

---

# Do conto como cânone da poesia: Eça, Machado e as aporias da modernidade

*On the short story as a canon of poetry: Eça, Machado and the aporias of modernity*

Isabel Cristina Rodrigues

Universidade de Aveiro

## DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.nEsp.a1214>

## RESUMO

Se nos propusermos ler os contos «Missa do Galo», de Machado de Assis (1893), e «Civilização» (1892), de Eça de Queirós, à luz da pauta categorial do conto, verificamos que a inquestionável modernidade da narrativa breve de Machado não se mostra propriamente reconhecível no conto queirosiano. Na esteira já antiga (mas inquestionavelmente moderna) de Poe, o conto de Machado procura mostrar por que razão o exercício narrativo é, neste género literário, tão necessário como malquisto – porque há sempre nele uma história para contar, mas dela conta-se apenas o seu rosto mais visível, cujo perfil secreto parece preferir recolher-se à virtualidade significativa de um instante que abre depois para o que o transcende em possibilidade de significação. Por seu lado, o conto de Eça, publicado pela primeira vez em 1892 na portuguesa *Gazeta de Notícias* (e que viria posteriormente a figurar como matriz do romance *A cidade e as serras*, publicado em 1901), não acolhe a discursividade de fotograma que enforma o conto de Machado de Assis, ainda hoje profundamente moderno na defesa compositiva de uma brevidade que não pode medir-se em função do fio de lógica ditado pelo número.

**PALAVRAS-CHAVE:** conto, poesia, brevidade

### ABSTRACT

If we set out to read Machado de Assis' short story "Missa do Galo" (1893) and Eça de Queirós' "Civilização" (1892) in the light of the short story's categorical guidelines, we'll see that the unquestionable modernity of Machado's short narrative isn't exactly recognisable in the Queirosonian short story. In the old (but unquestionably modern) wake of Poe, Machado's short story seeks to show why the narrative exercise is, in this literary genre, as necessary as it is disliked - because there is always a story to tell, but only its most visible face is told, the secret profile of which seems to prefer to retreat to the meaningful virtuality of an instant that then opens up to what transcends it in the possibility of meaning. For its part, Eça's short story, published for the first time in 1892 in the Portuguese newspaper *Gazeta de Notícias* (and which would later become the matrix for the novel *A cidade e as serras*, published in 1901), does not embrace the discursiveness of the frame that shapes Machado de Assis' short story, which is still profoundly modern today in its compositional defence of a brevity that cannot be measured according to the thread of logic dictated by number.

**KEYWORDS:** short story, poetry, briefness

El cuento es, por decirlo así, el canon de la poesía (Novalis, 2014, p. 118).

Apesar de, no juízo crítico de Jorge Luis Borges, os géneros literários corresponderem apenas ao que o autor aponta como "comodidades o rótulos" (Borges, 1999, p. 78) – razão pela qual, no entendimento do escritor argentino, "ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo" (Borges, 1999, p. 78.) –, a verdade é que a maior virtude dos rótulos consiste em proporcionar estabilidade designativa à essência naturalmente móvel de um determinado corpo percetivo, que não deixa, assim, de aceitar acolher-se ao conforto disciplinador de uma determinação estável – seja ela a de literatura fantástica ou de realismo (como defende Borges) ou ainda, no domínio particular da genologia, conto ou poema.

Ora, se as imagens traem o corpo que lhes favorece o exercício da representação, como demonstra o cachimbo do conhecido quadro de Magritte intitulado “La trahison des images” (que só não é um cachimbo por tratar-se apenas do desenho de um), também a teoria é capaz de ludibriar a imagem percetiva de um determinado objeto literário: se conseguíssemos obter fora de nós a imagem percetiva de um conto de Poe, Cortázar ou Machado de Assis – e pudéssemos, assim, associar-lhe a pertinente legenda roubada a Magritte, avisando-nos que *ceci n’est pas un poème*, teríamos provavelmente elaborado um tratado de poetologia em meia dúzia de palavras. De modo análogo ao cachimbo de Magritte, um conto não é um poema, mas é, em vários aspetos, a imagem de um, porque também a genologia trai o corpo que lhe favorece o exercício de sistematização.

Antes de prosseguirmos, atentemos, todavia, aos “fascínios e paradoxos borgesianos da etimologia”, segundo a reveladora formulação de Aguiar e Silva que salienta, a este propósito, o seguinte:

Como é que do mesmo étimo latino *computare* derivaram *contar* com o significado de ‘calcular’, ‘computar’, ‘fazer a conta de’ e, por outro lado, *contar* com o significado translático de ‘narrar’, ‘relatar’ acontecimentos reais ou fabulosos ou fictícios? O cultismo *cômputo* ficou a servir a aritmética, a historiografia, a economia, a estatística e a informática e o vocábulo alótrofo *conto* ficou a servir a arte e a imaginação de narrar, de relatar eventos, histórias, aventuras, *novas*, curiosidades, anedotas... (Silva, 2020, p. 276).

Em função da memória etimológica da palavra, o ato de contar sinaliza tanto a operação de cálculo materializada na fiabilidade do número como a disposição cronológica de uma sequência de eventos num determinado relato onde as artes da soma, do número ou da extensão se mostram, de certo modo, irrelevantes para o resultado

da complexa equação das narrativas, sobretudo quando elas se submetem àquilo que poderíamos designar como o signo da brevidade.

Aliás, numa interessantíssima crónica intitulada justamente assim (“O signo da brevidade”), Lúcia Jorge, referindo-se (também ela) ao conto como derivação etimológica de *computum*, sublinha a possibilidade da sua definição enquanto “nome de contar, coisa numérica, ordinal. E, nesse caso, contar um conto seria construir uma série sobre o fio de lógica do número, produzir uma escala de rigor contável, e logo numeral” (Jorge, 2020, p. 150). Sucede, porém, que, tratando-se do conto, a contabilidade numérica corresponde a um exercício despiciendo, não apenas porque nele haja pouco a enumerar, mas porque, quando se fala de conto, *tamanho não é documento* – há contos irretocáveis de poucas páginas, como “Missa do Galo”, e outros bem mais longos e igualmente perfeitos, como os da contista portuguesa Teresa Veiga. A brevidade de um conto não decorre do escasso número de páginas que o enforma, mas do modo como nele se diz aquilo que há para dizer. É por esta razão que Lúcia Jorge confessa preferir a *computum* um outro étimo, o étimo inventado *kontós*, que em grego significa “ponta de lança e do remo, gume acutilante, aquele vértice agudo que iria cortando a matéria inútil na perseguição do relevante, (...) objecto de separar a carne e ferir, ou de cindir águas e chegar” (Jorge, 2020, p. 150-151). Voltarei daqui a pouco às palavras de Lúcia Jorge, mas antes impor-se-á talvez um pequeno desvio pelas considerações da poetisa Adília Lopes, de um rigor absolutamente cirúrgico:

Eu não sou uma prosadora. Sou uma poetisa. Entendo esta situação do seguinte modo: uma prosadora é como a Rosa Mota. Corre durante muito tempo e corre grandes distâncias, tem muito fôlego, corre a maratona (verifico no Petit Robert que ‘maratona’ vem de Maratona, cidade grega de onde saiu a correr até Atenas o soldado que levava a notícia da vitória; a palavra francesa ‘marathon’

foi introduzida no vocabulário, com o sentido que lhe damos ainda hoje, em 1896, ou seja, nos grandes tempos do romance). A maratona é uma corrida a pé de 42,195 km (no dicionário da Porto Editora vem 41,195 km). Proust, Musil, Marguerite Yourcenar e Agustina Bessa-Luís (e muitos outros e muitas outras) são Rosas Motas. Uma poetisa é uma lançadora de pesos ou uma atleta que dá saltos (Lopes, 2001).

Apesar de o conceito de prosa não constituir, na verdade, o antónimo do conceito de poesia (o antónimo de prosa é o conceito de verso), não deixa de ser revelador que Adília Lopes, associando exclusivamente o sentido da prosa à maratoniana discursividade do romance (distinguindo-o, assim, do que há de mais convencional ou esquemático no entendimento da lírica), acaba por situar o conto numa espécie de limbo categorial que talvez não possamos deixar de considerar como um ato de inegável justiça poética, sobretudo pelo escasso trajeto verbal (em tempo e distância) que o conto como género viabiliza e que, conseqüentemente, mostra-se mais adequado à discursivização desse instantâneo clarão que acompanha o gesto das lançadoras de pesos ou das atletas que dão saltos.

De regresso às palavras que Lídia Jorge utilizou para definir o inventado étimo *kontós*, impõe-se agora ampliar a citação invocada há pouco:

À luz da fantasia dos étimos inventados pelos românticos do século XIX, consta que o *conto* poderia ter tido origem na bela palavra grega *kontós*, ponta de lança e do remo, gume acutilante, aquele vértice agudo que iria cortando a matéria inútil na perseguição do relevante, no ganho rápido da distância. Objecto de separar a carne e ferir, ou de cindir águas e chegar. Ora, se me é permitido escolher, entre os dois objectos cortantes, eu prefiro o remo à lança. Não fere ninguém, e alcança. E então, mesmo que o étimo não corresponda à realidade, o ritmo do meu conto procura seguir o

remo dentro da água, e eu, que sou lenta e demorada como todos os autores de romance o são, vou-me dizendo enquanto escrevo contos – *Rema mais rápido, mais rápido, mais rápido ainda...* (Jorge, 2020, p.150-151).

Na realidade, se o remo possibilita vencer distâncias ao ritmo sempre variável da navegação (acumulando milhas náuticas em tudo equivalentes aos quilómetros que esperam as prosadoras no testemunho de Adília Lopes), a lança permite outro tipo de incisões, cuja operacionalidade Lídia Jorge naturalmente descarta, uma vez que a escritora, tendo igualmente publicado alguns volumes de contos, é na verdade uma romancista – ou, na subversiva terminologia de Adília, uma maratonista convicta. Assim, a sua preferência pelo remo, mesmo no contexto da navegação tendencialmente mais cerceante do conto, guarda a memória dos quarenta e dois quilómetros que, no vasto rio do romance, impõe a Lídia Jorge a *endurance* cumulativa da escrita e que a própria autora, na morada alternativa do conto, insiste em reeditar, aumentando a velocidade narrativa em função do restrito número de páginas de que dispõe: “*Rema mais rápido, mais rápido, mais rápido ainda...*”

É provável que exista, numa romancista que é igualmente autora de contos, uma espécie de conflito de interesses (ou, se quisermos, de vício compositivo) que a leve a considerar o conto como um romance mais veloz, dotado da agilidade narrativa que escapa ao natural labor dissertativo do romance, conflito este que, pelo contrário, talvez não atinja um poeta que pretenda adentrar-se na estratégia compositiva do conto – que é, em vários aspetos (e para além da sua indeclinável narratividade), tributário de algumas determinações poetológicas da lírica.

Por conseguinte, no belo posfácio que redigiu para a edição argentina de um volume de contos de Katherine Mansfield, a escritora catalã Nuria Amat lembrou justamente que

é possível ser um bom poeta e um bom escritor de contos. Mais difícil é converter um grande romancista num poeta. (...) O conto é como um retrato da vida, a pintura de um detalhe, o argumento de uma hora ou de um minuto de um dia. O conto é o oposto daquilo que se entende por história, pois esta impõe uma ordem cronológica ou ideológica que o relato breve destrói com a intenção oculta de que seja verdadeira. (...) O método narrativo de um escritor de contos não existe. (...) O narrador de contos é poeta de um tempo morto (Amat, 2003, p. 209-211).

Promovendo a declinação lyricizante de um tempo morto, talvez o conto exija que deixemos simplesmente de remar (embora cientes da latente operacionalidade do remo), traçando ao invés, com o mais expressivo rigor da lança, pequenos círculos concêntricos em redor de um “achado surpreendente” onde dorme o todo da história que só a aparente imobilidade do remo permite revelar. Este movimento de aparente suspensão da narrativa permite-nos, assim, aceder à dimensão irradiante do instante significativo para que tudo conflui nesta forma literária, definida por Cortázar como irmã da poesia “en otra dimensión del tiempo literario” (Cortázar, 1971, p. 404).

Se, como género narrativo, o conto não vive sem uma história, a discursivização dessa história é predominantemente lírica, pulverizando-se, assim, a dinâmica acelerativa que caracteriza a fluidez das grandes narrativas por ação de uma retórica compositiva de teor marcadamente suspensivo e que o contista parece recolher das águas mais misteriosas da poesia. Como um bom poema, um bom conto reflete sobre aquilo que não cabe no desempenho acelerativo da comédia humana, como defende Nuria Amat (2003, p. 219), quer

dizer, sobre aquilo que é invisível ou inapreensível pelo remo dos romancistas, mesmo quando este é utilizado para sulcar as águas mais misteriosas do conto, onde narrar é sempre tão indispensável como insuficiente. Há, na verdade, inúmeros contistas que têm vindo a refletir sobre este modo estrutural de hibridação entre conto e poesia, de que me permito destacar por ora estes dois testemunhos:

1. O primeiro, da escritora espanhola Ana María Matute (1973, p. 140):

o que de verdade eu teria gostado de ser nesta vida é ser poeta. Mas como não o sou (...) faço o que posso com a prosa. Quer dizer, gostaria muito de fazer com a prosa o que fazem os poetas com a poesia: dizer o máximo possível com o mínimo de elementos materiais. (...) Num conto cabe la intensidade, a capacidade de mistério da poesia, ao mesmo tempo que a claridade da linguagem.

2. O segundo, do também autor espanhol Fernando Quiñones (1973, p. 143):

o conto aspira a esgotar, exaustivamente, um setor muito reduzido da realidade ou da fantasia; concentra-se nisso e daí não sai senão muito esporadicamente. (...) Essa concentração, creio, é o que mais aproxima o conto da poesia e o que o situa a cavalo entre esta e o romance.

Das palavras de Fernando Quiñones e de Ana María Matute, recebemos dois importantes avisos à navegação nas sempre enigmáticas águas do conto. *Primeiro aviso*: como sucede na poesia, a arte do pouco revelada na composição de um verdadeiro conto não depende do acréscimo de velocidade narrativa (ao contrário do que há pouco defendia Lúcia Jorge), nem do restrito cômputo de páginas que suporta a sua discursividade tão particular, porque o conto procura o impossível que a poesia igualmente persegue: dizer o máximo

com o mínimo de recursos. *Segundo aviso*: o conto não empreende um olhar panorâmico sobre a realidade palpável ou impalpável do mundo e do ser humano, mas o voluntário recorte dessa mesma realidade. O olho verbal do contista, afiado como a lança resgatada por Lídia Jorge ao étimo grego *kontós*, concentra-se num segmento restrito da realidade e procura expô-lo, por via de uma dicção tendencialmente oblíqua, à luz da nossa competência cognitiva, quer dizer, da nossa competência de leitura.

Na verdade, o instintivo conflito de interesses a que há pouco me referi (a respeito da crónica de Lídia Jorge e do paralelo labor de romancista e de contista empreendido pela autora) é tão mais óbvio quanto é certo que no texto desta crónica a escritora mostra dominar, pelo menos de um ponto de vista estritamente cognitivo, algumas das particularidades compositivas do conto – às quais, no entanto, ela própria não deixa de associar o expediente discursivo da velocidade, movida certamente pela memória do remo de que a sua faceta de romancista sempre carece para navegar nas águas cumulativas do romance: “no conto procuro obedecer a essa alta velocidade. (...) A escrita do conto deve permanecer sob o signo do remo veloz mergulhado na água funda, e a gente vai dizendo – *mais rápido, mais rápido ainda...*” (Jorge, 2020, p. 151).

Impõe-se, pois, assinalar quais são essas as referências realizadas por Lídia Jorge à preceituação genológica do conto enquanto cânone da poesia e que, como contista, ela raramente contempla:

1ª ref. – A relevância do *achado surpreendente*, que a autora define do seguinte modo:

Tudo começa, em geral, por um achado surpreendente que vem da rua, o voo de um pássaro, uma confissão rápida, uma imagem fugaz no autocarro, cenas acontecidas no afã da vida diária, na

pressa de existir, no desencontro pelas portas. [...] Novalis disse – *Tudo acontece em nós muito antes de ter acontecido*. Assim é. E este é o gênero que melhor procura encontrar esses dois tempos reunidos. O conto, como o poema, persegue o âmago desse encontro. [...] O conto não procura reproduzir a existência, apenas escolhe instantes e por isso, mais do que perseguir a vida, o conto persegue o ser (Jorge, 2020, p. 151-153).

A vénia crítica dirigida por Lídia Jorge a Novalis, o escritor que propõe o conto como declinação canônica da poesia e que, por essa mesma razão, entende que o ato de procurar impor-lhe uma história deve ser considerado como uma intromissão alheia (cf. Novalis, 2014, p. 117-118) vem, em boa verdade, na sequência das referências implícitas que a própria autora dirige ao núcleo argumentativo dos poetas, contistas ou ensaístas que têm procurado assimilar o conto ao domínio poetológico da lírica – a título de exemplo, Edgar Allan Poe, Julio Cortázar, Viorica Patea, Ricardo Piglia, James Joyce, Frank O'Connor, Nadine Gordimer, Charles May.

Não deixa de ser ainda revelador que a romancista, confessando obedecer na redação do conto ao princípio da velocidade, eleja afinal concentrar-se num achado ou num instante significativo recolhido do cotidiano e que a autora opta por subtrair ao seu natural fluir temporal, libertando-o, assim, de um movimento aparentemente inconstante com o conto e que ela própria define como a *pressa de existir*. Na realidade, estes momentos ou pormenores, muitas vezes anódinos, surgem quase desprovidos da sua raiz causal e, por isso, acabam por destacar-se do magma narrativo em que surgem integrados, estabelecendo com essa dimensão narrativa uma relação intermitente de contiguidade e fratura cuja volatilidade percetiva os termos usados por Lídia Jorge não deixam de poder realçar – *surpreendente, rápida, fugaz: como voo de pássaro*. O juízo teórico-analítico de Lídia Jorge parece, pois, corroborar as considerações ex-

pendidas pelo ensaísta Charles May, que vem justamente defender o seguinte:

para que as histórias sejam histórias, elas têm que ser um continuum de eventos; ainda assim, concomitantemente, essa série de histórias tem que ser compreendida como uma rede capaz de aprisionar uma outra coisa qualquer. E esta outra coisa não possui sequência (May, 2004, p. 2).

Na verdade, a relevância atribuída pela autora de *O amor em Lobito Bay* ao que ela própria designa como *achado surpreendente* parece querer reeditar, na dinâmica compositiva do conto, o sentido do célebre raciocínio de Julio Cortázar a respeito da afinidade deste gênero narrativo com a sintaxe institutiva da fotografia:

Não sei se já ouviram falar da sua arte um fotógrafo profissional; a mim sempre me surpreendeu o fato de ele se exprimir tal como poderia fazê-lo um contista em muitos aspetos. Fotógrafos da qualidade de um Cartier-Bresson ou de um Brassai definem a sua arte como um aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, impondo-lhe determinados limites, mas de maneira que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par para uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abarcado pela câmara (Cortázar, 1971, p. 406).

## 2ª ref. – Recorte e enigma

Eximindo-se, assim, à temporalidade cumulativa que o romance partilha com o cinema, o recorte fotográfico que a imagem percetiva do contista impõe ao universo do qual parte para o ato de criação acaba por estender ao leitor uma visão desfocada do mesmo, o qual não raro se lhe apresenta como um mistério, um enigma ou, na particular formulação de Lídia Jorge, como um nó que não é deslindado

e que fica a pairar na cabeça de quem lê, resistindo-lhe e ao seu expectável desígnio de inteligibilidade:

Um caso raro cujo sentido brilha no escuro porque não se resolve, porque resiste à sua solução, não se conforma com o entendimento corrente. (...) Por vezes, porém, o nó não é deslindado. Ele pode ficar a pairar sobre a nossa cabeça, e a persistência desse nó inviolável pode ser o seu sentido exacto. Resistir ao sentido. O conto veio para isso. No fundo o que é preciso é que o sentido em parte se desvende e em parte nos resista, em parte fique a pairar, incompleto e breve, como um poema fica (Jorge, 2020, p. 151-153).

Todavia, como uma pequena luz a brilhar no escuro, o corpo perceptivo dessa imagem vai insistindo na viabilidade projetiva da significação, procurando em simultâneo furtar-se à resolução do enigma que ele próprio decide expor. Como defende Nuria Amat,

o conto é o oposto daquilo que se entende por história, pois esta impõe uma ordem cronológica ou ideológica que o relato breve destrói com a intenção de que seja verdadeira. (...) A história é o silêncio, o rasto que deixa para trás a lenta insegurança dos nossos olhos de leitura (Amat, 2003, p. 210-211).

É por esta razão que, constituindo o sentido oculto da temporalidade um recurso operatório fundamental num conto, o simples ato de narrar, nas palavras certeiras de Jorge de Sena, parece não se mostrar suficiente, nem sequer uma coisa absolutamente necessária (cf. Sena, 1984, p. 167).

Ora, o programado silêncio da história de que se ocupou Nuria Amat é, assim, instituído tanto pela limitação da temporalidade gerada pela percepção fotográfica do instante como por essa espécie de saldo cognitivo de retaguarda que um bom conto sempre disponibiliza ao seu leitor. Ricardo Piglia referiu-se com alguma demora a

esta questão no seu esquemático e lúcido ensaio intitulado “Teses sobre o conto”, cuja primeira tese (recolhida na prática contística de Poe) é, justamente, a de que “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89):

Num dos seus cadernos de notas, Tchekhov regista esta anedota: ‘um homem em Montecarlo vai ao casino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se’. A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito. // Contra o previsível e o convencional (jogar-perder-suicidar-se), a intriga oferece-se como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da história do conto. // Primeira tese: um conto conta sempre duas histórias (Piglia, 2004, p. 89).

Corroborando as considerações do escritor argentino, o relato mais visível do conto esconde sempre uma história secreta, induzida no espírito do leitor de modo elíptico ou fragmentário, mas sem que esse sentido oculto dependa, em exclusivo, do exercício de congeminação interpretativa do leitor, porque ambas as histórias marcam a sua presença no conto, embora contadas de modo distinto, já que parecem reproduzir lógicas discursivas antagônicas – a história que é contada em primeiro plano carece sempre da fiabilidade narrativa do discurso, ao passo que o relato secreto mobiliza predominantemente a potencialidade significativa da alusão, do não-dito e da elipse, permitindo ao leitor competente “descobrir o desconhecido no coração do imediato” (Piglia, 2004, p. 94).

Como esclarece ainda Piglia, “o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta ao serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto” (Piglia, 2004, p. 91). Ora a coexistência destas duas

histórias suscita a prevalência de uma dicção oblíqua, irmã próxima da retórica da sugestão empreendida pelo domínio modal da lírica, razão pela qual Viorica Patea (2012, p. 10) sustenta que o conto não hesita em assumir o acolhimento de uma linguagem poética cifrada pelo poder evasivo da metáfora,

uma vez que essa linguagem opera por ação de um dizer oblíquo (o da elipse e da alusão), rejeitando as considerações mais explícitas e os efeitos causais que caracterizam os mais longos textos escritos em prosa. A narrativa breve enfatiza o tom e a dimensão figurativa da linguagem. A sua máxima economia visa a intensidade, a sugestividade e o lirismo (Patea, 2012, p. 10).

No entanto, ao contrário do poeta, que seduz o leitor com a força imaginativa da palavra, o conto promove o sequestro espiritual do leitor pela tensão que imprime ao relato.

### 3ª Ref. – Tensão e epifania

Em face das reflexões que tenho vindo a desenvolver sobre os aspetos que promovem a assimilação da poesia pelo discurso do conto, torna-se claro que os efeitos produzidos no leitor (quer pelo seu contacto com o *achado surpreendente*, quer pela dicção necessariamente cifrada do enigma, quer ainda pela restrição percetiva da fotografia empreendida pelo contista) não podem revelar-se como produto da veloz manipulação do remo prescrita por Lídia Jorge; pelo contrário, só através da precisão da lança é possível ao autor de contos aprisionar esse instável momento de luz em que o corpo do enigma finalmente se revela, impedindo, todavia, o corpo concreto da palavra de procurar aprisioná-lo na memória perene do discurso. A tensão que caracteriza esta forma literária não permite o movimento cumulativo do remo, porque o seu movimento é, como enuncia Cortázar, o de um gesto em caracol sobre o seu próprio núcleo, programati-

camente dobrado no dizer impermanente da sugestão, razão pela qual um verdadeiro conto não poderá nunca contar, ao longo do seu percurso rumo à decifração da leitura, senão com estes dois recursos: a subalternização do narrar e a atenção dispensada ao músculo enxuto da palavra. Se o romance acumula palavras, como sublinha Nuria Amat, “o conto luta por libertar-se delas” (Amat, 2003, p. 213), uma vez que nada nele é (ou deve ser) gratuito.

Se, como advoga Poe (1984c, p. 586), o facto de o romance não se poder ler numa única campanha de leitura favorece a sua objetivação (visto que não permite nunca o acesso do leitor à totalidade do texto – como, ao contrário, permitem o conto e o poema), essa objetivação é uma consequência direta da sua indeclinável extensão, que o conto naturalmente desconhece, substituindo a discursividade eminentemente dissertativa do romance pelo valor compositivo da intensidade e da condensação, sinónimas, portanto, do sentido de brevidade. Breve não é o enunciado que carece de uma determinada extensão, mas aquele que, independentemente da sua amplitude, encontra no expediente conformativo da tensão e da intensidade a sua mais consentânea articulação expressiva. No entender de Viorica Patea, a grande contribuição de Poe foi a de

investir a narrativa breve de tensão e desse modo impregná-la com os atributos definidores da poesia. A sua forma compacta e unificada, que ela partilha com a lírica, permite à narrativa breve produzir certos efeitos impossíveis de atingir no romance (Patea, 2012, p. 3).

Deste modo, constituindo o romance, no dizer de Novalis, “uma vida em forma de livro” (2014, p. 150-151), o conto corresponderá talvez a “uma síntese viva” (Cortázar, 1971, p. 405) que, por isso mesmo, resolve o seu dizer numa medida necessariamente concisa: “a obri-

gação principal dos contos, mais que dos homens, é conhecerem os seus limites”, lembra Jorge de Sena (1984, p. 167).

A tensão espiritual que, num bom conto, suporta a oblíqua exposição do enigma (esse nó inviolável igualmente mencionado por Lídia Jorge) acaba, na verdade, por impor a brevidade da forma que lhe dá forma, como aliás sucede no poema, porque tanto o poema como o conto são atingidos por aquilo a que Poe chamou *the poetic sentiment*, o qual, nas suas próprias palavras, “induz uma exaltação da alma que não pode sustentar-se durante muito tempo. As grandes excitações são naturalmente transitórias, razão pela qual um longo poema é um paradoxo” (Poe, 1984b, p. 571). Ora um conto extenso é, também ele, um verdadeiro paradoxo.

Como o poema, portanto, o enigma (ou a história secreta que um verdadeiro conto sempre disponibiliza) é finalmente apreendido pelo leitor num momento de súbita revelação, como quem de repente olhasse, nas palavras de Cortázar, “um tremor de água dentro de um cristal” (Cortázar, 1971, p. 405), capaz de revelar o que até então havia permanecido oculto. Este sentido de *insight* (que Raymond Carver designa como *glimpse* (vislumbre) e Nadine Gordimer como *flash*) decorre, pois, do próprio perfil epistemológico do conto, uma vez que, nas palavras de Viorica Patea, “o elemento fundamental da forma breve não reside na estrutura narrativa, mas no ‘instante da verdade’ ou da crise que conduz a um iluminante instante de consciência, um modo de percepção que assinala a passagem da ignorância ao conhecimento” (Patea, 2012, p. 71). Tanto no conto como no poema, este instante epifânico de inteligibilidade e clareza é, na verdade, o momento em que igualmente se produz o rapto do leitor, quer dizer, a sua rendição absoluta ao *knockout* reclamado pelo texto:

Um escritor argentino, muito amigo do boxe (escreve Cortázar), dizia-me que nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o seu leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquan-

to o conto deve ganhar por *knockout*. É certo, na medida em que o romance se acumula progressivamente no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem quartel desde as primeiras frases. Não se entenda isto demasiado literalmente, porque o bom contista é um boxeador muito astuto, e muitos dos seus golpes iniciais podem parecer pouco eficazes quando, na realidade, estão minando já as resistências mais sólidas do adversário (Cortázar, 1971, p. 406-407).

### **“MISSA DO GALO”, DE MACHADO DE ASSIS: POESIA E FOTOGRAMA**

Publicado pela primeira vez em 1893 (apenas um ano mais tarde da publicação do conto “Civilização”, de Eça de Queirós), “Missa do Galo”, de Machado de Assis, é, talvez (de todos os contos lidos até hoje), aquele onde fui mais feliz como leitora e como estudiosa de literatura e aquele que sempre tem conseguido reeditar, a cada novo regresso, o fascínio da primeira leitura. É uma pena que Poe não tenha podido lê-lo (o autor morreu quase 50 anos antes da publicação de “Missa do Galo”), porque a verdade é que estas quase dez páginas corroboram o entendimento do conto prescrito pelo poeta, contista e crítico americano, evidenciando por que razão o exercício narrativo é, neste género literário, tão necessário como malquistado, tão importante como prescindível: há nele, como é evidente, uma história para contar (a do tempo que a mulher do escrivão Menezes passa na companhia do hóspede do casal antes deste último sair da casa familiar para a Missa do Galo), mas dela conta-se apenas o seu rosto mais visível, cujo perfil secreto vive da discursivização da elipse e da alusão, recolhido em potência à virtualidade significativa de um ou outro instante que abre depois para o não-dito que o transcende. Como sublinhou Ricardo Piglia a propósito da estrutura compositiva do conto, este texto de Machado de Assis prevê a leitura de duas histórias, embora só uma delas se mostre sujeita ao princípio da objetivação diegética: o jovem Nogueira, que vivia com

a família de um antigo familiar seu (o escrivão Meneses, ausente de casa naquela noite por se encontrar em casa da amante), entreteve-se a conversar com Conceição, a mulher de Meneses, enquanto aguardava o momento de sair para a igreja. O tempo desta história é necessariamente breve (pouco mais de uma hora, se descontarmos as pontuais remissões ao passado de Meneses), mas o sentido de brevidade que atinge a segunda história é de índole distinta (mais próximo do investimento retórico da elipse e da alusão), posto que não é sequer objeto de nenhum desempenho discursivo por parte do narrador. Todavia, por sobre o corpo explícito do diálogo efetivamente estabelecido entre Nogueira e Conceição, é esta segunda história que fica a morar no coração do leitor para nunca mais sair – a da proximidade de ambos na escuridão da noite e na escuridão da sala, com tudo o que as escuridões sempre escondem e sempre revelam: no caso, a mútua sedução que o lento cochichar de ambos evidencia e que encontra o necessário paralelo no indício de uma nudez afinal não consumada – refiro-me ao gesto de Conceição ao humedecer os lábios, deixando entrever a ponta do chinelo de quarto e as veias muito azuis na brancura de uns braços de repente nus, enquanto olhava, com a cabeça entre as mãos, o jovem Nogueira:

Conceição ouvia-me com a cabeça reclinada no espaldar, enfiando os olhos por entre as pálpebras meio-cerradas, sem os tirar de mim. De vez em quando passava a língua pelos beijos, para umedecê-los. Quando acabei de falar, não me disse nada; ficamos assim alguns segundos. Em seguida, vi-a endireitar a cabeça, cruzar os dedos e sobre eles pousar o queixo, tendo os cotovelos nos braços da cadeira, tudo sem desviar de mim os grandes olhos espartos. (...) Pouco a pouco, tinha-se inclinado; fincara os cotovelos no mármore da mesa e metera o rosto entre as mãos espalmadas. Não estando abotoadas, as mangas caíram naturalmente, e eu vi-lhe metade dos braços, muitos claros, e menos magros do que se poderiam supor. A vista não era nova para mim, posto também não

fosse comum; naquele momento, porém, a impressão que tive foi grande. As veias eram tão azuis que, apesar da pouca claridade, podia contá-las do meu lugar (Assis, 2011, p. 14).

E não saía daquela posição, que me enchia de gosto, tão perto ficavam as nossas caras. Realmente, não era preciso falar alto para ser ouvido; cochichávamos os dois, eu mais que ela, porque falava mais; ela, às vezes, ficava séria, muito séria, com a testa um pouco franzida. Afinal, cansou; trocou de atitude e de lugar. Deu volta à mesa e veio sentar-se do meu lado, no canapé. Voltei-me, e pude ver, a furto, o bico das chinelas; mas foi só o tempo que ela gastou em sentar-se, o roupão era comprido e cobriu-as logo. Recordo-me que eram pretas (Assis, 2011, p. 16).

Há impressões dessa noite que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. Estava de pé, os braços cruzados; eu, em respeito a ela, quis levantar-me; não consentiu, pôs uma das mãos no meu ombro, e obrigou-me a estar sentado. Cuidei que ia dizer alguma coisa; mas estremeceu, como se tivesse um arrepio de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira, onde me achara lendo. Dali relanceou a vista pelo espelho, que ficava por cima do canapé, falou de duas gravuras que pendiam da parede (Assis, 2011, p. 17).

Tudo neste conto magnífico converge para a tensão deste momento, em que o estremeçamento de Conceição faz rebrilhar o tremor de água dentro do tal cristal de que fala Cortázar e que, num bom conto, sinaliza o momento epifânico e fugaz da revelação, esse breve instante que ilumina com a luz da evidência o sentido totalizador de uma narrativa que, em simultâneo, o acolhe e o suprime ao fluxo inexorável da temporalidade – como um verso que, na sua enigmática concisão, pudesse de repente acender para o leitor a chave obscura do poema. Retomando, desse modo, a já referida formulação de Cortázar (que aproxima à do cinema a disposição conformativa do

romance), creio que, mais do que a uma fotografia, o cerne do conto “Missa do Galo” corresponde ao registo de um fotograma, eximido, pelo aprisionamento focal da escrita, da circunstancialidade narrativa que a sua inscrição modal prescreve. Na realidade, a conformação narrativa deste conto de Machado de Assis (que é evidentemente impossível descurar) surge investida de uma espécie de legitimidade operatória de retaguarda que se revela bastante útil enquanto suporte dessa dimensão mais estática que o discurso do conto igualmente revela e que, justamente, o aproxima da discursividade lírica.

Desse modo, esta história não conta nem caminha depressa porque, mesmo fora da quilometragem extensiva da maratona, a sua lógica não é a da aceleração, ao contrário do que, a propósito do conto como género, Lídia Jorge prescreve na sua crónica. Há, neste conto de Machado de Assis, uma espécie de suspensão do fluir temporal que, não sendo evidentemente real, o leitor acaba por perceber como tal e que não tem sequer a sua raiz no instante significativo que corresponde ao tremor de Conceição – esse modo suspensivo de lentidão estende-se à totalidade do conto, onde o mínimo gesto surge como distendido pela escuridão e pelo silêncio da sala, pela quase surdina das personagens e pelo retardamento da saída do jovem Nogueira para ir chamar o amigo, de tal modo que acaba por ser este último que o vem chamar a ele, esquecido já das horas:

Chegamos a ficar por algum tempo – não posso dizer quanto – inteiramente calados. O rumor único e escasso era um roer de camundongo no gabinete, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo. (...) Subitamente, ouvi uma pancada na janela, do lado de fora, e uma voz que bradava: ‘Missa do galo! Missa do galo!’ (Assis, 2011, p. 17).

A natureza mensurável ou mesmo factual do tempo era para as personagens um princípio de tal modo imponderável que esse sen-

tido de imponderabilidade continuou a atingir, muitos anos depois daquela enigmática noite, o Sr. Nogueira, já em posição de narração: “era pelos anos de 1861 ou 1862” (Assis, 2011, p. 12). Porém, o estremeamento de Conceição ao tocar no ombro do jovem Nogueira parece tê-la novamente despertado para a santidade que era devida a uma esposa, convertendo a apreciação das duas gravuras que pendiam na parede numa cautelosa declaração de intenções:

– Estes quadros estão ficando velhos. Já pedi a Chiquinho para comprar outros.

Chiquinho era o marido. Os quadros falavam do principal negócio deste homem. Um representava ‘Cleópatra’; não me recordo o assunto do outro, mas eram mulheres. Vulgares ambos; naquele tempo não me pareciam feios.

– São bonitos – disse eu.

– Bonitos são; mas estão manchados. E depois francamente, eu preferia duas imagens, duas santas. Estas são mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro.

– De barbeiro? A senhora nunca foi a casa de barbeiro.

– Mas imagino que os fregueses, enquanto esperam, falam de moças e namoros, e naturalmente o dono da casa alegre a vista deles com figuras bonitas. Em casa de família é que não acho próprio (Assis, 2011, p. 18).

A primeira frase do texto – “Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos...” (Assis, 2011, p. 11) – aponta já, de certo modo, para a ambiguidade de uma história que não é nunca objeto de uma dicção explícita, porque cosida sempre no avesso das palavras efetivamente proferidas durante aquele encontro noturno marcado pelo acaso, como se calhar são todos. Todavia, o mais interessante desta frase é o facto de ela procurar imputar o estatuto cifrado da verdadeira história que este conto disponibiliza não a uma determinação de género, mas a um défice cognitivo do

narrador – a expressão *nunca pude entender* significa, na verdade, que *não seria possível* ao narrador dizer com clareza o que a forma do conto naturalmente prescreve como enigma.

Por conseguinte, e de modo análogo ao que prevê o cachimbo de Magritte, este conto não é um poema, mas é, de certo modo, a imagem desfocada de um: trata-se de uma espécie de metáfora em ação, razoavelmente próxima, na sua desviante figuralidade, do “eufemismo em ação” (Assis, 2011, p. 12) que fazia o escrivão Meneses sair de casa para se encontrar com a amante afirmando ir ao teatro.

### **EÇA DE QUEIRÓS E O CONTO “CIVILIZAÇÃO”: ENSAIO DE ROMANCE**

O conto “Civilização”, de Eça de Queirós, publicado pela primeira vez em 1892 na *Gazeta de Notícias*, viria, como é sabido, a figurar como matriz do romance *A cidade e as serras*, publicado em 1901. Não tenciono referir-me aos contornos desta genética interdependência por razões várias, mas sobretudo porque aquilo que me interessa é salientar como neste conto de Eça se mostra irreconhecível a discursividade de fotograma que enforma o conto “Missa do galo”. Assim, a brevíssima análise que procurarei empreender do referido conto queirosiano tratará de incidir na sua ostensiva desconformidade genológica, que não decorre necessariamente da sua maior extensão relativamente à do conto de Machado revela, mas dos traços compositivos que induzem essa suspensão ou restrição da brevidade. Em realidade (utilizando a terminologia adiliana), o conto “Civilização” não foi redigido por um lançador de pesos, nem por um atleta que dá saltos ou que aprecie sequer o esforço do *Sprint*, foi escrito por um romancista em exercício com pressa de chegar ao destino da corrida. Por este motivo, o conto de Eça acaba por produzir uma validação reversa das considerações expendidas pelo contista espanhol Ignacio Aldecoa – “El cuento no se hace con el ritmo de los sucesos.

El cuento se hace con el ritmo de la palabra” (1973, p. 139). Tal como o poema.

Nada neste conto sobre as hiper-civilizadas desventuras que entediavam Jacinto até à chegada da personagem ao rude paraíso de Goães obedece ao princípio de economia compositiva característico do género conto, aspeto este que a opção do autor pela cisão capitular da narrativa (dividida em nada menos do que cinco capítulos) desde logo denuncia e que a abundante prática descritiva de personagens e ambientes não faz senão acentuar. Aliás, as minuciosas descrições dos aparelhos de escrita ou de *toilette* de Jacinto, dos inúmeros copos e talheres que suportavam o seu quotidiano de *gourmet* descrente estendem até nós o mesmo bocejo de fastio que se abria na boca da personagem, um “bocejo perpétuo e vago” (Queirós, 2009, p. 232), não porque a prosa de Eça seja, na verdade, bocejante (longe disso, como é evidente), mas porque o discurso do conto não se compadece com a descritiva hiper-abundância de detalhes que, pelo contrário, encontra no romance o seu espaço narrativo de eleição<sup>1</sup>.

Na verdade, mesmo os episódios do conto cuja narração assume a frequência iterativa veem o sentido de sumarização diegética que lhes é naturalmente apenso instabilizado pela exuberância enumerativa dos muitos materiais e objetos que regulam o quotidiano sacrificial da personagem:

Nas tardes em que havia ‘banquete de Platão’ (que assim denominávamos essas festas de trufas e ideias gerais), eu, vizinho e íntimo, aparecia ao declinar do sol e subia familiarmente aos quartos do nosso Jacinto — onde o encontrava sempre incerto entre as

---

<sup>1</sup> O romance de Proust é disso uma evidência cristalina, sustentada, por exemplo, pelas páginas que o autor dedica à descrição das árvores e arbustos de Combray no primeiro volume de *Em Busca do tempo Perdido (Do lado de Swann)*.

suas casacas, porque as usava alternadamente de seda, de pano, de flanelas Jaegher, e de *foulard* das Índias. O quarto respirava o frescor e aroma do jardim por duas vastas janelas, providas magnificamente (além das cortinas de seda mole Luís XV) de uma vidraça exterior de cristal inteiro, duma vidraça interior de cristais miúdos, dum toldo rolando na cimalha, dum estore de sedinha frouxa, de gazes que franziam e se enrolavam como nuvens e duma gelosia móvel de gradaria mourisca. Todos estes resguardos (sábria invenção de Holland & C.<sup>a</sup>, de Londres) serviam a graduar a luz e o ar — segundo os avisos de termómetros, barómetros e higrómetros, montados em ébano, e a que um meteorologista (Cunha Guedes) vinha, todas as semanas, verificar a precisão (Queirós, 2009, p. 230).

Não deixa de ser revelador, mesmo que se trate apenas de uma coincidência feliz, que Marie-Hélène Piwnik, responsável pela edição crítica do conto “Civilização”, refira-se ao conjunto de textos recolhidos no volume *Contos I* como “narrativas ficcionais breves” (Piwnik, 2009, p. 16-17), em vez de o designar pela menção de género que intitula o volume onde os mesmos textos se inserem. Tal como “A Morte de Jesus”, a que Piwnik pondera atribuir “a ambição de ser um romance” (Piwnik, 2009, p. 18), o conto “Civilização” padece dessa mesma pretensão, que a publicação do romance *A Cidade e as serras*, em 1901 (já póstuma, portanto), veio de certo modo caucionar.

Como salienta o escritor espanhol Arturo del Hoyo, “há contos – da sua existência é impossível duvidar – e há exercícios literários que parecem contos. (...) Às vezes, o escritor, por razões alheias à arte, violenta a sua vocação e, quando deveria escrever um conto, redige um romance” (1973, p.132-133). Com “Civilização”, Eça não escreveu um romance, mas escreveu na verdade o projeto de um, sem que para o efeito tenha sido compelido por nenhuma outra situação além daquela que decorre da sua vocação de romancista – tal como

sucede a Lídia Jorge, a forma natural de Eça de Queirós é a do romance e não a do conto.

Num pequeno ensaio que procurou justamente aproximar o conto como género da discursividade da poesia, Vítor Aguiar e Silva recorda a citação empreendida por Mariano Baquero Goyanes de uma narrativa do judeu espanhol Moisés Sefardí, nascido em 1062, onde se conta a história de um rei que tinha ao seu serviço um narrador com o encargo de lhe contar cinco pequenas histórias todas as noites:

Certa vez, o rei não conseguia dormir e pediu ao narrador que lhe contasse mais histórias e então este contou a história do aldeão que necessitou de fazer atravessar as suas duas mil ovelhas por um rio, utilizando uma pequena barca em que só cabiam duas ovelhas de cada vez. Quando o narrador cedeu ao sono e o rei lhe pediu que continuasse o conto, aquele respondeu que seria bom que acabassem de passar todas as ovelhas, tempo suficiente para ele dormir um pouco... (Silva, 2020, p. 276).

Esta história, que nos chega do longínquo século XI, vem lembrar-nos a necessidade de se promover em certos contos o despovoamento das muitas ovelhas que o conto de Eça transformou em escovas, copos, talheres e em todos os outros utensílios que entediavam o sofisticado Jacinto. Se, como propõe Poe, “um poema longo é algo que não existe” (Poe, 1984a, p. 71), creio ser possível defender algo idêntico a propósito do conto – não por causa da extensão em si, mas porque só através da instituição do princípio da economia compositiva é possível induzir num conto a “elevada comoção da alma” (Poe, 1984a, p. 71) que igualmente atinge o poema e que antecipa em ambos (conto e poema) o trauma feliz da revelação, quer dizer, da leitura. Na verdade, de um ponto de vista discursivo, o conto não sustenta o seu andamento num *continuum* de gestos verbais capaz de promover o exercício da aceleração, dispensando, por isso, o au-

xílio do remo de que Lídia Jorge confessa socorrer-se aquando da escrita de um – não podendo o conto proceder cumulativamente, como bem advertiu Cortázar, só lhe resta, pois, trabalhar em profundidade, verticalmente. Como o poema.

A cerca de 20 anos do furor modernista (o conto “Civilização” é de 1892 e “Missa do Galo” de 1893), Eça de Queirós e Machado de Assis constituem a prova de que a modernidade de um escritor não pode aferir-se em exclusivo por critérios de natureza cronológica, ou sequer periodológica. De facto, o conto de Machado de Assis é mais moderno do que o de Eça, salientando ainda relativamente ao conceito de moderno a dimensão crítica que o termo igualmente prevê – por sobre o sentido de novidade que lhe subjaz, moderno é, afinal, o texto ou autor que não cancela nunca o sentido de uma certa contemporaneidade cognitiva com o seu próprio leitor, independentemente das possíveis assimetrias cronológicas que suportam o trajeto entre escrita e leitura.

Em função do exposto, as interrogações que o estudo comparativo destes dois contos impõe encontram um certo modo de eco nas questões levantadas por Audrey Giboux (2010) num ensaio em forma de prefácio intitulado “Tradition, Modernité: un éternel retour?”: pode a modernidade (como a de Poe – e, mais tarde, a de Cortázar) ser assimilada pela tradição? Quer dizer, pode a modernidade ter uma história? E reconhecer-lhe uma não será o mesmo que negar a modernidade que pretendemos assinalar? Poderá a tradição ser moderna ou, talvez melhor, haverá tradições mais modernas do que outras? Creio que sim, e “Missa do Galo” aqui está a prová-lo: por sobre a retórica oitocentista que não pode deixar de ser a sua aqui está, a brilhar de novo como o primeiro dia de Verão.

RECEBIDO: 12/09/2023

APROVADO: 24/01/2024

**REFERÊNCIAS**

- ALDECOA, Ignacio. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 128-144.
- AMAT, Nuria. Escribir cuentos (epílogo). In: MANSFIELD, Katherine. *En la bahía*. Buenos Aires: Editora Losada, 2003. p. 209-220.
- ASSIS, Machado de. Missa do Galo. In: ASSIS, Machado de. *Missa do Galo e outros contos*. São Paulo: Editora Unesp, (2011 [1893]). p. 11-19.
- BORGES, Jorge Luis. *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Buenos Aires: Emecé, (1999 [1975]).
- CORTÁZAR, Julio. Algunos aspectos del cuento. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid, n. 255, p. 403-416, mar. 1971. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7w6w6>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- GIBOUX, Audrey. Tradition, Modernité: un éternel retour? Préface. *Comparatismes en Sorbonne*, n. 1, p. 9-21, fev. 2010. Disponível em : <https://univ-rennes2.hal.science/hal-016203642>. Acesso em: 10 mar. 2024.
- HOYO, Arturo del. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 132-134.
- JORGE, Lídia. O signo da brevidade. In: JORGE, Lídia. *Em todos os Sentidos*. Lisboa: D. Quixote, 2020. p. 149-153.
- LOPES, Adília. Fazer prosa, fazer rosa. *Crônicas da Vaca Fria*, [S. l.] 18 jun. 2001. Disponível em: [https://arlando-correia.com/adilia\\_lopes\\_fria.html#Fazer%20Prosa,%20Fazer%20Rosa](https://arlando-correia.com/adilia_lopes_fria.html#Fazer%20Prosa,%20Fazer%20Rosa). Acesso em: 10 mar. 2024.
- MATUTE, Ana María. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 140-141.
- MAY, Charles (2004). Why Short Stories are Essential and Why They are Seldom Read. *ResearchGate*, California State University, p. 1-14, jan. 2004. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/242233322\\_Why\\_Short\\_Stories\\_Are\\_Essential\\_and\\_Why\\_They\\_Are\\_Seldom\\_Read](https://www.researchgate.net/publication/242233322_Why_Short_Stories_Are_Essential_and_Why_They_Are_Seldom_Read). Acesso em: 10 mar. 2024.
- NOVALIS. *Escritos escogidos*. Edición de Ernst-Edmundo Keil e Jenaro Talens. Madrid: Visor, 2014. p. 103-123.

PATEA, Viorica (ed.). *Short Story Theories. A Twenty-first-century Perspective*. Amsterdam–New York: Editions Rodopi, 2012.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 89-94.

PIWNIK, Marie-Hélène. Introdução. In: QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Edição crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009. p. 16-32.

POE, Edgard Allan. The Poetic Principle (1850). In: POE, Edgard Allan. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984a. p. 71-94.

POE, Edgard Allan. Nathaniel Hawthorne. Twice-Told Tales (1842). In: POE, Edgard Allan. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984b. p. 568-577.

POE, Edgard Allan. Nathaniel Hawthorne. Twice-Told Tales and Mosses from an Old Manse (1842). In: POE, Edgard Allan. *Essays and Reviews*. New York: The Library of America, 1984c. p. 577-588.

QUEIRÓS, Eça de. *Civilização*. In: QUEIRÓS, Eça de. *Contos I*. Edição crítica de Marie-Hélène Piwnik. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2009 [1892]. p. 225-249.

QUIÑONES, Fernando. Opiniones de algunos autores sobre el cuento. In: BRANDENBERGER, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid: Editora Nacional, 1973. p. 143.

SENA, Jorge de. Conto brevíssimo. In: SENA, Jorge de. *Antigas e Novas Andanças do Demónio*. Lisboa: Edições 70, 1984. p. 167-169.

SILVA, Vítor Aguiar e. O conto como escrita dialógica entre o modo narrativo e o modo lírico. In: SILVA, Vítor Aguiar e. *Colheita de Inverno. Ensaios de Teoria e Crítica Literárias*. Coimbra: Almedina, 2020. p. 273-289.

## MINICURRÍCULO

**ISABEL CRISTINA RODRIGUES** é Professora Catedrática do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro, onde leciona desde 1991, tendo apresentado uma dissertação de doutoramento sobre a obra de Vergílio Ferreira (*A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*), publicada em 2016 pela INCM e à qual foi atribuído, em 2017, o Grande Prémio de Ensaio da Associação Portuguesa de Escritores (APE). Exerce maioritariamente a sua docência e investigação

nos domínios da Literatura Portuguesa Contemporânea e da Teoria da Literatura. Em extensão do seu percurso académico, tem integrado júris de prémios literários como os da Associação Portuguesa de Escritores e da Associação Portuguesa dos Críticos Literários, bem como o painel de Estudos Literários encarregado da avaliação de Projetos de Doutoramento e Pós-Doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT).