO DO CONTO MODERNO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1970 .....</b>	<b>233</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>264</b>

## 1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho consiste num estudo de caráter extensivo de parte da obra de contistas representativos do *boom* do conto brasileiro entre as décadas de 1950 e 1970 — Dalton Trevisan, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector e Breno Accioly —, com o objetivo de compreender a contribuição da prática da reescrita na passagem de contos da imprensa periódica para o livro (e, por vezes, de um livro para outro depois disso) na consolidação do gênero conto no país.

A hipótese aqui defendida é a de que a reescrita dos contos entre os anos 50 e 70, na maioria dos casos, consiste num aprimoramento de propriedades caras ao conto moderno, desde os postulados de Edgar Allan Poe, em meio a um processo de ascensão e consolidação do gênero no contexto de modernização do país. Defendemos que aspectos da transição do Brasil para uma sociedade urbana e industrial, sobretudo a modernização técnica e linguística do jornalismo e o desenvolvimento do mercado editorial do livro no país, foram fundamentais para a configuração do conto moderno brasileiro.

A crítica geralmente aponta as décadas de 1960 e 1970 como o período em que se deu o *boom* do conto brasileiro e, de fato, a produção do gênero nessas décadas foi notável tanto do ponto de vista da quantidade quanto da qualidade — autores estreados e escritores já consagrados, que hoje podem ser considerados como parte dos maiores contistas brasileiros do século XX, tiveram ampla publicação de contos em jornais, revistas e livros nesse período. No entanto, compreendemos que embora a década de 1970 tenha sido o auge do conto, o início do *boom* pode ser estendido até a década de 1950. Esta ideia se justifica por duas razões, sendo a primeira delas relacionada à produção textual e a segunda a questões históricas, sociais, culturais e econômicas. A primeira razão é que parte dos contos dos anos 60 e 70 foi originalmente publicada no fim dos anos 40 e, principalmente, ao longo da década de 1950. Se a contística dos anos 1960 e 1970 é oriunda, em parte, de textos produzidos anteriormente, é possível, portanto, estender o arco temporal do *boom*. A segunda razão é que no Brasil a modernidade, de um ponto de vista epistemológico (GUMBRECHT, 1998), se consolida justamente no período que tem início no fim da Segunda Mundial e que tem a década de 1950 como um importante catalisador de mudanças e transformações. Essa década foi, portanto, primordial para o amadurecimento do gênero, que se consagrou no sistema literário brasileiro.

Em termos metodológicos, este trabalho se aproxima do “método da pragmática textual histórica sobre textos do próprio autor”, de Hans Ulrich Gumbrecht (2002). Embora não tenha inicialmente partido deste método, sua configuração macroestrutural foi orientada a partir de

uma aproximação dele em razão de percebermos os pontos de contato de nossa pesquisa com os seus postulados. O método proposto por Gumbrecht (2002) consiste em três etapas: 1) a formulação de uma hipótese relativa ao sentido intencionado do texto, feita a partir de uma leitura do próprio texto e de seu cotejo com informações historiográficas, para que se compreenda a sua função intencionada na relação entre os interlocutores; 2) a análise da estrutura, na qual se investiga “todos os fenômenos textuais, do ponto de vista de sua contribuição para a constituição do sentido intencionado” (GUMBRECHT, 2002, p. 184) por meio da “tentativa de apreender as funções dos procedimentos dispostos no próprio texto, em relação com o conhecimento do receptor” (GUMBRECHT, 2002, p. 187); 3) a “precisão da hipótese sobre a função”, na qual, depois de realizada a análise estrutural, se descreve a “constituição intencionada do sentido de um texto e a função projetada pelo autor (falante), com mais precisão do que seria possível após uma primeira leitura e da reconstrução, orientada por ela e baseada no conhecimento de dados históricos, de seu ‘lugar na vida’” (GUMBRECHT, 2002, p. 185).

Como dissemos, nos aproximamos do método de Gumbrecht (2002), mas fazendo uma adaptação das três etapas que ele propõe. Na primeira parte/etapa de nosso trabalho, composta pelos capítulos 2, 3 e 4, abordamos um conjunto de conhecimentos teóricos e históricos que nos permitiram compreender: a) os principais aspectos do conto a partir de um recorte dos principais estudos da teoria deste gênero desde Edgar Allan Poe (capítulo 2); b) alguns saberes sobre escrita, suporte material e leitura a partir de postulados de Hugh Kenner (2005), Roger Chartier (2009), Umberto Eco (2004) e Luiz Costa Lima (2002) (capítulo 3); c) o contexto histórico de modernização do jornalismo e do mercado editorial de livros a partir do fim da Segunda Guerra Mundial até a década de 1970, identificando os elementos que favoreceram o desenvolvimento do gênero conto neste período (capítulo 4). No cotejo com o método de Gumbrecht (2002), estes três capítulos cumprem, reunidos, a função de oferecer os principais subsídios teóricos do trabalho e informações historiográficas que permitem situar o problema desta pesquisa. No quinto capítulo, realizamos a segunda etapa da pesquisa, isto é, a análise da estrutura. Esta parte do trabalho concretizou-se a partir da transcrição dos contos com a indicação, por meio de um sistema de cores, das modificações realizadas em sua reescrita, seguida de uma análise descritiva das alterações mais significativas presentes em cada segmento dos textos. Na medida do possível, mobilizamos aspectos dos capítulos 2 e 3 para fundamentar as hipóteses relativas aos efeitos de sentido que as alterações produzem. Sublinhe-se que as análises foram feitas a partir dos textos publicados em jornais/suplementos literários, revistas e livros (sempre a primeira edição de uma determinada obra feita por um autor). Ou seja, há casos em que

estudamos a reescrita de contos na passagem de um livro para o outro quando essas publicações são a primeira edição de coletâneas distintas elaboradas pelos próprios contistas — ex: a passagem de contos de *O jardim selvagem* (1965) para *Antes do baile verde* (1970), de Lygia Fagundes Telles. Não objetivamos, portanto, coletar e analisar manuscritos, mas apenas publicações feitas nos suportes jornal, revista e livro. No último capítulo e última etapa da pesquisa, partindo dos indícios do conto como produto da modernidade, apresentamos um estudo no qual sintetizamos a poética do conto de cada autor estudado, os principais procedimentos e efeitos de sentido presentes na reescrita de seus textos a partir do resultado das análises do capítulo anterior e, por fim, a vinculação desses fenômenos ao processo de consolidação do gênero conto no contexto da modernização brasileira.

## 6 CONCLUSÃO: A CONSOLIDAÇÃO DO CONTO MODERNO BRASILEIRO ENTRE AS DÉCADAS DE 1950 E 1970

O conto tem suas raízes na tradição oral antiga; por séculos, ele foi aquilo que, tal como a lenda, a saga, o mito, a adivinha, o ditado, o caso, o memorável e o chiste, André Jolles (1976) definiu como uma “forma simples”: um relato recontado ao longo do tempo por diferentes pessoas sem prejuízo de sua forma. Houve, no entanto, transformações históricas que fizeram com que o gênero passasse a ser cultivado como uma “forma artística” (JOLLES, 1976), produzida por um artista individualmente. Já incorporado à cultura escrita, o gênero adquiriu, a partir da segunda metade do século XIX, a sua feição moderna. Ampliando o que Hugh Kenner (2005) diz sobre James Joyce, pode-se afirmar que os mestres do conto moderno não seriam capazes de recitar contos de improviso, mas dominaram, com maestria, a tecnologia de Gutenberg para produzir textos memoráveis a partir de sinais impressos. Depreende-se disso que a forma moderna do conto, desde os seus primórdios, foi tributária de processos mais amplos de modernização tecnológica, social e política, incluindo a industrialização e o desenvolvimento do mercado editorial e da imprensa, que moldaram não apenas a sua forma artística como também o seu modo de apreender a realidade.

No célebre ensaio “O pintor da vida moderna” (1863), não é fortuito que, após distinguir o homem do mundo<sup>58</sup> do artista<sup>59</sup>, Charles Baudelaire (2006) tenha mobilizado “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, para tratar da curiosidade que faz com que o convalescente retorne à infância, caracterizada pelo olhar fixo e estático diante do novo. Um conto escrito por um dos precursores do gênero adequou-se perfeitamente a um texto que teoriza a modernidade justamente por se tratar de um produto dela. Para Baudelaire, a modernidade é “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (BAUDELAIRE, 2006, p. 859); para nós, o conto funda-se na oscilação entre o relance, que flagra o efêmero, e o olhar atento, que perscruta os detalhes de uma cena e sonda os seus mistérios.

Ao definir esse conto como “um quadro (e um quadro, na verdade!)” (BAUDELAIRE, 2006, p. 856) e ao chamar Poe de “o mais poderoso autor desta época” (BAUDELAIRE, 2006, p. 856), Baudelaire entrevê a existência desse olhar moderno como fundamento do conto. Por isso, também não foi por acaso que, ao teorizar a escrita do conto duas décadas antes de o poeta francês redigir seu ensaio, Poe mobilizou a imagem de um quadro: segundo ele, com a escrita

<sup>58</sup> “isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes” (BAUDELAIRE, 2006, p. 855).

<sup>59</sup> “isto é, especialista, homem subordinado à sua palheta como o servo à gleba” (BAUDELAIRE, 2006, p. 855).

de um conto bem feito, isto é, que tenha sido meticulosamente arquitetado para produzir um efeito único preconcebido, “é finalmente pintado um quadro que deixa na mente de quem o contempla [...] um senso de plena satisfação” (POE, 1984, p. 172 — tradução nossa). Para nós, tal como olha o mundo de maneira singular, o conto também requer uma contemplação particular, atenta.

No caso da construção do conto, a ideia de quadro diz respeito ao fato de a narrativa emoldurar seus temas e motivos numa única cena<sup>60</sup>. Por se tratar de uma só imagem, não há espaço para elementos acessórios: todos os seus componentes devem ser funcionais, de maneira a potencializar a significação da cena selecionada. A partir da analogia de Julio Cortázar (1974) entre o conto e a fotografia, podemos afirmar que o conto transcende os limites impostos pela lente da câmera por meio de uma seleção precisa da cena. Trata-se, pois, de uma composição que se constitui por um determinado modo de olhar. E este é, evidentemente, o olhar moderno, que, em síntese, compreendemos como a capacidade de ver uma imagem, uma cena, etc. em sua profundidade, ainda que esta seja composta por algum elemento mínimo, transitório. Daí, pode-se pensar que se trata de uma contemplação atenta ainda que num contexto de transitoriedade<sup>61</sup>.

A analogia entre o conto e a fotografia parte do fato de ambos pressuporem uma limitação de ordem técnica. Mas, para além disso, são produtos da Modernidade que apresentam semelhanças quanto ao olhar que seleciona e apreende a realidade de maneira particular. Por exemplo, vejamos o seguinte trecho do ensaio “Na caverna de Platão” (1977), de Susan Sontag:

A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Aí está a superfície. Agora, imagine — ou antes, sinta, intua — o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto”. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. [...] a representação da realidade pela câmera deve sempre ocultar mais do que revela (SONTAG, 2004, p. 33-34).

As semelhanças entre o enunciado de Sontag (2004) e as “Teses sobre o conto” de Ricardo Piglia ou a “Teoria do *Iceberg*” de Ernest Hemingway<sup>62</sup> são provas da proximidade

---

<sup>60</sup> Agradeço ao Prof. Dr. Márcio Scheel, do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da UNESP, câmpus de São José do Rio Preto, por essa ideia.

<sup>61</sup> Nesse sentido, destaque-se a já mencionada alusão que Baudelaire (2006) faz ao convalescente que vê tudo como novidade. No caso do conto de Poe por ele citado (“O homem da multidão”), isso é tematizado e orienta a ação da narrativa. No caso da forma do conto em geral, isso pode ser compreendido, também, como a disseminação de índices metonímicos que realçam os detalhes e apontam para algo maior ou, mesmo, como a cifragem da história 2 nos interstícios da história 1 apontada por Piglia (1994).

<sup>62</sup> “Se um autor de prosa sabe o bastante sobre aquilo que está escrevendo, ele poderá omitir coisas que sabe, e o leitor, se o autor escreve com suficiente verdade, terá dessas coisas um sentimento tão forte quanto o teria se o escritor as houvesse explicitado. A dignidade de movimento de um iceberg se deve ao fato de apenas um oitavo

entre o conto e a fotografia no que diz respeito à elipse. Algo parecido pode ser verificado nas considerações de Walter Benjamin em “Pequena história da fotografia” (1931). Ao analisar as fotos parisienses de Eugène Atget, o precursor da fotografia surrealista e da escola moderna da fotografia, Benjamin avalia: “ele buscava as coisas perdidas e transviadas, e, por isso, tais imagens se voltam contra a ressonância exótica, majestosa, romântica, dos nomes de cidades” (BENJAMIN, 1987, p. 101). A fotografia surrealista de Atget, ao captar lugares vazios, produz um novo olhar, segundo Benjamin, que abandona o retrato das pessoas e prepara “uma saudável alienação do homem com relação a seu mundo ambiente. Ela liberta para o olhar politicamente educado o espaço em que toda intimidade cede lugar à iluminação dos pormenores” (BENJAMIN, 1987, p. 102). E conclui: “A câmara se torna cada vez menor, cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador. Aqui deve intervir a legenda” (BENJAMIN, 1987, p. 107). Benjamin (1987) diz que não era uma coincidência que as fotos de Atget tivessem sido comparadas ao local de um crime. E questiona: “não deve o fotógrafo, sucessor dos áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?” (BENJAMIN, 1987, p. 107). Para nós, o conto também opera assim: ele ilumina os detalhes de imagens efêmeras e secretas. E esconde o culpado, mantendo apenas alguns indícios do crime. E não disponibiliza uma legenda, pois a elipse é um dos seus fundamentos.

A forma do conto atingiu a sua maturidade no Brasil quando esse modo de olhar também se consolidou nos meios urbanos modernizados como um espírito de época (*Zeitgeist*). Isso só foi possível graças a condições macroestruturais geradas pelo processo de modernização do país. Com o processo de industrialização e de urbanização nos anos 1950-1970, houve, juntamente com a progressiva concentração humana nas cidades, uma ampliação do acesso à escolarização. Isso expandiu as classes médias e, conseqüentemente, o público leitor — os recenseamentos brasileiros apresentados por Hallewell (2012) indicam que, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, houve um aumento da classe média baixa, que, nesse período, passou a representar mais de 10% da população brasileira; com a renovação dos parques gráficos e a autossuficiência na produção do papel para livros e jornais entre os anos 50 e 70 (em meio a crises de importação e estímulos à produção nacional), a qualidade material do livro brasileiro melhorou; com a modernização do jornalismo brasileiro, houve uma expansão no número de suplementos literários e isso beneficiou diretamente a difusão do conto e ampliou a remuneração dos contistas. O fato de essas transformações ocorrerem entre 1950 e 1970

---

de sua massa estar acima das águas. Um escritor que omite coisas porque não as conhece apenas faz buracos em sua escrita” (HEMINGWAY, s/d).

evidencia que tanto do ponto de vista do conceito de modernidade epistemológica de Hans Ulrich Gumbrecht (1998) quanto da reunião dos componentes que alimentam o turbilhão da vida moderna apontados por Marshall Berman (1987), a modernização brasileira foi tardia. De qualquer modo, foi esse processo que, apesar de sua incompletude e de suas contradições, produziu as condições materiais e de espírito (não devemos esquecer a efervescência cultural do período, que também possibilitou a criação da Bossa Nova, da Poesia Concreta e do Cinema Novo) que viabilizaram a ascensão e o apogeu do conto no país. Nesse sentido, lembremos do excelente apontamento de Fábio Lucas (1982) sobre a importância da urbanização brasileira no plano estético do conto produzido no país:

Um fator sociológico incidiu sobre a natureza da temática, abrandando a tendência regionalista em favor da ampliação da problemática urbana. Relaciona-se isto à forte concentração urbana que se verificou no país. Tal fato irá ter conseqüências estéticas. Basta que comparemos o realismo do conto regionalista, na sua transparência, preocupado em transcrever o ambiente, físico e social, com o realismo do período predominantemente urbano do conto, voltado para uma atividade esquadrihadora e descobridora do ambiente, liberto da obrigação documental e denotativa, com que se denunciava o horror da ambigüidade na ficção realista/naturalista do século passado. Na linha da dispersão da matriz realista, confinada à geometria da anedota escrita como equação a uma só incógnita vamos encontrar, muito forte no cenário brasileiro, o conto mais de estado de alma, menos de enredo (LUCAS, 1982, p. 150-151).

É nesse estágio de renovação do gênero conto no contexto de modernização do país que verificamos as particularidades do processo de reescrita de grandes contistas. Como já demonstramos neste trabalho, os escritores dependiam da publicação em periódicos e revistas para que pudessem posteriormente se inserir no mercado editorial do livro, e foi justamente nesse período que houve mais espaço para o gênero circular na imprensa. Trata-se, portanto, de acompanhar o amadurecimento do conto moderno, dos contistas e dos leitores ao mesmo tempo em que o país também se modernizava. Isso posto, passemos às particularidades da poética de cada contista aqui estudado e dos procedimentos de reescrita em sua vinculação com a forma do conto a partir dos dados das análises do capítulo anterior.

Considerado um dos maiores contistas brasileiros de todos os tempos, Dalton Trevisan se notabiliza por narrativas que tematizam a degradação da experiência humana, a realidade crua e cruel, a violência física e simbólica, a morte, entre outros temas, num estilo que, como já reiterado pela crítica, preza pela concisão e pela elipse. Segundo Elódia Xavier, “Dalton Trevisan é, talvez, de todos os contistas o que melhor realiza a concisão propalada por Edgar Allan Poe; sustentando-se no mínimo indispensável ele constrói uma situação dramática que vai se intensificando de conto para conto” (XAVIER, 1987, p. 134).

A repetição de situações dramáticas, de personagens (que chegam a se configurar, por vezes, como arquétipos no universo trevisaniano, como João e Maria) é um dos principais traços da poética de Trevisan e, como tal, um dos mais reiterados pela crítica. Segundo Arnaldo Franco Junior, a repetição faz com que vejamos que sua obra

marca-se pela idéia de combinatória de um conjunto finito de elementos que, repetidos, mas articulados de várias formas, garantem simultaneamente a afirmação de tais matrizes e a “individualidade” de cada um dos clichês (re)produzidos a partir delas (FRANCO JUNIOR, 2004, p. 2002).

É nesse sentido, pois, que Trevisan se aproxima dos comediantes estoicos de que fala Kenner (2005): o contista curitibano também trabalha com a consciência de que opera num campo de possibilidades fechado. A repetição e o uso de clichês pelo contista apontam para este campo fechado e, também, se vinculam a um processo criativo marcado pela obsessão, que Berta Waldman (1989) chama de “busca incessante” que se faz “pela repetição exaustiva de um mesmo mote em voltas infundáveis. História que se repete na outra, busca que progride e não avança, história que procura a si mesma” (WALDMAN, 1989, p. 1).

A reescrita também é uma prática obsessiva de Trevisan. Mesmo os contos publicados em livro não são considerados produtos acabados: de uma edição para outra, o contista altera os textos, sempre explorando a redução. Rosse Marye Bernardi (1983) fez um estudo detalhado da reescrita na contística de Trevisan em sua tese de doutorado, na qual aponta o enxugamento dos contos como um procedimento que caracteriza a linguagem autoral do contista paranaense:

Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para a sua rarefação, criando um estilo onde a elipse predomina. As orações longas, recheadas de metáforas e imagens comparativas dos textos-base e das primeiras lições<sup>63</sup> vão, aos poucos, despindo-se dos atavios retóricos e articulando-se num estilo de “cauda curta”, que sempre surpreende o leitor com o seu bote certo. Sistemáticamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado. Como resultado, a linguagem adquire a marca inconfundível do autor, reconhecível nos diversos tratamentos narrativos dados aos seus vários textos (BERNARDI, 1983, p. 24-25).

Com base no estudo de Bernardi (1983) e em nossas próprias observações, vejamos, aqui, os principais aspectos de sua reescrita constatados na análise do *corpus*.

<sup>63</sup> Bernardi (1983) denomina de “lição” cada versão de um mesmo conto.

O traço predominante do processo de reescrita Trevisan é a condensação, que afeta diferentes dimensões dos contos, a saber: a) as categorias narrativas, das quais a ação e as personagens são as mais modificadas. Trevisan não hesita em eliminar episódios (ex: trechos das versões anteriores de “Valsa de esquina”, “Pensão Nápoles” e “Os botequins”) e personagens (como o guarda das versões anteriores de “O vagabundo” e a figura do narrador-testemunha de “Pensão Nápoles”); b) o plano da expressão linguística, no qual se verifica uma obsessão em tornar o texto o mais econômico possível. Nesse sentido, destaque-se a elipse do sujeito das orações e a supressão de verbos, conjunções e demais elementos conectivos, o que gera ênfase às frases nominais.

É importante salientar que a condensação produzida pela reescrita afeta, também, a forma do conto. Especificamente sobre a ação, destaque-se a supressão: a) de situações secundárias ao conflito dramático central; b) de episódios e informações que cifram a segunda história (PIGLIA, 1994) de cada conto, tornando-a mais implícita. Isso fica evidente na reescrita de “Os botequins”, com as supressões no desfecho do conto que torna elíptico o objetivo do protagonista em suas constantes idas ao bar e a razão pela qual ele decide procurar outro. Esse fenômeno também está presente nas modificações do conto “O vagabundo”, pois as informações do passado do protagonista a respeito da sua relação com seus familiares, o que ilumina a compreensão da situação em que ele se encontra no presente, tornam-se mais rarefeitas a cada nova versão do texto. Com isso, reitera-se aquilo que Berta Waldman chama de discurso-vampiro, ou seja,

a narrativa cuja meta é o silêncio, espaço onde as pessoas se destroem, onde os vampiros vivem. Apontando para a palavra única, para a pausa, Dalton Trevisan constrói no discurso a imagem que conta ela mesma a história que pretende se apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa e, desse modo, quem sabe, relevar com maior ênfase, sem a mediação da palavra, a realidade vampirizada (WALDMAN, 1989, p. 13).

Isso não deixa de ser um indício da crise da representação na obra de Trevisan. Mas, como poderia dizer Kenner (2005) se lesse a obra do escritor paranaense, o contista opera com as possibilidades das 26 letras do alfabeto como sinais impressos para construir seu mundo possível — sua obsessão pelo apagamento, portanto, não pode ser completamente satisfeita, pois seu processo criativo sempre produzirá traços impressos no papel. Quando não se vale do miniconto, a saída de Trevisan é a redução obsessiva que, para além da condensação estilística no nível da construção de frases e orações com a eliminação de elementos acessórios, acaba por sublinhar o caráter elíptico do conto ao cifrar ainda mais a história 2 (PIGLIA, 1994) ou,

mesmo, ao não permitir a sua emergência na superfície da história 1. Desse modo, essa realidade que, segundo Waldman (1989), Trevisan busca relevar com maior ênfase sem a mediação da palavra, efetiva-se para o leitor como o mistério do conto. Com isso, o contista também faz com que o leitor tenha um papel mais ativo na apreensão da significação dos contos, pois seu processo de reescrita aumenta os “lugares vazios” (COSTA LIMA, 2002) dos textos.

Outro aspecto importante da reescrita de Dalton Trevisan é a maneira como ele transforma o desfecho de alguns dos contos. Por exemplo, o final das versões reescritas de “Pedrinho” e “Pensão Nápoles” é construído a partir de supressões e do deslocamento de um episódio anterior que passa a ser o encerramento do texto. Na contística de Trevisan, o desfecho dos contos passa cada vez mais a ser o flagrante de um momento de impasse experimentado pelas personagens. A reescrita de “Pensão Nápoles” exemplifica isso: ao trocar a morte do protagonista pelo momento em que ele cospe sangue contra o rio logo após o amigo lembrá-lo de que não há mar em Curitiba, o conto substitui um desfecho mais tradicional por um mais aberto, que capta o momento em que a impossibilidade da fuga desejada pela personagem é reiterada. Susan Lohafer (1994) destaca que os contos do *corpus* do seu estudo, produzidos no período inicial (1820-1850), apresentavam os maiores índices de referências à morte e de problemas resolvidos, enquanto os contos modernos (1920-1940) proporcionam uma menor incidência de onisciência no foco narrativo e também um maior número de desfechos baseados na perspectiva de alguma das personagens. A operação realizada na reescrita de “Pensão Nápoles” ressalta esse aspecto da contística moderna, pois passa de um final mais fechado a um mais aberto, mantendo a tensão dramática no desfecho sem resolver a intriga.

No caso de “Pedrinho”, nota-se que o contista optou por eliminar a frase que indicava objetivamente a tensão emocional do pai — “Então deixou cair o cigarro apagado da boca, porque alguma coisa se partiu dentro dêle” (TREVISAN, 1957, p. 4) — e por empregar uma imagem contundente da qual o leitor tem de inferir a sua dimensão simbólica — “E quando o pai, à hora do enterro, às cinco da tarde, beijou-lhe a testa ela lhe queimou os lábios” (TREVISAN, 1959, p. 9). Essa alteração, tal como no caso da eliminação das imagens hiperbólicas do conto, é representativa do trabalho de reelaboração da narração que desloca a dramatização da esfera da enunciação do narrador para a caracterização do evento narrado. Em vez de manter ou ampliar construções que enfatizam o modo como o narrador apreende e representa os fatos, a reescrita privilegia uma caracterização mais objetiva dos próprios fatos. Com isso, aumenta-se a carga de realismo do texto e o narrador se torna mais objetivo e neutro. Essa proeminência de uma narração mais realista, que aumenta a intensidade dramática dos

textos, afirma um estilo autoral de Trevisan que perpassa a reescrita da maior parte dos seus contos.

As análises também apontaram outro procedimento comum na reescrita de Trevisan: a eliminação de referências intertextuais e de figuras históricas. Por exemplo, destacamos a supressão: a) em “Valsa de esquina”, da figura de Armando Duval, do romance *A dama das camélias*, e de Lady Godiva; b) em “O vagabundo”, a referência ao aspecto físico de Tolstói; c) na primeira versão do conto “Os botequins”, a referência a Clemenceau. Em seu estudo sobre o processo de reescrita de Trevisan, Bernardi (1983) indica supressões de referências a Raskólnikov, protagonista do romance *Crime e castigo*, de Fiódor Dostoiévski, e ao poeta Arthur Rimbaud. Ao eliminar tais referências, parece-nos que Trevisan não buscou necessariamente tornar os textos mais acessíveis aos leitores, tendo em vista que tais referências estavam presentes nos textos publicados em jornais, um veículo supostamente mais adequado para uma leitura mais fácil do que o livro. Em vez disso, a supressão dessas referências parece fazer parte do projeto estético do escritor, marcado: a) pela condensação do texto em diferentes níveis; b) pela ênfase no realismo cru dos textos; c) pela eliminação de elementos acessórios — neste caso, o intertexto passa a ser considerado ornamental. Trata-se, pois, de uma afirmação de aspectos da poética de Trevisan que, neste caso, não implicam uma mudança de leitor-modelo (ECO, 2004). Nesse sentido, as alterações nos desfechos, que se tornam mais abertos e elípticos, indicam melhor as mudanças do público leitor que os textos projetam. O apagamento de referências intertextuais é, também, um procedimento que autonomiza o conto de Trevisan, sublinhando a sua singularidade autoral.

A materialidade do suporte também foi importante para a produção dos sentidos dos contos de Trevisan no processo de reescrita, como verificamos no caso de “Pensão Nápoles”. Para sintetizar esse vínculo intrínseco, apresentamos um caso em que a reescrita do conto publicado em livro compensa um elemento do suporte suplemento — a ilustração. Vejamos: Dalton Trevisan publicou uma primeira versão de “Uma vela para Dario”, um dos seus mais famosos contos, sob o título “Cena de rua” no suplemento *Singra*, do *Correio da Manhã*, no dia 3 de junho de 1960.

Figura 19 — “Cena de rua” no suplemento *Singra*, do *Correio da Manhã* (03/06/1960)

# CENA DE RUA



Conto de DALTON TREVISAN

Ilustração de S. MALTA

3 a 9/6/1960

7

O homem vinha apressado, o guarda-chuva no braço esquerdo e, assim que dobrou a esquina, diminuiu o passo até parar, encostando-se à parede de uma casa. Foi escorregando por ela, de costas, e sentou-se na calçada, ainda molhada da chuva, depositando no chão o cachimbo.

Dois ou três passantes rodearam o homem sentado, indagando se não estava se sentindo bem. Ele abriu a boca, mas não respondeu. Um senhor gordo, de branco, sugeriu que ele devia sofrer de ataque.

Estendeu-se mais um pouco, deitado agora na calçada, e o cachimbo a seu lado tinha apagado. Um rapaz de bigode pediu ao grupo que se afastasse, deixando o homem respirar. E abriu-lhe o paletó, o colarinho, a gravata e a cinta. Quando lhe tirou os sapatos, o homem roncou pela garganta e um fio de espuma saiu no canto da boca.

Cada pessoa que chegava se punha na ponta dos pés, embora não pudesse ver o homem. Os moradores da rua conversavam de uma porta à outra, as crianças foram acordadas e vieram de pijama às janelas. O senhor gordo repetia que o homem se sentara na calçada, soprando ainda a fumaça do cachimbo e encostando o guarda-chuva na parede. Mas não se via guarda-chuva ou cachimbo ao lado dele.

Uma velhinha de cabeça grisalha bradou que o homem estava morrendo. Um grupo transportou-o na direção do taxi estacionado na esquina. Já tinham introduzido no carro a metade do corpo, quando o motorista protestou: e se ele morresse na viagem? A turba concordou em chamar a ambulância. O homem foi conduzido de volta e encostado à parede — não tinha os sapatos e o alfinete de pérola na gravata.

Alguém informou que na outra rua havia uma farmácia. O homem foi carregado até à esquina; a farmácia era no fim do quarteirão e, além do mais, ele estava muito pesado. Foi largado ali na porta de uma peixaria. Imediatamente um enxame de moscas lhe cobriu o rosto, sem que ele fizesse o menor gesto para espantá-las.

As mesas de um café próximo foram ocupadas pelas pessoas que tinham vindo ver o homem e, agora, comendo e bebendo, gozavam as delícias da noite. Ele ficara torto como o deixaram, no degrau da peixaria, sem o relógio de pulso.

Um terceiro sugeriu que lhe examinassem os documentos. Vários objetos foram retirados de seus bolsos e alinhados sobre a camisa branca. Todos ficaram sabendo de seu nome, idade, cor dos olhos, sinais de nascença, o enderço na carteira era de outra cidade.

Registrou-se tumulto na multidão de mais de duzentas pessoas que, a essa hora, ocupava toda a rua e as calçadas: era a polícia. O carro negro investiu contra o povo e várias pessoas pularam o corpo do homem, que foi pisoteado dezessete vezes.

Um policial aproximou-se do cadáver e não pôde identificá-lo — os bolsos vazios. Restava apenas a aliança de ouro na mão esquerda, que o próprio homem — quando vivo não podia retirar do dedo senão umedecendo-o com sabão. Ficou decidido que o caso era com o rabeção.

A última boca do povo repetiu que o homem morreu, o homem morreu e começou a se dispersar. Ele havia levado quase duas horas para morrer e ninguém sequer acreditara que estivesse morrendo. Agora, os que podiam olhá-lo, viam que tinha todo o ar de um morto.

Um senhor piedoso despiu o paletó do homem para lhe sustentar a cabeça. Cruzou as suas mãos no peito. Não lhe pôde fechar os olhos nem a boca, onde as bolhas de espuma haviam desaparecido. Era apenas um homem morto e a multidão se espalhou rapidamente, as mesas do café voltaram a ficar vazias. Demoravam-se nas janelas alguns moradores, que tinham trazido almofadas para descansar os cotovelos.

Um menino de cor e descalço veio com uma vela, que acendeu ao lado do cadáver. Parecia morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva.

Fecharam uma a uma as janelas, e três horas depois, o homem lá estava esperando o rabeção. A cabeça agora na pedra, sem o paletó, e o dedo da mão esquerda sem a aliança. A vela tinha queimado até a metade, apagando-se às primeiras gotas da chuva, que voltava a cair.

As únicas diferenças entre essa versão do conto e a da primeira edição de *Cemitério de elefantes* (1964) são a troca do título e a substituição da expressão “o homem” pelo nome próprio do protagonista nas referências que o narrador faz a ele. Ao realizar esse procedimento de nomear a vítima, o contista humaniza o protagonista, contrastando-o com a desumanidade das demais personagens que interagem com ele ao longo do texto. Note-se, porém, que esse contraste já havia sido construído na ilustração de Sérgio Malta que acompanha o conto na publicação em *Singra*: nela, o protagonista é o único indivíduo que apresenta um rosto com traços bem definidos, o que o distingue das demais pessoas retratadas. Também é significativo que essas outras pessoas tenham os olhos praticamente fechados porque isso sintetiza a ideia construída no conto de que as outras personagens olham para o protagonista com indiferença para o seu drama, o que as iguala. Não se pode desconsiderar a relação entre o texto e a ilustração, vínculo este enfatizado pela própria capa da edição por meio do anúncio da ilustração e do seu autor junto ao conto (“Conto de DALTON TREVISAN Ilustração S. MALTA”). Portanto, por mais que não saibamos se essa ilustração e a ausência dela em livro levou Dalton Trevisan a realizar as modificações que ele fez no texto, nota-se que o resultado da reescrita desse conto é uma adaptação de elementos constituintes do suporte suplemento ilustrado.

Embora a reescrita seja, como vimos, um dado importante da poética de Trevisan e ele faça uso desse recurso mesmo em textos já publicados em livro, as análises dos contos deste trabalho demonstram que, na passagem do jornal (mesmo com outras publicações neste suporte) para o livro, sua reescrita produz alterações mais significativas na forma do conto. Não se trata apenas de uma busca incessante pela condensação, mas de uma mudança de olhar ao cifrar, cada vez mais, a história 2 na história 1 (PIGLIA, 1994) — lembre-se, por exemplo, da reescrita de “Os botequins”, “Pensão Nápoles” e “O velho” / “O vagabundo”. Utilizando a clássica analogia entre o conto e a fotografia, podemos dizer que se os contos de Trevisan são fotografias quando estampados nas páginas de jornais e revistas, a reescrita deles faz com que, para a publicação em livro, parte de suas margens sejam removidas e incorporem o interior de um monóculo fotográfico. Nesse caso, a substância da matéria fotográfica permanece a mesma, mas há uma redução fundamental que altera a percepção e que demanda a ferramenta da lente (que, na leitura, é a combinação do empenho e do preparo advindo da disciplina do hábito) do observador/leitor para a visualização da imagem completa.

O conto de Lygia Fagundes Telles situa-se no limiar a tradição do conto de Poe (em termos da racionalização da construção) e da experiência moderna do conto de atmosfera (ex: A. P. Tchekhov e Katherine Mansfield), que nasce no fim do século XIX e se consolida na literatura ocidental no início do século XX. São temas caros à sua contística a solidão, as

relações humanas caracterizadas pelo desencontro e pela alienação que objetifica os seres, a crença no amor em meio à falência das relações amorosas e, também, a consciência perturbada pelo confronto com o cotidiano, de onde emerge uma combinação de traços intimistas com um realismo cru. Temístocles Linhares (1973) sintetiza muito bem a relação entre os temas, o traço psicológico e a forma do conto de Telles:

Vistos mais estritamente, os seus contos são psicológicos, tendendo para os temas de trágica morbidez, de malogro e frustração, o medo da autenticidade, os sacrifícios impostos pelo amor, a emoção humana em seu estado de pureza, etc. Exímia criadora de atmosferas, as suas estórias se organizam às vezes em torno da descrição de objetos e certos pormenores de toda ordem que chegam a influir no desenvolvimento da narrativa (LINHARES, 1973, p. 15).

Segundo Temístocles Linhares (1973), além da brevidade, um dos traços característicos do conto enquanto gênero ficcional é o que ele denomina de “artesanato”, isto é, a “experiência estética como ingrediente próprio do conto. Sem ela, a outra experiência, a concreta, a dos objetos de prazer cotidiano, digamos, não se completa, literariamente falando” (LINHARES, 1973, p. 4). Por isso, o crítico afirma:

o conto só pode existir com perfeito domínio da forma. O contista utiliza a forma, a linguagem, o estilo, como meios de expressão, está claro, mas, se algum fim lhe deve ser atribuído, esse é o da literatura geral, ou seja, o de reenfrentar, de seu ângulo, com consciência aprofundada, os problemas humanos, para significar toda uma experiência, dentro da qual gozamos e sofremos o mundo de todos (LINHARES, 1973, p. 3-4).

Partindo dessa definição de um dos princípios que julga ser parte fundamental do gênero conto, pode-se compreender a avaliação que Linhares (1973) faz do processo de reescrita de Lygia Fagundes Telles, destacando

a preocupação com o artesanato, que na autora não deve ser confundida com nenhuma prática de artificialização. É certo que ela é a primeira a falar no “fascínio da tarefa artesanal”, não resistindo às suas tentações. Estas, todavia, não vão além de cortes, acréscimos, mudanças de frases ou de palavras, sem afetar a inspiração original. O seu processo de composição, é claro, se apurou mais, se cercou de maiores rigores técnicos, para satisfazer a uma necessidade de exigência perfeitamente admissível em que cada vez mais toma consciência de seus deveres literários (LINHARES, 1973, p. 113-114).

Este é, segundo o autor, o caso das narrativas reescritas de *Antes do baile verde*, de “contos renovados, repudiada a antiga forma em que foram vazados” (LINHARES, 1973, p. 110). Com isso, percebemos que o estudioso toca num aspecto fundamental da reescrita de Telles: a renovação da forma do conto por meio de alterações no texto. As análises do presente

trabalho demonstram que a reescrita de Telles tende a combinar a supressão de itens acessórios (ex: adjetivos e advérbios) com acréscimos que aumentam a potência de significação de determinados elementos da narrativa. Ou seja, de modo geral, os contos reescritos tendem a ficar mais longos do que suas versões anteriores, mas destaque-se que os acréscimos realizados são quase sempre funcionais e adquirem, mesmo, a estatura de motivos associados (TOMACHEVSKI, 1976) nas novas versões dos textos. Por exemplo, conforme demonstramos na análise da reescrita do conto “O menino”, o filme exibido no cinema torna-se mais significativo com os acréscimos realizados, assim como uma série de elementos inseridos intensifica a rede simbólica que amplia a possibilidade de leitura psicológica/psicanalítica do texto. Portanto, a reescrita de Telles configura-se como o artesanato (termo este também utilizado no prefácio de *Antes do baile verde*) que amplia os efeitos de sentido e a funcionalidade dos motivos que constituem o conto. Com isso, nos contos reescritos de Telles, os detalhes, considerando as proposições de Wright (1989a) e Carver (1994) sobre o gênero, tornam-se mais proeminentes.

Note-se que ao privilegiar a inserção de novos motivos nos contos, Telles não faz com que o leitor apreenda a história 2 (PIGLIA, 1994) com mais facilidade. Dito de outro modo: os enxertos narrativos da reescrita não cumprem a função de diminuir os mistérios dos textos. Pelo contrário, o leitor-modelo (ECO, 2004) que seus contos reescritos projetam são mais críticos, uma vez que eles terão de enfrentar mais elementos que demandam esforço e capacidade de interpretação. Por isso, pode-se afirmar que, por mais que o procedimento-matriz da reescrita dos contos de Lygia Fagundes Telles seja oposto ao de Dalton Trevisan, ambos operam com aspectos caros à forma do conto e potencializam a significação dos textos, cada qual à sua maneira — seja pela elipse, seja pelo acréscimo de material simbólico.

Outro aspecto que deve ser salientado na reescrita de Telles é a estratégia de aumentar a unidade do livro de contos por meio de modificações. Por exemplo, a reiteração de elementos da cor verde (no conto “O menino”, lembre-se da inclusão do perfume *Vent Vert*) e seus efeitos simbólicos indica que o processo de reescrita dos textos de *Antes do baile verde* busca a construção de uma *short story cycle*. Segundo Forrest Ingram (1971), uma *short story cycle* é “um livro de contos tão ligados uns aos outros por seu autor que a experiência sucessiva do leitor em vários níveis do padrão do todo modifica significativamente sua experiência de cada um de seus componentes” (INGRAM, 1971, p. 19 — tradução nossa)<sup>64</sup>. *Antes do baile verde*

---

<sup>64</sup> No original: “a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts” (INGRAM, 1971, p. 19).

poderia ser compreendido, de acordo com a nomenclatura de Ingram (1971), como uma *completed cycle*, isto é, um livro de contos relacionados entre si que, originalmente, não foram escritos com a intenção de que formassem um conjunto de textos com unidade. O crítico destaca que, nesse tipo de coletânea, por mais que não tenham sido produzidos intencionalmente para serem publicados em conjunto, esses contos passam por um processo de trabalho do autor depois que ele percebe os nexos existentes entre eles. Nesse procedimento, a reescrita é, por vezes, um dos procedimentos mobilizados, e a reunião dos contos vai além da mera justaposição de textos numa coletânea<sup>65</sup>.

Tendo em vista a trajetória editorial dos contos que compõem *Antes do baile verde*, o valor que os editores atribuem à reescrita no prefácio e o próprio trabalho elaborado nos textos, pode-se avaliar o processo de reescrita desse livro não só como uma forma de atualização estética, mas como um modo de aumentar a unidade do livro. Isso é evidenciado pelo fato de que a reescrita dos textos manteve a autonomia de cada um deles, mas foi concebida com o conjunto dos textos que a coletânea reúne, como pode ser demonstrado por algumas modificações que detectamos na leitura dos contos. Por exemplo, verificamos que Lygia retirou a expressão “lançou um olhar sombrio” da versão do conto “Antes do baile verde” publicada em *O jardim selvagem* e a incluiu no conto “O menino” na primeira edição de *Antes do baile verde*. Essa mesma expressão foi trocada por outra no conto que dá título ao livro, muito possivelmente para evitar uma repetição. Isso demonstra que o trabalho de reescrita da autora não se pautou apenas pelo ajuste individual de cada texto, mas também pela relação que cada texto passou a estabelecer com o todo do livro.

Para Fábio Lucas (1990), o conto de Lygia Fagundes Telles “incorporou valores da modernidade” (LUCAS, 1990, p. 62), tanto do ponto de vista do tema quanto da forma. Segundo o estudioso, Telles aderiu ao espírito moderno quando a corrente predominante dele era o Existencialismo e também adotou técnicas literárias do experimentalismo vanguardista, como o discurso indireto livre e o fluxo de consciência para a enunciação dos processos da vida interior das personagens. E ele complementa:

LFT incorpora todos esses valores, desde que, leitora bem informada das novidades internacionais, captou os valores da modernidade e os utilizou com abundância. Dado às tendências inatas a seu espírito, LFT acolheu vivamente as técnicas literárias em curso e manifestou pronta adesão ao estilo pontilhado de oralidade, ao lado de pendor muito forte para explorar as manifestações do inconsciente.

---

<sup>65</sup> Um exemplo clássico de *completed cycle* é *Laços de família*, de Clarice Lispector, publicado em 1960, cuja unidade temática resulta da junção de contos publicados na revista *Senhor* e no livro *Alguns contos*. Pode-se dizer o mesmo de *Novelas nada exemplares* (1959), de Dalton Trevisan.

Com a oralidade, sua presa [sic] conquistou fluência; com a exploração do inconsciente, ganhou densidade (LUCAS, 1990, p. 62 — colchetes nossos).

Esses traços apontados por Lucas (1990) na contística de Telles são aprimorados no processo de reescrita. Por exemplo, a reescrita dos contos “Antes do baile verde” e “O menino” adensa a subjetividade dos protagonistas e torna o registro de suas falas mais fluentes devido à incorporação de marcas típicas da oralidade e da coloquialidade. No caso do primeiro conto mencionado, a contista reitera o baixo calção para melhor registrar certos traços da personalidade da protagonista ao mesmo tempo em que torna a expressão emocional dela mais impactante em suas falas. Esse tipo de mudança pode ser associado a uma mudança de postura apontada por Linhares, quando afirma que Telles havia se tornado “uma escritora desinibida, liberta de todos os preconceitos, que se interessa em ir à essência dos problemas e da própria vida, embora muitas vezes para apontar o que possa haver neles e nela de execrável” (LINHARES, 1973, p. 109-110). Evidentemente, isso também revela uma mudança do leitor-modelo (ECO, 2004) de seus contos: Telles não pôde utilizar o baixo calção no suplemento literário devido ao público a que ele se destinava e por razões contextuais (em 1948-1949 os jornais não admitiam o baixo calção; em 1970, a censura da ditadura civil-militar os proibia, sobretudo na imprensa e em veículos de grande circulação), mas ela teve mais liberdade para usar as formas de expressão que julgava serem mais adequadas para o conto no suporte livro — lembremos do acréscimo no desfecho do conto “Cartas”, de Breno Accioly, que veremos a seguir, e que se assemelha ao caso de Telles. Não se pode desconsiderar, também, o fato de que Telles também pôde trabalhar com elementos de escrita passíveis polêmica porque já era uma escritora consagrada ao lançar *Antes do baile verde*, inclusive tendo sido premiada internacionalmente. Seu *status* profissional junto ao mercado editorial, portanto, deve ter sido crucial para a conquista de sua liberdade de criação.

Outro forte traço da contística de Telles é a compreensão do olhar moderno como componente fundamental da construção do conto. Por exemplo, o protagonista masculino de “Os objetos” (uma narrativa que não integra o *corpus* deste trabalho) empreende uma busca agônica pelo sentido da vida por meio do olhar atento que, na verdade, é aquele olhar curioso da criança a que Baudelaire (2006) se refere. Não é por acaso que, ao longo do conto, o protagonista rememore não apenas experiências da infância, mas também o modo como o seu olhar de criança apreendia as coisas — destaque-se, por exemplo, a lembrança das bolhas de sabão com o reflexo de uma janela. É este olhar atento e infantil que permite que a personagem veja as coisas para além de sua superfície material e, deste modo, perscrute um sentido mais profundo na realidade. O conto também problematiza o tema do amor de um ponto de vista

existencial: em meio a uma relação conjugal falida, o marido diz que quando não se é amado, o ser torna-se triste e vazio, tal como um objeto desprovido de sentido por não ser manuseado, ao passo que a esposa diz que o que distingue as pessoas e os objetos não é ser amado, mas a capacidade de amar. Note-se, aí, o estabelecimento do conflito Vida X Morte a partir da natureza do amor. É do olhar atento às coisas que brota uma consciência aguda das personagens ante problemas de ordem existencial.

Essa dimensão simbólica do olhar, tão cara à sua contística, é aprimorada por Telles no seu processo de reescrita. Em todos os contos reescritos, a autora reitera esse elemento: o olhar atento, o olhar curioso diante do novo, o olhar que dá vazão à emoção das personagens, o olhar como forma de embate, etc<sup>66</sup>. Por privilegiar a construção de situações dramáticas que salientam a vivência interior das personagens em vez de enredos carregados de eventos, bem como por se valer do discurso indireto livre e do fluxo de consciência, o gesto do olhar adquire uma importância maior na sua contística, dado que ele se vincula diretamente à constituição dos conflitos dramáticos. Essa poética do olhar no conto de Lygia Fagundes Telles é mais um traço que revela uma compreensão aguçada, por parte da contista, do olhar moderno como um dos fundamentos da forma do conto. E sua prática de reescrita realça o seu amadurecimento nesse âmbito.

Nascido em Alagoas, Breno Accioly é um dos melhores escritores brasileiros dos anos 1940-1950, e fez do conto a sua principal forma de expressão. Na esteira do crescimento das editoras José Olympio e Civilização Brasileira em meados do século XX, teve a oportunidade de lançar livros por essas importantes casas editoriais após ampla publicação regular em periódicos. Prova da boa recepção de seu trabalho no meio literário da época é o fato de ele ter sido um dos mais assíduos e importantes contistas do suplemento literário do *Diário Carioca* desde o início deste veículo, em 1950 — como vimos anteriormente neste trabalho, este foi um jornal de prestígio que remunerava muito bem os colaboradores do seu suplemento.

Accioly certamente não alcançou um espaço maior no sistema literário brasileiro devido à sua morte precoce em 1966, aos 44 anos. Isso também explica, de certo modo, a razão de ele ter sido esquecido pelo público e pela crítica por tantos anos. Dos anos 90 para cá, sua produção literária passou por um tímido processo de redescoberta, chegando a ter sua obra reunida em um único livro no ano 2000 pela editora Escrituras. Sua inserção, nesta tese, justifica-se, pois, por duas razões: em primeiro lugar, porque se trata de um contista de muita qualidade, que

---

<sup>66</sup> Neste aspecto, sua literatura se irmana à de Clarice Lispector, que também explora, à sua maneira, a multiplicidade do olhar em sua obra. O olhar moderno, aliás, é um traço comum a todos os contistas aqui estudados, singularizando-se em cada obra.

publicou em periódicos dos anos 50 e teve o seu trabalho reconhecido por grandes editoras — seu domínio do gênero conto é incontestável. Em segundo lugar, porque se trata de contista um tanto quanto esquecido cuja obra merece ser mais lida e mais estudada.

Angústia, loucura e morte: estes são alguns dos principais temas dos contos de Accioly, que se caracterizam pela sondagem dos recônditos sombrios da alma humana. Os limites entre lucidez e loucura em seus textos são tênues e, por vezes, adquirem uma feição poética — lembremos, aqui, por exemplo, da imagem do voo da bailarina como metáfora da morte num momento de devaneio com ares líricos do protagonista de “João Urso”, um de seus textos mais famosos.

Sobre a loucura em seus contos, Tristão de Athayde afirmou: “nunca vimos, até hoje, no Brasil, tão bem expresso, literariamente, êsse terrível campo de transição entre a luz da consciência e a outra luz da insanidade, como nestes contos por vezes repugnantes” (ATHAYDE, 1944, p. 4). Gilberto Freyre, por sua vez, avaliou a percepção poética do conto de Accioly, afirmando que ele

Não deixa nunca de ser poesia. Pois nenhum fator chega ao fim da leitura de uma produção de Breno Accioly sem se sentir num mundo que não é outro senão o poético. O que não significa que seja um mundo de irrealidade ou de supra-realidade e sim daquela realidade em certos trechos rebelde ao conhecimento puramente científico ou lógico; daquela realidade aonde só se chega pelo conhecimento poético (FREYRE, 2000, p. 667-668).

Não raro, devido ao seu temário, a crítica aponta semelhanças entre Accioly e Fiódor Dostoiévski, como o fez José Paulo Paes, que afirma que o conto de Accioly cria “com uma surpreendente economia de meios, atmosfera de angústia dostoiévskiana” (PAES, 2000, p. 671). Para além dessa angústia tão reiterada pela crítica de sua obra, note-se o destaque feito por Massaud Moisés sobre o não-dito e o traço expressionista de seus contos:

Os contos, mais narrados que mostrados, lançando mão de sutilezas, insinuações, meias-palavras, evidenciam, no gosto das descrições em que não é raro o traço fauve, um paisagista, um visionário. Lembra um pintor expressionista, voltado para a loucura, as disformidades, a putrefação, a morte, a patologia social (MOISÉS, 2000, p. 678).

Um dos componentes caros à sua poética é a correlação entre a descrição de elementos exteriores e a vivência interior (marcada por uma consciência cindida) das personagens — eis, aqui, uma aproximação com o aspecto expressionista de sua escrita apontado por Moisés (2000). No caso de “João Urso”, um dos seus mais importantes contos, a descrição do espaço cria um ambiente que reforça a hostilidade enfrentada pelo protagonista marcado pelo signo da

diferença. A distância e a força dos elementos da natureza são correlatas da solidão e do turbilhão emocional experimentados pelo protagonista. Por exemplo, no trecho “A vidraça não livra João Urso de ficar tingido numa nódoa de sangue” (ACCIOLY, 1963, p. 27), o reflexo da vermelhidão dos morros e dos relâmpagos no rosto do protagonista, textualmente comparado ao sangue, pode ser lido como um indício da violência simbólica e da possibilidade de violência física enfrentadas pela personagem. E, se no início do conto os elementos da natureza se encontram distantes e se há uma diferença fundamental entre a noite das serras e a noite da cidade, também o protagonista, no meio da narrativa, “vê-se afastado do mundo” (ACCIOLY, 1963, p. 27) devido à diferença entre ele e a sociedade, que se horroriza com a sua patologia. Outro exemplo desse procedimento pode ser verificado no conto “Dois enterros”: no trecho “Silêncio, frio, umidade que brota da terra” (ACCIOLY, 2000, p. 119), a descrição flagra (e ajuda a construir) o clima tenso e adverso que marca a experiência do luto das personagens no contato com um trajeto hostil.

Partindo desses aspectos do conto de Accioly, pode-se afirmar que algumas modificações na sua reescrita também podem ser lidas como um aprimoramento do modo como a sua narrativa lida com a relação entre exterioridade e interioridade. No entanto, diferentemente dos exemplos anteriores, os contos analisados no presente trabalho são narrados em primeira pessoa, o que altera a dinâmica do vínculo entre descrição e vivência interior. Estes contos se notabilizam por seus narradores-protagonistas pujantes, que relatam memórias com uma verbosidade que traduz a sua personalidade. A força expressiva desses narradores lembra a potência dos narradores-protagonistas dos contos de Edgar Allan Poe. Ambos partilham a loucura como um dos mais recorrentes e importantes motivos de sua contística, embora Poe a mobilize mais como substrato dos narradores obsessivos em primeira pessoa, enquanto Accioly faz dela um uso mais contundente como motivo associado em narrativas em terceira pessoa. Também como nos contos do mestre norte-americano, aspectos da enunciação do relato memorialístico de seus narradores em primeira pessoa orientam a construção da unidade de efeito do texto, embora haja uma diferença fundamental entre eles: se o motivo que marca os narradores de Poe é, como demonstra Charles E. May (1991), a obsessão, o motivo predominante no discurso dos narradores de Accioly é a soberba que mascara o ressentimento. Decorre, daí, uma disseminação de motivos que cumprem a função de sublinhar o caráter do enunciador no texto. Por exemplo, ao fazerem descrições verborrágicas, os narradores dizem mais sobre si mesmos do que sobre o objeto da descrição. Constroem, assim, um painel hiperbólico fundado no eu.

No processo de reescrita de Accioly, a descrição é modificada em função da relação afetiva entre o narrador e aquilo que ele descreve. Ou seja: o traço expressionista, ainda que mais rarefeito, permanece como valor estético. Entretanto, muda-se o vínculo entre o narrador e aquilo que ele descreve em função da pessoa do discurso, que, nestes contos, é de primeira pessoa. Notamos que a personalidade desse tipo de narrador é acentuada por meio de modificações que reiteram certos traços de seu caráter. Por exemplo, na reescrita de “Prato feito” / “Uma certa Zezé”, há uma série de alterações que realçam o comportamento violento do protagonista e, a depender da posição interpretativa do leitor, revelam o seu pensamento racista (lembramos do acréscimo de “com suas cataduras de mulatos, pretos e brancos servis”). O acréscimo de adjetivos um tanto quanto esdrúxulos, como “amacaqueada” e “carunchoso”, dá vazão aos ressentimentos do protagonista quando ele confronta memórias negativas de pessoas ou situações, o que faz com que ele utilize tais caracterizações tanto para atacar seus desafetos na tecedura do relato quanto para afirmar a sua suposta superioridade intelectual com relação às demais personagens. Note-se que isso não ocorreu na reescrita do conto “Cartas” porque o texto já estava devidamente carregado nesse sentido, como se verifica em um trecho do seu início: “Nenhuma atenção dispensei àquela página de caligrafia irregular, ridículas garatujas violentando a ortografia sem piedade, investindo contra a pontuação com uma incrível desfaçatez” (ACCIOLY, 1954, p. 3). Tais modificações empreendidas na reescrita integram, portanto, uma tentativa de acentuar um dos componentes da poética do escritor no âmbito da forma do conto, uma vez que esses acréscimos não são acessórios. Se eles não chegam a se constituir como motivos associados, atendem, por outro lado, ao princípio da funcionalidade dos componentes da construção do conto. E, também, apontam para um olhar cuidadoso do contista para os detalhes.

A reescrita de Accioly também empreende uma superação dos limites morais e mercadológicos impostos pelo jornal e pela variação do leitor-modelo (ECO, 2004) que os seus contos projetam para os diferentes suportes de publicação. Como já apontamos na análise, a frase acrescentada ao desfecho do conto “Cartas”, sobretudo por causa do termo “furnicando” (sic), não seria adequada ao suporte suplemento literário, pois poderia chocar o público. No entanto, no suporte livro, o contista teve mais liberdade para expor a informação contundente de que pai e filha mantinham relações sexuais após a paralisia da mãe. Pode-se também questionar se houve um acréscimo de fato na reescrita ou se houve um corte no texto original, o que configuraria um protocolo de edição (CHARTIER, 2009). De qualquer modo, note-se que essa modificação não é apenas uma superação de barreiras morais, pois ela tem implicações na forma do conto. Se na versão do jornal o contista optou por manter a história 2 (PIGLIA,

1994) mais oculta, permitindo ao leitor entrevê-la por meio de alguns elementos mínimos, na reescrita, a história 2 é revelada de forma clara. Esta certamente não é uma alteração que visa a facilitar o processo interpretativo do leitor de livro, mesmo porque seu leitor-modelo é mais crítico e, por isso, mais bem aparelhado em termos de formação e de competência de leitura e inferência. No entanto, não há como desconsiderar o efeito catártico do novo desfecho, que, com um final impactante, aproxima-se da poética de Poe — lembremos, por exemplo, da revelação de um conto como “Berenice”.

O conto de Clarice Lispector notabiliza-se por uma linguagem que se pensa, seja no tratamento de personagens que experimentam um processo epifânico (“Amor”; “O búfalo”), seja na exploração da problemática da narração (“A quinta história”), seja na parodização de gêneros cristalizados (“Uma história de tanto amor”), seja no paroxismo da autorreflexão da linguagem em face do mundo, que parece beirar o absurdo (“O ovo e a galinha”). Na maioria dos contos, a ação narrativa apresenta substância factual (por vezes, mínima, e aí fundada no instantâneo ou no flagrante), mas, devido à narração que privilegia o discurso indireto livre e os processos de subjetivação das personagens, ganham ênfase a vivência interior dos protagonistas e o modo como eles apreendem ou se confrontam com a realidade e com o outro. O esfacelamento das relações pequeno-burguesas, que se mantêm apenas como instituições (“Feliz aniversário”), as fronteiras entre lucidez/liberdade e loucura (“A imitação da rosa”) e o desprovimento animal da consciência como libertação e possibilidade de retorno ao paraíso (“A repartição dos pães”) são alguns dos motivos caros à sua contística.

Com relação à configuração da forma, o conto de Lispector, aponta Benedito Nunes, “respeita as características fundamentais do gênero, concentrando num só episódio, que lhe serve de núcleo, e que corresponde a determinado momento da experiência interior, as possibilidades da narrativa” (NUNES, 1989, p. 83). Pensando nas qualidades do conto de Clarice em função da estrutura do gênero, Elódia Xavier afirma:

O que faz de Clarice uma extraordinária contista é que sua estética do fragmentário (ou do instante, se preferirem) se adapta perfeitamente à estrutura do conto. Pela sua natureza de instantâneo (vimos como Cortázar o compara com a fotografia) ele se ajusta à temática lispectoriana. [...] A tensão entre enunciação e enunciado nas narrativas breves colabora para a intensidade, qualidade tão propalada por Poe (XAVIER, 1987, p. 96).

Os elementos que fazem de Clarice uma grande contista, é claro, não se reduzem a esses aspectos apresentados por Xavier (1987), mas a estudiosa tem o mérito de assinalar a vinculação da forma do conto clariciano e os postulados de Poe e Cortázar, isto é, dois autores proeminentes

como contistas e como teóricos do conto. Além do tratamento literário dessa estética do fragmentário e da intensidade como construtos próprios do gênero, sublinhe-se outro elemento do conto clariciano com a imagem: o olhar. A “visão de míope”, que apreende os contornos dos objetos próximos com nitidez e borra o que está distante, e que é apontado por Gilda de Mello e Souza (1980) como procedimento de composição do romance *A maçã no escuro*, pode ser estendida aos contos de Clarice. Segundo Mello e Souza (1980), no romance mencionado, Clarice, indiferente à exterioridade, “procura penetrar no que há de escondido e secreto nas coisas, nas emoções, nos sentimentos, nas relações entre os seres” (MELLO E SOUZA, 1980). Benedito Nunes (1989) demonstra como isso ocorre (embora sem utilizar a expressão cunhada por Gilda de Mello e Souza) no conto “Amor” a partir da crise experimentada pela protagonista, que é justamente o lhe confere “uma percepção visual penetrante, que lhe dá a conhecer as coisas em sua nudez” (NUNES, 1989, p. 86). Outro aspecto apontado por Benedito Nunes (1989) é o confronto pelo olhar, como ocorre em “O búfalo”. Como instrumento de perscrutação da existência e seus infernos ou como um elemento integrado ao conflito, o olhar é um elemento constitutivo do conto de Clarice, o que o alinha à tradição do olhar moderno que alicerça o gênero conto.

Benedito Nunes (1989) também destaca que, na maioria dos contos de Lispector, o episódio singular que cumpre a função de núcleo da narrativa é um momento de tensão conflitiva. E complementa:

Como núcleo, isto é, como centro de continuidade épica, tal momento de crise interior aparece diversamente condicionado e qualificado em função do desenvolvimento que a história recebe.

Assim, em certos contos, a tensão conflitiva se declara subitamente e estabelece uma ruptura do personagem com o mundo. Noutros porém a crise declarada, que raramente se resolve através de um ato, mantém-se do princípio ao fim, seja como aspiração ou devaneio, seja como mal-entendido ou incompatibilidade entre as pessoas, tomando a forma de estranheza diante das coisas, de embate dos sentimentos ou de consciência culposa (NUNES, 1989, p. 84 — grifos do autor).

Em “Mocinha” / “Viagem a Petrópolis”, Clarice utiliza essa segunda abordagem da tensão conflitiva, isto é, não há um processo epifânico súbito. A revelação é construída ao longo da narrativa e a reescrita privilegia esse desenvolvimento gradual do processo epifânico, sobretudo por meio da ênfase na emergência da subjetividade da personagem no discurso narrativo. Por ser a epifania um procedimento literário caro a certas vertentes da ficção

moderna<sup>67</sup> e do conto, compreende-se que a reescrita desse conto aprimorou um dos traços caros à contística clariciana. As análises também apontam que Clarice também lidou aspectos constitutivos do gênero conto ao reescrever “A moça tranquila”/“Como uma corça”/“A criada”, que ganhou concisão e objetividade, ainda que com alterações mínimas, e “Um conto”/“Tentação”, por meio da disseminação de elementos que caracterizam melhor os detalhes do texto e potencializam sua significação — uma semelhança, em termos de procedimento, com a reescrita de Lygia Fagundes Telles.

Por mais que Lispector não adotasse a reescrita de textos já publicados como procedimento sistemático de composição<sup>68</sup>, ela chegou a apontar, em entrevista a Alexandre Eulálio, a reescrita como uma forma de aprimorar um conto (aliás, um de seus mais famosos) cujo resultado não a havia agradado: “Penso ainda em escrever uma versão que me satisfaça mais integralmente do *Crime do Professor de Matemática*; a que foi publicada no livro é a terceira, mas não é ainda o que quero” (LISPECTOR *apud* EULÁLIO, 1989, p. 13)<sup>69</sup>. Na mesma entrevista, a escritora faz um comentário relevante sobre o conto: “A história curta apresenta melhores condições para a manufatura do autor, que aí pode chegar até o virtuosismo, sem maior prejuízo do conteúdo” (LISPECTOR *apud* EULÁLIO, 1989, p. 13). Essa referida manufatura do autor, que lembra o artesanato de que fala Linhares (1973), demonstra a compreensão da autora das possibilidades de composição quanto à forma do conto. Vejamos, a seguir, algumas questões pertinentes ao tratamento da forma do conto de Clarice Lispector com relação à sua produção no jornal e, depois, com relação ao *status* do gênero na composição de alguns de seus livros.

Nádia Gotlib (2017) constata que o reaproveitamento de textos anteriores era uma prática comum na literatura de Lispector ao analisar sua atuação no *Jornal do Brasil*:

O que se nota é um constante reaproveitamento de matérias anteriores promovendo assim “uma ciranda de textos”: eles vão e voltam, por vezes com alteração de títulos, outras, com pequenas alterações de linguagem ou ainda com acréscimo de trechos significativos (GOTLIB, 2017, p. 31).

Junto a essa “ciranda de textos” apontada por Gotlib (2017), destaque-se o trânsito dos textos em diferentes composições apontado por Vilma Arêas: “Crônicas e romances, livros ou

<sup>67</sup> Um exemplo de estudo pormenorizado da epifania como procedimento literário moderno e de sua constituição na produção clariciana — sobretudo nos romances — é o capítulo “O conceito e o procedimento da epifania”, do livro *A escritura de Clarice Lispector* (1979), de Olga de Sá.

<sup>68</sup> “Em algumas ocasiões [Clarice] afirmou que não corrigia e não relia o que compunha, mas recopiava trabalhos para tentar entender seu processo de composição” (ARÊAS, 2005, p. 35 — colchetes nossos).

<sup>69</sup> A reescrita deste conto foi estudada de modo pormenorizado por Nilda Cabral no artigo “Um conto de Clarice Lispector: variações textuais” (2003).

capítulos funcionam como vasos comunicantes, os textos fluem do jornal para o livro e vice-versa, são repetidos no livro e repetidos no jornal, às vezes aspeados, como se fossem citações de outro autor” (ARÊAS, 2005, p. 39). A estudiosa também destaca a tecedura dos textos por meio da emenda de diversos trechos distintos:

Com a publicação de *A descoberta do mundo*, crônicas escritas entre 1967 e 1973, podemos seguir o método de trabalho da escritora, freqüentemente descrito por ela, como sabemos, como um “coser para dentro”, às vezes emendando vários trechos escritos em ocasiões diversas para elaborar um tecido único, apesar dos desvãos (ARÊAS, 2005, p. 35).

Um exemplo desse tipo de tecedura textual por meio do reaproveitamento de textos é apontado por Aparecida Maria Nunes (2006): segundo a pesquisadora, a escritora utilizou três textos publicados no Caderno B do *Jornal do Brasil* em 14 de setembro de 1968 (“Escrever”, “Fatura e carência” e “Conversas”), com pequenas modificações, na composição da crônica “Me dá licença, minha senhora”, publicada na revista *Mais* em fevereiro de 1977. A estudiosa conclui:

esse procedimento, de certa forma, lembra seu processo natural de criação e a maneira como se comportava diante da escrita. Para não perder as idéias que lhe surgiam nos momentos mais diversos, Clarice tinha o hábito de anotá-las de imediato em folhas soltas. Depois, obedecendo à unidade temática, ia reunindo e ordenando tais fragmentos para compor, assim, sua ficção, de forma definitiva (NUNES, 2006, p. 99-100).

Portanto, na trajetória das publicações de *Lispector*, a fragmentação, o recorte e a colagem constituem-se como procedimentos singulares de criação ficcional da escritora. Verificamos um exemplo desse procedimento que se configura, nesse caso, como um exercício a forma do conto: publicado em 24 de setembro de 1950 no suplemento literário do *Diário Carioca*, o conto “Algumas pessoas” é composto pela aglutinação de quatro narrativas sem títulos individuais que se separam graficamente pelo símbolo “--- x ---”. Anos mais tarde, Clarice reaproveitou este conto, dividindo-o em quatro narrativas e reescrevendo cada uma delas para, então, publicá-las na imprensa, a saber: “Inspiração”, “A trama”, “Instantâneo de uma senhora” e “O arranjo”. A primeira e a terceira foram incluídas na seção “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira* (1964) e as outras duas foram publicadas em livro somente em obras póstumas (*A descoberta do mundo*, de 1984, e *Para não esquecer*, de 1978).

Como este espaço do suplemento do *Diário Carioca* privilegiava a publicação de contos — a própria Clarice publicou outros contos nele, como “A sala assombrada”

(04/06/1950)<sup>70</sup> e “Uma galinha” (13/08/1950) —, o texto deve ter sido recebido pelos leitores como um conto. Além disso, uma evidência de que Clarice concebeu o texto como um conto é o início da terceira narrativa com a expressão “A outra”, que cumpre a função de concatenar as narrativas — no processo de reescrita, o trecho passou de “A outra morava na pensão” (LISPECTOR, 1950, p. 5) para “morava numa pensão”. Nessa publicação em jornal, o texto pode ser compreendido como uma experimentação com a forma do conto, que já não é, para nos valermos mais uma vez da analogia feita por Cortázar (1974), uma única fotografia, mas um quadríptico formado por pequenos retratos de anônimos cujo tema unificador é o drama da existência humana. E, partindo do apontamento de Gotlib (2017) e da constatação de que a atividade literária em jornais foi uma forma de sustento fundamental para Clarice num determinado momento de sua vida, dividir um conto em quatro textos também pode ter sido uma estratégia da escritora para conseguir mais dinheiro a partir de um mesmo material textual. Saliente-se, porém, que este não deixa de ser um procedimento literário caro à poética da escritora.

No caso de Clarice, parece-nos que tanto quanto a reescrita, a republicação<sup>71</sup> e os protocolos de edição (CHARTIER, 2009) foram fatores que contribuíram para uma maior afirmação do conto moderno. Nesse sentido, vejamos a definição e as funções da indicação genérica do livro de acordo com Gérard Genette:

a indicação genérica é um anexo ao título, mais ou menos facultativa e mais ou menos autônoma, conforme as épocas ou os gêneros e por definição remática, pois se destina a dar a conhecer o estatuto genérico intencional da obra que segue. Esse estatuto é oficial, no sentido de que é aquele que o autor e o editor querem atribuir ao texto e de que nenhum leitor pode legitimamente ignorar ou negligenciar essa atribuição, mesmo que não se considere obrigado a aprová-la (GENETTE, 2009, p. 88).

O teórico também aponta que “poder-se-ia também ressaltar muitas incoerências, calculadas ou não, na inscrição editorial da indicação genérica: mudanças de uma edição para outra, é claro [...], mas também discordâncias entre capa e página de rosto, ou entre sobrecapa e capa” (GENETTE, 2009, p. 91). Na primeira edição de *A legião estrangeira* (1964), a indicação genérica do livro informada na capa é “Contos e crônicas”, mas o mesmo item na folha de rosto é composto somente pela palavra “Contos”. A presença da palavra “crônica” na indicação genérica da capa, que poderia definir o gênero dos textos que compõem a segunda

<sup>70</sup> Este conto foi reescrito e republicado em 27 de setembro de 1969 no *Jornal do Brasil* e, posteriormente, foi incluído no livro *A descoberta do mundo* (1984).

<sup>71</sup> Um estudo detalhado sobre a republicação como elemento da poética de Clarice é a dissertação de mestrado *Clarice Lispector, uma plagiadora de si mesma: republicação de crônicas do Jornal do Brasil (1967-1973)*, de Thais Torres de Souza, publicada em 2008.

parte da obra, não é retomada no interior do livro — cada divisão tem por título “PARTE 1: CONTOS” e “PARTE II: ‘FUNDO DE GAVETA’” — o que aponta para a pluralidade de formas dos textos de “Fundo de gaveta”.

Figura 20 — Capa da primeira edição de *A legião estrangeira* (1964)



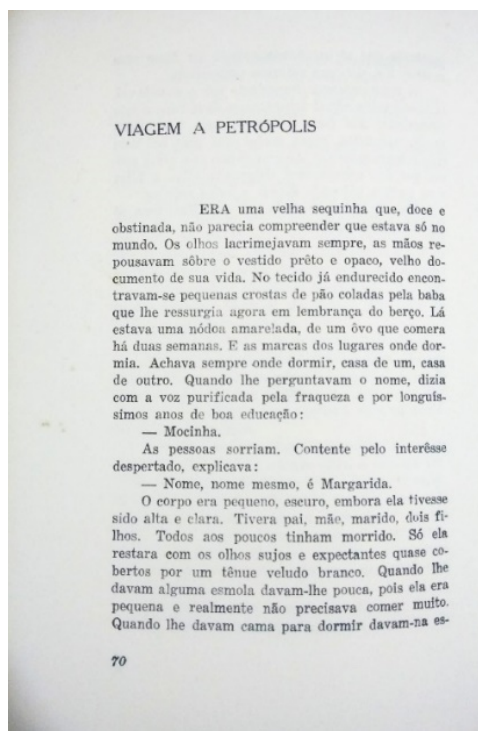
Fonte: LISPECTOR, C...., 1964.

Figura 21 — Folha de rosto da primeira edição de *A legião estrangeira* (1964)

Fonte: LISPECTOR, C...., 1964.

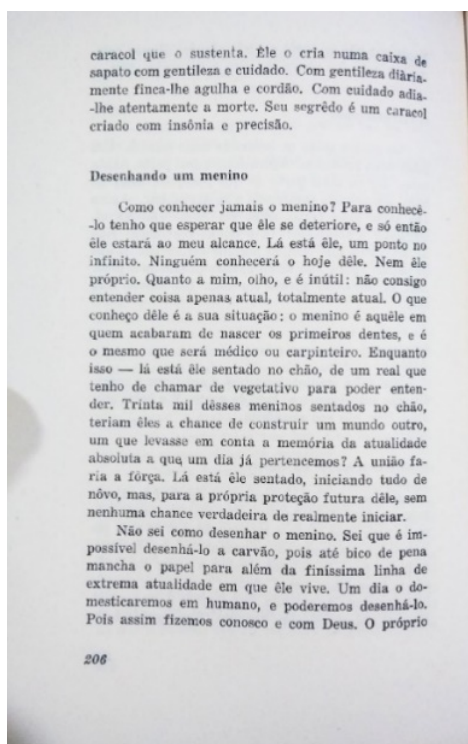
A diagramação de cada parte do livro também sugere que os textos possuem estatutos diferentes: como todos os demais textos da primeira parte, “Viagem a Petrópolis” começa numa página separada do conto anterior e seu título é escrito em caixa alta. Na segunda parte do livro, quebras de página são ocasionais, os títulos são apresentados em negrito e somente com a primeira letra em caixa alta.

Figura 22 — Primeira página do conto “Viagem a Petrópolis” em *A legião estrangeira* (1964)



Fonte: LISPECTOR, C....., 1964.

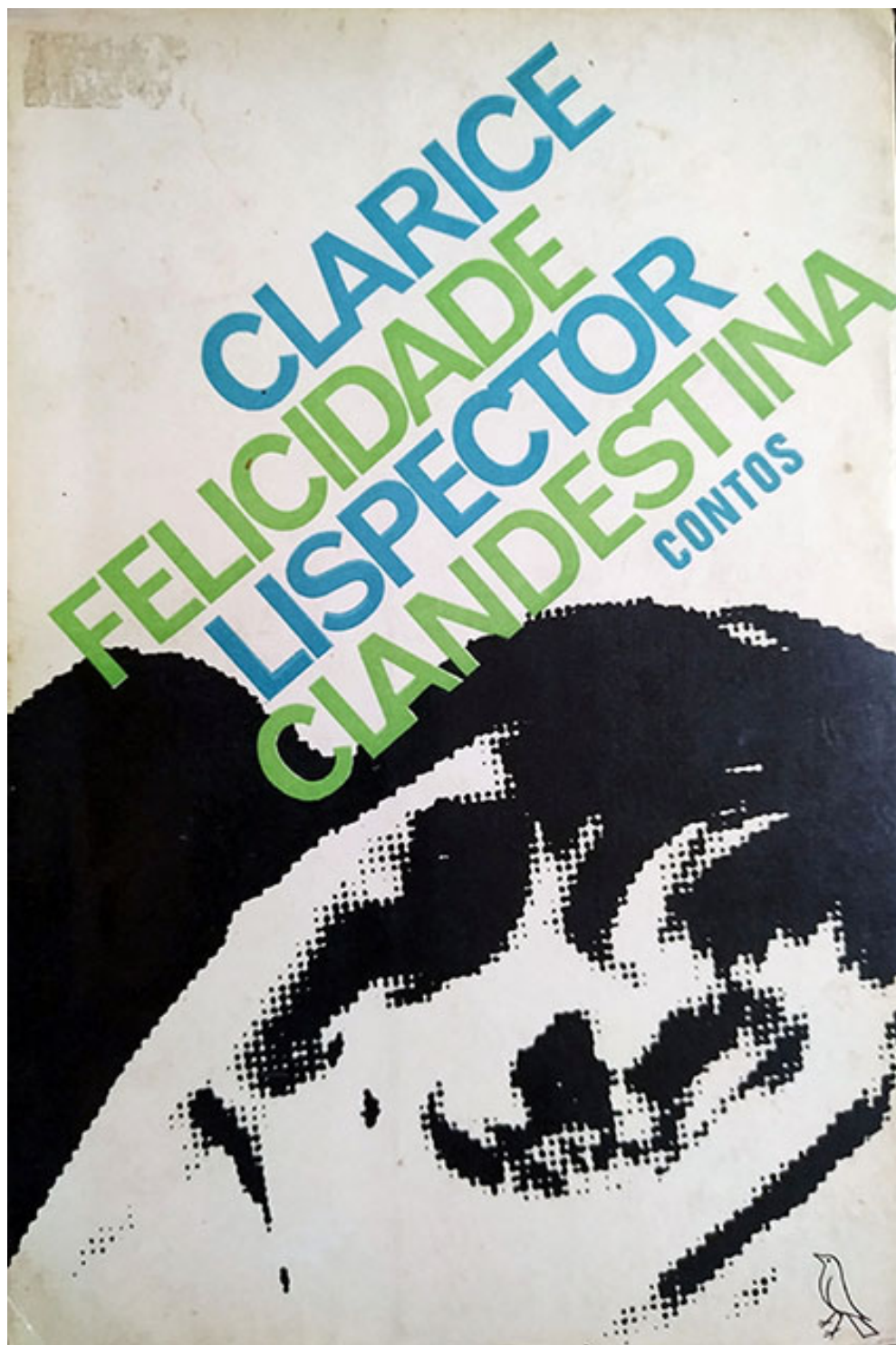
Figura 23 — Primeira página do conto “Desenhando um menino”, na seção “Fundo de gaveta” de *A legião estrangeira* (1964)



Fonte: LISPECTOR, C....., 1964.

Alguns anos depois, esses contos foram incluídos no livro *Felicidade clandestina* (1971), cuja capa e folha de rosto indicam que todos os textos do volume são contos.

Figura 24 — Capa da primeira edição de *Felicidade clandestina* (1971)



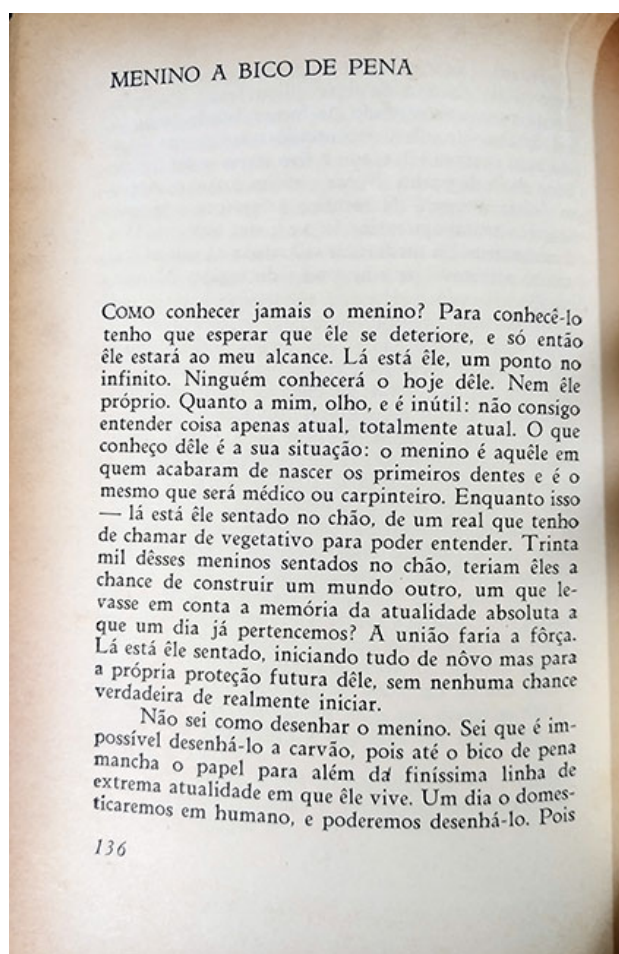
Fonte: LISPECTOR, C....., 1971.

Figura 25 — Folha de rosto da primeira edição de *Felicidade clandestina* (1971)

Fonte: LISPECTOR, C...., 1971.

Enquanto “Desenhando um menino” fazia parte de uma seção caracterizada por uma multiplicidade de formas e com uma diagramação em que um texto começava na mesma página em que o anterior terminava em “Fundo de gaveta”, a versão reescrita do conto, agora intitulado “Menino a bico de pena”, foi diagramada da mesma forma como os demais textos do volume *Felicidade clandestina*, o que indica que, de acordo com aquela edição, ele era um conto como os demais textos da coletânea:

Figura 26 — Primeira página do conto “Menino a bico de pena” na primeira edição de *Felicidade clandestina* (1971)



Fonte: LISPECTOR, C...., 1971.

Evidentemente, pretender lidar com uma definição rígida dos gêneros dos textos que compõem a obra de Clarice Lispector é tarefa difícil e um tanto infrutífera, pois a autora trabalhava no limiar deles. Além disso, sabe-se que Lispector não se importava com uma categorização rígida dos gêneros literários, muito menos com a possibilidade de orientar a sua produção literária em função disso. Mas os editores de seus livros certamente se importavam com isso. E essas indicações moldam a recepção dos textos: não foi uma coincidência o fato de narrativas que antes situavam-se na produção de crônicas da autora (por exemplo, da seção “Fundo de gaveta”) terem integrado o livro *Felicidade clandestina*, que tinha como indicação genérica a palavra “Contos”. Nos anos 70, o gênero conto estava consolidado no mercado editorial, o que nos faz crer que essas indicações paratextuais, que afetam os textos quase como protocolos de edição (CHARTIER, 2009), flagram o estado do gênero junto à recepção pelo viés mercadológico.

Destaque-se um último aspecto da trajetória das publicações de Clarice Lispector analisadas neste trabalho: o uso que a escritora fez das diferentes possibilidades e demandas dos suportes. Por exemplo, os contos “A moça tranquila” e “Esboço de menino” foram publicados na seção “Artigos” da revista *O Cruzeiro*. Nessa seção, os escritores publicavam textos diversos, como crônicas, contos e outras manifestações literárias breves. Já o conto “Mocinha”, a exemplo do clássico conto “O jantar”, foi publicado na seção “Contos e romance”. Nessa seção da revista, os contos apresentavam uma estrutura mais tradicional (ação bem definida, com início, desenvolvimento e fim) e ocupavam um espaço maior do que os textos da seção “Artigos”. Cotejando esses dados com a publicação prototípica de *A legião estrangeira* (1964) na publicação equivocadamente intitulada “Um conto” no *Diário Carioca* em 1950, pode-se levantar a hipótese de que os suplementos literários de jornais e as revistas não somente funcionaram como laboratório de escrita para Clarice Lispector, mas, enquanto suportes materiais, impuseram demandas e ofereceram possibilidades que propiciaram a poética fragmentária da autora. Logo, pode-se afirmar que a configuração proteiforme da contística de Lispector foi favorecida pelas particularidades dos suportes de publicação. Desse modo, a consolidação da escritora (e, por extensão, dos demais contistas estudados<sup>72</sup>) como contista moderna é tributária, em parte, da dinâmica da materialidade e das demandas de jornais e revistas no contexto da modernização brasileira.

Encerradas essas considerações, sublinhe-se que os suplementos literários foram essenciais para o desenvolvimento do conto brasileiro porque permitiram que o gênero continuasse a se desenvolver mesmo durante uma crise que assolava o mercado editorial do livro, que havia se expandido consideravelmente, entre períodos de ascensão e retração, a partir da década de 1930. É também significativo que o aumento expressivo do número de suplementos nos anos 50 se deve, em parte, à modernização do jornalismo no país e, também nesse primeiro momento, à experiência democrática proporcionada pelo fim da ditadura do Estado Novo (1937-1945) — sem esses elementos, certamente não teria havido uma expansão no setor dos suplementos. Há, no entanto, um paradoxo nesse processo: a modernização do jornalismo brasileiro, ao despojar o texto-notícia de traços caros à linguagem literária e intensificar aquilo que Santiago (1993) chama de “desliteraturização”, ofereceu um espaço autônomo para a literatura. Porém, a mesma modernização jornalística que fomentou a produção e o desenvolvimento do conto foi um dos fatores que fizeram com que a literatura, aos poucos, perdesse espaço nos jornais. Não é por acaso que, numa cronologia de sua história,

---

<sup>72</sup> Lembre-se, por exemplo, que a redução do conto “Pensão Nápoles”, de Dalton Trevisan, pode ter sido motivada também pelo suporte.

o jornal *O Estado de S. Paulo* afirme que o seu suplemento literário “conseguiu sobreviver até 1967 [sic]<sup>73</sup> como uma espécie de corpo estranho no mundo fragmentado e veloz do jornalismo” (O ESTADO DE S. PAULO, s/d — colchetes nossos) — eis, portanto, um exemplo do paradoxo da modernidade de que fala Berman (1987).

Concluimos que o *boom* do conto brasileiro moderno em meados do século XX esteve intrinsecamente vinculado a processos de modernização mais amplo no país. Uma das condições fundamentais que garantiram o pleno desenvolvimento do conto moderno foi justamente esse sistema de compensações do mercado editorial — isto é, quando o setor de livros estava em crise, o gênero continuou crescendo e amadurecendo devido ao advento dos suplementos literários, e vice-versa. O público leitor amadureceu e se expandiu: enquanto os suplementos eram voltados para o público feminino, revistas como *Senhor* e *Status* eram direcionadas ao público masculino culto, o que ampliou a difusão do conto. A reescrita não é uma condição fundamental para a prática do gênero; se o fosse, a maioria dos contos publicados na imprensa escrita teria de ser, necessariamente, reescrita antes de ser publicada em livro. No entanto, a reescrita permite que visualizemos o amadurecimento da forma do conto em sua vinculação com o leitor-modelo (ECO, 2004) que seus textos projetam. O leitor do conto foi se tornando mais crítico e mais aparelhado para preencher os lugares vazios (COSTA LIMA, 2002) conforme o gênero também foi, apontam as reescritas, sendo renovado e tendo destacados aspectos caros à sua forma (ex: elipse, índices metonímicos). No período de 1950 a 1970, que consolidou a modernização epistemológica (GUMBRECHT, 1998) no Brasil, renovaram-se o país, o leitor, o conto, o olhar e o mistério.

---

<sup>73</sup> Esse suplemento literário teve fim no ano de 1976.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, A. A. *A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro dos anos 50*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2008.
- ACCIOLY, B. Prato feito. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 7 de fev. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_04/22431](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/22431). Acesso em: 05 ago. 2020.
- ACCIOLY, B. Cartas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 14 de mar. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 3-5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_04/22852](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/22852). Acesso em: 05 ago. 2020.
- ACCIOLY, B. *Maria Pudim*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1955.
- ACCIOLY, B. *João Urso*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000.
- ANTÔNIO, J. Apresentação. In: ANTÔNIO, J. (Org.). *O moderno conto brasileiro: antologia escolar*. 6. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987. p. 7-9.
- ARÊAS, V. *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ATHAYDE, T. Contos e novelas. *O Jornal*, 24 dez. 1944, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_04/25085](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_04/25085). Acesso em: 05 ago. 2020.
- BAPTISTA, Í. C. Q.; ABREU, K. C. K. A história das revistas no Brasil: um olhar sobre o segmentado mercado editorial. *Plural: revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia*, p. 01-23, 2010.
- BASTOS, A. *Ficção: histórias para o prazer da leitura (uma revista literária dos anos 70)*. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 23, p. 137-150, 18 jan. 2011.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: \_\_\_\_\_. *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006, p. 851-881.
- BERMAN, M. *Tudo que é solido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan, a trajetória de um escritor que se revê*. 1983. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1983.
- CARVER, R. On Writing. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 273-277.
- CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Trad. Maria Manuela Galhardo. Algés: DIFEL, 2002.

CHARTIER, R. (Org.) *Práticas da leitura*. 4. ed. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56

CORTÁZAR, J. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arriguci Jr. e João Alexandre Barbosa. Organização Haroldo de Campos e Davi Arriguci Jr. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DALCASTAGNÈ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 11, p. 3-17, jan./fev. 2001. Disponível em: <http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2239/1796>. Acesso em: 10 jun. 2016.

DEMARCHI, A. Letras & Artes, suplemento do jornal *A manhã. Travessia*, Florianópolis, n. 25, p. 236-242, 1992.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 14 de mar. de 1954, Suplemento Letras e Artes, p. 3-5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_04/22852](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/22852). Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950a, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_04/2475](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/2475). Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950b, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/093092\\_04/2476](http://memoria.bn.br/docreader/093092_04/2476). Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO CARIOCA, Rio de Janeiro, 9 jul. 1950c, Suplemento “Letras & Artes”, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/093092\\_04/2586](http://memoria.bn.br/docreader/093092_04/2586). Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 27 out. 1957a, Suplemento Literário, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/66133](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/66133). Acesso em: 05 ago. 2020.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 27 out. 1957b, Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/docreader/093718\\_03/66135](http://memoria.bn.br/docreader/093718_03/66135). Acesso em: 05 ago. 2020.

ECO, U. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa no texto narrativo*. Trad. Attilio Cancian, São Paulo, Perspectiva, 2004.

EULÁLIO, A. No Rio, com Clarice Lispector. *Remate de Males*, Campinas, v. 9, p. 11-13, 1989. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636556/4275>. Acesso em: 05 ago. 2020.

FRANCO JUNIOR, A. Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. *Acta Scientiarum. Human and Social Sciences*, Maringá, v. 26, n. 2, p. 201-208, 2004. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/view/1369>. Acesso em: 05 ago. 2020.

FREYRE, G. Gilberto Freyre. In: ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 667-668.

FRIEDMAN, N. What Makes a Short Story Short? In: MAY, C. E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 131-146.

FRIEDMAN, N. Recent Short Story Theories: Problems in Definition. In: LOHAFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989. p. 13-31.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, mar./maio 2002.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GERLACH, J. C. *Toward the End: Closure and Structure in the American Short Story*. Tuscaloosa, AL: University of Alabama Press, 1985.

GOMES, R. G. A revista *Senhor* e seus desdobramentos literário-culturais. *Boletim de Pesquisa NELIC*, Florianópolis, v. 9, n. 14, p. 261-271, 2009.

GOTLIB, N. Clarice Lispector: jornalista-escritora ou escritora-jornalista? *Rascunhos Culturais*, Coxim-MS, v. 9, n. 15, p. 13-37, 2017. Disponível em: [http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2019/01/Rascunhos\\_Culturais\\_N15\\_\\_1\\_.pdf](http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2019/01/Rascunhos_Culturais_N15__1_.pdf). Acesso em: 05 ago. 2020.

GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Trad. Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, H. U. Sobre os interesses cognitivos, terminologia básica e métodos de uma ciência da literatura fundada na teoria da ação. In: COSTA LIMA, L. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 173-189.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 3. ed. São Paulo: EdUSP, 2012.

HEMINGWAY, E. Um trecho de *Morte ao entardecer*. Trad. Renato Suttana. Disponível em: <http://www.arquivors.com/hemingway1.htm>. Acesso em: 05 ago. 2020.

HUNTER, A. *The Cambridge Introduction to the English Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ILUSTRAÇÃO do conto “O velho”, Dalton Trevisan. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_01/26247](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/26247). Acesso em: 05 ago. 2020.

INGRAM, F. L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*. The Hague; Paris: Mouton, 1971.

JOLLES, A. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JORNAL DO BRASIL, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968, Caderno B, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/110506](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/110506). Acesso em: 05 ago. 2020.

KENNER, H. *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. London: Dalkey Archive Press, 2005.

KILLICK, T. *British Short Fiction in the Early Nineteenth Century: The Rise of the Tale*. Aldershot: Ashgate, 2008.

LAGE, N. *Estrutura da notícia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987.

LIMA, L. C. Prefácio à segunda edição. In: COSTA LIMA, L. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e tradução Luiz Costa Lima. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 9-36.

LINHARES, T. Algumas palavras sobre. In: *Os 18 melhores contos do Brasil*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1968. p.11-25.

LINHARES, T. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LISPECTOR, C. Mocinha. *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949a, p. 34. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/62177>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Mocinha (Conclusão da pág. 34). *O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, 24 dez. 1949b, p. 34. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003581/62211>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Esboço de menino. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1949c, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/61875>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Um conto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 2 jul. 1950, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_04/2475](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/2475). Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Algumas pessoas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 24 set. 1950, Suplemento “Letras & Artes”, p. 5-6. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093092\\_04/4119](http://memoria.bn.br/DocReader/093092_04/4119). Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. A moça tranquila. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, 3 fev. 1951, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003581/74070>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. Tentação. *Senhor*, Rio de Janeiro, n. 4, 1962, p. 25. Disponível em: <https://www.levyleiloeiro.com.br/peca.asp?Id=295615>. Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964.

LISPECTOR, C. Como uma corça. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 jan. 1968, Caderno B, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/030015\\_08/110506](http://memoria.bn.br/DocReader/030015_08/110506). Acesso em: 05 ago. 2020.

LISPECTOR, C. *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1971.

LISPECTOR, C. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOHAFER, S. A Cognitive Approach to Storyness. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 301-311.

LORENZOTTI, E. S. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um Suplemento - Suplemento literário de O Estado de S. Paulo (1956 a 1974)*. 2002. Dissertação (Mestrado em Jornalismo) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

LUCAS, F. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, D. (Org.). *1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: LR Editores, 1982. p. 103-164.

LUCAS, F. A ficção giratória de Lygia Fagundes Telles. *Travessia*, Florianópolis, n. 20, p. 60-77, 1990.

MANSUR, G. O status da nossa literatura. *Status*, São Paulo, n. 23, p. 5, 1976.

MARCELO, A. S. F. B. O complexo de Édipo em “O menino”, de Lygia Fagundes Telles. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE LEITURA E LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, 1., 2008, Porto Alegre. *Literatura infantil e juvenil: do texto ao leitor*. Porto Alegre: PUCRS, 2008. p. 1-8.

MARTINS, W. *Pontos de vista: crítica literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1995.

MARULLI, K. B. B. *Um mergulho nas águas verdes de Lygia Fagundes Telles*. 2004. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2004.

MATTHEWS, B. *The Philosophy of the Short-story*. New York, London, and Bombay: Longmans, Green, and Co., 1901. Disponível em: <https://archive.org/details/philosophyshort01mattgoog>. Acesso em: 15 jun. 2015.

MAY, C. E. Introduction: A Survey of Short Story Criticism in America. In: MAY, C. E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 3–12.

MAY, C. E. *Edgar Allan Poe: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1991.

MAY, C. E. “*I Am Your Brother*”: Short Story Studies. North Charleston: CreateSpace, 2013.

MELLO E SOUZA, G. O vertiginoso relance. In: \_\_\_\_\_. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 79-91.

MÉNDEZ, M. O sucesso do inacabado: Clarice Lispector e sua “Children’s Corner” na revista *Senhor*. *Journal of Lusophone Studies*, v. 4, n. 2, p. 117-137. Disponível em: 2019<https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/338>. Acesso em: 05 ago. 2020.

MOISÉS, M. Fragmento na seção “Críticos e colegas”. In: ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 677-678.

NOTA DA EDITORA. In: LISPECTOR, C. *Laços de Família*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1960.

NUNES, A. P. M. *Clarice Lispector jornalista: páginas femininas & outras páginas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1989.

O ESTADO DE S. PAULO, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/639>. Acesso em: 05 ago. 2020.

O ESTADO DE S. PAULO, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/2557>. Acesso em: 05 ago. 2020.

O’CONNOR, F. *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*. New York: Melville House Publishing, 2004.

PAES, J. P. José Paulo Paes. In: ACCIOLY, B. *Obras reunidas*. São Paulo: Escrituras, 2000. p. 671-672.

PATEA, V. The Short Story: An Overview of the History and Evolution of the Genre. In: \_\_\_\_\_. *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. p. 1-24.

PAULA, A. J. Ilustração do conto “Uma fábula”, de Dalton Trevisan. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/61693](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/61693). Acesso em: 05 ago. 2020.

PIGLIA, R. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *O laboratório do escritor*. São Paulo: Iluminuras, 1994. p. 37-41.

POE, E. A. *Essays and Reviews*. THOMPSON, G. R. (Ed.). New York: Library of America, 1984.

PRATT, M. L. The Short Story: The Long and the Short of It. In: MAY, C. E. (Ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1994. p. 91-113.

REIMÃO, S. Reagindo à censura: criatividade em tempos sombrios. O caso do concurso de contos da revista *Status*. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 9, n. 16, jan.-jun. 2008.

RESENDE, N. J. M. *A caça em marcha: leituras e edição crítica do livro Antes do baile verde, de Lygia Fagundes Telles*. 2013. 374 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

RIBEIRO, A. P. G. *Imprensa e história no Rio de Janeiro dos anos 50*. 2000. 360 f. Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.

RIBEIRO, A. P. G. Jornalismo, literatura e política: a modernização da imprensa carioca nos anos 1950. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 31, 2003, p. 147-160.

ROHRBERGER, M. The Short Story: A Proposed Definition. In: MAY, C. E. (Ed.). *Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 1976. p. 80–82.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (1). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-1/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (5). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-5/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (6). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-6/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

RUFFATO, L. Revistas literárias da década de 1970 (7). *Jornal Rascunho*. Disponível em: <http://rascunho.com.br/revistas-literarias-da-decada-de-1970-7/>. Acesso em: 05 ago. 2020.

SANTIAGO, S. Crítica literária e jornal na pós-modernidade. *Aletria: Revista de Estudos Literários*, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 11-17, out. 1993.

SANTOS, D. B.; RIBEIRO, L. C. Rasura e inacabamento em “O menino”, de Lygia Fagundes Telles. *Revista Versalete*, v. 3, p. 340-352, 2015.

SILVA, V. M. T. *A metamorfose em Lygia: processos de metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*. 1984. 218 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 1984.

SMITH, H. E. Poe’s Extension of His Theory of the Tale. *Modern Philology*, v. 16, n. 4, p. 195–203, ago. 1918. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/432814>. Acesso em: 05 fev. 2016.

SODRÉ, N. W. *A luta pela cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SONTAG, S. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TELLES, L. F. O menino. *A manhã*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1948, suplemento *Letras e Artes*, p. 4. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/114774/1162>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. *O cacto vermelho*. Rio de Janeiro: Mérito, 1949.

TELLES, L. F. A janela. *O Estado de S. Paulo*, 1 nov. 1958, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/639>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. O baile. *O Estado de S. Paulo*, 16 maio de 1959, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/799>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. *Histórias escolhidas*. São Paulo: Boa Leitura, 1961.

TELLES, L. F. A espera. *O Estado de S. Paulo*, 6 mar. 1965, Suplemento Literário, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/098116x/2557>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TELLES, L. F. *O jardim selvagem*. São Paulo: Martins, 1965.

TELLES, L. F. *Antes do baile verde*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1970.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 169-204.

TORRE, S. The short story since 1950. In: PIERCE, P. (Ed.). *The Cambridge History of Australian Literature*. Port Melbourne: Cambridge University Press, 2009. p. 419-451.

TREVISAN, D. As violetas. *O jornal*, Rio de Janeiro, 6 mar. 1955, p. 2. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/110523\\_05/33834](http://memoria.bn.br/DocReader/110523_05/33834). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Pensão Nápoles. *A Cigarra*, São Paulo, nov. 1955a, p. 50. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/003085/57387>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Pensão Nápoles: conclusão da pág. 50. *A Cigarra*, São Paulo, nov. 1955b, p. 52. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/003085/57389>. Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. O velho. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 11-12 de fevereiro de 1956, p. 7. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_01/26247](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/26247). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Barzinho. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 22-29 abr. 1956, p. 6. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/154083\\_01/27608](http://memoria.bn.br/DocReader/154083_01/27608). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. O último dos Duval. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/60113](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/60113). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Um sapato para Pedrinho. *Diário de Notícias*, 26 maio 1957, Suplemento Literário, p. 2 e 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/61008](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/61008). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Uma fábula. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 16 jun. 1957, Suplemento Literário, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/61693](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/61693). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Os botequins. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 22 set. 1957, Suplemento literário, p. 4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/64963](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/64963). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. Pensão Nápoles. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 27 out. 1957, Suplemento Literário, p. 2-4. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/093718\\_03/66133](http://memoria.bn.br/DocReader/093718_03/66133). Acesso em: 05 ago. 2020

TREVISAN, D. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

TREVISAN, D. Cena de rua. Ilustração Sérgio Malta. *Correio da Manhã*, 3-9 jun. 1960, p. 7, Singra (secção ilustrada). Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/089842\\_07/5797](http://memoria.bn.br/DocReader/089842_07/5797). Acesso em: 05 ago. 2020.

TREVISAN, D. *Cemitério de elefantes*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

TREVISAN, D. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

VAN ACHTER, E. Revising Theory: Poe's Legacy in Short Story Criticism. In: PATEA, V. (Ed.). *Short Story Theories: A Twenty-First-Century Perspective*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2012. p. 75-88.

WALDMAN, B. *Do vampire ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. 2. ed. São Paulo: Hucitec; Editora da UNICAMP, 1989.

WILSON, J. S. Poe's Philosophy of Composition. *The North American Review*, v. 223, n. 833, p. 675-684, dez. 1926/fev., 1927. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25110283>. Acesso em: 04 nov. 2016.

WINTHER, P. Closure and Preclosure as Narrative Grid in Short Story Analysis. In: WINTHER, P.; LOTHE, J.; SKEI, H. H. *The Art of Brevity: Excursions in Short Fiction Theory and Analysis*. Columbia: University of South Carolina Press, 2004. p. 57-69.

WRIGHT, A. M. On Defining the Short Story: The Genre Question. In: LOHAFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989a. p. 46-53.

WRIGHT, A. M. Recalcitrance in the Short Story. In: LOHAFER, S.; CLAREY, J. E. (Ed.). *Short Story Theory at a Crossroads*. Baton Rouge; London: Louisiana State University Press, 1989b. p. 115-129.

XAVIER, E. *O conto brasileiro e sua trajetória: a modalidade urbana dos anos 20 aos anos 70*. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.