



UM ESTUDO SOBRE O CONTO “UM ARDIL”, DE MAUPASSANT

Jucimar Lopes (PG/UFMS)¹

Introdução

Este trabalho propõe um estudo da configuração narrativa do conto “Um ardil”, de Maupassant (1987). A análise será feita com base nos pressupostos teóricos que fundamentam os contos tradicionais. Além disso, serão suscitadas hipóteses sobre a crítica evocada pelo conto à sociedade da época, o que revelará a cosmovisão desse escritor.

Henri René Albert Guy de Maupassant é francês, nasceu em Tourville-sur-Arques no dia 5 de agosto de 1850, e faleceu em Passy, no dia 6 de julho de 1893. A sua produção literária teve influência de escritores, tais como Flaubert e Zola. É considerado um dos maiores contistas do século XIX e o criador do conto tradicional na França.

Segundo Moisés (1973), é notável a importância de Maupassant, que “[...] por suas qualidades inatas e individuais, deu ao conto uma nova fisionomia que passou a ser aceita por uma legião de imitadores, tornando-se, assim, mestre indiscutível” (MOISÉS, 1973, p. 18). Devido à sua habilidade na produção de contos e a toda influência que exerceu sobre muitos escritores, é considerado o pai do conto.

Definir o conto não é tarefa fácil. Para tanto, há que se observar alguns aspectos que configuram a narrativa. Em primeiro lugar, “Trata-se, pois, de uma narrativa, unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática, uma *célula dramática*. Portanto, gravita em torno de um só conflito, um só drama, uma só ação: *unidade de ação*” (MOISES, 1973, p. 20, grifos do autor). Sendo assim, a problemática que serve de tema para a construção narrativa deve ser única, o que irá influenciar os demais elementos narrativos para propiciar uma unidade de efeito.

O aspecto temporal está intimamente relacionado a unidade de ação na configuração narrativa, uma vez que

¹ Aluna Regular do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Câmpus de Três Lagoas.

O conto constitui uma fração dramática, a mais importante e decisiva, dum continuidade em que o passado e o futuro possuem significado menor ou nulo [...] o futuro se torna previsível ou conhecido, seja porque encerrado, seja porque os atos a praticar foram determinados por aquele hiato dramático [...]. (MOISES, 1973, p. 21).

Trata-se da *síntese dramática*, ou seja, captar o momento mais relevante, mais dramático e explorá-lo ao máximo. O passado e o futuro não são relevantes no conto, que se atém ao ápice dramático no momento presente.

Nessa perspectiva, “[...] à unidade de ação corresponde a unidade de espaço, e esta decorre da circunstância de apenas determinado ambiente encerrar importância dramática” (MOISES, 1973, p. 22). Desse modo, por se tratar de um momento em especial, o espaço é único. E mesmo que apareçam outros espaços, apenas um tem importância para a ação dramática.

Em relação às personagens, o trabalho do narrador “[...] não consiste em criar seres vivos à nossa imagem e semelhança, como pretende o romance, mas situações conflituosas em que todos nós, indistintamente, podemos espelhar-nos” (MOISES, 1973, p. 23). Devido ao caráter temporal do conto, não há tempo para caracterização das personagens, seja em relação ao seu aspecto físico ou psicológico, uma vez que a duração é curta. Sendo assim, o importante se torna a problemática em que essas personagens estão inseridas.

A linguagem é configurada pelo diálogo, pois “[...] sem diálogo, não há discórdia, desavença ou mal-entendido, e sem isso, não há conflito nem ação” (MOISES, 1973, p. 28). Quando o leitor se depara com o diálogo na narrativa, estabelece uma relação de proximidade com as personagens e, conseqüentemente, com a problemática que envolve o conto.

O enredo, pela objetividade aplicada no conto, é geralmente linear, “[...] consiste no jogo narrativo para prender o interesse do leitor até o desenlace, que é, regra geral, um enigma” (MOISES, 1973, p. 33). Devido à brevidade do conto, os jogos com o tempo são pouco prováveis. Sendo assim, o contista aposta na construção narrativa e no final enigmático para surpreender o leitor.

Maupassant, assim como os contistas tradicionais, utilizam as técnicas do conto de enredo, em que “[...] a ação e o conflito passam pelo desenvolvimento até o desfecho, com crise e resolução final” (GOTLIB, 2006, p. 29). Desse modo, a narrativa do conto é linear, seguindo “[...] à ordem de início, meio e fim na estória, ou a regra das unidades: uma só ação, num só tempo de um dia e num só espaço” (GOTLIB, 2006, p. 30), conforme o que foi discutido anteriormente.

Os contos de enredo de Maupassant (1987) se baseiam em *simples acontecimentos*, ou seja,

[...] trazem o acontecimento que flui, naturalmente, sem nada de excepcional. E a qualidade dos seus contos reside exatamente nisto: sua imensa produção, de cerca de trezentos contos, traz uma fácil *fluência natural do acontecimento*, com precisão e descontraída firmeza, produto de uma intensa elaboração [...]. (GOTLIB, 2006, p. 46, grifo do autor).

Em outras palavras, os temas de Maupassant não são extraordinários, tais como veremos mais adiante com Poe, mas simples acontecimentos cotidianos. Essa temática não representou um entrave para uma produção de contos memoráveis, mas demonstrou sua habilidade em captar um momento comum e transformá-lo em um conto, reconhecidamente, bem elaborado.

Em outro contexto, especificamente em 1846, Edgar Allan Poe escreveu em Filosofia da composição que uma obra literária exige muito trabalho artístico do poeta.

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (POE, 1999, p. 103).

Nesse fragmento, há o pressuposto de que a configuração narrativa das obras literárias não são fortuitas. Todos os elementos que configuram sua composição são lapidados, semelhante à resolução de um problema matemático para se obter o efeito esperado.

Partindo dos pressupostos teóricos apresentados sobre a configuração narrativa dos contos e de sua composição não ser fortuita, será feita a análise da configuração narrativa de “Um ardil”, de Maupassant, para vislumbrar uma compreensão desse conto.

Configuração narrativa

O conto “Um ardil” faz parte do livro *Bola de sebo e outros contos*, publicado em 1880. No conjunto da obra de Maupassant, essa representa uma das que tiveram mais visibilidade no âmbito literário. O conto escolhido para análise é o décimo dos 14 que compõem esse livro. Trata-se de uma narrativa curta, que está nas páginas 188 a 193 da edição lançada pela editora Globo S.A., em 1987.

O respectivo conto aborda a conversa entre uma jovem e um médico acerca do adultério feminino. A jovem, que se encontra levemente doente, expõe ao médico, numa conversa informal, não conceber a ideia do adultério. O médico, por sua vez, relata um caso

onde houve tal prática e que foi conivente com a figura feminina, ajudando-a a ocultar o ocorrido do esposo traído.

Tudo é conversado de um modo muito natural perto da lareira da casa da jovem. O conto termina quando o médico a surpreende com o motivo de tal relato, de que estaria à disposição, caso a jovem necessitasse de seus serviços numa situação semelhante.

A narrativa é configurada por um narrador que Genette [197-?] classifica como heterodiegético e onisciente. Desse modo, ele não participa da história, e a narrativa é elaborada em terceira pessoa por alguém que detém todo o conhecimento em relação ao fato narrado, desempenhando o papel de demiurgo. No entanto, esse narrador não explora sua posição privilegiada, pois, geralmente, restringe-se a anunciar as personagens e o cenário onde ambos se encontram.

Além disso, esse narrador pode ser considerado intruso, uma vez que faz comentários críticos em relação a determinadas cenas descritas. No primeiro parágrafo, por exemplo, quando apresenta a jovem, o posicionamento do narrador frente ao amor romântico está implícito num comentário irônico. E é essa a visão que permeará toda a narrativa.

A informação que introduz o conto apresenta as personagens em determinado cenário, “O velho médico e a jovem doente conversavam no canto do fogo” (MAUPASSANT, 1987, p. 188). Nenhuma das duas personagens é nominada, mas as adjetivações possibilitam considerar dois pares de oposição entre ambos: velho versus jovem e médico versus doente.

O primeiro par permite refletir acerca da velhice como portadora de conhecimento acerca da vida, pela experiência adquirida com o passar dos anos. Nesse sentido, o velho está relacionado ao saber. Por outro lado, a juventude está relacionada à inexperiência de vida, o que denota ingenuidade.

O segundo par, composto pelas palavras médico e doente, permite refletir sobre as circunstâncias que as duas personagens estão inseridas. *Médico* é um substantivo, ou seja, nomina um ser. Já a palavra *doente* pode um substantivo ou adjetivo. O substantivo nomina o ser, mas o adjetivo especifica o momento do ser, ou seja, é passível de sofrer mudanças.

Relacionando os dois pares, há a possibilidade de vislumbrar por um lado um homem com formação sólida e de outro uma jovem em formação, apta a sofrer mudanças ao longo da vida. Essa relação se mantém no conto, em que o médico contribui com a formação ou amadurecimento da jovem.

Outra informação relevante diz respeito ao espaço que ocupam na narrativa. O cenário, segundo Lins (1976, p. 72) é “[...] tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a

personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem [...]”. Trata-se de inserir a personagem em determinado espaço, onde a história se desenvolverá.

A noção de espaço está ligada à de ambientação, cujo foco é a atmosfera obtida em determinado cenário. Segundo Lins (1976, p. 77), a ambientação está ligada ao “[...] conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado *ambiente*”.

Ambos estão no canto do fogo, que é uma metáfora da vida. Contextualizando o cenário com as personagens, poderíamos relacionar o elemento *fogo* e o advento da *iluminação*, no sentido de haver um esclarecimento acerca de eventualidades da vida.

Na sequência, a narrativa apresenta as circunstâncias do estado de saúde da jovem. Nesse ponto, o narrador chama atenção do leitor para o fato de que as moléstias que acometem a jovem são típicas de certo momento da vida “[...] dessa fadiga que sentem por vezes os recém-casados, no fim do primeiro mês de união, quando fizeram um casamento de amor” (MAUPASSANT, 1987, p. 188). Nesse fragmento, a visão de mundo do autor revela um tom realista, pois fica implícita a ironia em relação ao casamento por amor, ou seja, idealizado.

Além disso, o modo como a jovem está disposta no cenário, no momento do diálogo com o médico, reforça uma crítica social. “Ela estava estendida num sofá e conversava” (MAUPASSANT, 1987, p. 188). Devido a Maupassant ter influência de Flaubert, a narrativa permite estabelecer um paralelo entre a jovem do conto e Ema Bovary, mulheres burguesas no cotidiano pós-casamento.

Ambas as personagens idealizam viver o casamento segundo os preceitos do amor romântico, mas se deparam com uma realidade matrimonial maçante, o que as deixa angustiadas. Ema descobre no adultério uma válvula de escape para viver experiências amorosas delirantes; enquanto a jovem não concebe esse tipo de prática e é preparada pelo médico para lidar com esse assunto através de um discurso claro.

Dispostas no cenário, o narrador dá voz às personagens, que conversam entre si sobre o adultério feminino. A jovem inicia o diálogo, expondo sua indignação, perceptível pelos pontos de exclamação e perguntas retóricas, em relação às mulheres que mantêm relacionamentos extraconjugais.

Posso admitir que ela não o ame, que não leve em conta nenhuma das próprias promessas, dos próprios juramentos! Mas como atrever-se a se dar a um outro homem? Como ocultar isso aos olhos de todos? Como poder amar, mergulhada na mentira e na traição? (MAUPASSANT, 1987, p. 188).

As visões românticas do amor e do casamento ficam implícitas em seu discurso. Para o médico, isso apenas denota a ingenuidade da jovem, o que fica evidente em sua reação ao ouvi-la “O médico apenas sorria” (MAUPASSANT, 1987, p. 188). Essa atitude do médico representa que tem consciência de si e da jovem em termos de conhecimento de mundo.

Para rebater a posição ideológica da jovem, o médico argumenta “[...] que não se pensa em todas essas sutilezas quando o desejo de claudicar invade as criaturas” (MAUPASSANT, 1987, p. 188). Novamente, nesse fragmento há indícios da visão realista do autor. Há um apelo aos instintos humanos, o que é uma típica abordagem realista, tal qual Maupassant se apropriou em sua obra.

O médico faz um discurso para convencer a jovem de que as mulheres têm em si o germe da dissimulação. Para realmente amadurecer, elas necessitam passar por certas situações, das quais o casamento e a traição fazem parte. Para comprovar sua tese, já dá indícios da história que irá narrar como exemplo, o que poderá ser verificado posteriormente. Diante disso, o fragmento “Mesmo as mais simplórias são maravilhosas e se saem muito bem dos mais difíceis casos” (MAUPASSANT, 1987, p. 189), trata-se de uma antecipação narrativa.

Em seguida, o narrador em terceira pessoa relata a perplexidade da jovem diante de tal argumentação. “Mas a jovem senhora parecia incrédula [...]” (MAUPASSANT, 1987, p. 189) Esse fragmento traz informações adicionais a respeito da personagem em relação ao momento em que foi anunciada no conto. Aqui, ela é chamada de jovem *senhora*, ou seja, está num momento de transição entre um estágio e outro da vida, ou seja, está amadurecendo.

A jovem argumenta que as mulheres não são dissimuladas em situações perigosas como o médico sugere, pois elas têm mais dificuldades em lidar com situações difíceis que os homens. Pode-se inferir que a jovem é colocada em igualdade com o médico, pois ambos argumentam a respeito do assunto em pauta. O termo *senhora* pode ser observado como uma marca discursiva que corrobora com essa hipótese, além do discurso argumentativo ter sido dado à jovem, como indício de seu amadurecimento.

O médico altera seu estado de espírito com a argumentação da jovem senhora, “Depois do caso passado, diz a senhora! Nós, homens, é que só temos a inspiração depois do caso

passado. Mas as senhoras! [...]” (MAUPASSANT, 1987, p. 189). A pontuação utilizada nesse trecho reforça a indignação do médico com o que acabou de ouvir da jovem.

É a indignação do médico que o faz relatar um exemplo de relação extraconjugal para comprovar sua tese de que as mulheres são dissimuladas. “Olhe, vou contar-lhe uma pequena história acontecida a uma de minhas clientes, a quem eu teria dado a comunhão sem confissão [...]” (MAUPASSANT, 1987, p. 189). Nota-se a preocupação em manter a fidelidade com o mundo real. O fato dessa situação ter acontecido com uma das clientes do médico, reforça a veracidade da história narrada, ou seja, propicia a verossimilhança no universo ficcional.

É interessante notar o início da narração da personagem “Isto se passou numa cidade de província. Uma noite, dormia eu profundamente [...]” (MAUPASSANT, 1987, p. 189). O início da história que será contada pelo médico remete à tradição oral dos contos, uma vez que “Antes até que aquele anônimo artista de Altamira pintasse seus minuciosos murais, deve ter existido um autor anônimo na região que contasse contos para seus companheiros de caverna sentados em volta de uma fogueira” (CABREIRA, 2001, p. 5). Somado ao fato de o médico contar a história para a jovem no canto do fogo, conforme a descrição do espaço no início do conto, a estrutura da narrativa remeteria a um metaconto, uma vez que o conto propõe uma reflexão sobre a estrutura e origem do próprio conto.

Nesse momento, o narrador concede a voz para a personagem fazer um relato que comporá a narrativa. A história é narrada em primeira pessoa pelo médico, que a vivencia como uma personagem secundária. Friedman (2002) classifica esse tipo de narrador de eu testemunha, uma vez que ele participa da história, testemunhando o acontecimento narrado.

Em relação ao tempo da narrativa, o médico relata uma história linear, partindo de um fato presente para seu desenlace futuro. Uma noite, o médico _ doutor Simeon _ foi acordado com a campainha da porta e surpreendido por seu criado João com uma carta enviada pela senhora Lelievre, pedindo que comparecesse na casa dela com urgência. Como estava muito cansado, transferiu a responsabilidade para o seu colega, doutor Bonnet.

No entanto, a senhora Berta Lelievre preferiu ir pessoalmente à casa do senhor Simeon e pedir auxílio em favor de sua causa. Contou ao médico que seu amante havia morrido em sua cama. O senhor Lelievre estava no clube e não tardaria a chegar. Diante da revelação, Simeon e Berta não tardaram em partir para casa dela.

Chegando lá, encontraram Rosa, empregada da casa, esperando-os com uma vela acesa no alto da escada. Ao entrar no quarto, o médico constatou o óbito do amante, vestiu-o

com a ajuda das duas mulheres e o levaram para a sala. Nesse momento, o senhor Lelievre chegou em casa e foi surpreendido pelos quatro indivíduos.

Diante de tal situação, Simeon inventou que os dois haviam visitado a casa dos Lelievre e, em determinado momento, quando conversavam com a senhora Lelievre, seu amigo desmaiou e até aquele momento ainda não havia se recuperado. Pediu ajuda para levá-lo até o cupê e partiram para casa do falecido amante.

Chegando lá, depois de encenar para a família do amante que ele ainda estava vivo, acabou por constatar o óbito. Assim, ninguém, além dele, Rosa e Berta, ficou sabendo do acontecido.

É na história relatada pelo médico que seu nome é revelado, Simeon. Na narrativa central, o narrador em terceira pessoa não nomina nenhuma das duas personagens. Os termos “jovem, senhora e médico” são generalizantes, ou seja, podem se referir a qualquer pessoa. Já na história do médico, todos são nominados, exceto o amante. Ao nominá-los, há uma especificação do espaço em que as personagens ocupam na configuração narrativa. Quando não há nominação, as situações narradas parecem abstratas e o discurso se sobressai; enquanto, quando há nominação, a história é específica a algumas personagens no universo ficcional.

A personagem Berta Lelievre é descrita como uma bela jovem, casada há apenas três anos com um rico comerciante da cidade. Essa informação aproxima as personagens jovem do conto e Berta, ambas burguesas e recém-casadas. Desse modo, estariam diante das mesmas circunstâncias, sujeitas a terem o mesmo comportamento em situações adversas.

Para demonstrar tamanha inquietação e o nervosismo das personagens frente a situação em que se encontram, a narrativa é composta pelo discurso direto e indireto conjuntamente.

Saltei da cama, sem mesmo me lembrar que estava de camisa, e vesti-me em poucos segundos. Depois perguntei: ‘Foi a senhora que esteve aqui a pouco?’ De pé, como uma estátua, petrificada pela angústia, ela murmurou: ‘Não, foi minha criada... ela sabe...’ Depois de uma pausa ‘Eu tinha ficado... perto dele’. Uma espécie de grito de dor horrível saiu-lhe dos lábios e, após uma sufocação que a fez estertorar, ela chorou [...] e, voltando a ser tragicamente calma: ‘Vamos, depressa!’, disse. (MAUPASSANT, 1987, p. 190).

Neste fragmento, a voz do médico se enlaça a voz de Berta Lelievre. Além disso, algo diferente acontece na configuração narrativa em relação ao narrador, que utiliza o discurso direto, ora indireto. Nos momentos em que relata a cena do quarto utiliza o discurso indireto;

já quando se refere ao diálogo que estabeleceu com a senhora Lelievre, utiliza o discurso direto para ambos.

Quanto ao marido, as marcas discursivas da narrativa permitem uma ridicularização pelo uso da ironia nas passagens em que é abordado. A primeira informação a respeito dele é a de ser um forte comerciante que passava por ter desposado a moça mais linda da província. Na sequência, o leitor é informado da traição da senhora Lelievre. Isso leva a pensar no orgulho do marido em ter uma bela jovem como esposa, mas que na verdade mantém uma relação extraconjugal.

Além disso, quando o marido retorna do clube, sua esposa o interpela com a notícia de que houve um acidente em casa. Diante de tal informação, o narrador tem a seguinte visão dessa personagem “E o marido, estupefato, apareceu no umbral, com um charuto na boca. Perguntou: ‘Que há? Que foi? Que é isso?’ [...] “O marido, surpreendido mas sem desconfiar, tirou o chapéu; depois pegou por baixo dos braços o rival doravante inofensivo” (MAUPASSANT, 1987, p. 192). A primeira imagem do marido é um tanto inusitada; a segunda, ridicularizada por ser enganado.

Nestes dois momentos da narrativa, nota-se uma sátira ao casamento burguês, carregado de mentira e falsas imagens. A visão ideal do casamento, nutrido do amor romântico, cede espaço para uma visão realista, revelando angústias e traições.

A tese do médico de que a mulher é dissimulada quando se depara com situações difíceis tem o auge no momento da despedida

O marido, inquieto, perguntava-me: ‘Acredita ser isso grave? Eu respondi, sorrindo: ‘Oh! não!’, e olhei para a mulher. Ela passara o braço por baixo do braço do esposo legítimo, e mergulhava o olhar fixo no fundo escuro do carro. (MAUPASSANT, 1987, p. 193).

Neste fragmento, há um jogo de dissimulação entre Simeon e Berta. Quando o médico responde ao marido que o *acidentado* ficará bem, sorri, o que denota ironia em relação ao outro. As ações da esposa nesse momento também asseguram que o marido não desconfie de nada. Para demonstrar ironia em relação a ela, o médico ressalta o caso extraconjugal na narrativa quando adjetiva o esposo como o *legítimo*. No jogo de aparências, as mãos tocam o esposo legítimo, mas os olhos fixam o amante, ilegítimo.

Para finalizar a história do médico, há mais uma teatralização,

Quando chegamos a sua casa, anunciei ter ele perdido o conhecimento no caminho. Ajudei a levá-lo para o quarto, depois constatei o falecimento; representei nova comédia ante a família desesperada. Finalmente, fui para minha cama, não antes sem praguejar contra os amantes. (MAUPASSANT, 1987, p. 193).

O teatro feito por Simeon na casa do falecido amante, denota que a verdade é, às vezes, cômica. Há uma forte sugestão de que as crenças e os valores da sociedade burguesa não passam de jogos de aparência.

Depois desse desfecho, o narrador em terceira pessoa retoma a narrativa. O tom do humor, por vezes irônico, permanece no conto, levando o leitor ao riso com a justificativa do médico para tal relato. “A jovem senhora, inquieta, perguntou: ‘Por que me contou essa história espantosa?’ [...] – Para oferecer-lhe meus serviços em caso de necessidade”. (MAUPASSANT, 1987, p. 193).

Esse diálogo final, mais uma vez, revela um ponto de intersecção entre as duas histórias. Tudo o que ocorreu na história relatada pelo médico pode acontecer com a vivenciada no futuro da narrativa do conto. A jovem não percebeu, mas as circunstâncias vividas por ela e pela senhora Lelievre são semelhantes, o que a deixa sujeita ao mesmo acontecimento. E é exatamente o que o médico sugere.

Considerações finais

Diante da discussão exposta, podemos refletir sobre uma hipótese de segunda história, teoria desenvolvida por Piglia (2004). Segundo ele, todo conto contém duas histórias contadas de maneira diferente, e que podem ser percebidas nas intersecções que ambas mantêm ao longo da narrativa de primeiro plano.

No conto analisado, a primeira história seria a configurada pela jovem e o médico conversando sobre o adultério praticado pela mulher. A narrativa se desmembra num novo relato, no qual o médico cita o caso da relação extraconjugal acontecido com uma de suas clientes e testemunhado por ele.

A segunda história poderia ser considerada a de uma jovem burguesa recém-casada, ainda iludida pela concepção de amor ideal. No entanto, são apresentadas as angústias advindas com o cotidiano matrimonial, que pode levar qualquer mulher a conhecer um amante, inserindo-a numa realidade de traições e falsas aparências.

Refletindo sobre a teoria do iceberg, de Hemingway, somos levados a compreender a primeira história como a parte aparente do iceberg. A parte submersa é muito maior, e carrega

uma infinidade de significados que estão na narrativa, mas precisam ser desvelados. Foi nessa perspectiva que esse trabalho foi desenvolvido, na tentativa de desvelar o que está nas entrelinhas.

Nesse conto de enredo, é possível perceber uma crítica à hipocrisia da sociedade burguesa, que valoriza uma moral, mas vive sob falsas aparências. As categorias narrativas se entrelaçam para que uma análise aprofundada traga à tona toda a crítica social que permeia o conto.

Referências

- CABREIRA, Guillermo Infante. Uma história do conto. *Folha de S. Paulo, Mais!*, 30 dez. 2001, p. 5-13.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, 2002.
- GENETTE, Gerard. *O discurso da narrativa*. Tradução Fernando Cabral Martins. Lisboa: Arcádia, [197-?].
- GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo, SP: Ática, 2006.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo, SP: Ática, 1976.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. 6. ed. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1973.
- MAUPASSANT, Henri René Albert Guy de. *Bola de sebo e outros contos*. Tradução Mário Quintana, Casimiro Fernandes e Justino Martins. Rio de Janeiro, RJ: Globo S.A., 1987.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. 2004. Disponível em <<http://www.poscritica.uneb.br/wp-content/uploads/2014/08/piglia-ricardo-formas-breves.pdf>> Acesso em: 10 ago. 2016.
- POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo, SP: Globo, 1999.