

**As fronteiras do conto rústico português
do século XIX e o espaço do gênero**

***The borders of Portuguese Local Colour Short Story
in the 19th Century and the Space of Genre***

Duarte Drumond Braga

Universidade de São Paulo (USP)/ Fapesp, São Paulo, Brasil

Universidade de Lisboa – Centro de Estudos Comparatistas, Lisboa, Portugal
duartedbraga@gmail.com

Resumo: Partindo da teoria literária sobre o gênero, o presente ensaio visa interrogar o conto enquanto gênero, procurando entender a forma como a representação do espaço, enquanto dimensão da narrativa, pode remeter para o conto como gênero literário. Trataremos questões genológicas a partir da longa e importante tradição do conto rústico no século XIX português. Serão fornecidos e comentados exemplos de *Os Meus Amores* (1891), de Trindade Coelho, um dos livros de contos mais influentes da literatura portuguesa.

Palavras-chave: conto; gênero; espaço; rústico.

Abstract: Building on the modern literary theory on the short story, this paper aims to examine the short story as a genre, trying to understand the way the representation of space, as a dimension of the narrative, may refer to the short story as a literary genre. We shall address genologically issues having as a starting point the long and important tradition of the local colour short story in nineteenth century Portuguese literature. Examples from Trindade Coelho's *Os Meus Amores* (1891), a highly influential collection of short stories, will be discussed.

Keywords: short story; genre; space; local colour.

Recebido em 4 de dezembro de 2014

Aprovado em 26 de fevereiro de 2015

Introdução

O presente ensaio visa interrogar o conto como gênero, procurando entender a(s) forma(s) como a representação do espaço,¹ enquanto dimensão da narrativa, pode remeter para o entendimento do conto como gênero literário. Partindo da teoria literária norte-americana sobre a *short story*, neste ensaio tomaremos ainda em consideração outras perspectivas da moderna teoria do conto, a saber: Chekov e duas poéticas portuguesas do último quartel do século XIX: o prefácio de Eça de Queirós ao livro do Conde de Arnos, *Azulejos* (1886) e o de Trindade Coelho a *Coração Doente* (1897) de Júlio Cayolla. Deste autor serão fornecidos e comentados exemplos de *Os Meus Amores* (1891), talvez o livro de contos mais lido e conhecido da literatura portuguesa do século XIX. Assim, este é menos um ensaio sobre o referido contista do que uma reflexão sobre questões genológicas a partir da longa tradição do conto rústico, de que Trindade Coelho² foi o mais reconhecido cultor em Portugal.

No conto português moderno, essencialmente aquele que se estrutura com o Realismo-Naturalismo a partir de suas formulações românticas, encontramos um fenômeno muito particular: a longevidade do rústico enquanto tipificação espacial. Este tipo de conto teve, na literatura portuguesa, um peso forte na construção do gênero, peso esse devidamente reconhecido pela crítica. Na perspectiva de João Gaspar

¹ O problema da representação do espaço no conto tem sido uma questão relativamente marginal no âmbito da reflexão crítica e teórica sobre este gênero. Basta ver o que a este respeito afirmam REIS e LOPES, 1987, p. 80. Nos Estados Unidos, onde a reflexão sobre a *short story* alcançou grande sofisticação, vemos a questão aflorar logo em Poe. Tratada com mais demora, iremos encontrá-la em estudos como os de EWELL, 1998 e SHAW, 1983.

² José Francisco Trindade Coelho nasceu em Mogadouro, Trás-os-Montes, no dia 18 de junho de 1861, e faleceu em Lisboa a 18 de agosto de 1908. Advogado, juiz, folclorista e escritor de livros de contos e de memórias. Em 1907 pediu a demissão do cargo, suicidando-se no ano seguinte.

Simões, o conto parece mesmo só nascer apenas no momento em que definitivamente se *rustifica*, uma questão que certamente merece uma pesquisa aprofundada, a desenvolver em outro lugar. A genealogia que o crítico esboçou vê-o despidendo-se do que considerou serem suas capas pré-literárias, só vindo a granjear a condição de objeto plenamente literário com o Realismo – e *rusticamente* literário com Trindade Coelho.³ Sintetiza João Gaspar Simões: “É laboriosa a sua formação. Começa por ser histórico, faz-se folhetinesco, ganha forma oral e só depois conquista o seu molde verdadeiramente “moderno” ou “original”.⁴

O centramento da contística portuguesa no espaço rústico, desde pelo menos um Rodrigo Paganino, com os *Contos do Tio Joaquim* (1861) ou um Pereira da Cunha, autor dos *Contos da minha Terra* (1843), ou talvez mesmo desde *O Pároco de Aldeia das Lendas e Narrativas* (1851) de Alexandre Herculano, e a pervivência e vitalidade da figuração desse espaço até bem entrado o século XX – como se vê na contística de um Torga – mostra-nos a necessidade de colocar o problema do espaço como questão oportuna para o estudo do género e de sua evolução no campo da literatura portuguesa.

1. Espaço no conto, espaço do conto

O conto implica uma poética da brevidade. Esta é uma ideia que tem sido central para a sua teorização, pelo menos desde Edgar Allan Poe. Este autor escreveu um dos mais determinantes textos críticos acerca do género, *The Philosophy of Composition* (1846), no qual defende que a unidade temporal deveria ser salvaguardada por uma unidade de leitura ideal (“a single sitting”/de uma assentada⁵) que o género facilmente permite. Essa unidade teria o seu corolário numa configuração espacial de igual modo unitária o que, como nota o próprio autor, não deverá ser confundido com a mera unidade de espaço, no sentido aristotélico da expressão:

³ SIMÕES, 1987, p. 14.

⁴ SIMÕES, 1987, p. 541.

⁵ “It appears evident, then, that there is a distinct limit, as regards length, to all Works of literary art – the limit of a single sitting”. POE, 1984, p. 15.

It has always appeared to me that a close *circumscription of space* is absolutely necessary to the effect of insulated incident: it has the force of a frame to a picture. It has an indisputable moral power in keeping concentrated the attention, and, of course, must not be confounded with mere unity of place.⁶

A desejada circunscrição espacial parece corresponder a um espaço perfeitamente presentificado no corpo textual em descrições directas. Mas haveria uma outra forma de conseguir essa moldura para um quadro (“a frame to a picture”), que seria através de uma evocação mais indireta do espaço, através de alusões nos diálogos e na diegese. Esta outra possibilidade é descrita por Valerie Shaw como sendo constituída por “oblique evocations of place through dialogue and action”.⁷

O segundo tipo de arquitectura adquire, para Chekov, um papel central na construção do cenário no que toca à ficção breve. Na sua epistolografia, o contista e dramaturgo russo fala de uma pintura da natureza “brief and relevant”,⁸ já que considera serem as referências espaciais, pela tendência à agregação em longas descrições, material demasiado pesado para tão pequena área. Para Chekov, a sensação do espaço, no que toca ao conto, deverá ser dada como mera *impressão*: “In descriptions of Nature one ought to seize upon the little particulars, grouping them in such a way that, in reading, when you shut your eyes, you get a picture”.⁹

⁶ POE, 1984, p. 21.

⁷ SHAW, 1983, p. 150. Estas duas linhas podem ser relacionadas com a notada tensão, sempre eminente na narrativa, entre descrição e narração. Cf. BUESCU, 1990 e 2005. A dimensão da descrição que aqui nos interessa é, naturalmente, a da representação de coordenadas espaciais, não trazendo para a discussão o que na narratologia se veio a chamar *espaço psicológico*.

⁸ CHEKOV, 1965, p. 70.

⁹ CHEKOV, 1965, P. 70. As ideias de Chekov podem ser tomadas num sentido mais amplo. Parece ser óbvio – mas não de que forma tal acontece – que, sendo o conto uma forma breve, nele as linhas da configuração do espaço serão, de alguma forma, igualmente breves. Assim, a estratégia mais produtiva de construir o espaço não é duma forma fortemente sintagmática (para recuperar um termo do estruturalismo) como faz o romance, que tem muito *espaço* para desenvolver o *espaço*, mas duma forma transversal ou oblíqua, de teor evocativo.

O conflito entre descrição e narração, mais renhido neste lugar pouco espaçoso, pode levar a tomar a opção de reduzir o cenário a uma vaga silhueta evocada pelas primeiras palavras do texto, uma vez que o conto não pode, por óbvias razões de espaço, levar a cabo esse “desenvolvimento sistemático” da descrição espacial de que fala Helena Carvalhão Buescu,¹⁰ tendo amiúde que optar por alusões indiretas, como informações sobre o cenário na fala das personagens. Outra destas estratégias a que o contista pode recorrer é, por exemplo, a enumeração evocativa de espaços familiares ao leitor de ficção de cenário rústico, como nesta passagem de “Terra Mater” de *Os Meus Amores* (1891) de Trindade Coelho:

Contrastando com esses campos desconhecidos, por entre os quais a estrada coleia, cada um vai recordando agora, mentalmente, os chousos da sua terra; as hortas e os quintais, as cortinhas e os lameiros, em cada coisa notando, com a cor diferente do solo e a diversidade paralela da cultura, o tamanho e a forma das árvores, quase o seu número, sombras e clareiras dispersas, fugas de prados, pontos brancos de capelinhas – aqui, ali, além...¹¹

A linhagem rústica do conto impõe sua singularidade, não podendo dispensar a evocação lírica do espaço. Com efeito, toda a intensidade do lugar rústico assenta na presentificação do que está do lado de lá de uma fronteira, fronteira essa que resguarda um espaço preservado. Muitas vezes, a descrição ou evocação de tal espaço acaba correspondendo à sua apresentação direta no corpo da narrativa.

Em outros momentos da contística deste período as estratégias de redução textual permitirão uma descrição muito breve, de carácter impressionista que, como propôs Eça de Queirós,¹² seriam mais conformes ao conto. Veja-se esta passagem de “Abyssus Abyssum” de *Os Meus Amores*, no qual a intriga do conto – a futura fuga e morte dos meninos – é esboçada entre um abrir e fechar de janelas, como uma miniatura de uma miniatura:

¹⁰ BUESCU, 2005, p. 244.

¹¹ COELHO, 1986, p. 142.

¹² QUEIRÓS, 1994, p. 211.

Logo de manhã, mal abriam as janelas, a primeira coisa que viam era o rio, uma corrente muito lisa e esverdeada, serpeando entre os renques baixos dos salgueiros. Lá estava a ponte velha, de onde os rapazes se atiravam despidos, de cabeça para baixo, e então o barquinho branco do fidalgo – lindo barquinho! – sempre à espera que o fidalgo o desamarrasse para passar à grande quinta que tinha na margem de lá. [#] De modo que o primeiro desejo que logo pela manhã assaltava os dois rapazes era o de irem por ali abaixo, muito madrugadores, (...) meterem-se dentro do barco, desprendê-lo da praia e deixá-lo ir então para onde ele quisesse, contanto que fosse sempre para diante... Quando fechavam as janelas para se deitar, a sua vista seguia, mesmo através da escuridão da noite, a linha que ia dar ao barco.¹³

Esta elegante estratégia de circunscrição dá assim os limites de uma forma geométrica, ao mesmo tempo que mostra algo que horizontalmente se prolonga muito para além dessa mesma forma: o rio e a paisagem marginal. Não estaremos pois na presença de uma tensão entre a representação de um espaço que se quer circunscrito e algo que se prolonga infinitamente para além das especificidades miméticas de uma dada forma? O próprio conto dá, neste caso, o verdadeiro limite da paisagem, a sua verdadeira fronteira. E será destas fronteiras que em seguida falaremos.

2. Espaços transicionais e de fronteira

No primeiro conto que atrás citámos, “Terra Mater” de *Os Meus Amores* (1891) de Trindade Coelho, todo o movimento se centra à volta de um espaço: a estrada de destino desconhecido por onde caminham soldados. É possível enquadrá-lo numa tipologia espacial a que chamaremos transicional, pois constituem lugares de passagem como pontes, estradas, estações, certos ermos, etc. Assim os designamos no encaixe da expressão de Valerie Shaw “spaces of transitoriness”.¹⁴ As figuras que encontramos em marcha trazem na consciência a marca do trânsito de uma fronteira. Com efeito, a estrada, enquanto espaço

¹³ COELHO, 1986, p. 118-119.

¹⁴ SHAW, 1983, p. 59.

transicional, parece adquirir uma funcionalidade de espaço-fronteira. O desejo das personagens é regressar a um *aquém* dessa linha divisória.

Em Trindade Coelho nos deparamos com estas figuras proscritas, os que de várias maneiras se evadiram da comunidade, onde se dará o encontro com esse *outro*, a figura errante que comete a *hybris* de estar *além* da fronteira.¹⁵ Um inevitável castigo se estende àquele que infringiu fronteiras morais, como em “*Vae Victoribus!*” de *Os Meus Amores*. Transfigura-se o espaço, sob uma tempestade, de modo a assinalar o crime e o criminoso. As coordenadas espaciais marcam a progressão e o sentido de toda a acção, por eles conferido. Assim, a mudança abrupta do cenário, marcada pela ultrapassagem de uma fronteira, moral ou geográfica (o rio de “*Abyssus Abyssum*”) prefigura a morte dos que se evadiram do espaço comunitário. O conto rústico é ele próprio essa fronteira que desenha: a linha protectora de uma comunidade correspondente a um campo de evocação que é, antes de mais, literário. Neste sentido, a noção de fronteira poderá reportar-se ao perímetro de um campo enunciativo, construtor de um espaço “nosso/vosso”, uma fronteira matricial, na perspectiva de Yuri Lotman.¹⁶

Em “*Terra Mater*” a fronteira é dada pela memória, que edifica o seu próprio espaço paralelo. Com efeito, existe uma tensão básica na formação do espaço na narrativa, consistindo num desnivelamento entre o lugar da acção decorrente e o campo, transversal ou oblíquo, de uma memória colectiva das personagens, os soldados que vão sonhando com o torrão natal. Temos acesso a esta visão conjunta em parágrafos como aquele que foi citado no ponto anterior. Em termos estruturais, a construção do conto faz-se através de um movimento de aproximação entre aqueles dois planos espaciais distintos. O contacto entre eles faz-se através da mediação lírica, por outras palavras, pela interferência no corpo do texto dessa modalidade de escrita diversa. É o encontro com o que os personagens identificam como a própria “voz da terra”, um cântico entoado por raparigas aldeãs que chega aos ouvidos dos soldados como uma revelação do lugar:

¹⁵ Charles E. May defende que o conto moderno pode ser lugar de eleição para o aparecimento dessas figuras. Cf. MAY, 1996, p. 137.

¹⁶ LOTMAN, 2000.

O meu coração é terra,
hei-de mandá-lo lavar,
Pra semear os desejos
Que tenho de te falar...¹⁷

O que garante o funcionamento desta estrutura espacial complexa de “Terra Mater” é precisamente a presença de um espaço transicional que desperta a consciência de uma *fronteira*. Esta, por sua vez, perturba a construção sintagmática do espaço, que é infiltrado pelo campo oblíquo da evocação, plasmado na efusão lírica.

Por outro lado, a quadra popular torna claro como em Trindade Coelho se encontra ainda muito presente aquele tipo de relação analógica, de “contiguidade ontológica”¹⁸ do homem com a natureza, herdada da ficção romântica. As conexões entre um espaço que é entendido como reserva de um mundo intocado e as personagens que nele habitam parecem atar-se com este laço, com que Helena Buescu fala do romance rústico:

(...) o romance rústico propõe um espaço que deve ser apreendido como estando em *integração funcional* com o sujeito (...). É esta concepção que permite dizer que nos encontramos, aqui, perante uma questão que deve ser designada como uma interrogação vital: o sujeito aprende a viver, a amar ou a morrer num espaço que apresenta sempre com a sua vida, o seu amor e a sua morte relações que não podem ser qualificadas como casuais mas, pelo contrário, integrativas. O espaço e, particularmente, a natureza deixam de poder ser considerados como meros “cenários” ou “panos-de-fundo” contra os quais se inscreveria a acção, para passarem a explicitar relações predominantemente de ordem metafórica ou metonímica com os sujeitos que neles habitam e com as histórias que neles se cruzam.¹⁹

Valerá a pena transcrever também o principal da proposta de Charles May, que vê na ficção breve um canal para o encontro com uma outra forma de conhecer o mundo:

¹⁷ COELHO, 1986, p. 148.

¹⁸ BUESCU, 1990, p. 139.

¹⁹ BUESCU, 1995, p. 57.

My thesis is that long fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that primarily derive from and in turn establish the primacy of “experience” conceptually created and considered; whereas short fiction, by its very length, demands both a subject matter and a set of artistic conventions that derive from and establish the primacy of “an experience” directly and emotionally created and encountered. If the novel creates the illusion of reality by presenting a literal authenticity to the material facts of the external world, (...) the short story attempts to be authentic to the immaterial reality of the inner world of the self in its relation to eternal rather than temporal reality.²⁰

Os aspectos mais idealistas e a-históricos desta visão não impedem que a usemos para a compreensão da forma como o conto se relaciona com elementos do seu passado oral. Encontramos em Trindade Coelho sinais disso mesmo, como o reatar de um contrato oral com o narratário, trazendo para o conto, consagrado como literário e não já oral-tradicional, a memória do seu passado, desencadeando assim toda uma panóplia de associações a um tempo e um espaço míticos, a uma outra forma de conhecer e de participar no mundo de que fala May. Tal acontece pela mediação de uma memória genológica transversal, que permite despertar no leitor um reconhecimento baseado numa identidade coletiva que o ultrapassa enquanto ser biográfico, e que nele desperta o tipo de percepção comunitária que o conto popular veiculava. No caso português, isto é facilitado pelo fato de não se ter criado, como no mundo anglófono, um termo para cunhar um novo género literário (*short story*) e se usar o mesmo termo que referia o género popular: *conto*. Esta presença da memória da literatura tradicional parece estar no cerne da proposta da contística rústica.

3. Fronteiras do conto

Há uma tensão, que adquire um papel formador na inserção do conto no sistema literário moderno, entre a consciência crítica de uma desejada unidade (Poe) e o estatuto limítrofe que ocupa dentro desse

²⁰ MAY, 1996, p. 133.

sistema. Com efeito, a crítica e a teoria do conto têm vindo a optar ou por uma retórica do indefinido (Chekov), ou do fragmentário. Helena Carvalhão Buescu mostrou, nestes termos, uma oposição fulcral entre narração e descrição: “(...) uma narração acaba porque também começou; de uma descrição nunca pode dizer-se, na verdade, ter tido um começo ou um fim”.²¹ Esta visão pode, quanto a nós, ser aplicada com proveito à caracterização do conto, que tem sido o palco de uma antiga luta, protagonizada pela crítica, entre a noção de uma forma fragmentária e a necessidade de justificar a unidade da forma.

Em primeiro lugar, note-se que a descrição, operando no seio da narração, condensa-se por vezes no fragmento descritivo (como teremos abundantemente em Trindade Coelho), conseguindo formar esse pequeno quadro instantâneo, de que não nos são dados antecedentes nem sucedentes. Tal quadro se aproxima da forma como o conto tem sido visto sob uma retórica do fragmentário ou do incompleto: miniatura, quadro, esboço, fototipia.²² Não cremos que o conto seja uma forma fragmentária, sendo que certos leitores o entenderam até como um remédio contra a fragmentação do sistema literário moderno.²³ O que acontece é que a crítica se tem manifestado pela necessidade de justificar uma vida mais larga para um aparente “bocado de vida”, na expressão de Eça de Queirós,²⁴ e daí a noção de fragmento. Como argumentou Trindade Coelho, em seu texto crítico de 1897, trata-se apenas de uma questão processual: “(...) o maior assunto, ou o mais complexo, cabe no conto, pela mesma razão porque nas proporções delicadas de uma miniatura

²¹ BUESCU, 2005, p. 244.

²² Quer na crítica, quer nos próprios títulos das obras. Vejam-se: *Esboços do Natural* (1882), contos de Júlio Lourenço Pinto e *Fototipias do Minho* (1879) de José Augusto Vieira. É de notar que os realistas-naturalistas escreverão séries de contos temáticos, renunciando um tratamento mais delongado sob a forma de romance, ou mesmo de ciclos de romances, como no caso de Abel Botelho, na série *Patologia Social*.

²³ Vejamos a recente meditação de Rosa Goulart sobre o conto num sistema literário moderno em avançada fragmentação: “(...) onde procurar (...), se tal é possível, um género onde ainda seja possível a construção da unidade perdida? (...) E a resposta pode vir-nos ainda, certamente, do lado do conto, segundo as justas definições do mesmo que circulam na actualidade”. GOULART, 2003, p. 9.

²⁴ QUEIRÓS, 1994, p. 210

pode caber, desfogado, um grande quadro. Tudo se reduz a uma questão de processo”.²⁵

Por outro lado, ver o conto na tensão entre uma exigida unidade (de leitura, de impressão, de tempo, de espaço) e a natureza periférica do próprio gênero – subjugado pelo peso do romance – no seio do sistema literário, encontra uma analogia na forma como a descrição vive dessa mesma tensão no seio da narrativa: entre a necessidade de veicular uma unidade de representação do espaço e o seu estatuto incerto como dimensão da ficção. Tentando definir o gênero, cria Trindade Coelho esta curiosa imagem:

Mas como se faz o conto? O que é o conto? Não sei. Quem o sabe? Tenho dele, desse delicado gênero de prosa literária, a visão de uma coisa redonda, sem princípio, nem meio, nem fim, e todavia geométrico e perfeito, como uma bola de fino marfim.²⁶

Tal como a descrição *não começa nem acaba*, assim o conto, “sem princípio, nem meio, nem fim”, o que parece afastar-se da comum visão do que um fragmento possa ser. Mais uma vez assistimos aqui à tensão entre uma geometrização formal estrita e algo que a isso mesmo se vai evadindo, o que está também naturalmente relacionado com a vasta memória de um gênero ainda hoje passível de infiltrações pelos seus próximos: a fábula, o conto popular, o apólogo, e outras formas de que descende e que ajudam a assegurar sua longevidade.

Não muito longe de Trindade Coelho, bem como da poética tchekoviana, estará a carta-prefácio, datada de Junho de 1886, de Eça de Queirós a *Azulejos*, livro de contos do seu confrade Conde de Arnoso. Parece-nos de grande relevância que, em ambos os textos dos autores portugueses, a unidade da representação espacial seja vista, não como Poe a leu, através de uma mera circunscrição de lugar – que implicaria a escolha de espaços fechados, “fixos” –, mas deslocando a questão para a unidade do traço artístico da prosa. É este que deve ser unido e não os espaços eles mesmos. É então o conto que, como unidade de natureza centrípeta, deve conglomerar os componentes narrativos, cerceá-los até ao mínimo, torná-los à sua imagem e semelhança. Se assim é, diríamos

²⁵ COELHO, 1994, p. 282.

²⁶ COELHO, 1994, p. 283.

que entender a configuração espacial de alguns contos nos deve dar o entendimento do que é e de como funciona o próprio conto no qual ela se dá. Com efeito, veja-se como as componentes essenciais que Eça destaca no conto se prendem sobretudo às personagens e ao espaço:

No conto tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio: das figuras deve ver-se apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa uma personalidade; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar, ou numa dessas palavras que escapa dos lábios e traz todo o ser; da paisagem apenas os longes, numa cor unida.²⁷

A figuração da paisagem deve ser feita tal como o próprio conto é feito. Uma das singularidades destes textos teóricos é, então, que nos permitem ver o espaço como a linha de fundo central do conto. Na poética de Eça e de Tchekov, deve ser reduzido ao essencial, não a um cenário posticho, mas a uma espécie de corpo semioculto, cuja presença não cause muito transtorno ao leitor, e que possa facilmente ser recuperado enquanto *impressão*. É precisamente esta atenção ao espaço no conto que permite fazer essa ponte vital com o conto enquanto espaço. Assim, esta é mais uma forma, e particularmente forte, pela qual se compoava como a problemática do espaço e da sua descrição na narrativa pode, de forma exemplar, conduzir-nos à questão do conto como um género, colocando os seus problemas essenciais.

Obras Citadas

CHEKOV, Anton. *Letters on the Short Story, the Drama and other Literary Topics*. [S.l.]: Louis S. Friedland, 1965.

COELHO, Trindade. *Os Meus Amores: contos e baladas*. Lisboa: Ulisseia, 1986.

COELHO, Trindade. A estética do conto. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, v. VI (Org. Maria Aparecida Ribeiro). Lisboa: Editorial Verbo, 1994. p. 282-284.

POE, Edgar Allan. *Essays and Reviews*. New York: Literary Classics of the United States, 1984.

²⁷ QUEIRÓS, 1994, p. 211.

QUEIRÓS, Eça de. Prefácio dos Azulejos do Conde de Arnoso. In: REIS, Carlos (Coord.). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, v. VI (Org. Maria Aparecida Ribeiro). Lisboa: Editorial Verbo, 1994. p. 209-213.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Incidências do Olhar: Percepção e Representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

BUESCU, Helena Carvalhão. Georges Sand e Júlio Dinis: Questões de espaço no romance rústico francês e português. In: _____. *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Lisboa: Edições Cosmos, 1995.

BUESCU, Helena Carvalhão. *Cristalizações: Fronteiras da Modernidade*. Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

LOTMAN, Yuri. The Notion of Boundary. In: _____. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. London & New York: Tauris, 1999. p. 130-142.

MAY, Charles. The Nature of Knowledge in Short Fiction. In: _____ (Org.). *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1996, p. 131-43.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina, 1987.

SHAW, Valerie. *The Short Story: A Critical Introduction*. London/New York: Longman, 1983.

SIMÕES, João Gaspar. *Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa (das origens ao Século XX)*. Lisboa: Publicações D. Quixote, 1987.