

A POÉTICA DO CONTO EM POE E TCHÉKHOV: UMA REVISÃO DE CONCEITOS¹

THE POETICS OF THE SHORT STORY IN POE AND CHEKHOV:
A REVIEW OF CONCEPTS

131

Letícia Malloy²

Resumo: Este estudo objetiva visitar e discutir conceitos e diretrizes de composição compreendidos nas matrizes estéticas do conto moderno, consolidadas por Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov no século XIX. Para isso, examinam-se de um lado textos como “A filosofia da composição” e resenhas sobre *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne, em que Poe sistematiza aspectos concernentes ao processo de escrita do conto, e, de outro, algumas das missivas redigidas por Tchekhov acerca de seu exercício de composição literária. O estudo se vale, também, de perspectivas teórico-críticas formuladas por Ricardo Piglia (2004) e Charles Kiefer (2011) a respeito do conto moderno.

Palavras-chave: Edgar Allan Poe; Anton Tchekhov; Conto moderno; Tradição e crítica literária.

Abstract: This paper aims at visiting and discussing concepts and compositional guidelines comprised in the esthetic building blocks of the modern short story, consolidated by Edgar Allan Poe and Anton Chekhov in the 19th century. For such, the study examines, on the one hand, texts like “The Philosophy of Composition” and reviews on *Twice-Told Tales*, by Nathaniel Hawthorne, in which Poe systematizes aspects pertaining the writing process of a short story, and, on the other, some of the letters written by Chekhov about his literary composition practice. The paper also resorts to theoretical and critical perspectives stated by Ricardo Piglia (2004) and Charles Kiefer (2011) on the modern short story.

Keywords: Edgar Allan Poe; Anton Tchekhov; Modern short story; Tradition and Literary criticism

Em *Formas breves*, compilação de ensaios publicada em 1999, o escritor argentino Ricardo Piglia dá a conhecer suas “Teses sobre o conto”. Nestas, Piglia se reporta a Edgar Allan Poe como o fundador do conto “clássico”, e a Anton Tchekhov como o fundador do conto “moderno”. A relação de teses é aberta com a assertiva de que “um conto sempre conta duas histórias”. (PIGLIA, 2004, p. 88) Clássico ou moderno, o conto se organiza, segundo o raciocínio de Piglia, pela estruturação de dois planos narrativos. O primeiro deles é tornado evidente no relato, ao passo que o segundo é desenvolvido de modo sub-reptício e vem à luz em dadas passagens do texto, estabelecendo zonas de interseção com o primeiro plano. Conforme ressalta o argentino, nessas interseções estaria o “fundamento da construção” do conto. (PIGLIA, 2004, p. 89)

O professor gaúcho Charles Kiefer, em linha similar, refere-se às figuras de Poe e Tchekhov ao tratar dos pilares do conto moderno. Em seu livro *A poética do conto – de Poe a Borges*: um passeio pelo gênero, publicado em 2011, Kiefer propõe o estudo do conto a partir da adoção de

¹ Este estudo consiste em parte das atividades desenvolvidas no âmbito do projeto intitulado “O conto moderno de língua inglesa: ampliações, ressonâncias e ressignificações dos projetos estéticos de Poe e Tchekhov”, desenvolvido no período em que a autora esteve vinculada, como docente, à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN. O projeto contou com o apoio financeiro do CNPq mediante concessão de duas bolsas de iniciação científica.

² Professora adjunta da Universidade Federal de Alenas – Unifal. Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade Federal de Minas Gerais. E-mail: leticiamalloy@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0003-2315-4961>; <http://lattes.cnpq.br/7605947207392355>

duas variantes: a primeira corresponde à “variante da modernidade ocidental”. Encabeçada por Edgar Allan Poe, esta variante se orientaria pela persecução da intensidade da trama e do vigor do efeito. O conto à maneira de Poe teria “(...) nascido com a industrialização” e seria “(...) filho da locomotiva e da imprensa”. (KIEFER, 2011, p. 14) A esta variante estariam vinculados, em importante medida, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares e Julio Cortázar. Seu contraponto, a “variante da modernidade oriental”, seria instaurado pela narrativa breve de Anton Tchekhov, que, como Poe, escreveu em um contexto de expansão jornalística, segundo lembrado por Nádia Battella Gotlib. (2006, p. 44) Essa variante se caracterizaria, nos termos de Kiefer, pela “sondagem introspectiva” e pela “diluição do enredo”. Como ilustrado por Kiefer, “[n]essa variante, se enquadrariam autores como Franz Kafka, Katherine Mansfield e Raymond Carver”. (KIEFER, 2011, p. 14)

Resguardadas as diferenças quanto à proposição de classificações, outros textos teóricos e críticos convergem para a compreensão de que, nos trabalhos de Poe e de Tchekhov, encontram-se as bases do gênero que convencionamos denominar “conto”, e que se distingue da narrativa breve elaborada até a década de 1820. Acredita-se, por isso, que uma reflexão sobre o conto demanda não apenas o estudo dos textos literários de Poe e Tchekhov, mas também o exame do que estes escreveram sobre a elaboração mesma do conto.

No caso de Poe, é possível visitar ensaios como “A filosofia da composição” (1846), no qual se encontram reflexões relativas ao processo de criação literária, e resenhas como as que Poe escreveu em 1842, 1843 e 1847 a respeito da obra *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. O caso de Tchekhov se afigura distinto. Isso porque o autor russo discorre sobre o processo de composição do conto, mas assim o faz de maneira esparsa, em cartas enviadas a interlocutores diversos durante anos. Como observa Nádia Battella Gotlib, “[é] certo que Tchekhov, contista célebre e também dramaturgo e médico, não desenvolve sistematicamente uma teoria do conto, tal como Poe.” (GOTLIB, 2006, pp. 42-43) Ainda assim, segundo Gotlib, o conjunto de diretrizes estabelecidas pelo escritor russo consegue ser vigoroso o bastante para alcançar uma marca distintiva em relação às proposições de Poe, logrando “(...) libertar o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento. E, neste aspecto, afasta-se do conto de *acontecimento extraordinário*, tal como o conto de Poe.” (GOTLIB, 2006, p. 46, grifo original)

As perspectivas de Poe e Tchekhov apresentam dissonâncias, mas se revelam convergentes quanto a alguns aspectos. Um deles reside em que as reflexões de ambos se desenvolvem a partir de procedimentos que compreendem experiência e observação. Tanto um quanto outro autor se dedicam à escrita do texto literário e a análises que registram em ensaios, resenhas ou cartas. Nesse sentido, parece acertado o qualificativo atribuído por Louis S. Friedland às ponderações de Tchekhov acerca do conto. Trata-se, segundo Friedland, de uma discussão fundamentalmente “empírica” (FRIEDLAND, 1966, p. vii, tradução nossa), visto que as reflexões e comentários do autor russo assumem como ponto de partida o exame de seus próprios textos literários ou de textos daqueles com quem se corresponde.

Similarmente, Poe medita sobre a composição literária a partir da observação de sua própria escrita, e toma “O corvo” como principal objeto de atenção em “A filosofia da composição”. Neste ensaio, o autor estadunidense se concentra em considerações sobre a poesia, mas a maior parte das meditações ali dispostas se mostra válida ao exame do panorama de contos por ele publicados, bem como suplementar às reflexões dispostas por Poe em suas três resenhas sobre o volume de contos *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne.

Para além da adoção de procedimentos caracterizados pela empiria, os projetos de Poe e Tchekhov voltados ao conto apresentam pontos de convergência no que toca ao juízo da extensão do texto, conforme assinalado por Nádia Battella Gotlib na afirmação de que tanto em Poe quanto em Tchekhov “[a] questão da *brevidade* permanece como elemento caracterizador do conto”. (GOTLIB, 2006, p. 42, grifo original) Em “A filosofia da composição”, Poe associa a fatura estética do texto literário à possibilidade de que seja lido “de uma assentada” (POE, 1965, p. 912). A apresentação condensada do conto se afigura, desse modo, como requisito para o alcance do

efeito almejado junto ao leitor. À regra proposta, Poe destaca uma exceção representada por *Robinson Crusoe*, obra que teria conseguido superar, “vantajosamente” (POE, 1965, p. 913), o requisito da brevidade defendido em “A filosofia da composição”.

De toda sorte, os riscos acarretados pela narrativa de excessiva brevidade e, no polo oposto, pela dilatação acentuada do texto, são destacados por Poe na segunda resenha sobre o volume *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Naquele texto, de 1842, Poe anuncia sua célebre tese sobre a unidade de efeito ou de impressão, propiciada por escritos cuja leitura seja “feita de uma assentada”. A tese seria divulgada novamente em 1846, com a publicação de “A filosofia da composição”, e revisitada em 1847, na terceira resenha de *Twice-Told Tales*. A respeito da extensão do texto, Poe afirma:

Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício, deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa, como o senhor Hawthorne tem aqui demonstrado. (...) A brevidade excessiva degenera em epigramatismo, mas o pecado da extensão excessiva é ainda mais imperdoável. *In medio tutissimus ibis*. (POE apud KIEFER, 2011, p. 337)

Semelhante preocupação concernente à extensão do texto é verificada em várias das cartas redigidas por Anton Tchekhov. Em uma delas, datada de 27 de outubro de 1888 e enviada ao editor A. S. Souvorin, o autor russo repara em falhas presentes nos próprios textos, sugerindo ao destinatário e a si mesmo que o enredo do conto seja planejado segundo uma estrutura estabelecida previamente. (CHEKHOV, 1966, p. 11)³ Já em carta escrita em 1º de abril de 1890, também endereçada a A. S. Souvorin, Tchekhov assinala a necessidade de que o conto se invista de caráter compacto e se organize conforme o que compreende tratar-se de uma ausência de subjetividade por parte daquele que escreve, ausência esta que cede passo à expressão da subjetividade apenas no ato de leitura. (CHEKHOV, 1966, p. 64)

Conquanto se assemelhem no que se refere ao empenho de análise da própria escrita e manifestem inquietações relativas à extensão do texto literário, Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov distam-se no que toca ao efeito que almejam alcançar com seus contos. A atenção quanto a esse aspecto se faz imperativa se considerada a aparente equivalência dos termos utilizados pelos dois autores, porquanto ambos aludem a uma “unidade de impressão” apreensível pelo leitor. Sob a óptica de Edgar Allan Poe, a efetividade da “unidade de impressão” possui, como pressuposto, a extensão do texto: “(...) se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído.” (POE, 1965, pp. 912-913) Ainda segundo Poe, somente a partir da unidade de impressão é possível atingir determinado efeito, experimentado pelo leitor como uma “emoção ou elevação” (POE, 1965, p. 913) antevista pelo autor.

O termo “unidade de impressão” é também encontrado em cartas escritas por Anton Tchekhov. Em algumas das missivas, a ideia de unidade de impressão é utilizada de maneira bastante próxima daquela adotada por Edgar Allan Poe. Veja-se, como exemplo, o conselho ofertado por Tchekhov em carta destinada a Madame Avilov, datada de 29 de abril de 1892. Nesta, recomenda-se que a destinatária esteja atenta à objetividade na tarefa de composição, uma vez que o efeito será tão mais vigoroso quanto mais objetivo seja o texto literário. (CHEKHOV, 1966, pp. 97-98)

A despeito de reflexões como a dirigida a Madame Avilov, o uso do termo “unidade de impressão” é feito de maneira diversa daquele de Poe à medida que, para o russo, tal unidade consiste na possibilidade de o leitor apreender não propriamente uma “emoção ou elevação” estudada pelo autor, mas a harmonia entre os elementos compositivos do texto. Consoante a

³ Quanto ao sobrenome do autor russo, adota-se a grafia Tchekhov, utilizada em língua portuguesa. A ocorrência da grafia Chekhov nas referências bibliográficas se dá em virtude da consulta à tradução, para o inglês, das cartas do contista.

linha de raciocínio de Tchêkhov, a “unidade de impressão” se realiza à medida que o leitor do conto consegue apreender as relações entre elementos principais e secundários da narrativa. Cuida-se, nesse sentido, da possibilidade de uma concomitante interpretação dos elementos dispostos no texto e dos arranjos que conferem àqueles elementos um sentido de integralidade. Em carta dirigida a V. G. Korolenko, escrita em 09 de janeiro de 1888, Tchêkhov demonstra inquietação quanto à escrita da novela “A estepe” – inquietação extensível à escrita do conto – e afirma que o texto deveria ser como uma mirada ao céu, em que se avista um conjunto de estrelas, e não um inventário destas:

É um bom tema, e é agradável trabalhar nele, mas, infelizmente, devido à falta de prática na escrita de textos extensos, e por temor de amontoar detalhes demais, direciono-me ao extremo oposto: cada página surge compacta, como um conto, as figuras se multiplicam e se agrupam, e, competindo umas com as outras pela atenção e pelo interesse do leitor, estragam a impressão única que desejo alcançar. Como resultado, obtém-se não uma figura em que todos os detalhes estão fundidos em um todo, como estrelas no céu, mas um mero sumário, um inventário ressecado de impressões. Um escritor – você, por exemplo – irá me compreender, mas o leitor ficará entediado e rejeitará tudo isso. (CHEKHOV, 1966, p. 3, tradução nossa, grifos nossos)

A metáfora em que o escritor russo alude ao céu, compartilhada com V. G. Korolenko, é reiterada em carta a A. S. Souvorin datada de 27 de outubro de 1888. Nesta missiva, Anton Tchêkhov advoga que a composição literária implica a seleção de uma personagem a ser apresentada no texto como se aquela consistisse na lua. Ocorre que, para Tchêkhov, a apresentação da lua somente se faz exitosa se o satélite é rodeado por estrelas igualmente perceptíveis aos olhos do leitor-observador. Em referência à escrita do conto “Em festa”, Tchêkhov manifesta a Souvorin dificuldades relativas à constituição de um tal arranjo do céu.

E então ao planejar uma história, há a obrigação de pensar primeiramente em sua estrutura: de uma multidão de personagens principais ou secundários, seleciona-se apenas um – esposa ou marido –; coloca-se o personagem na tela e pinta-se-lhe sozinho, tornando-o proeminente, enquanto os demais são espalhados na tela como pequenas moedas, e o resultado é algo como a abóbada celeste: uma grande lua e uma série de pequenas estrelas em volta. Mas a lua não é um sucesso, porque só pode ser entendida se as estrelas também forem inteligíveis, e as estrelas não estão definidas. E assim o que eu produzo não é literatura, mas algo como o retalho do casaco de Trishka. O que fazer? Eu não sei, eu não sei. Devo confiar no tempo, que cura todas as coisas. (CHEKHOV, 1966, pp. 11-12, tradução nossa)

A referência à unidade de impressão é retomada em carta escrita em 30 de setembro de 1889, dirigida a A. N. Pleshcheyev. Tchêkhov ali explica que ao final de um texto o autor deve, engenhosamente, conseguir oferecer ao leitor uma impressão do trabalho como um todo. (CHEKHOV, 1966, p. 17) A partir dessa premissa, Tchêkhov sustenta ser possível, na leitura do conto, apreciar um firmamento em que ao menos aparentemente tudo está posto em harmonia. A lua desponta de modo privilegiado na paisagem, mas seu brilho somente se justifica pela luz das estrelas que, com ela, compõem o horizonte.

Em “Casa-se a cozinheira”, por exemplo, Anton Tchêkhov apresenta cenas da vida de Pielaguiêia, uma trabalhadora doméstica que em pouco tempo se casará. Tais cenas são observadas ora pela perspectiva de um narrador heterodiegético (GENETTE, 1995, p. 274), ora pelo olhar do pequeno Gricha, filho dos patrões de Pielaguiêia. Espiando e ouvindo às escondidas, a criança acompanha a chegada de Danilo Siemiônitch, cocheiro que, por força de arranjos de Aksínia Stiepana, a babá de Gricha, e da patroa de Pielaguiêia, é a esta apresentado. A cozinheira não deseja se unir a Siemiônitch, mas acaba por ceder à pressão da babá e de sua patroa.

Gricha testemunha as restrições à liberdade sofridas por Pielaguiêia tanto por ação de sua mãe, mulher que tem gosto “em casar todo mundo” (TCHÉKHOV, 1959, p. 44), quanto por determinações vindas do cocheiro com quem a cozinheira se casa. De um lado, a patroa de Piel-

guiêia afirma a esta que nem mesmo o casamento lhe permitirá dormir fora do emprego; de outro, Siemiônitch chama a si o direito de dispor do ordenado de sua esposa. Compadecido da situação a que se submete Pielaguiêia, Gricha transpõe os limites da cozinha, espaço que até então havia observado por um buraco de fechadura, e, como pode, manifesta à cozinheira sua solidariedade:

Novo problema para Gricha: Pielaguiêia tinha vivido em liberdade, do modo que mais lhe aprazia, sem prestar contas a ninguém, e, de repente, sem se saber por que, apareceu um homem estranho, que recebeu o direito, advindo igualmente sem se saber de onde, sobre [sú] seu comportamento e sua propriedade. Gricha sentiu-se amargurado. Quis apaixonadamente, até as lágrimas, acarinhar aquela, como êle [sú] pensava, vítima da violência humana. Tendo escolhido na despensa a maior maçã, esgueirou-se até a cozinha, enfiou-a na mão de Pielaguiêia e voltou correndo, a tôda [sú] velocidade. (TCHÉKHOV, 1959, p. 46)

Retomando-se o símile do céu utilizado por Tchékhev em cartas a V. G. Korolenko e a A. S. Souvorin, pode-se perceber que Pielaguêia, cujos movimentos no espaço doméstico são observados pelo menino Gricha, desponta como uma lua na paisagem a que pertence. Sua posição destacada se justifica quando comparada à presença de um astro – Gricha – que, menos brilhante, mas não menos perceptível ao observador, propicia a compreensão do horizonte em aparente totalidade.

A perspectiva Tchekhoviana de que se deve sistematizar os elementos integrantes do enredo de um conto, compreendendo-se essa sistematização como procedimento que propicia ao leitor uma experiência similar à vista panorâmica e harmônica do céu, difere-se assim do modo como Edgar Allan Poe cuida da criação do texto literário. Segundo este, os elementos do texto devem ser organizados de modo que se possa verificar relações de “consequência [sú], ou causalidade” (POE, 1965, p. 911) na narrativa. Contudo, tais relações de consequência ou causalidade implicam, necessariamente e em oposição à harmonia ressaltada por Tchékhev, a instauração de uma tensão na narrativa.

Diversamente da estruturação de elementos que não se chocam no céu, Poe adota, décadas antes de Tchékhev, o entendimento de que o texto literário é organizado de modo a, em certo ponto da narrativa, ser interpelado por uma “subcorrente”. (POE, 1965, p. 920) Em um primeiro plano do texto, denominado “corrente”, encontram-se combinações de elementos e incidentes que constituem o quadro narrativo logo posto à vista. Tais combinações são submetidas a um estado de tensão à medida que a “subcorrente” vem à superfície, confronta-se com a corrente e a esta confere significações que até então não teriam sido apreendidas pelo leitor. Um exemplo dessa dinâmica, ainda que não se refira a um conto, é ofertado por Edgar Allan Poe em sua ponderação sobre versos de “O corvo” em que a ave, interlocutora do eu-lírico, ultrapassa a condição de entidade que invade o quarto e ganha uma carga simbólica que a identifica com a dor no peito sentida pelo estudante em razão da ausência de Lenora. (POE, 1965, p. 920) Nos termos de Lois Tyson, vale anotar que a tensão, definida em sentido amplo, consiste na conexão de opostos. “Em sua forma mais simples, a tensão é criada pela integração do abstrato ao concreto, por ideias gerais incorporadas em imagens específicas.” (TYSON, 2006, p. 140, tradução nossa)

É possível citar como exemplo, ainda, “The Fall of the House of Usher”, publicado em 1839. Neste conto, Edgar Allan Poe emprega e refina a estética gótica com vistas à construção do efeito de terror. Desde as linhas iniciais do texto, as articulações entre espaço narrativo e subjetividades são organizadas de modo a potencializar tanto o terror experimentado pelas personagens quanto o terror que, espera-se, seja vivenciado pelo leitor. Para assegurar a efetivação da unidade de efeito, Poe faz uso de aspectos intensificados gradativamente, como a perda da razão, a sugestão de incesto e as seguidas conversas entabuladas por Roderick Usher e o narrador a respeito de manifestações artísticas, como a pintura e a música. À medida que a exposição daqueles aspectos é aprofundada, percebe-se que a incursão pelo solar dos Usher, apresentada na “corrente” do conto, é também uma incursão pela mente de seu proprietário, o que se torna manifesto a partir

das tensões provocadas pela “subcorrente” da narrativa.

As poéticas do conto levadas a cabo por Poe e Tchekhov distam-se, ainda, no que concerne à seleção de temas. Enquanto poeta, romancista e contista, Edgar Allan Poe explora, segundo observado por Charles Baudelaire, temas que se caracterizam como “(...) bufonadas violentas, puro grotesco, aspirações desenfreadas para o infinito e uma grande preocupação pelo magnetismo”, aspectos que se desdobram no tratamento das “(...) exceções da vida humana e da natureza”. (BAUDELAIRE, 1965, p. 50, grifo original)

A Tchekhov, em contrapartida, interessa a escrita criativa que articule, a partir de personagens caracterizados à semelhança do homem comum, aspectos tomados por ordinários e usuais. É imperativo atentar, quanto a essa faceta do projeto literário Tchekhoviano, que a ocorrência do homem comum não se perfaz à maneira de William Wordsworth, que no despontar do romantismo inglês havia manifestado “(...) simpatia pelos humildes e pelos desvalidos” (VIZIOLI, 1988, p. 11) – como pontua Paulo Vizioli em texto de apresentação das *Baladas Líricas* – e expressado, em seu modo de composição, idealizações relacionadas à simplicidade enunciativa de sujeitos do campo. Ao tratar do homem comum, dispondo-o em posição de destaque no céu pintado a cada conto, Tchekhov procede de modo inverso daquele trabalhado por Wordsworth, visto que uma das finalidades do autor russo consiste em apontar o quanto a vida de seus personagens dista de uma vida considerada ideal.

É o que se verifica em carta escrita a A. N. Pleshcheyev em 09 de abril de 1889. Conquanto não defina qual seria a vida ideal, Tchekhov afirma que aquela poderia corresponder a uma experiência de liberdade em face da opressão, dos preconceitos, da ignorância e das paixões. (CHEKHOV, 1966, p. 15) A importância do comum e do ordinário é também sublinhada por Tchekhov em carta a M. V. Kiselev, datada de 14 de janeiro de 1887. O autor russo assevera que, em uma paisagem textualizada, até mesmo um amontoado de esterco pode ganhar relevo, desde que o autor, em tarefa similar à de um químico, maneje eficazmente os elementos e o tema selecionados. (CHEKHOV, 1966, pp. 275-276)

As duas variantes do conto moderno inauguradas por Edgar Allan Poe e Anton Tchekhov se afiguraram fundamentais para o desenvolvimento desse gênero literário no século XIX. Ao longo do século XX e do início do XXI, as formulações de Poe e Tchekhov reverberaram direta ou indiretamente na produção artística de uma série de outros autores, plantando idiosincrasias cujas raízes se encontram naquelas sistematizações pioneiras. Exemplos disso podem ser percebidos na contística de autores tão díspares entre si como a dos já referidos argentinos Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares, a da brasileira Clarice Lispector e a dos estadunidenses William Faulkner e Joyce Carol Oates. Reverberações dos projetos estéticos de Poe e Tchekhov podem ser verificadas também na crítica literária – cf. as reflexões de Martin Scofield (2006) e Radislav Lapushin (2010) –, que mesmo no século XXI não tem deixado de recorrer às proposições dos dois autores em suas apreciações sobre o processo de composição do conto.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. O homem e a obra. In: POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. org. e anotado por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Il. Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: GB; Companhia Aguilar Editora, 1965.
- CHEKHOV, Anton. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*. Selected and Edited by Louis S. Friedland. New York: Dover, 1966.
- FRIEDLAND, Louis S. Introduction. In: CHEKHOV, ANTON. *Letters on the short story, the drama, and other literary topics*. Selected and Edited by Louis S. Friedland. New York: Dover, 1966.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Coleção Vega Universidade. Lisboa: Vega, 1995.
- LAPUSHIN, Radislav. *Dew on the Grass. The Poetics of Inbetweenness in Chekhov*. New York: Peter Lang, 2010.

-
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. Série Princípios. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. São Paulo: Leya, 2011.
- LAPUSHIN, Radislav. *Dew on the Grass. The Poetics of Inbetweenness in Chekhov*. New York: Peter Lang, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. *Formas breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Trad. org. e anotado por Oscar Mendes com a colaboração de Milton Amado. Precedido de estudos biográficos e críticos de Hervey Allen, Charles Baudelaire e Oscar Mendes. II. Eugênio Hirsch e Augusto Iriarte Gironaz. Rio de Janeiro: GB; Companhia Aguilar Editora, 1965. p. 911-920.
- _____. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre Twice-told tales, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto: de Poe a Borges – um passeio pelo gênero*. Anexo III. Trad. Charles Kiefer. São Paulo: Leya, 2011. pp. 349-368.
- SCOFIELD, Martin. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- TCHÉKHOV, Anton P. *Contos de Tchekhov*. Panorama do conto universal. vol. 2. Trad. Pref. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.
- TYSON, Lois. *Critical Theory Today. A User-Friendly Guide*. 2. ed. Nova Iorque; Londres: Routledge, 2006.
- VIZIOLI, Paulo. Apresentação. In: WORDSWORTH, William. *Prefácio das Baladas Líricas*. Poesia selecionada. Edição bilingue. Apresentação, tradução e notas de Paulo Vizioli. São Paulo: Mandacaru, 1988.

Envio: 30/10/2019
Aceite: 08/11/2019