

***SHORT STORY***  
**UM GÉNERO LITERÁRIO**  
**EM ENSAIO ACADÉMICO**

Luísa Maria Flora

**CADERNOS**  
**DE ANGLÍSTICA - 8**



Edições  
Colibri

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

# CADERNOS DE ANGLÍSTICA

## DIRECÇÃO

Maria Helena de Paiva Correia

Luísa Maria Flora

Maria Salomé Machado

## 1 - HISTÓRIA DA LÍNGUA INGLESA

Júlia Dias Ferreira

## 2- THE CROSSROADS OF GENDER AND CENTURY ENDINGS

Alcinda Pinheiro de Sousa, Luísa Maria Flora and Teresa de Ataíde Malafaia (eds.)

## 3 - CULTURA E ANÁLISE CULTURAL

UM ENSAIO SOBRE A DISCIPLINA DE CULTURA INGLESA I NA FACULDADE DE LETRAS DE LISBOA

Luísa Leal de Faria

## 4 - OS PRAZERES DA IMAGINAÇÃO

Joseph Addison

## 5 - FEMININE IDENTITIES

Luísa Maria Flora, Teresa F. A. Alves and Teresa Cid (eds.)

## 6 - LITERATURA INGLESA DO SÉCULO XIX - POESIA E ENSAIO

Maria João Pires

## 7 - ESTRANHA GENTE, OUTROS LUGARES: SHAKESPEARE E O DRAMA DA ALTERIDADE

UM PROGRAMA PARA A DISCIPLINA DE LITERATURA INGLESA

Rui Carvalho Homem

***SHORT STORY***  
**UM GÉNERO LITERÁRIO EM ENSAIO  
ACADÉMICO**

**Luísa Maria Flora**

**CADERNOS  
DE ANGLÍSTICA - 8**



Edições Colibri

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa

*SHORT STORY*

UM GÉNERO LITERÁRIO EM ENSAIO ACADÉMICO

**AUTORA**

Luísa Maria Flora

**DESIGN, PAGINAÇÃO E ARTE FINAL**

inesmateus@oniduo.pt

**EDIÇÃO**

Centro de Estudos Anglísticos da Universidade de Lisboa  
e

Edições Colibri

2003

**IMPRESSÃO E ACABAMENTO**

Colibri - Artes Gráficas, Lda.

**TIRAGEM** 750 exemplares

**DEPÓSITO LEGAL** 202 071/03

**PATROCÍNIO**

**FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA**

# Índice

<b>Nota prévia</b> .....	9
<b>I Introdução</b> .....	11
<b>II Situação da Disciplina no Currículo do Curso</b> .....	17
<b>III Considerações sobre Aulas, Trabalhos e Avaliação de Conhecimentos</b> .	21
<b>IV Fundamentação do Programa</b> .....	37
<b>V Programa de Literatura Inglesa III - Síntese</b> .....	87
<b>VI Desenvolvimento dos Sumários</b> .....	89
<b>Notas</b> .....	105
<b>VII Bibliografia</b> .....	111

*À Nanucha*

## Nota prévia

O ensaio que agora se apresenta corresponde, com breves adaptações suscitadas pela publicação em livro, ao relatório da disciplina de Literatura Inglesa III apresentado ao concurso para o lugar de Professor Associado realizado na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Janeiro de 1999.

Como fica explícito no capítulo introdutório, o trabalho foi realizado neste contexto académico específico e procurou integrar as limitações que condicionam a prática lectiva, nomeadamente a situação da disciplina no currículo dos estudantes (capítulo II) e as condições reais do ensino, da aprendizagem e da avaliação de conhecimentos (capítulo III).

As circunstâncias académicas que definem este estudo surgem de novo em evidência nos capítulos V, VI e VII ocupados, respectivamente, com a síntese do programa, com o desenvolvimento dos sumários lectivos e com a bibliografia.

A fundamentação do programa da disciplina (capítulo IV) constitui o eixo central a todo o relatório. Ensaio sobre a formação, a afirmação e a vitalidade de um género, no período histórico compreendido entre 1842 e 1996, o relatório apresenta a genealogia do *short story* e alia à perspectiva diacrónica a análise textual. O estudo compara textos literários e ensaísticos de diferentes origens e tradições na medida da influência que terão exercido sobre a prática literária do *short story* na Grã-Bretanha e sobre a reflexão teórica que lhe responde. Não incluindo a bibliografia consultada sobre *short story* qualquer reflexão sobre uma eventual influência do conto português na tradição apreciada, não se considerou adequado ao âmbito do trabalho especular sobre qual teria sido.

Ao abordar um género literário, o *short story*, indiscutivelmente estimado pelos escritores como pelo público leitor mas longamente confrontado com múltiplas dificuldades de definição e com uma relativa negligência teórica e

crítica, mesmo em bibliografia de língua inglesa, o relatório poderá contribuir para atenuar a escassez de informação a seu respeito disponível em língua portuguesa. Assim, supõe-se de alguma utilidade a edição em livro, até para corresponder ao interesse manifestado quer por estudantes de licenciatura e de pós-graduação quer por colegas.

*Luísa Maria Flora*



# **I - Introdução**

## **I - 1. Objectivos e condicionalismos gerais do Programa**

Nos termos do artº 41º do Decreto-Lei nº 448/79 de 13 de Novembro, devem os candidatos ao provimento de um lugar de Professor Associado apresentar “um relatório que inclua o programa, os conteúdos e os métodos de ensino teórico e prático das matérias da disciplina, ou de uma das disciplinas, do grupo a que respeita o concurso.” Ao dar cumprimento a esta disposição legal, considero oportuno proceder a breves considerações de carácter preliminar que contribuam para esclarecer as opções tomadas no programa aqui proposto.

### **I - 1. 2. Relatório e Programação**

O trabalho apresentado ao longo deste relatório dá conta da experiência de vinte e cinco anos de docência universitária, vinte e três dos quais dedicados ao ensino da literatura e da cultura inglesas. Oferecendo-se como um relato dessa experiência já vivida, implica, a meu ver necessariamente, um projecto de investigação e de ensino que pretende projectar-se no futuro, através de sucessivos aperfeiçoamentos e reiteradas avaliações do caminho percorrido. A carreira universitária, tal como a concebo e a procuro viver, pressupõe um contínuo revisitar do que se foi ensinando (e também por essa via aprendendo) em interacção permanente com um percurso de sempre renovada actualização. Se o prazer de estudar e de descobrir novos objectos de estudo (ou novos modos de pensar objectos já conhecidos) é matriz essencial de dedicação a uma carreira tão exigente, o contacto com os alunos jamais pode ser menosprezado no trabalho de investigação a que procedemos. É pelos alunos e com os alunos que a docência universitária desde logo se justifica; é pelo investimento no futuro que sucessivas gerações de estudantes representam

que o nosso solitário (e tantas vezes mal compreendido) esforço encontra a dimensão social que lhe confirma o carácter de um dever a cumprir. Ao gosto iniludível e ao estimulante desafio de investigar novas áreas no interior de uma tradição tão multifacetada quanto a dos Estudos Anglísticos associa-se o compromisso de trazer para o espaço da sala de aulas, da forma mais adequada ao perfil dos respectivos alunos, o resultado de muitos anos de estudo, de reflexão científica e pedagógica e de prática lectiva.

O presente relatório situa-se num espaço de continuidade em relação a trabalhos anteriores. Desde o início da minha carreira universitária, e sempre que as contingências da distribuição de serviço docente mo permitiram, dediquei uma atenção privilegiada à narrativa. Este interesse foi manifestado, no âmbito da Licenciatura, nas disciplinas de Literatura Inglesa I e Literatura Inglesa III. Em Literatura Inglesa I leccionei, entre 1977 e 1980, romance do século XIX; em Literatura Inglesa III ocupei-me, entre 1982 e 1990, com romances do século XX e, desde 1991, elaborei dois programas diferentes sobre a tradição do *short story*. Entre 1992 e 1995, orientei seminários e, entre 1993 e 1997, dissertações de Mestrado sobre romance inglês contemporâneo. Acompanhei, desde o início e na qualidade de co-orientadora, a investigação e redacção de uma tese de Doutoramento em Literatura Comparada sobre os contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector. A minha dissertação de Doutoramento sobre o romance de Doris Lessing é também testemunho de uma investigação preocupada com a tradição narrativa. Entretanto, existiu desde cedo no meu percurso profissional um olhar atento à Cultura Inglesa, patente nas sucessivas disciplinas dessa área de que me fui ocupando. Entre 1974 e 1978 e, de novo, entre 1986 e 1988, leccionei temas de Cultura Inglesa; no âmbito da pós-graduação, tenho orientado a disciplina de Cultura Contemporânea Inglesa do Curso de Especialização em Tradução (entre 1990 e 1995 e desde 1996 até ao presente). No curso de Mestrado “Joseph Conrad: Textos e Contextos”, que decorreu no ano lectivo de 1992-93, fui responsável pelo seminário “O Contexto Crítico: Conrad e a Crítica Literária do seu Tempo” (2º Semestre). Neste seminário articulava a vertente de análise das tradições narrativas que convergem para a obra de Joseph Conrad com a dimensão

socio-cultural (nomeadamente com as novas condições de mercado) que a tornou possível.

De facto, e como resulta evidente quer do meu *curriculum vitae* quer das opções de trabalho propostas neste relatório, o meu entendimento da escrita literária jamais aceitou confinar-se a uma visão do texto como objecto isolado. Sem jamais promover uma leitura que despreze a especificidade única de cada obra de arte literária, tenho procurado inserir a sua criação, produção e recepção num contexto histórico e cultural. A literatura, como qualquer outra arte, não surge do nada. Desde as estruturas linguísticas (só disponíveis no interior de uma comunidade vivida ou recordada), passando pelas opções formais (definidas no âmbito de múltiplas tradições estéticas), até às características de um estilo próprio (que apenas se constrói porque o autor foi sujeito a um processo de socialização que o criou como indivíduo) todos os elementos do discurso literário exigem, para chegar até nós, que se encontrem reunidas diversas condições de carácter contextual.

A escolha no presente relatório de um programa de Literatura Inglesa III que procede a uma abordagem da **tradição do short story** corresponde portanto a um sempre renovado interesse pela narrativa. Após o meu anterior trabalho sobre o romance, a forma narrativa mais estudada, procurei desde 1991 dar maior visibilidade a um género em regra menos prezado pelas outras disciplinas leccionadas nos Estudos Anglísticos, por motivos que adiante se tornarão claros (cf. em especial o Capítulo IV).

O *short story* aparece nos currículos universitários geralmente confinado às aulas de Língua Inglesa ou, mais raramente, às disciplinas de Literatura Inglesa I e II. No primeiro caso, é quase sempre utilizado como veículo para desenvolver e consolidar o conhecimento de estruturas linguísticas e de competências lexicais, como processo de familiarizar os alunos com diferentes variantes de uma mesma língua ou ainda como meio para introduzir situações culturais diversas no âmbito do multímodo espaço anglófono. Nas disciplinas obrigatórias de literatura, espartilhadas por uma perspectiva necessariamente panorâmica, o *short story* surge algumas vezes apenas para iniciar o estudante num autor que se destacou no género romanesco. De um modo breve, apro-

veitando a habitual concisão e economia da forma, apresenta-se a escrita e/ou as preocupações temáticas do escritor sem dedicar muito tempo à especificidade do género. À semelhança da sua fortuna na história e na teoria da literatura, o *short story* tem aqui desempenhado o papel de “parente pobre” a quem ocasionalmente se concede um lugar no banquete dos ricos, evitando aprofundar as razões da sua “marginalidade”. Mas, como todos hoje sabemos, o cânone nos Estudos Anglisticos tem sofrido nos últimos anos numerosas (e algumas vezes justificadas) vicissitudes e as circunstâncias do *short story* enquanto objecto de estudo vêm manifestando iniludíveis sinais de transformação. Conhecedora do empenho recente de ensaístas e professores de literatura numa investigação rigorosa de um género por muito tempo descuidado, confessadamente sua apreciadora, decidi escolhê-lo como objecto de um novo programa para Literatura Inglesa III.

O programa proposto neste relatório decorre assim da investigação por mim começada no início da década de 90 mas não corresponde, de modo algum, a um improvisado. Ele procura dar conta da experiência docente de duas décadas e meia ao mesmo tempo que aproveita o trabalho encetado nesta área específica da tradição narrativa e, na medida do possível, partilhado com os estudantes ao longo dos anos lectivos de 1991-92, 1992-93, com um primeiro programa sobre a tradição do *short story*, e do ano lectivo de 1996-97. A versão que agora se apresenta resulta de um revisitar, científica e cronologicamente muito mais ambicioso, do programa iniciado em 1991 e na sua quase totalidade reformulado em 1996. O relatório não se limita a propor um percurso de estudo e de ensino considerado adequado ao perfil da disciplina em causa. Ele integra já - no plano da amplitude como ao nível da bibliografia primária, secundária e complementar - um esforço de reavaliação face ao trabalho efectivamente desenvolvido com os alunos na medida em que, com as inevitáveis diferenças que distinguem um **projecto** de cadeira da **prática** real no contexto da aula, foi um programa muito próximo do actual posto à prova, com resultados bastante satisfatórios, em 1996-97. Tratando-se de um projecto para uma disciplina de Licenciatura, pretende ainda fazer-se eco da riquíssima pluralidade de perspectivas que vem acompanhando o género.

Na sua fundamentação (Capítulo IV) como na bibliografia (Capítulo VII), o programa não esconde o intuito de aproveitar a oportunidade oferecida pelo relatório para procurar (a uma escala porventura humilde mas cientificamente honesta) contribuir para um melhor conhecimento teórico da tradição do *short story*. A componente didáctica e pedagógica do projecto deseja articular-se de modo coerente com o aprofundamento das problemáticas específicas do género literário escolhido. À relativa novidade da pesquisa pretende-se aliar uma já longa experiência da sala de aula, prestando particular atenção às diversas circunstâncias que condicionam a aprendizagem.

## II - Situação da Disciplina no Currículo do Curso

A disciplina de Literatura Inglesa III, constituindo o último programa de literatura inglesa antes da conclusão da Licenciatura, oferece-se, para o docente como para os estudantes, como um espaço privilegiado de liberdade de escolha quer do período a estudar quer dos temas, formas ou géneros a desenvolver ao longo do ano lectivo. Idealmente precedida pela frequência e aproveitamento de dois níveis de Literatura Inglesa (I e II), situados respectivamente no 2º e 3º anos e ambos com carácter inevitavelmente panorâmico, a Literatura Inglesa III, dado o seu carácter opcional,<sup>1</sup> permite uma enorme variedade de abordagens, seguindo inclusive o maior ou menor envolvimento ou especialização de cada professor na área, período, tema ou género que vai leccionar e possibilitando-lhe um nível de aprofundamento porventura bem mais difícil de atingir em cadeiras obrigatórias. Nestas, pela sua própria situação no interior do currículo, impõe-se uma maior uniformidade de critérios e de propostas programáticas ao mesmo tempo que lhes fica vedado um estudo pormenorizado de épocas, temas, géneros ou autores, que não depende das qualidades de cada professor ou do seu grau de conhecimento de determinados assuntos.

No entanto, a ampla liberdade de escolha por parte do docente de Literatura Inglesa III implica um acrescido grau de responsabilidade. Desde logo, exige-se ao professor (ou professores) da disciplina um saber detalhado da matéria que se pretende ensinar. Um entusiasmo passageiro por determinado objecto de estudo, se é legítimo do ponto de vista do percurso individual de um investigador, afigura-se pouco aceitável da perspectiva do currículo universitário que um professor deve servir. Ao docente compete acompanhar a evolução da respectiva área de estudos e estar atento aos processos de uma sua eventual adequação à realidade dos alunos e da comunidade em que todos se inserem. De igual modo, a subserviência a modas literárias e/ ou teóricas pode configurar uma abordagem porventura leviana dos Estudos

Anglísticos, perdendo de vista a formação necessária aos estudantes a que se destina o programa.

Exige-se então à disciplina de Literatura Inglesa III uma consciência particularmente aguda da pertinência do seu programa no interior de um currículo que, no âmbito da literatura inglesa e para a esmagadora maioria dos estudantes, conclui o percurso universitário. A opção por um género segundo uma perspectiva sincrónica ou diacrónica, o escolher de um ou vários períodos, a atenção privilegiada a um autor ou a uma determinada tradição não pode correr o risco de se alhear da realidade do currículo anterior e do futuro profissional dos alunos. Por muito especializado que seja o professor, não ter em conta tais circunstâncias abre o caminho a um distorcer perverso da sua tarefa como formador. Estas considerações não implicam, como é evidente, que a Literatura Inglesa III se deva fechar à inovação, que recuse áreas de estudo eventualmente menos trabalhadas ou menos conhecidas em Portugal (até pelas crónicas dificuldades de acesso bibliográfico), que se constitua em mero recurso para colmatar as lacunas que anos lectivos anteriores não permitiram preencher. Tal atitude iria desvirtuar o carácter opcional da disciplina e inibir os respectivos docentes de introduzir, com um grupo normalmente restrito de alunos, áreas de investigação que, a médio prazo, podem contribuir para revitalizar todo o currículo.

É portanto no equilíbrio entre a vertente inovadora e experimental de um programa de Literatura Inglesa III e as suas componentes de aprofundamento e complementaridade dos programas obrigatórios que se coloca o desafio mais estimulante.

Do ponto de vista dos estudantes, a liberdade de escolha de uma disciplina opcional - embora com frequência limitada por contingências de horário<sup>2</sup> - permite uma maior motivação para o trabalho com o professor, um grau de envolvimento mais entusiástico com o programa. Possibilita também um nível de dedicação a que nem sempre é alheio o legítimo interesse em obter classificações mais elevadas para “compor” ou confirmar a média no fim da Licenciatura. Muitos alunos apreciam descobrir questões teóricas, tópicos ou textos que o currículo entretanto cumprido não teve oportunidade de

valorizar ou sequer colocar. Outros agradecem a oportunidade que esta disciplina lhes oferece de prosseguirem, de uma forma menos apressada, o estudo de temas, autores, épocas ou métodos a que não souberam ou puderam dar a necessária atenção em anos anteriores. Ao concluírem o seu currículo na Faculdade, em turmas tendencialmente mais pequenas do que as frequentadas nos três primeiros anos da Licenciatura (e que por isso funcionam por vezes em regime próximo do de um seminário), estes alunos manifestam quase sempre uma maior vontade de participar no trabalho lectivo; estão mais disponíveis para aprofundar e desenvolver as tarefas que lhes são propostas, revelam uma atitude saudavelmente mais crítica perante o que lhes é ensinado, demonstram maior espírito de iniciativa - a que não será alheio o facto de em breve se irem confrontar com o mercado de trabalho. Por outro lado, não se pode esquecer que alguns alunos do 4º ano se encontram já a trabalhar, factor que por vezes prejudica o seu rendimento ao longo do ano mas que também lhes impõe um maior rigor no aproveitamento do tempo. Não se deve igualmente omitir que muitos estudantes se matriculam num número excessivo de disciplinas e se, nos melhores casos, conseguem verdadeiros prodígios de conciliação entre elas e bons resultados, noutros são forçados a desistir ou alcançam classificações aquém das suas qualidades.

A quase totalidade dos alunos de Literatura Inglesa III destina-se ao ensino e os hábitos de autonomia intelectual que esta disciplina, tal como a entendo, procura promover são para eles instrumentos muitos úteis (cf. os Capítulos III e IV).

Além das razões anteriormente apontadas devo ainda acrescentar, que, perante os programas de *short story* que tenho leccionado na Literatura Inglesa III, alguns alunos me referiram a utilidade prática de, enquanto professores, virem a recorrer a esta forma narrativa breve como material susceptível de trabalhar, embora a um nível obviamente diferente, com os seus próprios alunos de Inglês, nomeadamente no Ensino Secundário.

Para os muito poucos que reúnem as condições necessárias ao prosseguir de um trabalho de pós-graduação, em particular a nível do Mestrado, a frequência da disciplina de Literatura Inglesa III pode (e, quanto a mim,



deve) propiciar um primeiro nível de aprofundamento e especialização susceptível de elaboração e desenvolvimento posteriores. Há que reconhecer que o facto de apenas um número diminuto de alunos continuar a sua formação após a Licenciatura tem, nos últimos anos, revelado uma apreciável tendência para se alterar; são cada vez mais os estudantes que procuram os diversos cursos de pós-graduação que a Faculdade vem oferecendo. Contudo, os obstáculos de ordem prática com que se defrontam: dificuldades económicas, impossibilidade de conciliar os horários profissionais com a presença na escola (quer para assistir a seminários quer para proceder a pesquisa bibliográfica), prazos demasiado curtos para a conclusão das dissertações impedem muitos alunos de concretizar essa nova etapa da sua formação. Não cabe no âmbito deste relatório desenvolver propostas para ultrapassar tais obstáculos. Todavia, não pode deixar de referir-se que - atendendo à realidade socio-profissional da maioria dos recém-licenciados - seria necessário promover a possibilidade de todos os cursos de pós-graduação funcionarem em regime de tempo integral e em regime de tempo parcial. Proceder a uma criteriosa análise das qualidades intelectuais de cada aluno, das suas potencialidades de desenvolvimento futuro e das perspectivas de contínua transformação da própria Faculdade afigura-se, na presente crise de crescimento que a Universidade portuguesa atravessa, não apenas útil mas indispensável.

A disciplina de Literatura Inglesa III revela-se assim como um objecto particularmente estimulante para o professor como para os estudantes. Considero o trabalho prosseguido neste âmbito muito favorável ao maior desenvolvimento e maturação das qualidades de rigor e seriedade intelectual de estudantes universitários em final de Licenciatura. Pelo seu carácter opcional e pelo tipo de alunos com que habitualmente se confronta, a disciplina constitui também para o docente um permanente desafio. Se a vigilância epistemológica e a actualização renovada devem presidir sempre - em qualquer disciplina do currículo - às suas tarefas de investigador, professor e formador, a situação específica da Literatura Inglesa III torna-a um objecto de trabalho cuja exigência costuma ser compensadora.

Por todos estes motivos a seleccionei para o presente relatório.

### **III - Considerações sobre Aulas, Trabalhos e Avaliação de Conhecimentos**

O programa de Literatura Inglesa III proposto no âmbito deste relatório está estruturado de acordo com o Regulamento Geral de Avaliação em vigor em 1997-98 na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O número de horas lectivas - cem - previsto e aconselhado para uma cadeira anual de Licenciatura e o facto de as aulas se iniciarem habitualmente (por motivos que não dependem da disponibilidade dos docentes antes se prendem com decisões e vicissitudes de carácter administrativo) em meados de Outubro tornam difícil estruturar um programa coerente que termine antes da segunda metade de Junho.

A proposta contempla portanto cinquenta aulas de duas horas cada. Ainda segundo as recomendações do Regulamento Geral de Avaliação e o meu entendimento da sua adequação a este tipo de cadeira, o programa confere particular importância a aulas de carácter teórico-prático. A quantidade prevista de aulas de leccionação teórica - dezasseis - ocupa pouco menos de um terço do número total de horas lectivas, sem prejuízo da necessária flexibilidade que apenas a prática do trabalho na aula permite decidir.

À estrutura do programa presidiu, de acordo com os princípios antes enunciados (veja-se o Capítulo II), o pressuposto central de que a formação universitária exige um cuidadoso equilíbrio de diversos vectores. Deve a docente responsável pela disciplina promover junto dos alunos o entusiasmo pela descoberta e pela partilha do saber, motivando-os para um estudo rigoroso e reiterando, desde logo através do seu próprio exemplo no quotidiano das aulas, a exigência de elevados parâmetros de qualidade.

Tais parâmetros materializam-se, em primeiro lugar, na atenção dedicada à análise dos textos da bibliografia primária, na problematização criteriosa das questões teóricas que o programa coloca e no modo como se marca o ritmo das sucessivas etapas do programa. Deve ainda a professora incentivar

a flexibilidade perante um conjunto de abordagens que, se por vezes parecem a alguns alunos (dada a sua experiência anterior) incompatíveis, se manifestam de facto complementares e mutuamente enriquecedoras. Sem esquecer os princípios que enformam todo o trabalho da docente responsável pela cadeira, o programa institui a abertura suficiente para permitir o recurso a diversos métodos de leitura. A diversidade de processos de análise do texto literário encoraja uma abordagem susceptível de realçar a polissemia do texto, as virtualidades estéticas e culturais que cada obra possibilita. Tome-se, como exemplo extremo, uma apreciação da obra literária que privilegie um “close reading” do texto e uma outra que valorize a dimensão contextual. Cabe à docente saber mostrar que ambas as perspectivas de leitura podem, e quanto a mim devem, ser conciliadas e que o maior ou menor realce atribuído a uma delas não decorre de princípios rígidos mas tão somente da realidade daquele texto específico. Pontos de vista à partida discordantes tornam-se, quando bem justificados no interior de um programa coerente, em factores de valorização da análise literária, isto é, em última instância, de fruição do texto literário.

Sem prejuízo da indispensável autoridade que lhe compete assegurar, a professora tem ainda como missão promover o espírito crítico entre os alunos. Tal tarefa pode ser realizada colocando-os, sempre que o material bibliográfico a tal se preste, perante opiniões eventualmente conflitivas; ensinando-os a distinguir o que constitui provocação estimulante, o que se oferece como abordagem ultrapassada mas a ter em conta na história de um género ou de um texto, o que surge como um contributo inovador e sério.

O sucesso dos vectores da formação universitária aqui sumariamente referidos depende também e em grande medida de um conjunto de métodos de avaliação que lhes sejam adequados. As regras de funcionamento do trabalho lectivo encontram-se estabelecidas no presente programa desde o início do ano. Aliás o ideal será que os estudantes tenham sempre acesso ao programa de cada disciplina no fim do ano lectivo anterior. É muito menos difícil motivar os alunos para um estudo rigoroso se tiveram alguma possibilidade de se informar com razoável antecedência dos materiais com que irão trabalhar, nomeadamente da bibliografia de leitura obrigatória. Pelas mesmas razões, os resultados finais

afigram-se muito mais promissores se as “regras do jogo” no espaço da sala de aula forem desde o primeiro dia claramente estabelecidas. Alunos pouco informados do caminho que a disciplina pretende cumprir cedem mais facilmente à tentação do laxismo, integram-se com maior dificuldade na turma (ou turmas), dedicam menor esforço e concentração às matérias propostas, correm com maior frequência o risco de ir “visitando” mais uma cadeira porque têm de concluir o ano, ou, no caso presente, a Licenciatura.

De acordo com as intenções do programa que se apresenta neste relatório, seguem-se três critérios fundamentais de avaliação indicados por ordem de importância:

- 1º Qualidade de cada trabalho escrito e respectiva discussão com o professor;
- 2º Evolução do aluno ao longo do ano, na escrita como na oralidade;
- 3º Capacidade de intervenção e argumentação durante as aulas.

Condições prévias a uma avaliação positiva de qualquer trabalho escrito são, evidentemente, a capacidade revelada pelo aluno em utilizar a língua portuguesa com o máximo de correcção (na estrutura sintáctica como na ortografia), de modo claro e conciso; o evidenciar qualidades para desenvolver cada uma das questões que lhe sejam colocadas e explorar os aspectos com elas relacionados, para superar a mera informação bibliográfica e/ ou das aulas, para discernir a informação essencial da acessória (dispensável em caso de falta de tempo ou quando a extensão prevista para o trabalho assim o exija). A capacidade de síntese e o cuidado posto na pesquisa complementar a cada trabalho e/ ou intervenção constituem factores valorativos centrais a todo o processo de avaliação contínua.

Quaisquer dúvidas relativas ao funcionamento global do curso são clarificadas na primeira semana de trabalho. Isto não significa que a professora não manifeste desde logo a sua disponibilidade para acompanhar durante todo o ano o percurso efectuado por cada estudante, procurando esclarecer questões porventura mais complexas, sugerindo bibliografia complementar sempre que necessário, escutando objecções ou dificuldades perante um determinado aspecto do programa, orientando os trabalhos de pesquisa efectuados

em casa. No decorrer da primeira semana de aulas os alunos ficam informados de que a cada período lectivo corresponde a realização de um trabalho escrito bem como o teor e o tipo de exigência que cada um dos elementos de avaliação pressupõe. Ficam também os estudantes desde logo cientes da necessidade de manter um nível elevado de assiduidade às aulas, que, salvo circunstâncias excepcionais - doença, parto ou qualquer ausência mais prolongada a ser justificada junto da docente - se inscreve nos princípios instituídos pelo referido Regulamento Geral de Avaliação. A docente não procede a um controlo escrito das presenças na sala de aula. Parte-se do princípio que um aluno universitário sabe discernir quando tem de frequentar as aulas. Deve ainda reconhecer-se que o número relativamente reduzido de estudantes por turma facilita a verificação de quem de facto está presente e da qualidade dessa presença.

Ao pôr em prática um processo de avaliação contínua estimulando a frequência assídua e regular das aulas e a participação activa de todos e cada um dos alunos no trabalho lectivo, a docente tem como objectivo promover uma situação dinâmica no espaço da aula pela interacção permanente assim propiciada. Tal escolha justifica-se tanto mais quanto a maioria dos estudantes se encontrará, num futuro próximo, a leccionar. Valorizar a dimensão participativa do estudante, de cada estudante, é afirmar que o espaço da aula é um espaço de comunicação, de partilha, de troca e de diálogo, inquestionavelmente dirigidos pela docente, mas no qual cada indivíduo funciona, perante um qualquer tema, texto literário ou ensaístico, no interior de um colectivo. Numa turma de alunos finalistas as experiências são heterogéneas não apenas pela óbvia diferença que cada um transporta mas, sobretudo, dado o facto de os estudantes pertencerem a variantes distintas das Licenciaturas em Línguas e Literaturas Modernas, pelas diversas aprendizagens e por métodos de trabalho nem sempre convergentes. Os instrumentos de trabalho a que cada um foi tendo acesso ao longo do curso são por vezes algo díspares, ou melhor, a sua valorização relativa dependeu mais da atitude dominante em cada um dos departamentos do que de uma concepção homogénea do curso. Num tal contexto, é tarefa da professora saber harmonizar os diferentes contributos e

procurar que as distâncias que algumas vezes existem não se constituam em barreiras prejudiciais ao funcionamento da turma antes possibilitem um enriquecimento de todos. Pode assim transformar-se um eventual obstáculo em factor gratificante de um maior alargamento de horizontes. Por exemplo, para o programa da disciplina de Literatura Inglesa III proposto neste relatório, um aluno da variante Inglês - Francês pode ter conhecimentos anteriores que lhe facilitem a compreensão interpretativa de um texto de Flaubert ou de Maupassant e ser convidado a partilhá-los com o resto da turma quando da leitura dos respectivos textos.

A toda a concepção do programa preside a certeza de que, para a maioria dos estudantes (destinados a ser agentes de ensino) como para o grupo restrito dos que vão continuar estudos universitários, a disciplina de Literatura Inglesa III tem a missão de completar um currículo de Licenciatura no preciso momento em que, pela experiência e conhecimentos alcançados em anos anteriores, muitos deles começam a estar efectivamente preparados para realizar algum trabalho de investigação. A situação real da disciplina no interior do currículo leva a que as turmas tenham quase sempre um número relativamente pequeno de alunos (em média próximo das duas dezenas por turma), possibilitando um tipo de organização de cada tempo lectivo que se aproxima do trabalho de seminário e pressupondo, deste modo, a participação regular e activa de todos.

A maturidade que se espera e exige de estudantes finalistas deve assim articular-se com uma dimensão teórico-prática que, como resulta evidente da estrutura do programa proposto neste relatório, implica uma intervenção continuada dos referidos estudantes. Um aluno no 1º ou 2º anos da Licenciatura necessita (até pelas imensas lacunas com que em regra chega à Faculdade) de um sistemático trabalho de informação por parte da docente e mesmo de motivação para os objectivos sérios e rigorosos de um percurso universitário, impondo, pelo menos em determinadas etapas do ano lectivo, a predominância de aulas de cariz teórico e expositivo. Um aluno de 4º ano precisa talvez mais de um orientador, de alguém que, sem jamais descurar a sua função docente ou escamotear as questões teóricas que sempre existem e que qual-

quer disciplina coloca, lhe permita desenvolver uma prática permanente de reflexão e de investigação ao longo do ano. É por este caminho que o estudante pode valorizar a sua autonomia intelectual, preparando-se assim para melhor enfrentar a vida profissional que se avizinha e que, hoje em dia, se afirma cada vez mais competitiva. Treinar a sua capacidade de intervenção e de argumentação, na atmosfera ainda algo protegida da sala de aula, pode revelar-se um instrumento precioso para reforçar a capacidade de o estudante participar no mundo do trabalho (no qual se irá confrontar com múltiplas solicitações que ultrapassam o “mero” volume de conhecimentos adquiridos ao longo de um curso universitário e para o qual é cada vez mais premente o exercitar de uma grande flexibilidade).

O diálogo requerido por um elevado número de aulas teórico-práticas afigura-se portanto da maior utilidade enquanto treino de partilha de um saber que encontra justificação plena não apenas na demanda universitária de um conhecimento que, por definição, deve ultrapassar a própria escola e abrir-se ao mundo, mas também no processo de qualificação para a entrada no mercado de trabalho.

De acordo com os princípios agora explicitados, a docente desenvolve um conjunto de estratégias pedagógicas que permitem actualizar aquilo que se preconizou. Tendo como objectivos últimos promover a capacidade de síntese, o rigor de uma análise efectuada num breve espaço de tempo e uma utilização criteriosa da bibliografia, os alunos realizam no decorrer do ano lectivo dois testes presenciais com a duração de 110 minutos cada e com níveis de exigência diferentes conforme o momento do ano lectivo em que se encontram. Em ambos os testes se aconselha e pressupõe o recurso à bibliografia do programa a fim de incentivar um uso crítico da mesma; são portanto testes “com consulta”, o que implica um trabalho tanto mais valorado pela docente quanto mais distanciado do reproduzir “mecânico” do material complementar.

Assim, o primeiro teste a efectuar na turma, habitualmente no último dia do primeiro período lectivo, consta de duas questões distintas mas com idêntico valor na classificação:

- um comentário crítico breve a um pequeno texto de carácter ensaístico que problematiza aspectos já abordados do programa;
- uma interpretação sucinta de um texto literário não trabalhado na aula.

De acordo com os parâmetros atrás indicados, um estudante que se limite a repetir o que ouviu nas aulas (ou estudou na bibliografia) e que não demonstre capacidade para proceder a uma leitura própria dos textos propostos, obterá uma classificação baixa (embora não necessariamente negativa). Aquele que souber interpretar as questões colocadas a partir do material já antes trabalhado, problematizando-as, pode alcançar uma boa classificação.

O primeiro teste é ainda avaliado de um modo bastante benevolente. Tendo em conta que é efectuado após cerca de oito semanas de aulas, procura funcionar como diagnóstico da capacidade de escrita, da receptividade aos temas e métodos da disciplina e não tanto dos conhecimentos adquiridos; não pretende (nem pode de modo algum pretender) exigir do aluno a competência que deverá atingir no final do ano lectivo.

Pela minha experiência até ao momento na disciplina de Literatura Inglesa III, são muito raros os casos de estudantes que decidem abandonar a frequência da cadeira logo após o primeiro teste ou que a tal são aconselhados. A percentagem de desistências não tem sido muito elevada - aproximadamente 10% ao longo do ano lectivo de 1996-97. Cerca de metade desses alunos desiste logo no início ou ainda a meio do primeiro período lectivo, quando conclui que a disciplina impõe um razoável ritmo de trabalho para se alcançarem resultados satisfatórios. Os outros alunos que acabam por abandonar a cadeira fazem-no durante o segundo período, quando ao resultado do primeiro teste presencial se associa uma manifesta incapacidade para acompanhar as aulas e/ ou para proceder à investigação exigida para o trabalho escrito em casa.

O segundo e último teste ocorre imediatamente antes da aula de avaliação final. Tem uma estrutura semelhante à do primeiro, pressupondo agora, como é evidente, o conhecimento de toda a matéria e uma maior capacidade de elaboração e problematização das questões. É assim avaliado com maior



dureza do que fora o primeiro e procura aferir qual o efectivo grau de evolução revelado pelo discente ao longo de cerca de vinte e cinco semanas de aulas.

Vale a pena reiterar o facto, já anteriormente referido, de ambos os testes se realizarem com consulta livre realçando a autonomia dos estudantes em relação à bibliografia do programa, valorizando a sua maturidade. Em ambos se pretende avaliar a capacidade expositiva - a nível da expressão escrita como do poder de síntese revelado - e a distância crítica; deseja-se ainda aferir qual o conhecimento das matérias constantes do programa. Num caso como no outro, é posteriormente facultado ao aluno, para efeitos de consulta, o teste classificado para que possa vir a esclarecer com a docente quaisquer dúvidas que lhe surjam. Perante faltas, devidamente justificadas, a qualquer das datas de teste a docente oferece a possibilidade de realização de uma 2<sup>a</sup> chamada; não o permitir corresponderia a impor ao estudante uma desistência precoce (no caso do teste do primeiro período) ou a inevitável reprovação (por não comparência ao teste final).

A primeira aula do segundo período é integralmente ocupada com a apreciação pela docente dos resultados obtidos no primeiro teste. Chamando a atenção dos estudantes para as lacunas aí manifestadas, sugerindo quais os caminhos a seguir para corrigir eventuais erros ou deficiências, quer ao nível da matéria propriamente dita quer no plano da capacidade de escrita e de síntese, esta aula terá uma vertente mais ou menos expositiva conforme o nível de qualidade alcançado no teste e o teor das dúvidas nele reveladas.

O trabalho efectuado em casa ao longo do segundo período surge de proposta do estudante. A escolha de um tema, texto (ou textos) favorece a motivação e empenho do aluno. No entanto, e sempre que necessário, perante uma maior dificuldade do estudante em decidir qual o objecto de estudo, a professora dá-lhe sugestões que o ajudem a optar por um ou outro autor ou texto. O trabalho realizado em casa consta da análise desenvolvida de um texto ou pequeno conjunto de textos, ou ainda, e muito raramente dadas as dificuldades que isso implica para a maioria dos alunos, da apreciação do contributo de um determinado autor para a tradição do género em causa (tome-se como exemplo a análise do papel desempenhado por Edgar Allan

Poe na constituição do sub-género detectivesco e sua influência em Arthur Conan Doyle) - no programa que é objecto deste relatório, a tradição do *short story*. É dada preferência à análise literária de um *short story*, pretendendo-se que o aluno ponha em prática os conhecimentos adquiridos não apenas durante a frequência desta cadeira mas ao longo dos anos anteriores da Licenciatura. Espera-se que o trabalho proceda a uma leitura muito atenta da estrutura do texto, do seu uso das “palavras sobre a página”, do recurso maior ou menor a dimensões de carácter intertextual, contextual, simbólico, paródico ou outros que a obra literária eventualmente imponha.

No caso de escritores que não constem do programa - e a enorme maioria dos alunos, incentivada pela docente, escolhe de facto autores não estudados na aula - é útil que o trabalho proceda a uma muito breve introdução ao autor na exacta medida em que tal possibilite um melhor entendimento do texto. Não se trata aqui de um preâmbulo de tipo biográfico primário (salvo as raras excepções de autores muito recentes, todos os estudantes podem informar-se num bom dicionário de literatura acerca dos dados biográficos essenciais), mas de uma introdução a temas ou técnicas particularmente relevantes para o trabalho em causa - por exemplo, o recurso à epifania, o valorizar da dimensão lírica, a ligação privilegiada a uma tradição nacional ou a um determinado contexto cultural, o revisitar de um texto literário anterior.

Não é indispensável escolher um autor de nacionalidade inglesa, mas, por princípio, só são aceites textos escritos originalmente em língua inglesa (o que não impede a eventual comparação com textos de outras origens, à semelhança do que ocorre na própria estrutura do programa). Tem-se constatado que a maioria dos estudantes opta por textos de autores do século XX. O trabalho deve igualmente articular a dimensão teórica desenvolvida ao longo das aulas com a realidade prática do texto literário seleccionado - confrontar, por exemplo, a importância atribuída na teoria sobre *short story* à concisão e brevidade do género e o seu tratamento específico no caso em análise.

A professora acompanha desde o início a escolha de cada aluno e são vários os critérios de aceitação de um tema proposto. Em primeiro lugar, é necessário que o texto e a bibliografia complementar disponível se mostrem

adequados à extensão do trabalho, ao seu nível de aprofundamento e ao tempo que o aluno lhes vai dedicar (seria absurdo admitir, no âmbito desta disciplina, um trabalho sobre todos os *short stories* de Rudyard Kipling ou de Frank O'Connor ou de Elizabeth Bowen). Em segundo lugar, tem-se sempre em conta o gosto pessoal da cada estudante para incentivar a motivação já antes referida. Por último, a docente deve promover a variedade dos autores seleccionados e não permitir que haja repetições nos textos escolhidos - dinamizar a partilha de informação no espaço da aula e insistir na variedade potencialmente infinita de obras. Sempre que tal se justifique, a professora orienta a própria estrutura do trabalho e fornece indicações bibliográficas, encaminhando o aluno para obras específicas. Toda esta tarefa de acompanhamento do estudante ao longo do projecto do trabalho visa auxiliá-lo a superar as dificuldades encontradas e contribuir para prevenir eventuais situações de fraude (jamais detectadas).

A decisão acerca do trabalho a realizar deve ser tomada no decorrer do mês de Fevereiro - não esqueçamos que, se os alunos sabem desde o primeiro dia de aulas qual o teor do trabalho, só no segundo período, após pesquisas várias e consultas com a professora, terão efectiva maturidade para a ele se abalançarem. A data final de entrega deve coincidir com o fim do segundo período lectivo, possibilitando aos alunos tempo para procederem à pesquisa necessária, permitindo à docente corrigi-los durante as férias da Páscoa e informar os estudantes da classificação obtida na versão escrita do trabalho logo no primeiro dia de aulas do terceiro período. Este elemento de avaliação procura exercitar e pôr em evidência a capacidade de conceber um pequeno ensaio - com 15 a 25 páginas de extensão - e pretende, como se viu, promover pesquisa temática e bibliográfica autónomas.

O número relativamente baixo de alunos por turma permite que este elemento de avaliação seja individual como no caso dos testes. Por muito útil que se nos afigure a experiência do trabalho em grupo (com um número nunca superior a dois membros), ao fomentar a solidariedade entre colegas e uma criteriosa divisão de tarefas, ao proporcionar um renovado confronto de saberes, os riscos de alguns desequilíbrios no interior do grupo e de menor

preocupação com o rigor de cada um dos seus membros não compensam, no caso desta disciplina de Literatura Inglesa, as vantagens obtidas. Os alunos já chegam ao 4º ano com experiência de trabalho em grupo e, até pelo elevado número de estudantes por turma que, em regra, predominou nas anteriores cadeiras, muito poucos elaboraram trabalhos individuais com pesquisa autónoma. Entretanto, no espaço da sala de aula da Literatura Inglesa III, a colaboração entre os estudantes, a intervenção bastante activa que lhes é exigida (conforme se pode verificar no Capítulo VI, é de trinta e três o número previsto de aulas teórico-práticas) e a participação regular que deles se espera são consideradas perfeitamente suficientes para promover a avaliação contínua de cada um e levar, deste ponto de vista, o programa a bom termo.

Da qualidade de cada um dos trabalhos realizados em casa depende o serem seleccionados para apresentação (parcial) na turma. Recomenda-se sempre a cada estudante que, uma vez classificada a versão escrita do ensaio, disponibilize aos colegas cópia que lhes permita um efectivo acompanhamento da sua exposição oral. Porém, tem-se constatado com alguma frequência que uma significativa percentagem dos alunos não conhece o trabalho escrito dos colegas por dificuldade de tempo para o consultar. Nestas condições, a professora pede que pelo menos o texto literário objecto do trabalho seja conhecido e facultado com antecedência. Há também a ter em conta o número efectivo de alunos por turma que, em algumas circunstâncias, poderá impedir uma adequada apreciação por todos os colegas de ensaios de nível bom ou razoável. O tempo lectivo normalmente disponível não possibilita de facto a apresentação de um número elevado de trabalhos no horário das aulas. Todos os trabalhos que, pelo número de discentes na turma ou pelo seu menor nível, não possam ou não justifiquem ser partilhados com os colegas no espaço da aula serão discutidos com o docente em horário a combinar fora do tempo lectivo normal para o qual são convidados os outros colegas.

Por todos os motivos até agora invocados para valorizar o trabalho efectuado em casa não deverá surpreender que da sua classificação global (resultado das várias fases que o foram construindo ao longo do ano) resulte um importante contributo para a nota final do aluno. Tal contributo só encontra

equivalência no resultado do último teste e na classificação atribuída à evolução do trabalho realizado no decorrer de todo um ano lectivo.

A apresentação dos trabalhos é previamente combinada entre a professora e os alunos, procurando, na medida do possível, acompanhar a sequência anterior dos temas e/ ou autores do programa. Em todo o caso, as datas de entrega dos ensaios e a coordenação desta etapa do ano lectivo implicam que apenas no terceiro período se proceda à sua discussão oral. Ao optar pelo último período lectivo para concluir este momento da avaliação não ignoramos alguns dos inconvenientes que se nos deparam. Tanto os estudantes quanto a professora se encontram em regra muito fatigados nesta fase do ano e assiste-se com frequência a um acumular de testes e trabalhos noutras disciplinas. Todavia, é também nesta altura que os alunos podem revelar quanto evoluíram ao longo do curso, é ainda nesta fase que a docente melhor lhes (re) conhece as qualidades e melhor os pode ajudar a superar aspectos menos sólidos da sua preparação.

Um destes aspectos menos sólidos é sem dúvida a oralidade. Para o sucesso de um estudante na exposição oral das suas opiniões e trabalhos contribuem diversos factores: o saber colocar a voz, o ponderar das vertentes que merecem ser realçadas numa intervenção, a possibilidade de fundamentar com rigor e economia os seus contributos para a turma, a capacidade de aceitação de pontos de vista diferentes (por vezes contrários aos seus), o vencer da timidez ao enfrentar um grupo inicialmente desconhecido. Compete à professora - e aqui os muitos anos de experiência lectiva são sem dúvida inestimáveis - ajudar cada aluno a vencer todos, ou pelo menos, a maioria destes escolhos. É necessária uma razoável dose de paciência e muita dedicação para ensinar a “brilhar” estudantes muitas vezes intimidados por experiências pessoais e/ ou escolares menos agradáveis. Em alguns casos, felizmente raros na minha experiência, a docente só com muita dificuldade consegue estabelecer um efectivo diálogo com o aluno a nível da sua participação oral. Nem sempre se trata de alunos com menores conhecimentos. Embora alguns se escudem numa hipotética timidez para evitar o confronto com colegas melhor preparados, verifica-se com alguma frequência dificuldade na expressão fluente de

opiniões e na fundamentação das mesmas.

Por outro lado, para um conjunto de alunos finalistas e que, na maioria, se irá encaminhar para o ensino é preocupante constatar até que ponto muitos revelam, no início do ano lectivo, genuína timidez. Esta atitude vai quase sempre ser ultrapassada à medida que o ano decorre e corresponde a um progresso gratificante para a docente, para o aluno e para toda a turma. A estratégia pedagógica escolhida para superar esta deficiência passa pelo incentivar da participação concreta do maior número possível de estudantes no “quotidiano” da sala de aula. Se o ambiente de trabalho deve promover, desde o primeiro dia, a troca de informações e o saudável confronto de perspectivas, tem de evitar-se, também desde o início, que alguns alunos mais desenvolvidos procurem monopolizar a atenção da professora, “abafando” outros.

Para obviar a tal situação e sendo a capacidade de intervenção e argumentação durante as aulas um dos três critérios fundamentais na avaliação do estudante, embora aquele que em menor grau determina a classificação final, optou-se por propor que para cada ensaio e texto literário constantes do programa os alunos elaborem um pequeno comentário. Esta breve ficha de leitura não é obrigatória mas vivamente aconselhada a todos; pretende que, ao prepararem em casa o estudo necessário ao acompanhamento de cada aula (teórica ou teórico-prática), detectem as dificuldades que cada texto lhes coloca de forma a melhor serem esclarecidos e aproveitem o tempo lectivo para contribuir com maior segurança para o debate. Cabe à professora ter a inteligência e a flexibilidade necessárias para aproveitar os diversos contributos e estimular os alunos menos intervenientes a participar, impondo, sempre que necessário, alguma contenção aos estudantes “demasiado” activos.

A ficha de leitura (ou a intervenção oral sem suporte escrito que por vezes a substitui) preenche ainda outras funções no decurso do trabalho lectivo. Na medida em que todos os alunos são previamente informados, no início de cada período escolar, da sequência previsível de temas, ensaios e textos literários que irão ser objecto privilegiado de estudo na aula, ficam de posse das informações necessárias à organização dos seus próprios calendários de trabalho. Além disso, ao elaborarem a ficha ganham uma noção mais

rigorosa do percurso do programa; se tiverem o cuidado de, após a respectiva aula (ou aulas), revisitarem os apontamentos então tomados e os cotejarem com a sua primeira leitura, podem fazer uma sinopse de cada texto ou tema tratados. É-lhes assim possível ir construindo de forma gradual uma memória do ano lectivo (tanto mais útil quanto mais o trabalho se for acumulando) e particularmente adequada à preparação do último teste.

Este instrumento de trabalho tem portanto virtualidades que ultrapassam a sua intenção de facilitar ou promover a intervenção oral. Não é de carácter obrigatório porque a experiência de muitos anos veio a provar que alguns alunos - pelo seu estilo pessoal e/ ou pelos ritmos impostos no total das disciplinas que frequentam - não cumpririam com regularidade tal exigência. Os elementos de avaliação obrigatórios têm sido suficientes para avaliar com cuidado o trabalho desenvolvido por cada estudante. Parece, além do mais, injusto impor a alunos finalistas um método que não inviabiliza a participação activa e de boa qualidade na turma de estudantes que, não tendo elaborado a referida ficha escrita, ainda assim contribuem de um modo regular e satisfatório.

No caso do ano lectivo de 1996-97, durante o qual um programa muito semelhante ao apresentado no presente relatório foi posto em prática, verificou-se uma participação bastante positiva da maioria dos alunos e um assinalável progresso dos inicialmente menos intervenientes. Devo, no entanto, registar que houve por vezes alguns desequilíbrios (no fim do segundo trimestre e no final do ano lectivo) resultantes de três vectores diferentes que a seguir se destacam: o número excessivo de disciplinas frequentadas por alguns alunos (oito ou nove disciplinas anuais), o facto de nem todos os docentes planificarem com a devida antecedência o trabalho lectivo (factor que desde logo interfere com o rendimento escolar) e a própria extensão do programa de Literatura Inglesa III. Quanto a este último aspecto - o único que posso corrigir de forma directa - procedi a alguns ajustamentos que estão neste momento integrados no programa constante do relatório, nomeadamente diminuindo bastante a presença obrigatória de autores mais recentes e valorizando o contributo para o *short story* de autores do século XIX.

Ao concluir esta exposição sobre aulas, trabalhos e avaliação de conhecimentos no âmbito da disciplina de Literatura Inglesa III, desejo ainda mencionar a importância concedida à última aula do ano lectivo. Apesar de, ao longo do ano, se proporcionarem alguns momentos de comentário ao trabalho que vai sendo desenvolvido - nomeadamente quando da avaliação do primeiro teste e da avaliação e discussão do trabalho mais longo efectuado em casa - a última aula permite um balanço global do programa que não pode ser menosprezado. Após a apreciação pela docente dos resultados do segundo teste presencial (em moldes semelhantes aos utilizados na primeira aula do segundo período), são os estudantes solicitados a tecer considerações a propósito do programa e das aulas que frequentaram. Tais considerações não influenciam, de modo algum, a classificação final de cada aluno (já decidida e registada antes da aula na respectiva ficha e numa folha de avaliação global), elas pretendem auxiliar a professora a melhor se distanciar do programa que concebeu, a confirmar intuições e/ ou certezas acerca de eventuais mudanças, a promover, uma derradeira vez, o debate entre os alunos e o espírito crítico que se considera essencial ao processo de aprendizagem. As sugestões ouvidas podem ou não vir a ser integradas em programas futuros mas são tomadas em conta na avaliação que a própria docente faz do seu trabalho.

Também as classificações finais são objecto de comentário por parte da professora. São ainda apreciados o menor ou maior sucesso da turma enquanto grupo alargado de trabalho, a evolução individual de cada aluno durante o ano e a receptividade obtida pelo programa. Procura-se igualmente saber se as classificações alcançadas correspondem às médias de curso entretanto obtidas e, em casos (raros) de disparidade muito visível compreender quais os factores que a tal possam ter conduzido. Uma vez mais, o facto de a disciplina de Literatura Inglesa III ser frequentada por um número relativamente diminuto de alunos (dezassete alunos concluíram com aproveitamento a disciplina na turma leccionada em 1996-97) facilita a troca de impressões e o clima de cooperação entre todos. É gratificante para a docente verificar que foi muito reduzido (ou mesmo nulo, como ocorreu no último ano lectivo) o número de reprovações e foi igualmente pouco significativa a percentagem



de desistências. O fracasso de um estudante é sempre, pelo menos em parte, também responsabilidade do professor e, se os bons resultados não garantem em si mesmos a qualidade do programa leccionado, constituem um estímulo para prosseguir as tarefas de investigação e de docência.

## IV - Fundamentação do Programa

Após uma experiência de muitos anos de trabalho sobre o romance inglês, considerou a docente responsável pela disciplina à qual o presente relatório se dedica ser chegado o momento de proporcionar aos estudantes do 4º ano das Licenciaturas em Línguas e Literaturas Modernas com a variante de Inglês um estudo da tradição multifacetada do *short story* britânico. À sedução de uma forma que reúne as dificuldades de definição (como se verá, a sua própria qualificação como género literário nem sequer é unanimemente aceite) ao facto de ter sido objecto de um relativo menosprezo teórico e crítico vem ainda associar-se o indiscutível fascínio que tem exercido junto do público leitor e o esforço que muitos autores lhe têm consagrado. Sendo porventura a mais lida das práticas literárias, desde logo pelo seu primeiro e mais frequente modo de publicação em revistas, é no entanto uma das menos estudadas. Talvez a democraticidade de acesso ao *short story* haja contribuído para o manter longo tempo afastado dos “santuários” académicos ocupados com formas supostamente superiores da criação literária. Ainda em 1977 Ian Reid comentava, num excelente volume de divulgação:

“Small-scale fiction deserves much more careful criticism, theoretical and practical, than it has usually had. It gets elbowed out of curricula at the universities and elsewhere by its heftier relatives, novel, poetry and drama; and of the countless academic journals very few regularly give space to essays on this neglected genre. Good books about the novel are legion; good books on the short story are extremely scarce. Most of those in English were written on the side by practitioners such as H. E. Bates, Frank O'Connor and Sean O'Faolain.”<sup>3</sup>

Porém, a sua presença reiterada ao longo de décadas e décadas de produção, o carinho manifestado por sucessivos escritores de indiscutível talento e a abertura em período mais recente de áreas de pesquisa antes negligenciadas (recorde-se, por exemplo, os casos da autobiografia ou do ensaísmo)

acabaram por conferir ao *short story* uma aura de respeitabilidade enquanto objecto de estudo.

O programa apresentado neste relatório pretende valorizar a formação, afirmação e vitalidade do *short story* e procura estar atento à diversidade de estilos, temas, perspectivas e visões que o têm caracterizado sem escamotear as dificuldades teóricas que o distinguem ou iludir as vicissitudes da sua situação na história literária. Propõe-se assim aos alunos entrecruzar a leitura de um número razoavelmente elevado de textos de autores muito diferentes (são trinta e três os textos literários de análise obrigatória na turma, como se pode confirmar no Capítulo VI) com a reflexão sobre questões de teoria e história literária que o género tem suscitado (como se verifica também no Capítulo VI são dezasseis as aulas teóricas previstas para este estudo). O modo como se articula no relatório a abordagem teórica do género com a análise dos textos da bibliografia primária, enfatizando a primeira, decorre da relativa negligência do ensaísmo académico antes referida e não traduz, de modo algum, um menor cuidado com os textos literários em si mesmos. A fundamentação do programa que a seguir se apresenta tem como objectivo condensar esse percurso de interrogação e de (convite à) fruição do *short story*.

A primeira dificuldade que se nos depara é precisamente a do recurso ao conceito de “género” para qualificar o *short story*. Se aceitarmos o pressuposto teórico hoje corrente que considera a existência do modo narrativo como categoria meta-histórica ou trans-histórica, por sua vez dividida em categorias empiricamente observáveis, condicionadas historicamente e concretizadas na prática literária<sup>4</sup> em géneros como a fábula, o romance, o conto ou a novela, o *short story* aparece na literatura inglesa como uma categoria estética e histórica no decorrer do século XIX e só em 1933 é admitido como forma narrativa específica pelo *Oxford English Dictionary*. Resultando da confluência de múltiplas tradições literárias anteriores, o *short story* afirma-se com particular realce a partir das duas últimas décadas de oitocentos. É de facto neste período que o género se constrói como memória de regras e convenções que os leitores se habituam a reconhecer e a interpretar, sem que tal signifique o esquecer das heranças de formas literárias que contribuíram para lhe dar origem.

A designação “forma narrativa breve” perde em especificidade aquilo que ganha em flexibilidade e a ela (ou a designações similares como “narrativas breves em prosa” ou “narrativas de curta extensão”) recorreremos para identificar uma multiplicidade de contributos que, sendo muito justamente reconhecidos como antepassados do *short story*, não permitem contudo baliçar com rigor aquilo que caracteriza este género recente na história literária.

Cabe aqui um parêntese para justificar a escolha, para este programa de Literatura Inglesa III, do termo *short story* em detrimento da designação de raiz latina mais usual - conto. Próxima do termo inglês *tale* e, por essa via, das narrativas da tradição **oral** dos contos populares, dos contos de fadas, das histórias e fábulas de carácter lúdico ou moralizante, esta designação ilude a deliberada vertente **literária** de que se reveste o conto continental e o *short story* em língua inglesa a partir de meados do século XIX, apesar do uso algo confuso e indiscriminado que se constata ao longo do século, nomeadamente nas literaturas francesa e norte-americana. Mas a tendência para uma progressiva diferenciação entre o **conto literário** e os seus ascendentes (porventura associada a uma alfabetização mais generalizada e à acelerada estratificação dos públicos) acentua-se à medida que o século avança e a bibliografia de língua alemã oferece-nos, desde as primeiras décadas do século XIX, uma mais rigorosa tentativa de clarificação das distinções importantes.<sup>5</sup>

Entretanto, em épocas mais recentes, alguns dos próprios cultores do *short story* continuam a caracterizar de modo muito distinto ambas as formas e encontramos um exemplo bem eloquente, apesar de algo longo, nas palavras de Sean O’Faolain:

“As I see it a Short Story, if it is a good story, is like a child’s kite, a small wonder, a brief, bright moment. It has its limitations; there are things it can do and cannot do but, if it is good, it moves in the same element as the largest work of art - up there, airborne. The main thing a writer of a short story wants to do is to get it off the ground as quickly as possible, holding it up there, taut and tense, (...) the limits of the Short Story are apparent. It may not wander far; it has to keep close to its base-point, within the bonds of place, time and character (...) and there is often no plot, nothing much more than a situation, (...). Like a small plane [the Tale] is much more free,

carries a bit more cargo, roves farther, has time and space for more complex characterization, more changes of mood, more incidents and scenes, even more plot. Because it is more relaxed the reader may find the Tale easier reading, and he may even take more pleasure in it, but it is likely to give the writer-craftsman rather less pleasure, since what he always most enjoys is the fascination of what is most difficult.”<sup>6</sup>

Se, em múltiplas literaturas, o conto literário contemporâneo tem incorporado estratégias narrativas herdadas do conto popular - nomeadamente a brevidade, “uma acção bastante concentrada em torno de uma peripécia particular”,<sup>7</sup> o reduzido número de personagens e a sua apenas esboçada caracterização - e com frequência integrou as ancestrais funções moralizante e/ou lúdica, a sua oferta ao público como texto **escrito** que se pretende **lido** e a progressiva maior valorização das palavras escolhidas e do seu poder evocativo ou de sugestividade foram promovendo uma forma que alcançou características de género narrativo autónomo. Para a maioria dos textos estudados no presente programa de Literatura Inglesa III a designação “conto” afigura-se assim demasiado vaga e abrangente, não respeitadora da especificidade do género tal como se foi afirmando. Opta-se portanto por seguir a designação *short story* dominante numa bibliografia reconhecidamente preocupada com o rigor possível em tipologias deste teor, a de origem alemã.<sup>8</sup>

No caso do *short story* surge-nos um tipo de ficção narrativa breve talvez demasiadas vezes comparada ou contrastada com o romance e também por isso desvalorizada como forma inferior, estranha às regras dominantes do mercado editorial, menos prezada pelos ensaístas, críticos e teorizadores do literário. Enquanto o romance foi merecendo múltiplas análises, sendo com frequência considerado o paradigma de toda a ficção narrativa, o *short story* só recentemente começou a ser encarado como objecto de estudo e analisado em si mesmo. Neste caso, como em muitos outros, a mera quantidade (por exemplo, o número de páginas) ou rentabilidade imediata serviu por longo tempo de alibi a quantos evitavam ver-se confrontados com um género difícil de estudar e de definir. O carácter singularmente evasivo do *short story*, a sua origem remota em tradições orais (e iletradas), a sua popularidade suspeita

junto do público estão nas últimas décadas a ser compensados por um já amplo conjunto de textos teóricos que, combatendo o seu lugar marginal no cânone literário, têm procurando encontrar processos de compreender e enquadrar o género, lembrando que todos os géneros entretanto canonizados a seu tempo sofreram da desconfiança comumente reservada a tudo o que é inovador ou que aparece como tal.

Será o romance, para buscar o termo de comparação mais utilizado, um género perfeitamente “acabado”, codificado, logo inequivocamente definível ou não será antes, como acontece com o *short story*, um género “por definição” multimodo e multiforme, logo, para seguir alguns dos critérios que afastaram por longo tempo o *short story* de uma teorização séria e sistemática, igualmente não susceptível de ser “encerrado” em qualquer definição que o espartilhe?

É pressuposto central do presente programa aquele que preside à proposta feita em 1984 por Barry Menikoff em “The Problematics of Form: History and the Short Story”:

“The short story (...) has not attracted the best and the brightest to champion its cause, in part because the rewards were not there, and in part because there has been no comprehensive or systematic study directed towards the background of the form, the causes and influences upon its development. Serious work on the short story - and by short story I mean the form as it emerged in the later nineteenth century - requires scholarship into newspaper and magazine publishing, the role of literary agents (...) and syndicators (...), the records of book publishers, author's fees, magazines' editorial policies, length limits, etc.”<sup>9</sup>

Se a crítica e a academia foram, até ao fim da década de 70, particularmente alheias a um estudo cuidadoso do *short story* (o ensaio de Norman Friedman “What makes a short story short?” de 1958 é uma excepção honrosa e ainda extremamente útil) já os seus cultores, porventura compensando esse facto, lhe dedicaram uma atenção a que o programa de Literatura Inglesa III aqui apresentado procura fazer alguma justiça. Através do estudo de pequenos textos em que autores como Chekov, James, Nadine Gordimer, V.S. Pritchett e Frank O'Connor reflectem sobre o modo como escrevem e as técni-

cas a que recorrem, é possível acompanhar as suas preocupações formais, os seus objectivos, a sua arte. No entanto, as dúvidas de carácter teórico não decorrem apenas do interesse tardio dos estudiosos mas da pluralidade de perspectivas que se têm cruzado conforme a origem que se atribui ao género.

A segunda dificuldade teórica a reconhecer quando se estuda o *short story* surge em íntima articulação com a primeira e decorre exactamente da profusão algo difusa de origens possíveis. Como Lionel Stevenson escrevia em 1972:

“Among all literary genres, the definition of the short story is the most paradoxical. In its widest sense, as a brief fictitious narrative, it is the most ancient and most universal form of literature; in its narrower sense, as a self-conscious art form with rigorous technique, is not much more than a century old and is produced by a sophisticated minority of meticulous artists.”<sup>10</sup>

No plano da genealogia o *short story* não sofre de falta de antepassados. Pelo contrário, o fascínio exercido desde tempos muito remotos por narrativas breves em prosa remonta, segundo uma perspectiva antropológica, aos mitos primordiais da memória da humanidade que procuravam condensar o significado do mundo através do contar de uma história. Também a dimensão ritualista do contar de uma história e a vertente comunitária da sua partilha desde tempos imemoriais, através de situações narrativas elementares e quase sempre num contexto de oralidade, têm sido reconhecidas a par das suas funções lúdicas, socializantes e frequentemente didácticas ou moralizadoras. De outra perspectiva, também no processo de aprendizagem e de socialização das crianças é reconhecido o papel fundamental das histórias, como forma de estruturar em pequenas unidades de apreensão simples a experiência quotidiana, como meio de apaziguar temores, como processo de estimular o imaginário.

Documentado no antigo Egipto, nas literaturas clássicas grega e latina, na pluralidade de textos orientais de que *As Mil e Uma Noites* são um exemplo óbvio, o interesse por histórias breves tem acompanhado a humanidade ao longo da sua vivência. Também as diversas tradições religiosas são férteis em numerosas histórias as quais, não tendo como objectivo o entretenimento ou

o prazer estético mas antes a comunicação da verdade divina, configuram um legado riquíssimo que tem servido a imaginação literária. A Idade Média europeia prolongou este interesse preferindo quase sempre o verso à prosa (lembrem-se os *fabliaux* ou o *lais* bretão) e privilegiou claramente o exemplo moralizador a par com o recurso a elementos de cariz sobrenatural.

No século XIV assiste-se ao revalorizar da prosa que torna o *Decameron* de Boccaccio em modelo de subtileza retórica ao serviço da comédia das relações humanas e recupera, de forma paródica, muitos elementos das histórias piedosas medievais, secularizando-as.<sup>11</sup> Como salienta o ensaísta húngaro János Szávai, os textos que compõem o *Decameron* podem até hoje ser considerados como arquétipos do *short story* moderno:

“In contrast to the dominant genres of the age, it was the declared intention of Boccaccio’s *novella* to project a faithful image of everyday reality: instead of verse, it is written in prose, so much closer to everyday speech; it deploys no miraculous elements, only such as may occur in real life, and even the setting of the stories is the traditional anecdote-situation - in other words, the author does his best to convince the reader that his stories are *true* stories. (...) however, Boccaccio’s *novella* - and that precisely is the great step up from the level of the oral anecdote - is an artistic creation (...) in which the story itself is the first stratum of reception - the essence, the actual meaning lies beyond that.”<sup>12</sup>

Também Chaucer, não obstante o uso do verso e o pretexto da peregrinação religiosa que serve de moldura aos *Canterbury Tales*, opta por uma dimensão secular que valoriza o quotidiano e a pluralidade de atitudes perante a vida. É durante este período que as narrativas breves em prosa alcançam um primeiro momento de elevado prestígio literário mas, como recorda Suzanne Ferguson, o que era valorizado era um conjunto de histórias e não os textos individuais em si mesmos.<sup>13</sup>

Com Cervantes e as suas *Novelas Exemplares* cumpre-se, já no século XVII, uma etapa importante no caminho literário percorrido pela ficção breve, por exemplo na importância atribuída à observação e à motivação psicológica em detrimento das convenções narrativas presentes nas histórias tradicionais.



O cuidado posto na verosimilhança e na análise psicológica veio também a caracterizar a ficção breve de língua inglesa na segunda metade do século XVII, contribuindo para a afirmação de uma prosa narrativa que o romance em breve iria explorar. Entretanto, o século XVIII deixou como testemunho uma enorme variedade de formas narrativas de curta extensão. Como recorda Benjamin Boyce, em 1968 no ensaio “English Short Fiction in the Eighteenth Century: A Preliminary View”<sup>14</sup> é possível encontrar, só nesse século, entre quinze a dezoito mil textos de ficção breve publicados em periódicos para nem mencionar os que chegaram ao público em diversos volumes então compilados.

Problemático se afigura também esclarecer de que forma e até que ponto se processou a influência de modelos continentais, nomeadamente quais foram os trabalhos de facto traduzidos e quais os escritos originais ingleses. Não surgindo na época qualquer definição clara do género é, contudo, possível elaborar um conceito muito amplo que inclui “any kind of imaginative writing about people that contains or implies action and that does not exceed in length 12,000 words.”<sup>15</sup> A ausência de modelos a seguir em toda a ficção em prosa não ilude porém o impacto produzido pelos textos publicados em *The Tatler* e *The Spectator*, inaugurando alguns padrões que iriam sobreviver durante cerca de um século, em particular quanto à extensão (algures entre as 900 e as 4000 palavras). Deve também lembrar-se que, em meados do século XVIII, o próprio conceito de romance se mantinha extremamente fluído dificultando ainda mais quaisquer tentativas de distinção inequívoca.

Boyce procede a um primeiro esboço de sistematização das espécies ficcionais, identificando o *character-sketch* (mais ou menos marcado pela noção neo-clássica de tipo, sob a influência francesa de La Bruyère, apto a elaborar caracterização de personagens e com frequente recurso às descrições satíricas do comportamento humano); o conto oriental (privilegiando a fantasia, o mistério, o sobrenatural, a aventura e a ausência de caracterização e valorando as dimensões morais e alegóricas); as histórias edificantes sobre a virtude e o bom senso (ocasionalmente ousadas e humorísticas, quase sempre mais reticentes do ponto de vista da sexualidade do que as congéneres francesas e espanholas do século XVIII que por vezes imitavam); o fragmento Shandiano à maneira

de Sterne (buscando produzir um efeito único e surpreendente ou ampliar um momento de experiência fugidio, realçando a sugestividade em detrimento da narratividade) e uma profusão de anedotas, *vignettes* e contos (expondo fraquezas da condição humana, injustiças económicas e sociais).

Os temas e preocupações dominantes ao longo destas narrativas de perfil tão variado eram comuns aos dos romances da época e o tom mais divulgado era de cariz didáctico, o que não implicava necessariamente uma menor qualidade estética. As técnicas utilizadas incluíam o recurso ao diálogo, um razoável desleixo no tratamento do espaço físico, o aprofundamento da complexidade de motivos psicológicos ou a sua quase total ausência, a profusão de incidentes, uma grande concentração de efeitos ou uma larga amplitude nas intrigas, narradores muito rigorosos e controlados no uso estilístico de uma linguagem bastante formal.

O estudo pioneiro de Benjamin Boyce destaca ainda a presença de um número significativo de histórias atribuídas a escritoras, a mudança operada nos periódicos entre a primeira metade do século (quando atribuíam maior valor a uma apresentação “realista” de vários estratos sociais) e a segunda (mais “sentimental” e idealizada) e sublinha a importância dos *character-sketches* e dos fragmentos Shandianos como precursores da ficção breve do século XX.

Um contributo decisivo para a constituição do *short story* como género surge no romantismo alemão através do trabalho de Goethe, Hoffmann, Kleist, Tieck e dos irmãos Schlegel enquanto cultores e teorizadores da *Novelle*. No início do século XIX, particularmente atento à herança da *novella* de Boccaccio (e ao intuito de explorar uma situação ou momento conferindo maior valor às subtilezas de carácter) e ao legado de Cervantes (em especial ao uso da ironia narrativa), Goethe afirmava a Eckermann que o seu texto intitulado “Novelle” correspondia a um conceito específico - “eine sich ereignete unerhörte Begebenheit.”<sup>16</sup> Centrando o foco narrativo num acontecimento estranho mas susceptível de ocorrer na vida real, Goethe definia uma atitude que, com cambiantes distintos, chegaria até ao realismo. Entretanto, Tieck realçara a função de um ponto de viragem (*Wendepunkt*) que diferenciaria a *Novelle* de todos os outros tipos de conto, tomando como exemplo “O Falcão” de Boccaccio. E, em 1801, Friedrich

Schlegel havia já recuperado do texto Boccacciano a sua adequação ao apresentar de uma atitude subjectiva, que valorizava o ponto de vista do narrador, o modo de narrar, o tom, enfatizando a dimensão psicológica.

Também a dimensão simbólica, que viria a assumir grande importância na viragem do século XIX para o século XX, foi detectada por Paul Heyse em “O Falcão” ao observar a presença de objectos-chave que tinham a capacidade de conferir um aspecto único a cada história. Quer valorizando o interesse romântico pelo estudo psicológico e pela evocação de momentos singulares, quer abrindo um novo caminho ao reconhecer em literatura as regras que estruturam a realidade social, a *Novelle* alemã do século XIX estabelecia uma primeira distinção clara entre o romance e as narrativas de curta extensão ao enfatizar que estas mostram personagens já plenamente desenvolvidas e colocadas perante um conflito que as obriga a revelar-se; ao insistir numa situação particular o texto favoreceria a apresentação de cariz realista, enquanto a sua própria brevidade exigiria um elevado grau de formalização.<sup>17</sup>

Nesta breve panorâmica dos antepassados ingleses e continentais do *short story* cabe ainda fazer referência ao desenvolvimento do conto francês, já sugerido no início deste capítulo. O uso mais ou menos indiferenciado ao longo do século XIX de designações como *roman*, *histoire*, *nouvelle*, *récit* ou *conte* não ilude a gradual delimitação de um tipo de texto que claramente se distingue da tradição propriamente romanesca e que anuncia algumas das características que virão a reconhecer-se na tradição anglo-saxónica do *short story*. Albert George comenta em *Short Fiction in France: 1800-1850*:

“the word *conte* was assuming a meaning that differentiated it from *nouvelle*, the former accepted as more concentrated, with one major episode, the latter more complex and consisting of several scenes.”<sup>18</sup>

Em França, sobretudo a partir da década de 30, os jornais e revistas publicavam histórias a par com romances serializados e não havia restrições de extensão como as que vamos encontrar no Reino Unido. Os autores eram livres de explorar os seus assuntos com a amplitude que julgassem adequada o que encorajava uma maior variedade de formas narrativas. Afirmando-se de início com Mérimée, a tendência para valorizar a reacção interior de uma

personagem aos acontecimentos que a envolvem conduz a um progressivo isolamento perante conflitos existenciais básicos que atinge em Daudet, mas sobretudo em Flaubert ou Maupassant, um elevado poder de estruturação e de estilização linguística. Ao escutar o elogio de Baudelaire a Theophile Gautier encontram-se alguns traços definidores do género cuja formação se tem vindo a acompanhar:

“Le roman, qui tient une place si importante à côté du poème et de l’histoire, est un genre bâtard dont le domaine est vraiment sans limites. Comme beaucoup d’autres bâtards, c’est un enfant gâté de la fortune à qui tout réussit. Il ne subit d’autres inconvénients et ne connaît d’autres dangers que son infinie liberté. La nouvelle, plus resserrée, plus condensée, jouit des bénéfices éternels de la contrainte: son effet est plus intense; et comme le temps consacré à la lecture d’une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d’un roman, rien ne se perd de la totalité de l’effet.”<sup>19</sup>

Nas palavras de Baudelaire reconhece-se o eco da muitas vezes citada revisão de Edgar Allan Poe a *Twice Told Tales* de Nathaniel Hawthorne que se costuma considerar como **iniciadora** de um olhar teórico sobre o novo género em formação. Ainda aqui se encontram dificuldades conceptuais e de terminologia: o que Baudelaire (tradutor e defensor do legado de Poe) designa por *nouvelle* é, no texto de 1842, denominado *short prose narrative*. E a atitude aparentemente descritiva do francês não autoriza a iludir a dimensão de facto prescritiva do ensaio de Poe. Mas chegar à literatura norte-americana através de Baudelaire permite recordar aos alunos de Literatura Inglesa III a riquíssima e mútua fertilização entre ela e as literaturas europeias no decurso do século XIX e principalmente, no caso que interessa ao presente programa, não esquecer o papel decisivo da escrita norte-americana no processo de constituição do *short story*.

Se o termo *short story*, utilizado para referir uma categoria literária específica, apenas ocorre na década de 80 do século XIX, se os seus antepassados mais directos recebiam ainda designações como *tale*, *story* ou *sketch*, a emergência do novo género vinha a processar-se de modo gradual nos Estados Unidos pelo menos desde a década de 50. Enquanto as narrativas breves

tradicionais (contos populares, fábulas, baladas) tinham privilegiado a dimensão didáctica e alegórica e os textos ingleses do século XVIII mostravam uma oscilação entre essas tendências ancestrais e uma maior ênfase na credibilidade e verosimilhança de situações do quotidiano que assinalam uma escrita de pendor realista, os autores americanos iam procedendo a uma fusão de ambas que viria a originar o *short story*. Não desprezando as origens europeias (que podem incluir os já antes mencionados escritores alemães, o russo Gogol no entrecruzar das vertentes fantásticas com o pormenor realista ou mesmo Horace Walpole e *The Castle of Otranto*)<sup>20</sup> deve reconhecer-se que a situação particular da cultura norte-americana propiciou o aparecimento do *short story*. Conscientes da necessidade de afirmar uma literatura autónoma mas inescapavelmente marcados pelos legados europeus, autores como Irving, Poe, Hawthorne e Melville tinham recorrido, antes do meio do século, às convenções do *romance* alegórico medieval, dos contos populares recuperados pelo romantismo alemão, do realismo setecentista e do gótico para desenvolver uma forma narrativa híbrida que estará na origem, poucos anos mais tarde, do novo género. Eram contos distantes do comportamento social quotidiano, marcados por personagens pouco ou nada verosímeis, de pendor marcadamente alegórico.

No entanto, Poe terá sido o primeiro autor americano a edificar as suas histórias a partir da interacção entre uma personagem e as circunstâncias que a rodeiam. O modo como o faz, **concentrando** a atenção num momento de percepção **intensa**, **depurando** a escrita de tudo o que não conduza ao **efeito** desejado, valoriza a **brevidade** e reitera a sua filiação na herança romântica (nomeadamente na teoria e prática da *Novelle* alemã) que, para alguns autores, se encontra desde o início na génese do *short story*. Por muito redutora que se considere uma tal perspectiva do género, vale a pena lembrar o que a este respeito afirma Charles E. May:

“The difference between long and short fiction correlates with - and very likely derives from - two contrasting assumptions about the nature of reality. If reality consists of human interaction with the physical and social world in time, then the best way to reflect that reality is to create a similitude of the physical and social world by means of specific, time-bound detail. If, on the other hand, reality is primarily a transcendent, timeless ideal or a

projection of human desire for transcendence, the best way to reflect it is to construct narratives that center on revelatory moments when that ideal or desire is manifested.

The short story, which tends to express the second assumption, is primarily a romantic rather than a realistic form, in which revelation – what the romantic poets described with phrases such as “moments of vision” – reflects true reality. Like the old romance form, the short story focuses on the sacred rather than the profane, the universal rather than the particular.”<sup>21</sup>

Como mais adiante se verá, esta perspectiva do *short story* eliminaria da sua tradição multifacetada uma percentagem extremamente elevada de textos. Porém, nesta fase de aparecimento do género, é útil recordar a sua filiação na escrita romântica até porque configura de facto um vector central ao seu desenvolvimento.

Recordem-se então algumas passagens da já referida recensão de Poe a *Twice Told Tales* de Nathaniel Hawthorne que veio a inaugurar uma tradição crítica que, sofrendo embora algumas metamorfoses, perdurou até aos nossos dias e que por isso ocupa um lugar de destaque no programa:

“We allude to the short prose narrative, requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal. (...) During the hour of perusal the soul of the reader is at the writer’s control. There are no external or extrinsic influences – resulting from weariness or interruption.

A skilful literary artist has constructed a tale. If wise, he has not fashioned his thoughts to accommodate his incidents; but having conceived with deliberate care a certain unique or single *effect* to be wrought out, he then invents such incidents – he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If his very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect, is not to the one pre-established design.”<sup>22</sup>

Valorizando a aplicação do “princípio poético” à estrutura das narrativas de curta extensão, Poe realçava:

- a brevidade essencial;
- o envolvimento do leitor;
- a procura de um efeito único;

- a intensidade estilística;
- a unidade de impressão;
- a concentração da forma;
- a estrutura rigorosa.

Estas características, interpretadas de modo necessariamente diverso pelos diferentes escritores, têm acompanhado a prática do *short story*.

Entretanto, e segundo Robert F. Marler,<sup>23</sup> é com Melville (em “Bartleby the Scrivener”, 1856) que a vertente mimética, nomeadamente através de um narrador credível e convincente como ser humano, se começa a introduzir na ficção breve norte-americana, abrindo caminho aos textos que as últimas décadas do século XIX viriam a rotular de *short story*. Se não está previsto o estudo na turma de qualquer texto de Melville, dada a regularidade com que tem surgido em programas de Literatura Norte-Americana, o autor não pode deixar de ser lembrado. À data em que ele publicava, a realidade económica do mercado editorial, tornando virtualmente impossível qualquer efectiva competição com os romancistas ingleses (cujas obras chegavam aos Estados Unidos sem pagar direitos), favorecera, e já desde a década de 20, a implantação de numerosas revistas abertas à publicação de narrativas breves de autores americanos. O público correspondia com uma procura até então inédita que premiava uma reiteração estereotipada de valores *middle-class* em histórias que repetiam o sentimentalismo de Irving, o sensacionalismo de Poe ou o moralismo de Hawthorne e que a crítica passou a condenar, abrindo o caminho a um maior respeito pela sugestividade e pela ambiguidade. Atacando os excessos de sentimentalismo ou as distorções moralistas, muitos críticos defendiam a apresentação de factos da realidade quotidiana ao mesmo tempo que insistiam na procura de um efeito único, na intensidade estilística, na concentração da forma, no rigor da estrutura. À credibilidade das situações narrativas firmemente enraizadas num contexto social, característica do discurso realista, desejavam associar o poder evocativo sintético do discurso romântico, a sua capacidade para revelar significados para além do visível imediato. A decadência desse conto (*tale*) anterior, convencional e estereotipadamente romântico, documentada em múltiplas recensões dos anos 50, veio por este período articular-se com um

primeiro surto de ficção regionalista do qual Bret Harte seria, no fim da década de 60, um primeiro expoente importante representado no presente programa por “The Outcasts of Poker Flat” (1870).

À relevância do papel incentivador das revistas no processo de estruturação e ascensão do novo gênero na literatura norte-americana costuma ainda associar-se uma relativa ausência de coesão social na cultura norte-americana da época que teria proporcionado o estímulo necessário à escrita de textos narrativos curtos em detrimento da produção romanesca. Esta pressuporia um tecido social mais estável, uma rede de relações mais elaborada, uma vivência sobretudo urbana que os Estados Unidos só alcançariam após a Guerra Civil. Qualquer tipo de determinismo leviano deste teor é, no mínimo, polêmico e não será difícil constatar quantas vezes situações sócio-culturais na aparência muito semelhantes não “produzem” os mesmos resultados estéticos. Se é indiscutível que a própria dimensão geográfica do país, a sua diversidade regional e a inexistência inicial de uma cultura comum deram um contributo assinalável para a afirmação de formas artísticas inovadoras, convém não iludir que, no continente europeu, ao longo do século XIX profundas transformações socio-económicas provocaram sucessivas convulsões e metamorfoses que o romance foi aprendendo a integrar.

Por outro lado, a tradição do *short story* é também inquestionavelmente devedora do percurso multifacetado da literatura europeia, como já antes foi sugerido. Recorda Peter Keating:

“The short story is the first literary form in which American writers excelled, and the first in which their critical theories predominated; the influence of Poe’s work especially spread throughout nineteenth-century Europe, and if towards the end of the century French, Russian, and British writers emerged to challenge American supremacy that merely emphasized the reciprocal nature of the exchange.”<sup>24</sup>

Ao observar-se o panorama da ficção narrativa no Reino Unido durante este mesmo período histórico forçoso se torna reconhecer o predomínio do romance. O modo de publicação dos romances em três volumes de preço muito elevado e o virtual monopólio das bibliotecas de empréstimo (*circulating*



*libraries*) definiam uma situação de mercado sujeita a múltiplos constrangimentos económicos, sociais e de carácter estético. Favorecendo a escrita de textos longos, estruturados de modo a poderem ser divididos em partes que eram serializadas e publicadas em revistas, o mercado editorial condicionava o gosto dos leitores, levados a preferir a extensão e a continuidade, ao mesmo tempo que limitava o experimentalismo dos autores que dependiam do gosto dominante para ganhar a vida. Ao publicar ficção as revistas davam agora prioridade ao romance. A riquíssima tradição setecentista de narrativas breves e de tipo muito diverso, que tinham encontrado nos periódicos o seu local privilegiado de publicação, só parcialmente sobreviveu na primeira metade do século XIX. Revistas de prestígio, como *Blackwood's Magazine*, atribuíam lugar de relevo aos contos (*tales*) cuja temática recorrente privilegiava o sobrenatural a ponto de um estudioso como Keating afirmar que “a collection of the best ‘short stories’ of early and mid-nineteenth-century Britain would consist largely of ghost stories”.<sup>25</sup> Se é evidente que este tipo de texto recupera contos populares e tradições sobretudo orais, é também claro que o sucesso de uma boa “história de fantasmas” depende já em larga medida da unidade de impressão e da concentração artística ao serviço de um efeito único (o que nos sugere um outro caminho de retorno a Poe).

Sendo bastante conhecidas, formalmente muito variadas e de qualidade irregular as histórias de Dickens,<sup>26</sup> seleccionou-se para o programa de Literatura Inglesa III como exemplo do tipo de texto atrás referido “The Old Nurse’s Story” (1855) de Elizabeth Gaskell. Na estrutura narrativa que escolhe como na construção de personagens a autora é herdeira dos contos populares, das histórias de fadas e de fantasmas; o modo como prende a atenção do leitor, o suspense e horror que habilmente manipula não impedem o texto de proceder a uma análise da estrutura social o que lhe vem conferir um cariz realista. E é uma vez mais na **fusão** destas diversas vertentes que se revela, agora na literatura inglesa, um dos caminhos que conduz ao *short story*.

Também em meados do século XIX, mais precisamente entre 1847 e 1851, Turgenev publicava na Rússia os seus *Sketches from a Hunters Album* que Frank O’Connor colocaria no início do *short story*. A apresentação que o

autor irlandês faz de um deles (“Yermolai and the Miller’s Wife”, 1847, estudado no programa de Literatura Inglesa III como exemplo da escrita de Turgenev) merece ser recordada pela capacidade de sintetizar muito do que é característico do género:

“(…) the whole narrative has been concentrated into one single episode, by telescoping the events of several years into those of one night with the aid of the flashback and of indirect narration.”<sup>27</sup>

O cuidado posto na construção do texto, o talento de condensar em algumas frases o que é essencial para a caracterização das personagens, o desvalorizar da intriga e o respeito concedido a figuras marginais do ponto de vista social (os servos) que assim adquirem dimensão literária contribuem para a admiração que O’Connor manifesta por Turgenev e são componentes de relevo na tradição do *short story*. Aquilo que particularmente interessa ao programa presente neste relatório é o valioso legado do russo para a linhagem de objectividade (ou de impessoalidade) que os seus amigos franceses, em particular Flaubert e Maupassant, ou, um pouco mais tarde, o norte-americano (e também europeu) Henry James iriam trabalhar e teorizar. Para Flaubert o escritor tinha o dever de mostrar, através de uma atenção dedicada ao pormenor, as qualidades que se escondem na realidade quotidiana revelando, de modo austero, impessoal e distanciado das emoções do autor, as convulsões e perplexidades da natureza humana, o abismo existente entre o indivíduo e a sociedade, entre o real exterior e a interioridade. Qualquer tema, por mais banal ou aparentemente insignificante, qualquer personagem por menor que pareça a sua importância social são dignos de tratamento narrativo e a arte da ficção (breve como longa) não depende do assunto escolhido mas da qualidade estilística do seu tratamento, do rigor de selecção da “palavra justa” que se lhe adequa. É este o triunfo de Flaubert em “A Simple Heart” (1877) como será o de Maupassant em “Boule de Suif” (1880) e por isso ambos os textos são estudados no programa. O realismo flaubertiano veio reforçar na escrita ficcional uma preocupação temática mais “democrática” ao mesmo tempo que, pelo cuidado extremo posto no estilo da linguagem, elevava a prosa aos cumes “aristocráticos” da poesia. Na problemática da escrita como no “bovarismo”, a dívida da literatura

de língua inglesa para com Flaubert foi sucessivamente reconhecida e diversamente integrada, na prática romanesca como no *short story*, por James, Ford Madox Ford, Conrad e Joyce.<sup>28</sup>

Entretanto, o realismo de Maupassant, a sua ironia e a (relativa) economia narrativa viriam a privilegiar como tema o submundo da sociedade contemporânea, trazendo à superfície a amargura dos proscritos e marginais, mostrando de modo deliberado os limites da condição humana e os estigmas da sua servidão. Também aqui a escrita do *short story* viria a recolher um fértil legado. Se a extensão das histórias as distanciam da prática que será dominante nas décadas seguintes, quer os temas quer a forma de os tratar constituem uma herança irrecusável que em breve vai chegar à ficção inglesa.

Na Grã-Bretanha a segunda metade do século iria assistir a um crescente interesse dos autores e do público por este tipo de ficção narrativa mais breve do que o romance. No fim da década de 60, o facto de um autor tão consciente dos constrangimentos comerciais como Trollope ter já publicado vários volumes de histórias é bem ilustrativo da mudança nas condições de mercado. Com o surto de revistas populares e de semanários, propiciado pela expansão do público leitor, novas possibilidades se ofereciam aos escritores; o fim dos anos 70 testemunha uma apetência por formas diferentes que se manifestava nas mutações que o romance ia sofrendo e no interesse por uma profusão de textos narrativos breves - os *sketches* psicológicos,<sup>29</sup> os fragmentos, os poemas em prosa, o *short story*. É aliás neste contexto que se confirma a tendência para uma distinção primária, mas até hoje importante, entre obras que atribuem um maior realce à intriga narrativa e outras que privilegiam a psicologia e a atmosfera. As primeiras tendem a partilhar com o leitor situações, acontecimentos estranhos ou bizarros vividos por personagens comuns; as segundas ocupam-se sobretudo de emoções e sentimentos, de momentos de consciência que o quotidiano não valoriza e que técnicas como a epifania, o monólogo interior e o discurso indirecto livre serão particularmente<sup>30</sup> aptas a interpretar.

Para além da receptividade do mercado, a qual, como se viu, facilitara também a ascensão do género algum tempo antes na literatura norte-ameri-

cana, outras razões podem ser aduzidas para a proliferação e crescente prestígio do *short story* na Grã-Bretanha do fim do século. Continuando a privilegiar uma leitura sociocultural, recordemos que o período em causa assiste a um processo de mobilidade e de estratificação sociais que favorecem novas e subtis distinções às quais tanto as formas como os temas da ficção breve de algum modo correspondem; trata-se ainda de uma época que revela um fascínio pelo realismo em simultâneo com alguma nostalgia por ideais anteriores e de novo o *short story* parece talhado para corporizar esses anseios algo contraditórios.<sup>31</sup> Wendell Harris chega a afirmar, em 1975, que a fragmentação da sensibilidade necessária à afirmação do género apenas ocorre na cultura inglesa a partir da década de 80:

“Before that, to write serious fiction in England was to write a species of history, to integrate; only at the end of the nineteenth century did fiction begin to reflect reality perceived as a congeries of fragments. New, generally tighter kinds of novels could and did participate in the new vision, but its preeminent vehicle was the short story. A new mode of intellectual assimilation had found its literary correlative.”<sup>32</sup>

Após mais de um século de domínio da dimensão histórica, a ficção inglesa afastava-se das longas e envolventes teias de um todo social orgânico em permanente devir e prestava atenção ao ser, ao isolamento; trocava a amplitude e o desenvolvimento temporal pela **sugestividade**, pela **descontinuidade** e pelo **efémero**, a perspectiva panorâmica pelo **instante fugaz**. Integrandos uma vez mais o contributo pioneiro de Harris é-nos lembrado que, do seu ponto de vista:

“We may define the true [sic] short story impressionistically through certain qualities: it should be crisp, taut, lean, focused, unified. We may define it technically by enumerating those devices for getting under way, shifting scenes, and concluding, for implying, suggesting, symbolizing, and summing up, (...). But we also have a categorical expectation of which we are likely to be no more explicitly aware than were Victorian novel readers: the essence of the short story is to isolate, to portray the individual person, or moment, or scene in isolation – detached from the great continuum – at once social and a historical, which it had been the business of the

English novel, and the great concern of nineteenth-century essayists, to insist upon.”<sup>33</sup>

Uma sensibilidade diferente contribuía assim, uma vez mais na história da arte, para forjar uma nova forma, ou melhor, para metamorfosear formas anteriores num novo género.

Mas a diversidade de estilos, temas e estratégias narrativas não autoriza uma explicação unívoca ou incontestável. Como muito pertinentemente salienta Norman Friedman em 1989, deve evitar-se o risco, múltiplas vezes corrido por estudiosos do *short story*, de confundir características de um período da história literária (o período modernista que então se ia construindo) com as características de um género.<sup>34</sup> Certo é que dos textos cómicos (com Saki ou Kipling) às histórias de detectives (herança de Poe que Conan Doyle ampliaria com o sucesso que se conhece) passando pelas histórias góticas e de terror que lhes estão próximas (de novo Kipling merece uma referência) o fim do século assistiria a uma inusitada afirmação do *short story*. Em todos esses textos a **elisão** de determinados elementos narrativos (antes recorrentes), o valorizar da **concisão**, o realce conferido à **atmosfera** vêm a atribuir ao leitor uma maior responsabilidade, impondo-lhe um papel mais activo. A capacidade de prender de modo **imediato** a atenção do público favorecia a **brevidade** e esta, por sua vez, exigia um maior cuidado na escolha das palavras, na selecção dos pormenores. Entretanto, a maior parte dos escritores parecia apenas motivada pela agora rentável popularidade da forma e a atitude dominante excluía qualquer desiderato estético como fica claro das palavras de Harold Orel:

“The conventional, even platitudinous, view that the English short story triumphed as a genre in the 1880s, after most of the great Victorian novelists had died or exhausted their desire to write the three-deckers demanded by patrons of circulating libraries is substantially correct. The importance of an author’s understanding of the story-telling perspective, or point of view, became clear very late in the century, as literary historians have long understood. And (...) the exploding popularity of short stories in mass-circulation, general-interest periodicals was not inspired by, and not accompanied by, much serious analysis of the aesthetics of the genre by critics, or, for that matter, creative writers themselves.”<sup>35</sup>

No entanto, alguns autores terão nela reconhecido potencialidades expressivas particulares. A própria estratificação do público terá contribuído para promover o intuito de cultivar uma atitude diferente no convívio com a prosa narrativa, de a refinar, de buscar novas estratégias do contar. Surge assim uma cuidada elaboração de efeitos estilísticos, um procurado rigor nas técnicas usadas, um artesanato da forma que virá a torná-la objecto de culto para elites, distanciando-a deliberadamente das raízes populares, garantindo-lhe o lugar de prestígio na hierarquia literária que viria a ocupar durante todo o período modernista e que mantém até aos nossos dias.

O escritor de *short stories* mais conhecido desta época é Kipling, que associava à brevidade e compressão dos seus textos o tratamento de temas então inusitados, explorando grupos de personagens nas margens da respeitabilidade vitoriana e experimentando, sobretudo na fase final da sua obra, uma multiplicidade de formas narrativas. Na escolha de assuntos como nas técnicas ensaiadas, Kipling ajudou a abrir caminho ao novo género, tendo sido objecto de grande curiosidade crítica (muitas vezes adversa).

Mas foi Robert Louis Stevenson o primeiro autor a construir uma carreira sobre o *short story*.<sup>36</sup> A sua manipulação da voz narrativa, o valor atribuído a cada pormenor, a ênfase colocada no envolvimento do leitor e na obtenção do efeito único, o modo como concebe o género como perfeitamente distinto do romance sem jamais depreciar o seu valor como entretenimento conferem-lhe um lugar decisivo na emancipação do *short story*.<sup>37</sup> Seguindo a linhagem de Poe, Stevenson afirmava:

“I never use an effect, when I can help it, unless it prepares the effects that are to follow; that’s what a story consists in. To make another end, that is to make the beginning all wrong. (...) the body and end of a short story is the bone of the bone and the blood of the blood of the beginning.”<sup>38</sup>

Apesar da qualidade porventura algo desigual dos seus textos, o nosso programa procura fazer justiça ao seu contributo para o género através do estudo de “Markheim” (1885) cuja rigorosa concentração estilística não esconde as preocupações éticas (o conflito entre o bem e o mal) ao mesmo tempo que habilidosamente prende o leitor até ao fim, mostrando a tensão psicológica

do assassino e fazendo-a repercutir através dos símbolos (os espelhos, os relógios).

No percurso que se tem vindo a cumprir e que tem como objectivo familiarizar os alunos com algumas das tradições que conduzem ao *short story* inglês, Henry James, apesar do seu tratamento frequente em disciplinas de Literatura Norte-Americana, obriga agora a uma nova e mais ampla referência. Ele surge nesta linhagem como um cultor determinado das técnicas narrativas impessoais; não se socorre apenas da objectividade flaubertiana mas cruza-a com os preceitos de intensa concentração formal e estrutural e de envolvimento do leitor preconizados por Poe e revisitados por Stevenson. Recordem-se as suas palavras em 22 de Fevereiro de 1891:

“Make it tremendously succinct - with a very short pulse or rhythm - and the closest selection of detail - in other words *summarize* intensely and keep down the lateral development. It *should* be a little gem of bright, quick, vivid form. (...) But in how tremendously few words I must do it. This is a lesson - a *magnificent* lesson - if I'm to do a good many. Something as admirably compact and *selected* as Maupassant.”<sup>39</sup>

Se os seus *short stories* nem sempre parecem justificar o epíteto de breves tal não os afasta do rigor de construção nem autoriza a que se desvalorize o esforço para tratar as tensões que a técnica do artista defronta quando pretende ser fiel à sua “impressão” da realidade.<sup>40</sup> Textos que hoje seriam apelidados de metatextuais pela sua reiterada preocupação com as circunstâncias da criação artística surgem, também por isso, como documentos insubstituíveis para diagnosticar a condição do artista no fim do século e o modo como a prosa narrativa ia sendo revitalizada. Como Maupassant, James irá revolver zonas obscuras da condição humana, mas no seu caso trata-se de interpretar a violência brutal que se oculta por debaixo das convenções sociais mais respeitáveis. Convém realçar a grande capacidade de visualização do autor e o seu recurso a uma variedade de estratégias narrativas (em particular no tratamento do ponto de vista mas também no uso do diálogo, da descrição, da apresentação de atmosferas), igualmente presentes, e em parte sob a sua influência, no decorrer da década de 90 nos seus contemporâneos mais jovens. Pondere-se o valioso comentário de Wendell Harris:

“Though James’s predilection for indirection and elaborate analysis required him to develop such situations to the length of a novelette at times, each sentence proves relevant to the development of the central situation. Secondly, James provided a model for succeeding writers, not only in the careful adjustment of every portion of a story to the atmosphere, theme, and total effect of the work, but also in the tasteful but telling use of the language. (...) Third, as everyone knows, James thought deeply about the precise point of view from which each story should be told, and the control of point of view is at least as, and probably more, important in the short story than in the novel. Moreover, James was led by his interest in point of view to make his narrators often much more than mere tellers of tales (...); each becomes an integral and functional part of the structure, mood, and meaning of the story. The difference in the role of the narrator is one of the major differences between the older tale and the modern short story.”<sup>41</sup>

A respeito de James escrevia-se aliás, em 1895 em *Yellow Book*, numa recensão que pode ajudar a entender como o *short story* começava então a ser pensado:

“It is not yet ours to realise how the most exquisite in life are just those passing emotions, those elusive impressions, which it behoves the artist to go seeking, over them so cunningly to cast his net of words or colour as to preserve that emotion, that impression, for the delight of mankind forever. We are too apt to regard the short story as the cartoon for a possible novel, whereas any elaboration of it is as thankless a process as the development of a fresco from an easel painting. The treatment, the pigment, the medium, the palette are other from the very beginning.”<sup>42</sup>

A consciência teórica de que este comentário se faz eco surgia da fértil interação que a linhagem do conto francês antes referida havia estabelecido com o legado crítico de Edgar Allan Poe. A década de 90 assistia com efeito ao valorizar artístico do *short story* desde logo através de técnicas literárias até aí mais comumente utilizadas pela poesia lírica - a prosa passa a utilizar mais intencionalmente o ritmo, a recorrer com maior frequência a figuras de estilo (em particular à metáfora), à imagética, ao simbolismo. A preocupação com a forma torna-se uma constante e multiplicam-se os exemplos de exploração de pontos de vista e técnicas de focalização, de jogo com os tempos, de apro-



fundamento da interioridade psicológica, de recusa ou desvalorização da intriga, de sugestão e elisão, de economia. Acarinhado pelos estetas, publicado em revistas de vanguarda como *Savoy* e *Yellow Book*, privilegiado por escritores em demanda de um género intimista capaz de transmitir a impressão da volatilidade da experiência e do seu carácter fragmentário, o *short story* acaba por tornar-se, no fim do século, o veículo literário por excelência de autores que encontravam na sua prosa depurada um caminho para a revitalização da linguagem literária.<sup>43</sup>

A atenção que o presente programa de Literatura Inglesa III dedica a este tipo de *short story* não pretende escamotear que, até aos nossos dias, se mantém viva uma outra tradição que favorece a intriga, a situação narrativa e que, como vimos, remonta a épocas ancestrais. Porém, não valorizar o período em que como género o *short story* de facto pela primeira vez se afirmou na literatura inglesa corresponderia a negar o imenso legado que então se construiu, a ignorar quanto lhe são devedores os grandes autores modernistas e a esquecer que, se hoje o *short story* ocupa por direito próprio um lugar de destaque na produção literária, tal não teria sido possível sem a herança então gerada. No século XX o *short story* é de modo tão evidente o **resultado** do **cruzamento** de ambas as heranças que se torna com frequência impossível detectar num qualquer texto onde começa uma delas e se apaga a outra.

Em coerência com esta opção de trabalho, o programa ocupa-se pois de um conjunto de textos marcantes da produção e da crítica literária da viragem do século. O ensaio de Frederick Wedmore “The Short Story”, publicado em Março de 1898, é porventura o primeiro texto teórico inglês a proceder à defesa e fundamentação do novo género. Fazendo a apologia da prosa enquanto modo de expressão particularmente difícil de explorar (na linha do magistério que Walter Pater vinha exercendo), Wedmore, também autor de *short stories*, considera a rica variedade de formas de que o *short story* se pode revestir, a pluralidade de métodos ao seu dispor (do diálogo à narrativa na primeira pessoa) e as características que o distinguem enquanto arte. Valoriza a atenção que o *short story* exige dos leitores, recorda as vicissitudes na recepção, nomeadamente pela brevidade, destaca a sua qualidade estilística no uso

da língua inglesa. Considera a forma “as a medium for the exercise of the finer art - as a medium, moreover, adapted peculiarly to that alert intelligence, on the part of the reader, which rebels sometimes at the *longuers* of the conventional novel”; insiste em que “it can never be ‘a novel in a nutshell.’ (...) It is a separate thing” e sintetiza assim muito do que outros escritores de facto procuravam:

“You must condone the ‘triviality’ which puts its finger on the pulse of life and says, ‘Thou ailest *here* and *here*’ - which exposes, not a political movement, like the historian of the outward fact, but the secrets of the heart, rather, and human weakness, and the courage which in strait places comes somehow to the sons of men, and the beauty and the strength of affection - and which does this by intuition as much as by science.”<sup>44</sup>

O elogio dos escritores franceses (em especial Maupassant) ou o efectivo antecipar de algum ensaísmo de Virginia Woolf não permite descurar a presença neste texto da tradição inaugurada por Poe e o relevo que o crítico norte-americano Brander Matthews lhe atribuíra em *The Philosophy of the Short-Story*. Matthews, seguindo e estreitando as observações de Poe, defendera em 1895 a especificidade do *short story* como forma distinta do romance e desencadeara um debate que, apesar das distâncias históricas e das mutações culturais, ainda hoje ecoa na teorização sobre o género.

“(...) the difference between a Novel and a Short-story is a difference of kind. A true Short-story is something other and something more than a mere story which is short. A true Short-story differs from the Novel chiefly in its essential unity of impression. In a far more exact and precise use of the word, a Short-story has unity as a Novel cannot have it. (...) A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation. (...) The Short-story is the single effect, complete and self-contained, while the Novel is of necessity broken into a series of episodes.”<sup>45</sup>

A polémica foi de imediato instalada quando um comentador anónimo veio em defesa do romance, revelando a contragosto o estatuto que o *short story* havia entretanto alcançado:

“The whole difference between the novel and the Short-story arises from the difference of length. It is because the *short story* is short that it usually

deals with 'a single episode' & c. (...) It is an ancient game to fit facts into a theory by the device of arbitrarily limiting the significance of everyday words, but a very tiresome game. (...) there is no difference whatever of *kind* between a Novel and a Short-story. The latter relates an episode, the former a succession of episodes: each is self-complete.

For years past it has been a fashion among prattlers to prattle about "the art of the short story", as though it was something apart, high, and of unique difficulty. The short story is a smaller, simpler, easier, and less important form of the novel."<sup>46</sup>

De facto, o critério de **extensão** é, apesar de tudo (isto é, apesar de dificilmente quantificável), um critério ainda hoje operacional, por que o género se constrói na **tensão estética** delimitada pela **brevidade** e pela **contenção** que daí decorre. Mas, como se procura explicitar em momento posterior deste capítulo, a brevidade do género configura um conjunto de práticas narrativas que efectivamente o distanciam da forma romanesca.

Enquanto do ponto de vista teórico o *short story* assistiu desde o início a um predomínio dos norte-americanos (tal como foi o primeiro género em que se destacaram), a influência francesa fez-se sentir na literatura inglesa não apenas nas vertentes simbolistas elaboradas por Stevenson ou na intensa preocupação com a objectividade flaubertiana detectável na obra de Henry James. Autores como Hubert Crackenthorpe, cujo texto "Embers" (1893) ocorre neste programa como exemplo de um tratamento estético e sociológico muito comum na década de 90, representam claramente uma leitura inglesa do conto naturalista francês. O tratamento do tema e sua exploração dos aspectos mais degradantes da condição humana, o recurso a um realismo de intenção documental, ao determinismo das circunstâncias sociais processa-se com deliberada economia de meios narrativos que valoriza os pormenores mais ínfimos através da sucinta caracterização das personagens, da selecção rigorosa de cada palavra e do seu poder sugestivo.

O tipo de *short story* que recusa ou desvaloriza a intriga, se ocupa da interioridade psicológica de uma personagem, realça a atmosfera em detrimento da acção e enfatiza a sugestividade recebeu também um muito importante contributo da obra de Chekhov. Prosseguindo na busca da objectividade

narrativa que se testemunhou em Turgenev, o russo transfere o cerne dos seus textos para a vida interior e para as emoções, liberta as histórias do constrangimento de quaisquer relações causais, articula episódios em função de estados de alma, centra a sua atenção em fragmentos da experiência humana e trabalha a inconclusividade. “Lady with Lapdog” (1899) foi, pela sua representatividade, o exemplo escolhido para o programa apresentado neste relatório. Apesar de a grande maioria dos seus textos só ter chegado à língua inglesa após a 1ª Guerra Mundial, a influência que veio a exercer em todo o tratamento moderno do *short story*, nomeadamente na multiplicidade de camadas de leitura que propicia e na exigência de uma participação activa do leitor, exige uma sua apresentação. Nas palavras de Charles E. May encontra-se uma síntese particularmente adequada do seu contributo:

“Once we see that the short story, by its very brevity, cannot deal with the dense detail and duration in the way that a novel can, but instead must focus on a revelatory breakup of the rhythm of everyday reality, we see how the form, striving to accommodate ‘realism’ at the end of the nineteenth century, focused on an experience under the influence of a particular mood and therefore depended more on tone than on plot as a principle of unity.”<sup>47</sup>

Se Matthews sobrevalorizara a intriga, Chekhov vinha ao encontro de uma atitude que dela muito se afastava e a tendência que, nesta fase, dominava a ficção breve ia decididamente privilegiar as atmosferas, a psicologia, as histórias onde pouco ou nada se passava no plano dos acontecimentos e tudo (ou quase tudo) era centrado na interioridade.

Ainda em articulação com a influência continental deve mencionar-se o impacto alcançado pelo *short story* irlandês, em particular por George Moore. A tradição irlandesa não cabe neste programa de Literatura Inglesa III mas, exactamente pela ausência dos seus autores do curriculum comum da Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas, seleccionou-se um texto - “Home Sickness” (1903). Geralmente considerado como o melhor da colectânea que terá iniciado o *short story* na literatura irlandesa, *The Untilled Field*, pode sugerir de que modo, na viragem do século, os autores irlandeses de que Joyce irá ser herdeiro reflectem sobre a sua condição de exilados no interior de uma

cultura que simultaneamente os atrai e os repele.<sup>48</sup> Associando a dedicação ao estilo literário com preocupações temáticas características do naturalismo francês, Moore recupera o conto popular e trabalha-o de forma a dele extrair o efeito simbólico de inércia e decadência de uma cultura.

O *short story* foi-se assim constituindo na viragem do século em género privilegiado pelas escritas até então marginalizadas do ponto de vista cultural como social. Este viver nas margens era também partilhado por escritoras que no novo género foram encontrando e construindo um espaço adequado ao interpretar de uma experiência feminina em mutação acelerada. Desenvolvendo novas estratégias ficcionais, utilizando o devaneio (*reverie*), manipulando os tempos narrativos, preparando o terreno para a ampla diversidade de técnicas de focalização que os modernistas iriam explorar, autoras tão diferentes entre si quanto George Egerton, Olive Schreiner e George Fleming são exemplo da enorme flexibilidade que o *short story* já acomodava.<sup>49</sup>

Ao mesmo tempo, elas representam, no âmbito deste programa de Literatura Inglesa III, uma etapa pioneira no deliberado desvelar da arbitrariedade das distinções entre os sexos que todo o século XX viria a herdar. O processo de emancipação da tradição realista associava-se nestas autoras ao processo de emancipação da consciência feminina.

Olive Schreiner, por exemplo no texto seleccionado para o programa - "The Buddhist Priest's Wife" (1892), utiliza de modo particularmente económico as dimensões alegórica e visionária para expor o desencanto de uma mulher que prossegue sozinha na luta pelos seus ideais por não encontrar um parceiro à altura. Em "By Accident" (1898), George Fleming analisa a solidão de uma mulher jovem que, no momento da morte, se despede da morna domesticidade em que se isolara sem ter cumprido a sua paixão secreta. O texto articula pontos de vista exteriores à protagonista (do narrador, do cocheiro, do marido) com o seu monólogo interior, cruza o diálogo com a descrição sucinta e transmite, na sua brevidade, o desperdício e o vazio de toda uma vida.

A escritora emblemática desta geração de cultores do *short story* foi George Egerton e por isso o programa analisa dois dos seus textos mais representativos. A relativa facilidade de publicação que o *short story* encontrou na

última década do século deve muito ao sucesso comercial que os seus volumes *Keynotes* (1893) e *Discords* (1894) obtiveram, proporcionando uma oportuna abertura dos editores ao género que se afirmava e revelando um mercado receptivo ao experimentalismo que se tem vindo a referir. Egerton explora as virtualidades do *short story* e procede a um tratamento despojado da condição feminina e das dificuldades de comunicação entre homens e mulheres. Centrando as suas narrativas numa única cena que revela o fracasso de toda uma vida através da representação indirecta da consciência interior da protagonista, do uso de fragmentos de diálogo e do recurso a símbolos preparados desde o próprio título - como em "An Empty Frame" - ou através de uma rigorosa sequência de episódios durante a qual se entrelaçam com nostálgica ironia o sonho, a memória do passado e a antecipação do futuro - como em "A Cross Line" - valoriza as atmosferas e a subjectividade das emoções, distanciando-se de qualquer preocupação com a intriga narrativa. Se na época foi o seu tratamento franco dos meandros da sexualidade que lhe granjeou fama, é principalmente pela inovação técnica ao serviço iniludível de uma nova temática e pelo legado que também ela deixou a, entre outros autores, Katherine Mansfield, que hoje é recuperada.<sup>50</sup>

Como ficou demonstrado nas últimas páginas, o *short story* das décadas de 80 e 90 do século XIX, embora em diversos aspectos herdeiro de tendências anteriores da ficção breve, dedicou-se a um leque mais amplo e variado de temas e mostrou-se muito aberto ao experimentalismo, em particular no tratamento do ponto de vista narrativo. O escolher de assuntos num largo espectro da realidade contemporânea bem como o criterioso rigor formal anunciam a riqueza que o género virá a conhecer durante o século XX.

O percurso que se tem vindo a acompanhar ao longo da fundamentação do programa de Literatura Inglesa III define de modo inequívoco uma linha ascensional na afirmação e consolidação do *short story*. Chegados ao século XX, é o momento de insistir nas dificuldades teóricas que o género ainda coloca pois foi precisamente com o início do século e o período modernista que se estabeleceram as linhas de força que o têm caracterizado. A questão primeira e mais complexa reside, como foi afirmado no princípio deste

capítulo e Norman Friedman muito saudavelmente lembra, no estabelecer das diferenças que – para lá da extensão – distinguem o *short story* da novela ou do romance.<sup>51</sup> Trata-se de diferenças quantitativas, isto é, as características desses três géneros são as mesmas e apenas a quantidade em que ocorrem as separa ou de diferenças qualitativas, ou seja, estamos no *short story* perante um conjunto de características de tipo outro?<sup>52</sup>

O modo mais expedito de responder a esta questão prévia consistirá talvez em afirmar que só perante textos concretos é possível decidir. Contudo, não adianta escamotear o fundo do problema.

Recuperando o pressuposto genológico inicial, está-se perante um género autónomo e distinto quando, observado um *corpus* vasto de textos, nele se encontram um conjunto de características recorrentes que conduzem a induzir a sua existência histórica. Tais características podem ocorrer noutros géneros ou noutros modos do fenómeno literário, porém a sua reiteração e organização particular no referido *corpus* configura um naipe de **convencções comuns** que **tendem** a funcionar nesses textos diversamente do que acontece em outros géneros. Escutem-se as palavras avisadas de Austin Wright em “On Defining the Short Story: The Genre Question”:

“If a genre is a cluster of characteristics (...) borderline and original works can be handled easily and naturally. We can speak of ways in which a work partakes of the short story and ways in which it does not, and the discrimination will enhance a fine description of what the work actually does. The genre is an “ingredient” in the work. We can say Text A possesses all the conventions belonging to our definition of the short story, and Text B possesses only some. We can distinguish between stories fully in the tradition of the genre as we have defined it and those which deviate in various ways.”<sup>53</sup>

Assim, e ainda ecoando a proposta de Wright, constituiriam critérios mínimos para definir o *short story* o facto de ser um género narrativo (não dramático) que lida com um mundo ficcional (sem quaisquer pretensões a verdade factual ou histórica) numa extensão relativamente reduzida. Tomando este e outros contributos teóricos em linha de conta e sem qualquer intuito de avançar com uma definição (que não existe nem talvez possa ou deva existir),

a docente responsável pelo presente programa de Literatura Inglesa III chegou a um elenco de tendências ou características que auxiliam na compreensão do que distingue o *short story* enquanto género.

Trata-se de um **texto em prosa** narrativa, que tende a ocupar-se de personagens e de acção no interior de um mundo **ficcional** e se situa habitualmente entre as quinhentas palavras e a dimensão de “The Dead” de James Joyce. Pela sua **curta extensão** o *short story* parece convidar o leitor a ordenar o texto de modo **configurativo** e não segundo uma sucessividade (ou causalidade) de acontecimentos;<sup>54</sup> dá preferência a uma **concentração** muito económica de **meios** narrativos, a **enredos restritos** e (mais ou menos) estáticos com uma acção exteriormente simples (sem episódios secundários de relevo); privilegia uma dimensão **sugestiva** e de **inferência** mais do que de explicitação clara; procura uma **intensa unidade** em torno de um **efeito único** e utiliza com bastante regularidade uma focalização na 1ª pessoa ou uma focalização virtualmente onisciente. Mais relevante do que a extensão embora dela indissociável é a **técnica** utilizada neste tipo de texto.

Poder-se-iam enumerar outras características ainda frequentes como a apetência por circunstâncias algo misteriosas, o valorizar de uma situação de descoberta ou desvendamento, mas talvez não se chegasse muito mais perto da especificidade do género.

Nas qualidades agora enunciadas não é difícil reconhecer o legado que a tradição modernista deixou ao *short story* contemporâneo, nomeadamente no valorizar da inferência e da intensidade ou no desvalorizar da intriga. A força desta tradição tem conduzido alguns ensaístas a encarar o *short story* como um género na essência modernista ou mesmo a recusar-lhe autonomia enquanto género.

É este o caso de Suzanne Ferguson cujo estudo “Defining the Short Story: Impressionism and Form” defende que todas as principais características estruturais do *short story* são comuns ao romance modernista pois ambos partilham a postura epistemológica impressionista - “the privacy of truth in individual experience” - isto é, ambos encaram a arte como uma tentativa de representar a subjectividade da experiência e as suas opções formais decor-



rem dessa atitude. O ensaio constitui uma ajuda preciosa para entender o *short story* do princípio do século XX como poderá reconhecer-se neste excerto:

“In the modern, impressionist short story, in which plot is frequently suppressed, in which characterization is often achieved by having the characters perceive something or somebody “other” rather than acting or being themselves described by an implied author, in which setting may displace event, and in which the very sentence structures or figurative language may imply relationships not otherwise expressed, the reader’s ability to recognize a theme is paramount to their acceptance of the work as belonging to the genre, “story”.<sup>55</sup>

Próximos de Ferguson, embora com um ponto de vista muito menos restritivo, encontram-se numerosos ensaístas – porventura a maioria dos que em décadas recentes vêm dedicando criteriosa atenção ao género – que, remontando a Poe e a Brander Matthews, consideram o *short story* qualitativamente diferente dos outros géneros narrativos. Para eles, e para escritores como Elizabeth Bowen, Frank O’Connor ou Nadine Gordimer, o *short story* encontra-se mais perto da poesia lírica do que do romance ou da novela pois:

“A novel requires far more logic and far more knowledge of circumstances, whereas a short story can have the sort of detachment from circumstances that lyric poetry has.”<sup>56</sup>

Ou, nas palavras de Nadine Gordimer:

“Short-story writers see by the light of the flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of – the present moment. Ideally, they have learned to do without explanation of what went before, and what happens beyond this point.”<sup>57</sup>

Também importantes ensaístas têm realçado a capacidade do *short story* para, na sua elíptica brevidade, captar fragmentos de vida que revelam de modo oblíquo o isolamento e a solidão da condição humana, interpretando-os numa prosa estilisticamente depurada, transmitindo de modo particularmente intenso um universo sem heróis. A profundidade emocional dos momentos e a forma como sugere uma realidade que se situa para além do quotidiano

estaria assim intimamente ligada às vertentes do sonho e da experiência visionária, às dimensões mítica e metafísica da tradição romântica. Especial destaque merecem neste programa de Literatura Inglesa III o estudo de Eileen Baldeshwiler “The Lyric Short Story: The Sketch of A History” e os diversos trabalhos de investigação realizados pelo já antes citado Charles E. May, em particular o ensaio “The Nature of Knowledge in Short Fiction”. Baldeshwiler defende que, apesar de todas as histórias conterem uma dimensão mimética e serem escritas em prosa, algumas partilham com a lírica características fundamentais da poesia. Este tipo de história

“concentrates on internal changes, moods, and feelings, utilizing a variety of patterns depending on the shape of the emotion itself, relies for the most part on the open ending, and is expressed on the condensed, evocative, often figured language of the poem. (...) the locus of narrative art has moved from external action to internal states of mind, and the plot line will hereafter consist, in this mode, of tracing complex emotions to a closing cadence utterly unlike the reasoned resolution of the conventional cause-and-effect narrative.”<sup>58</sup>

A linhagem identificada por Baldeshwiler inclui autores indubitavelmente essenciais a qualquer história do *short story* moderno e configura em parte a tradição que atrás se foi delineando, esboçando uma genealogia que começa em Turgenev, passa por Chekhov, atinge um apogeu em Katherine Mansfield e Virginia Woolf e vem até autores bem mais próximos como os norte-americanos Katherine Anne Porter ou John Updike. Enquanto Eileen Baldeshwiler não considera este legado como o decisivo, mas apenas como uma herança cujo valor central para a tradição do género merece ser tomado em conta num *corpus* mais vasto e, segundo ela, dominado pela vertente mais “prosaica”, Charles May recupera o formalista russo Boris Eikhenbaum e afirma que, quer do ponto de vista ontológico quer do ponto de vista epistemológico, o *short story* é essencialmente diferente do romance.

“The short story is short precisely because of the kind of experience or reality embodied in it. And the kind of experience we find in the short story reflects a mode of knowing which differs essentially from the mode of

knowing we find in the novel. (...) 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.”<sup>59</sup>

Declarando o *short story* como nitidamente filiado na tradição romântica e no seu intuito de recuperar através da arte uma experiência do sagrado e do mítico que se havia perdido, May articula este desígnio com o “efeito de estranhamento” defendido pelos formalistas russos e considera o *short story* como o género literário mais adequado ao cristalizar de um momento evanescente de percepção mítica em cuja brevidade se concentra e se capta o mistério da vida.

A atitude teórica representada por May, se caracteriza de modo razoavelmente adequado o *short story* modernista e os seus múltiplos antepassados e continuadores, parece esquecer que o romance tem repetidamente partilhado algumas destas qualidades.<sup>60</sup> Além disso ilude não apenas uma tradição decisiva do romance ao longo do século XX mas toda uma linhagem de *short stories* que, até aos nossos dias, tem continuado a cultivar o enredo, a situação narrativa e a crítica social, reiterando a necessidade antropológica e o prazer de contar (e ouvir ou ler) histórias sem por isso necessariamente desprezar a inferência e a sugestividade ou descurar o rigor estrutural e a depuração da prosa.

É a esta linhagem que privilegia a intriga, a situação narrativa - segundo Baldeshwiler em 1969 a mais numerosa na tradição do *short story* - que uma pequena parte do *corpus* de textos britânicos contemporâneos seleccionados para o programa procura, logo no primeiro período, fazer alguma justiça. A partir da escolha de Malcolm Bradbury para a antologia que organizou em 1987, o programa de Literatura Inglesa III introduz para análise um *short story* de um autor já canónico no género - V. S. Pritchett, o qual observa a instituição familiar com um tom irónico e cúmplice com o leitor em “A Family Man” de 1979. A mesma instituição é abordada, de modo muito distinto, por

uma romancista a quem uma continuada prática do *short story* veio enfatizar a versatilidade e sedução - Doris Lessing, apresentada através de “To Room Nineteen” de 1963, texto que recupera para a ficção breve estratégias narrativas e preocupações temáticas constantes nos seus romances.

Para sugerir a já antes mencionada vertente lírica a docente optou por dois *short stories*: o consagrado “Mysterious Kôr” de Elizabeth Bowen (1946) e o menos conhecido “The Lotus” de Jean Rhys (1968); ambos, utilizando embora diferentes estilos narrativos, se oferecem ao leitor como legítimos herdeiros do modernismo, estabelecem uma ponte com o princípio do século - nomeadamente pelo recurso a símbolos - e transfiguram a vivência britânica (durante a 2ª Guerra Mundial no caso de Bowen ou na atmosfera algo putrefacta do pós-guerra na visão de Rhys) numa interrogação das ilusões e angústias da imaginação criadora.

Como exemplos de escritores de gerações mais novas escolheram-se dois autores. Ian McEwan, cuja reputação inicial se afirmou no *short story*, surge aqui representado por “Psychopolis” de 1978 onde o confronto entre a cultura inglesa e a norte-americana (revisitando um tema emblemático da escrita jamesiana) encena, no seu estilo caracteristicamente distanciado, o mal estar do pós-guerra, a dimensão de loucura e de perplexidade que parecem ser indissociáveis da actual condição humana. Preocupações semelhantes se reconhecem no texto mais recente a ser estudado nesta fase do programa. “A Family Supper” (1982) de Kazuo Ishiguro (autor japonês naturalizado britânico) constitui um excelente representante da dimensão multicultural da escrita inglesa contemporânea ao mesmo tempo que, na sua estrutura meticulosamente construída, integra e cruza os dois legados centrais que temos referido ao longo da tradição do *short story* inglês.

A selecção destes autores contemporâneos procura também enfatizar a efectiva **hibridez** que define a prática do *short story* nas três últimas décadas. Em nenhum dos textos escolhidos (nem sequer em “A Family Man”, o mais próximo da tradição “prosaica”) é possível iludir a confluência de múltiplas tendências estéticas com antepassados muito diversos e o revitalizar do género. Se, a aceitar-se a análise de Bradbury, tem persistido nas últimas décadas o preconceito de

considerar o *short story* britânico como uma forma menos bem sucedida da criação literária, a realidade actual da sua prática tem repetidamente provado o oposto.

“To say it crudely, that argument has been one between a notion of prose-fiction as falling into a long-standing tradition of realistic or reportorial narrative, and the notion of it as an art of language, of experimental form and symbol, a notion that has often led in the direction of the strange, the fantastic, the grotesque, the surreal and the mythic. In much post-war fiction these traditions have seemed to collide, producing new kinds of self-questioning and a fresh enquiry into the nature and the proper conditions of a fiction.”<sup>61</sup>

À relativa negligência crítica com que têm sido globalmente recebidos os cultores contemporâneos do *short story* britânico - em contraponto com o interesse manifestado pela vitalidade da(s) escrita(s) norte-americana(s) e, em datas mais recentes, da escrita canadiana - alguns (poucos) ensaístas vão respondendo com uma sugestiva apreciação dos contributos das últimas décadas, valorizando a sua relativa originalidade, buscando articulá-los com as condições do mercado editorial e com preocupações que os diferenciam ou aproximam de textos de outras origens. É nesta tendência que se integra a (algo redutora mas sem dúvida pioneira) proposta de Ulrich Broich em 1993. Se é cedo para tentar qualquer rigorosa sistematização ou para propor qualquer cânone destes cultores do *short story* vale a pena assim ir reflectindo sobre o que vem sendo publicado e referir esse esforço no âmbito do presente relatório. Segundo tudo indica, as condições actuais do mercado parecem reproduzir circunstâncias já verificadas ao longo de quase todo o período oitocentista e singularmente interrompidas, como já foi explicado em momento anterior deste capítulo, durante menos de sessenta anos (entre a década de 80 do século XIX e a década de 40 do século XX). O comentário de Paul Theroux em 1972 mantém ainda hoje alguma actualidade:

“The short story is being written as vigorously in this country as it always has, but it is seldom published here with any vigour. Typically, the English writer’s story appears in an American magazine; it is collected and the volume of stones receives a cursory notice, (...). It is an attitude the poet

knows well, and it has something to do with the decline of the monthly magazine which welcomed poetry and stories; now both poet and short story writer are regarded as cranks, hobbyists, part-timers.”<sup>62</sup>

Os escritores lamentam a ausência de entusiasmo pelo *short story* por parte dos editores e a inexistência de um número aceitável de revistas de qualidade onde possam publicar, apesar de uma eventual melhoria no decurso da década de 80 e de uma maior facilidade em penetrar no meio literário norte-americano.<sup>63</sup>

Broich procede em “Muted Postmodernism: The Contemporary British Short Story” a uma breve identificação de quatro linhas centrais no *short story* contemporâneo: o texto feminista, incorporando estratégias narrativas herdadas do modernismo (como a epifania ou como a ironia do contraste entre a perspectiva dos protagonistas e a do narrador) para alcançar um resultado, em sua opinião, conservador na forma e avançado nos temas; o texto que interpreta os conflitos de uma sociedade multicultural, questionando a identidade das suas personagens e anunciando as subtilezas (porventura) mais vanguardistas da escrita pós-modernista; o texto que considera radicalmente experimental ao manipular as expectativas do público pelo recurso deliberado a dimensões de metatextualidade, intertextualidade e pluralidade de focalizações e um último grupo, talvez menos numeroso, porém (supostamente) mais característico da escrita britânica, que estilhaça e desestabiliza os referentes realistas do leitor para a eles acabar por voltar.

Apesar das distâncias que separam a docente responsável por este relatório de boa parte das opiniões expressas por Broich, a síntese com que finaliza o seu ensaio parece adequada a esta etapa do programa:

“(…) quite a number of remarkable stories have been written in Britain, stories which impress us by their wit, by their commitment, by their precision, by their subtlety, and by their masterful story-telling (all of which are perhaps traditional values), but which at the same time have also found an adequate expression for the spirit of our age.”<sup>64</sup>

É precisamente nesta linha de apreciação que se irá concluir o programa lectivo com a leitura de um *short story* de 1996 - “The Prick and The Pendulum” no qual Lorna Tracy revisita de forma paródica o texto de Edgar

Allan Poe “The Pit and the Pendulum” (1842). Interpretando através de múltiplas dimensões de escrita (e de leitura) um texto consagrado, o *short story* apropria-se das vertentes feministas, intertextuais, metatextuais e de desestabilização de referentes enunciadas por Broich e constitui um *tour de force* no mínimo muito curioso e convidativo.

Os textos literários mais recentes foram seleccionados tendo em conta a já explicitada pluralidade de práticas narrativas, a sua maior ou menor familiaridade com as tradições do género, a qualidade da sua escrita e também, embora em menor grau, o gosto pessoal da docente. Este último aspecto, porventura o menos rigoroso do ponto de vista científico, tem de ser reconhecido; considera-se que o grau de entusiasmo da docente pelos textos em análise contribui, por vezes de modo decisivo, para a motivação dos estudantes.

Crítérios de carácter pedagógico situam a análise dos autores contemporâneos (à excepção de Lorna Tracy) no primeiro período. A apetência sempre manifestada pelos alunos por autores do século XX, em regra (e inevitavelmente dado o *curriculum* da Licenciatura) os menos estudados nas outras disciplinas de Literatura Inglesa, a par com o intuito de os incentivar desde o início do ano lectivo para um trabalho participativo na disciplina a tal aconselha. Se é verdade que, nessa etapa do ano, os alunos têm uma escassa informação teórica sobre o género e o seu relacionamento com os textos privilegia quase sempre uma leitura demasiado empírica, tem-se verificado que a maioria dos trabalhos (realizados em casa durante o segundo trimestre, como se explicou no Capítulo III) opta por *short stories* recentes e integra (ou procura integrar) de facto os conhecimentos entretanto adquiridos. Pretendendo apresentar aos alunos alguns autores menos tratados, procurou-se assim, a uma escala modesta, contribuir para um melhor conhecimento da ficção contemporânea, promovendo alguma complementaridade em relação aos programas obrigatórios de Literatura Inglesa. Os autores escolhidos nesta área do programa representam - na sua variedade - algumas das mais férteis tendências da escrita narrativa a partir da década de 40.

Todavia o género mantém-se ainda hoje credor dos artistas que, nas primeiras décadas do século XX, lhe garantiram direitos de cidadania na

república das letras e o programa aqui apresentado de Literatura Inglesa III atribui portanto um particular destaque a três dos seus representantes maiores durante esse período - Joyce, Mansfield e Woolf - ocupando boa parte do último período lectivo no estudo destes autores.

James Joyce foi o primeiro autor modernista a fazer um uso intencional do *short story* para desenvolver as suas técnicas narrativas. Ao trabalhar no interior dos legados que recebeu, nomeadamente das tradições realista, naturalista e simbolista, o irlandês revisita-as de modo paródico, transformando-as através do recurso a uma plural utilização de técnicas narrativas e da correlativa subversão das expectativas do leitor. Todo o volume *Dubliners* (1914) está construído sobre um método irónico por intermédio do qual, ao mesmo tempo que se testemunha como a anomia de uma cultura se instalara de forma insidiosa no interior das personagens (tornando-as incapazes de superar a paralisia), os leitores são confrontados com uma pluralidade de vozes narrativas cuja dissonância reitera a incapacidade de agir. Decidido a proceder a um diagnóstico da sociedade urbana no início do século (à semelhança, não assumida, do que George Moore havia feito em 1903 para o mundo rural), Joyce trabalha uma sequência de histórias autónomas que formam um todo. Na sua íntima articulação interior, o volume percorre os catorze passos da *Via Crucis* da condição irlandesa para culminar num décimo quinto texto - "The Dead" - no qual o motivo da morte revisita e condensa, desde o título, todas as etapas da vida pública e privada anteriormente interpretadas, reiterando a carga simbólica da influência dos mortos sobre os vivos e impondo uma nova leitura de todo o ciclo. A estrutura global de *Dubliners* permite incluí-lo no conceito de ciclo de *short stories*, definido em 1971 por Forrest L. Ingram como:

"a book of short stories so linked to each other by their author that the reader's successive experience on various levels of the pattern of the whole significantly modifies his experience of each of its component parts."<sup>65</sup>

Valorizando a autonomia e integridade de cada um dos textos que o formam, o ciclo possibilita um aprofundamento especular do significado de todos eles através da recorrência dos temas, motivos, locais e/ou personagens que constituem o citado "padrão".



Perante a necessidade de encontrar uma designação mais adequada ao que consideram um género novo, Maggie Dunn e Ann Morris questionam este conceito e propõem, em 1995, o uso da expressão *composite novel*,<sup>66</sup> para enfatizar a afinidade deste tipo de textos com o romance, o carácter deliberado da sequência e dos seus princípios estruturantes, a integridade do todo. De acordo com estes pressupostos os *short stories* de Joyce inserem-se perfeitamente pois,

“(...) the only common factor connecting the individual stories appears at first glance to be setting (the city of Dublin). Yet the sequence of text-pieces in *Dubliners* is crucial as, story by story, building slowly, Joyce weaves image, metaphor, and symbol into a tragic dirge for the failed glory of Ireland.”<sup>67</sup>

Ao eventual contributo de *Dubliners* para o género estudado por Dunn e Morris não pode o programa aqui apresentado conceder mais do que uma referência passageira. O tempo lectivo disponível impede um rigoroso problematizar das novas questões assim colocadas, o género que nos ocupa é o *short story* e, até ao momento, o *composite novel* é muito mais frequente na escrita norte-americana do que na inglesa.

Já no que se refere à complexidade dos textos o programa procura fazer alguma justiça a *Dubliners* (tarefa algo facilitada pelo facto de um grande número de estudantes conhecer o volume de anteriores disciplinas) através da análise cuidada de três *short stories* da qual aqui se dá um breve exemplo. As dimensões de anomia e de dissonância anteriormente referidas ou a presença da morte (pelo compromisso assumido pela protagonista perante a mãe ou pela sua própria “morte” em vida) estão em evidência em “Eveline”. Na construção meticulosa de todo o texto, no estilo oblíquo de um ponto de vista narrativo dominante que vai informando o leitor à revelia do que a personagem (e o seu monólogo interior) vão mostrando, na passividade que lhe tolhe os movimentos, na ausência de perspectivas de saída, verifica-se o conflito entre o devaneio da protagonista quando sonha evadir-se para uma vida que lembra os contos de fadas tradicionais ou o *romance* popular (nem lhe falta um “príncipe encantado” ou o exotismo da América do Sul) e as vozes que a fazem ficar (a sua própria voz, a do pai) e paralisam

a sua vontade de mudança. A deliberada instabilidade de pontos de vista narrativos regressa, por exemplo, em “Clay” onde é particularmente notória a presença de uma perspectiva autoral que se cruza com a perspectiva, uma vez mais muito limitada, da protagonista e estabelece um vínculo de cumplicidade com o leitor. O vazio patético da vida de Maria (cujo nome, tal como os de outras personagens de *Dubliners*, tem sugestivas reverberações religiosas e simbólicas), claro para o leitor desde o início do texto, torna-se incontornável na epifania final e o carácter premonitório do título só então adquire toda a sua força, remetendo de novo para o motivo da morte. “The Dead”, considerado como o magnífico culminar do contributo de Joyce para o género, é um texto que, como se viu, sintetiza nas suas dimensões múltiplas o trabalho de todo o volume. Tal como nos exemplos anteriores, a complexidade da sua estrutura fica aqui apenas sugerida. *O short story* percorre um longo caminho desde o universo social amplo - em que se celebra a amizade, o convívio, a boa comida, a vida, permanentemente e desde o início contaminado por afirmações e sugestões de insatisfação (o alcoolismo de Malins, a amargura de Lily, a insegurança arrogante de Gabriel, os conflitos políticos e religiosos) e por sucessivas intimações de mortalidade (a velhice das tias, o perigo de Gretta adoecer devido ao frio) - até à atmosfera poética que, após a revelação epifânica, apresenta o protagonista isolado na sua nostalgia e, no fim, imaginativamente identificado com a condição da Irlanda. A realidade perde os seus referentes materiais e o solipsismo da consciência humana, ou seja, a incomunicabilidade da experiência e a impossibilidade de partilha impõem ao leitor um regresso ao início do *short story*, levando-o desta vez a ler de modo simbólico aquilo que antes interpretara à maneira realista.

Nos *short stories* de James Joyce reconhece-se a utilização de uma técnica literária que o próprio autor teorizou em *Stephen Hero* (1944) - a epifania. O programa faz um breve historial da herança de um conceito que, remontando à experiência religiosa cristã, foi sendo progressivamente secularizado ao longo do século XIX (desde os poetas românticos até aos simbolistas) e veio a assumir relevo com os prosadores modernistas, continuando hoje a ser utilizado. Representando um conceito e uma técnica de escrita por

vezes difíceis de identificar pois com alguma frequência (e desde logo em Joyce, Mansfield e Woolf) o seu uso é multívoco, é, no entanto, possível considerar a epifania como um processo verbal que, através da metáfora, do símbolo ou de um pormenor trivial do quotidiano, procura revelar um aspecto transcendente da experiência.<sup>68</sup> Numa tentativa de esclarecer para o programa aqui apresentado aquilo que constitui o cerne da epifania secular, lembra-se a muitas vezes glosada definição de Joyce:

“By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.”<sup>69</sup>

A epifania - elaborada no *short story* do século XX sobretudo como uma técnica de revelação do real que favorece a brevidade, a abertura e, frequentemente, a inconclusividade - proporcionou, desde logo com o Joyce de *Dubliners*, subtis possibilidades estéticas: a dinâmica do género deixou de estar à mercê do final do texto (como era até aí mais comum) e disseminou-se por todo ele.<sup>70</sup> A epifania, ocorrendo nas mais diversas fases da narrativa - e com tratamentos muito distintos de texto para texto, causou (e ainda hoje causa) frequentemente perplexidade no leitor, surpreendeu o(s) protagonista(s), contribuiu para perturbar ou destruir as mais tradicionais convenções de causalidade, valorou as dimensões metafórica, poética e lírica, enfatizou a interioridade.

Tendo sido uma das técnicas mais utilizadas pelos modernistas para reduzir ou anular o papel da intriga, a epifania facilitou a via experimental para um novo tratamento de estruturas e temas narrativos e constituiu-se em instrumento de revitalização da arte ficcional em paralelo com um inovador recurso ao discurso indirecto livre e ao monólogo interior.

Na técnica do discurso indirecto livre, já usada por romancistas do século XIX, encontrou a escrita dos modernistas um veículo particularmente adequado para problematizar a autoridade do narrador e assim transmitir a natureza inconclusiva e indeterminada da experiência. Conhecedores do trabalho dos pintores impressionistas e pós-impressionistas, contemporâneos

dos imagistas, autores como Joyce, Mansfield e Woolf desenvolveram um discurso híbrido, no qual a voz do narrador incorpora o discurso da personagem, favorecendo a apresentação do seu mundo interior; evitando o comentário omnisciente, o discurso narrativo funde ambas as vozes, aproximando o leitor da experiência da personagem. Trata-se de uma técnica singularmente complexa pois mantém o tempo da narração e a terceira pessoa ao mesmo tempo que reproduz *verbatim* a linguagem mental da personagem.<sup>71</sup>

A par do uso do discurso indirecto livre, os autores referidos exploraram o monólogo interior, uma vez mais como técnica ao serviço de uma dedicada interrogação da experiência e do reiterar da sua incomunicabilidade. Transmitindo o discurso mental da personagem na primeira pessoa e num tempo presente, o monólogo interior “elimina” a voz do narrador, surge como espontâneo, ilógico, livremente associativo. Pela sua profusão imagética, pelo seu ritmo sincopado e pela dimensão elíptica, esta técnica foi claramente favorecida pelos cultores do *short story* e o estudo dos textos de Katherine Mansfield constantes do programa não o esquece.

Herdeira dos valiosos legados que o fim do século deixara à ficção breve, em especial do atento trabalhar da prosa, das inovações narrativas elaboradas durante a década de 90 em revistas como *Yellow Book*, dos poetas simbolistas franceses então apresentados à literatura inglesa por Arthur Symons, Mansfield recriou-os, adquiriu a sua reputação literária no *short story* e construiu uma obra que mudou o género. Privilegiando uma escrita despojada da preocupação com a intriga, preocupada em sugerir os seus temas através de imagens e símbolos (em clara proximidade com os poemas em prosa), a neo-zelandesa inclui-se na linhagem lírica do *short story* que Baldeshwiler tão pertinentemente identificou. Mais dedicada a um desvendar imaginativo do que se esconde por detrás do real do que à representação da sociedade, a escritora procedeu a um transfigurar oblíquo da sua interpretação da experiência humana e praticou uma literatura que merece a Alastair Fowler o seguinte comentário:

“(...) the best of her stories only ostensibly deal with external realism. Their true interest largely depends on a SUBTEXT or submerged sequence of imagery and suggestion, cued by repetitions and unexplained details in the

surface action. (...) Mansfield might be criticized for leaving too much to the reader - unless one decides that for her stories no effort is too much. They are the most faultlessly written in the language.”<sup>72</sup>

Através da leitura de *Prelude* (1918) o programa aqui relatado inicia a análise desta escrita metafórica e evocativa que conferiu finalmente ao *short story* o incontornável lugar que hoje ocupa na literatura inglesa. Todos os vectores de criatividade técnica que lhe são característicos - os diversos usos do discurso indirecto livre, a estilização do monólogo interior, o manipular dos tempos narrativos, o recurso à revelação epifânica - se articulam neste texto para manifestar de que forma o experimentalismo formal de Katherine Mansfield e o seu rigor estilístico conduzem a uma estrutura perfeitamente integrada. Especial realce deve ser atribuído à elaboração especular dos doze episódios que mutuamente se iluminam através de uma montagem simbolista, à dimensão arquetípica dos ritos iniciáticos e ao tratamento (até então único) do mundo infantil. Outro aspecto, também ele fruto da disseminação metafórica que edifica o texto, a valorizar na análise de *Prelude* reside na subtil articulação de múltiplas vozes que prescindem de toda e qualquer omnisciência narrativa e contribui para revelar, de modo impessoal, os conflitos que existem na família.

Entretanto, a análise das relações familiares surge neste texto como interrogação dos pressupostos ideológicos que presidem à instituição matrimonial. A condição feminina, a sexualidade, a maternidade, o carácter algo volátil das distinções entre comportamentos ditos masculinos e femininos (temas centrais à prática do *short story* e seus congéneres no fim do século XIX) são continuamente questionados ao longo da obra de Mansfield; em *Prelude* as perplexidades e angústias das personagens a este respeito ecoam, por exemplo, na relação do casal Burnell, em Beryl, em Alice ou no comportamento das crianças. Um narrador distanciado ou mesmo virtualmente ausente não impõe à escrita qualquer limitação nesta área; através da psicologia das relações inter-pessoais a autora estabelece um fértil diálogo com os limites da ficção convencional quer através da estrutura narrativa quer através dos temas que dela se erguem. O símbolo central ao texto, e seu primeiro título, *The Aloe*

ênfatisa o contraste entre a cruel fugacidade da vida e a eternidade do mundo natural, enquanto a epifania de Kezia, a brutal revelação da morte, anuncia o segundo texto “At the Bay” (1921) de um ciclo de histórias (à semelhança de *Dubliners*, embora estruturalmente diverso) que ficaria concluído com “The Doll’s House” (1922).

A análise de “At the Bay” permite revisitar muitos dos aspectos e técnicas desenvolvidos em *Prelude* - a construção em episódios interligados de modo especular, a temática da efemeridade da vida humana, a própria família que colectivamente protagoniza o texto. Há no entanto algumas diferenças fundamentais e destacam-se aqui apenas duas: a moldura narrativa circular, que no tempo de um só dia faz repercutir, em múltiplas imagens e situações disseminadas ao longo de todo o texto, o carácter efémero da vida humana e o mistério dos ciclos naturais que a condicionam e lhe sobrevivem; a epifania através da qual Linda aceita o filho e assim aprende a aceitar o seu fugaz papel na continuação da vida.

Apesar da economia de meios narrativos patente em *Prelude* e em “At the Bay”, singularmente condensados se recordarmos a profusão de motivos, de temas e de personagens que apresentam, deve reconhecer-se que a sua extensão ultrapassa a brevidade que se costuma associar ao *short story*. Os temas de celebração da vida e de morte anunciada, característicos da escrita de Mansfield, aparecem também trabalhados em “Miss Brill” (1920). A concentração narrativa num episódio único de intensa contenção sugere, uma vez mais através da própria forma do *short story*, o vazio absoluto da vida da protagonista, a ausência de esperança ou de futuro.

O completo isolamento de Miss Brill, que encontra no seu passeio de domingo apenas um ténue simulacro de convívio, espelha-se na relação doentia de identificação que estabelece com a velha estola de pele, acarinhada como se de um animal de estimação se tratasse, tão gasta e caduca quanto a própria dona. O ponto de vista narrativo, sempre focalizado através da protagonista, conduz o leitor a ver (e ouvir) aquilo que ela vê (e ouve) mas não consegue captar pois o seu domínio da realidade é extremamente ténue. De facto, cuidadosamente elaborada desde o início do texto, a própria dimensão antropomórfica que é

atribuída à estola e a já referida identificação conduzem inexoravelmente a que a epifania, situada quase no final do texto, comunique ao leitor uma revelação que Miss Brill não consegue partilhar ou admitir; o vazio da sua existência fica confirmado pelo comentário dos jovens e o seu atabalhado regresso ao quarto ilude que o “lamento” da estola é a elegia de uma vida desperdiçada.

Assim, a ambiguidade que com frequência resulta da subversão por Mansfield dos padrões narrativos convencionais propicia uma leitura conflitual entre aquilo que o leitor apreende e aquilo que a personagem não compreende.<sup>73</sup>

Virginia Woolf oferece o caso porventura mais característico de um autor modernista que, sem jamais abandonar de modo definitivo as tradições anteriores do *short story*, se dedicou a um contínuo interrogar e subverter das convenções herdadas. Toda a sua escrita - no *short story* como no ensaísmo e no romance - procede a um deliberado metamorfosear de diversas estratégias narrativas (antigas e recentes) e assume proporções claramente metatextuais. Não cabe no presente relatório qualquer aprofundamento do experimentalismo que praticou mas os textos seleccionados permitem contudo mostrar alguns exemplos. Woolf também utilizou as técnicas narrativas mais emblemáticas de Joyce e Mansfield - a epifania, o discurso indirecto livre, o monólogo interior; o que se pretende enfatizar nesta breve referência é o carácter singular (apesar de algumas afinidades com Mansfield) do seu contributo para o género.

“The Mark on the Wall” (1917) estrutura-se na tensão entre um estilo narrativo convencional (tempo e espaço parecem definidos desde o início do texto, encontramos um narrador de primeira pessoa) e a ruptura da sequência esperada - pela intromissão de sucessivas divagações, pela substituição paródica de cada linha “lógica” de pensamento por uma outra (na aparência arbitrária) só dependente do percurso associativo da consciência narrativa. A revelação final não constitui uma epifania mas o culminar (auto) irónico de um subverter das expectativas do leitor.

“Kew Gardens” (1919) funciona pelo desestabilizar da voz narrativa no interior de uma estrutura muito cuidada e, na sua imagética impressionista, no seu tratamento das cores e cambiantes de luz e sombra evoca a “forma espacial”

da pintura que possibilita, até pela brevidade do efeito provocado no leitor (espectador) um envolvimento total no momento presente. O problematizar da autoridade narrativa, totalmente impessoal, acompanha todo o *short story*: as vozes e movimentos das figuras (apenas esboçadas) identificam-se com as “vozes” e movimentos das flores, das borboletas ou do caracol, o mundo humano estabelece uma curiosa cumplicidade com o mundo natural que as palavras apenas se atrevem a sugerir. A ambiguidade que perpassa todo o texto culmina no fim quando todas as vozes, tanto as do plano macrocósmico quanto as dos múltiplos microcosmos do jardim, se dissolvem numa mancha difusa de cor.

Em “A Haunted House” a intriga convencional - herdeira das “histórias de fantasmas” da tradição gótica - submerge na instabilidade da própria sintaxe narrativa, estilizando todos os referentes comuns. O ponto de vista narrativo oscila entre uma dimensão impessoal e a primeira pessoa do plural, o acto da escrita mistura-se com o acto da leitura, a demanda do passado da casa confunde-se com a demanda da imortalidade de uma relação que a morte não terminou e tudo não passa de um sonho do qual se acorda no final.

O texto de Woolf que conclui a sua análise no programa de Literatura Inglesa III, “Lappin and Lappinova” (1939), é, se comparado com os anteriores, o mais distante da dimensão lírica, o mais dependente da intriga narrativa. Porém, uma vez mais a autora procede a uma subversão das expectativas do público, incorporando nessa intriga um intertexto poético e onírico que afirma uma leitura desencantada das relações sociais e tematiza a (in) comunicabilidade entre as pessoas, a solidão, a efemeridade dos sentimentos, a crueldade do mundo real. Assim, a epifania confirma, de modo brutal, o fim da intimidade que a personagem feminina tinha imaginado e, em parte, vivido.

Neste *short story* tardio da escritora o seu experimentalismo por vezes radical (isto é, radicalmente diverso das técnicas e legados então mais frequentes) cruza-se com o já referido recuperar paródico das múltiplas tradições que recebera. O facto de, ainda em 1939, Virginia Woolf continuar a experimentar diversas heranças, estratégias e técnicas narrativas e ficcionais é não somente representativo do seu próprio percurso artístico como da pluralidade de caminhos que se tem vindo a apresentar ao longo deste capítulo.



Para o estudo de todos os textos literários que constituem o *corpus* obrigatório do programa (como foi afirmado no Capítulo III, reiterado ao longo deste Capítulo IV e será explicitado nos sumários apresentados no Capítulo VI) procedeu-se a uma leitura que valorizou a estrutura de cada texto na sua maior ou menor complexidade e a existência de uma intriga estática ou dinâmica (ou mesmo a inexistência de qualquer intriga); procurou-se compreender o(s) seu(s) uso(s) da perspectiva narrativa, o sistema de relações nele existente entre as personagens e/ou as personagens e o narrador, as dimensões temporais e espaciais, o(s) tipo(s) de linguagem utilizada, o recurso a motivos e/ ou símbolos e seu(s) significado(s), as vertentes contextuais e/ou metatextuais. Privilegiou-se sempre a realidade particular e específica de cada um dos textos, procurando não menosprezar as redes de relações que alguns deles entre si estabelecem, não uniformizando em excesso os processos de análise de modo a fazer justiça à **pluralidade de técnicas** que o *short story* tem usado e à sua inesgotável **variedade**.

A docente responsável pelo presente relatório enfatizou a componente experimental do programa e o seu objectivo de (convite à) fruição do *short story* precisamente ao valorizar a ampla variedade de possibilidades - de prática literária e de reflexão teórica - que o caminho percorrido pelo género ao longo de cerca de cento e cinquenta anos permite destacar. Revisitando os ensaios de Norman Friedman, que tão importantes foram para a sua interrogação do *short story*, impõe-se-lhe insistir na flexibilidade que esta forma narrativa possui e distinguir:

“among features which are exclusive to the form, features which are independent of the form, and those which are accidental and historically conditioned.

Thus, we can talk about characteristics of biblical short narrative, for example, or of the modern short story as opposed to the premodern story, or about the epiphanic story, or of the differences that the imminence of the end makes, and so on, but we cannot logically and empirically use such characteristics as defining traits of the short story as a genre. They must be seen, rather, as extrageneric characteristics, features which they share with certain other genres, whether because of period traits or because of the fact

of shortness, but which nevertheless have assumed a particular importance in this genre as well.”<sup>74</sup>

Entretanto, se a valorização da experiência subjectiva e a eventual capacidade do *short story* para revelar aquilo que é obscuro, misterioso ou desconhecido no dia-a-dia estabelecem para numerosos artistas e teorizadores uma tradição do género que o define ao mesmo tempo que o limita à sua magnífica mas não exclusiva linhagem lírica, simbólica e modernista, estudiosos há que insistem na total impossibilidade de alguma vez o caracterizar. Reiterando a sua dependência do romance (e, com ela, a posição desenvolvida pelo comentador anónimo que atacara Brander Matthews), Mary Louise Pratt recusa qualquer definição do *short story* como género, lembrando que toda a atitude essencialista ilude que os géneros só existem no interior de uma rede relacional – “any attempt to describe a genre must make reference to other genres” – e que tem sido o romance a condicionar não apenas a prática multifacetada do *short story* mas a sua história crítica.<sup>75</sup> É do mais elementar bom senso lembrar que os géneros literários constituem um sistema e que as características de cada um decorrem das distinções que historicamente os vão diferenciando, porém já se afigura reducionista e abusivo ler o *short story* sistematicamente à luz do romance quando – pelo menos nos últimos cento e cinquenta anos – a progressiva autonomização da forma mais breve lhe garantiu, como se tem vindo a mostrar, prestígio e passaporte para a república das letras.

Assim, a análise proposta por Norman Friedman no ensaio de 1958 a que se aludiu no início deste capítulo, surge, a par do entretanto citado Austin Wright, como um dos contributos mais lúcidos e sintéticos para uma compreensão não essencialista do *short story* e no entanto capaz de permitir algum progresso ao estudioso do género. Pelo valor da análise e também pelo seu carácter inovador à data, “What makes a short story short?” constitui uma proposta de incontornável utilidade. Recusando qualquer atitude prescritiva na compreensão do género, Friedman defende a sua valorização pela teoria literária e afirma que a brevidade do *short story* decorre da escolha de um tema que implique curta extensão ou que, embora potencialmente mais amplo, seja reduzido a fim de “maximizar o efeito artístico”. A pluralidade de histórias

implica que em algumas se realce o objecto de representação enquanto outras atribuem prioridade ao modo de representar; umas possuem uma acção estática, outras uma acção dinâmica; o autor elide ou omite determinadas partes e selecciona um ponto de vista que exija contenção perante os efeitos estéticos que pretende alcançar. Da articulação de todos e de cada um destes factores ou variáveis decorre o tipo de história que se oferece para análise.

“No one can tell in advance that, if a story is short, it is short because it has a certain number of words, or because it has more unity, or because it focuses upon culmination rather than development. All we can do, upon recognizing its shortness, is to ask *how and why*, (...).”<sup>76</sup>

Friedman recusa a existência de qualquer relação característica e inevitável entre a estrutura de um *short story* e o seu tema. A flexibilidade da sua proposta torna-a apropriada ao estudo de uma enorme variedade de autores e de obras, o seu carácter indutivo permite salvaguardar o respeito pelos diferentes textos. Daí o seu valor para esta disciplina de Literatura Inglesa III. Por isso se começa e se conclui o programa com os seus ensaios. A questão genológica e a prática do *short story* são objecto da última aula teórica durante a qual se recorre ao estudo de Friedman publicado em 1989 “Recent Short Story Theories: Problems in Definition” bem como ao ensaio de Austin M. Wright “On Defining the Short Story: The Genre Question” do mesmo ano, anteriormente aqui utilizados como preciosos auxílios na definição do género. Procede-se assim a uma síntese da problematização teórica levada a cabo ao longo do ano lectivo, revisitando os principais tópicos e dificuldades que a forma coloca. Nunca perdendo de vista o sedutor contributo do género para a Literatura Inglesa - que conduziu a elaborar este programa - lembra-se que:

“(...) because the short story is read in one sitting it is always on trial. Every second counts. Like poetry, if a word, a sentence is misplaced, if there is a loss of proportion, or if the momentum is not right, if there are platitudes, anything superfluous, any faking - the jig is up.”<sup>77</sup>

## V - Programa de Literatura Inglesa III - Síntese

### I - Programa de Literatura Inglesa III - Síntese

#### Nota Introdutória

O programa proposto para a disciplina de Literatura Inglesa III que é objecto deste Relatório segue as linhas mestras abaixo indicadas de modo sucinto e pretende cumprir-se ao longo de um ano lectivo, sem prejuízo de alterações e ajustamentos que apenas a prática do trabalho efectivamente realizado na sala de aula venha a determinar. A flexibilidade agora referida jamais porá em causa os objectivos enunciados.

A síntese que a seguir se transcreve corresponde aproximadamente ao programa apresentado aos alunos para o ano lectivo de 1997-98. A sua brevidade tem a intenção de condensar todas as áreas essenciais de um modo claro e apelativo. O desenvolvimento dos sumários (Capítulo VI) permitirá ampliar de forma pormenorizada o compromisso que esta síntese enuncia e que a fundamentação (Capítulo IV) antes elaborada justificou.

#### Síntese do Programa

O programa tem como objectivo confrontar os alunos com a especificidade do *short story* enquanto forma literária ao mesmo tempo que os introduz à riqueza multifacetada de uma tradição que continuamente se renova.

Recuando aos meados do século XIX, momento da história literária em que o *short story* iniciou o processo de afirmação prática e teórica que veio a possibilitar a sua posterior valorização, o nosso trabalho focará com particular empenho o período compreendido entre as duas últimas décadas desse século e as duas primeiras do século XX - etapa decisiva para a autonomia estética da forma - sem prejuízo da atenção a dedicar a autores mais recentes. O *corpus* de leituras obrigatórias de autores britânicos será constituído por textos publi-

cados entre 1842 e 1996. Pelas características da própria tradição do *short story*, serão ainda estudados, entre outros, textos de autores norte-americanos (Hawthorne, Poe, Harte, James), franceses (Flaubert, Maupassant), russos (Turgenev, Chekov) cujo contributo se julga decisivo.

O trabalho lectivo procederá pelo contínuo entrecruzar dos textos literários seleccionados a partir da bibliografia primária com textos teóricos considerados relevantes para uma melhor apreciação do *short story*.

[Inclui-se sempre este brevíssimo sumário em inglês em benefício dos Programas Interuniversitários de Cooperação]

## COURSE DESCRIPTION

This course aims at exploring the manifold variety within British short story tradition by concentrating on texts published between 1842 and 1996. Following the development of the form both as literary *text* and as literary *concept* from the mid-nineteenth century through the present day, we will concentrate particularly on the decisive 1880s-1920s period. Considering the part they played in fostering the British achievement some texts from North America, France and Russia will also be studied.

Assessment of Students from abroad will include active participation in class and some form of written work (in-class test, reading report, short essay) to be agreed on in consultation.

## VI - Desenvolvimento dos Sumários

Como fica claro noutros momentos do relatório, o programa apresentado e a planificação de aulas que lhe corresponde não traduz nem pode traduzir a experiência real da sala de aula, antes procura configurar uma **selecção das questões** consideradas **fundamentais** para o estudo a que a disciplina se dedica. Todos os professores sabem que há alguma distância entre cada programa idealizado e a sua realização com os alunos: os enunciados programáticos jamais esgotam os conteúdos de facto trabalhados. Por vezes, é indispensável introduzir no espaço da aula tópicos ou temas que o professor pode ou não ter antecipadamente previsto como mais ou menos necessários e que não constam dos sumários pois decorrem das necessidades entretanto manifestadas pelos estudantes, das dificuldades reveladas perante um texto ou assunto. Tais variações surgem, por exemplo, quando numa turma existe um número significativo de alunos provenientes de uma das variantes em Línguas e Literaturas Modernas cujo currículo anterior faria prever o conhecimento de uma forma ou movimento literário e se constata uma deficiente preparação nessas áreas; a docente terá de desenvolver aspectos que inicialmente tomara como adquiridos. O ritmo próprio de cada turma também condiciona o trabalho - duas turmas diferentes de uma mesma disciplina só muito raramente vão de facto a par. Estes factores podem e devem ser tidos em consideração quando se planifica o ano lectivo, mas apenas os conhecimentos científicos e pedagógicos da professora, a sua experiência, o seu bom senso e até, por vezes, alguma capacidade de “improviso” permitem que, em circunstâncias menos favoráveis, ainda assim seja exequível o programa elaborado.

O projecto desta disciplina de Literatura Inglesa III resulta de uma investigação séria e cuidadosa e procura materializar o estudo que o antecedeu de modo a servir os estudantes a que se destina e o Departamento em que irá funcionar. Pretende também contribuir para o melhor conhecimento de um género relativamente recente na história literária. Terá inevitavelmente lacunas

de vária origem (veja-se em particular o Capítulo IV) mas beneficia de toda a experiência anterior da docente e, embora em menor grau, do facto de ter sido posto à prova - em moldes semelhantes e com resultados satisfatórios - no ano lectivo de 1996-97.

Os sumários que a seguir se apresentam pretendem pôr em prática os objectivos propostos na Fundamentação do Programa (Capítulo IV). Estes sumários constituem um todo coerente e articulado que encena as virtualidades da disciplina, organiza as suas prioridades e funciona como guia para o trabalho a desenvolver durante um ano lectivo na Licenciatura. O facto de se tratar de uma lista de prioridades a cumprir ao longo de cinquenta aulas (ou seja, cem horas lectivas) impõe uma discriminação tão completa quanto possível dos tópicos, temas, ensaios teóricos e textos literários a estudar, sem prejuízo do que antes se afirmou a propósito da necessidade de introduzir ou expandir tópicos, temas ou meras informações que não são centrais aos objectivos específicos da disciplina. Consagrando muito mais tempo às intervenções expositivas da docente do que o desejado nas aulas teórico-práticas, as aulas de cariz teórico jamais pressupõem ausência da participação activa dos estudantes. Os sumários não incluem tempo para receber alunos, nomeadamente para a orientação de trabalhos ou informações adicionais de bibliografia, quer pela imprevisibilidade deste tipo de solicitações à professora quer pelo facto de este atendimento se verificar para além do horário lectivo.

Perante o que ficou exposto e justificado ao longo do Capítulo IV do presente relatório, as aulas a realizar obedecem à seguinte planificação que pressupõe um ano lectivo sem interrupções inesperadas:

- dezassete aulas no 1º trimestre,
- vinte aulas no 2º trimestre,
- treze aulas no 3º trimestre.

## PLANIFICAÇÃO GLOBAL

No decorrer do 1º trimestre lectivo terão lugar uma aula de introdução a todo o programa, oito aulas teóricas ou de carácter expositivo, sete aulas

teórico-práticas e uma aula dedicada à realização do primeiro teste presencial.

O 2º trimestre é iniciado com uma aula de apreciação dos resultados do teste e prossegue com sete aulas teóricas cuja sucessão é intercalada com doze aulas teórico-práticas.

O 3º trimestre começa com uma aula de apreciação global dos trabalhos escritos em casa, seguida de nove aulas teórico-práticas, uma aula teórica, uma aula para realização do segundo teste presencial e uma aula de avaliação final dos alunos e balanço do ano lectivo.

## PLANIFICAÇÃO PORMENORIZADA DO 1º TRIMESTRE

Todas as aulas não indicadas como teóricas serão, em princípio, teórico-práticas como antes se referiu.

### **1ª Aula**

Apresentação do programa a desenvolver ao longo do ano lectivo, dos materiais bibliográficos a adquirir e da organização do trabalho futuro. Planificação das leituras obrigatórias, recomendadas e/ou complementares de todo o 1º período. Apresentação dos alunos - motivações para esta disciplina, formação anterior.

### **2ª Aula**

[teórica]

Aula de síntese: introdução à problemática que envolve a situação do *short story* na Grã-Bretanha - origens antropológicas da forma e suas congéneres na tradição da narrativa breve (*tale, novelle, sketch*); tradições e primeiras referências à teorização ab século XIX; afirmação e respeitabilização de um género novo no fim do século; articulação com as transformações do mercado editorial e do (s) público (s); multiplicidade de práticas ao longo do século XX.

### **3ª Aula**

[teórica]

Problematização do *short story* a partir do ensaio de Norman Friedman "What makes a short story short?" (1958). Intuito descritivo do ensaio em



contraponto à normatividade dominante; defesa da valorização da forma pela teoria literária. Vertentes a explorar na descrição do que caracteriza, segundo Friedman, este tipo de texto literário: dimensão e credibilidade da acção, dinamismo da intriga, flexibilidade da prosa narrativa e intensidade lírica, estrutura e episódio(s), personagens, maximização de efeitos estéticos, sugestividade, ponto de vista.

#### **4ª Aula**

[teórica]

Reflexão sobre o *short story* a partir da análise pormenorizada do ensaio de János Szávai, “Towards a Theory of the Short Story” (1982).

Apreciação crítica de contributos de Nadine Gordimer, John Wain e Elizabeth Taylor no âmbito do “International Symposium on the Short Story” promovido por *Kenyon Review* (1968-70). As questões da reiterada comparação com o romance; da flexibilidade e abertura ao experimentalismo; da relação ambígua com o mercado editorial; da especificidade da forma e sua negligência pelos críticos segundo a perspectiva destes escritores.

#### **5ª Aula**

[teórica]

Exposição e análise dos contributos iniciadores de Edgar Allan Poe - recensão de 1842 a *Twice-Told Tales* de Hawthorne; de Brander Matthews - *The Philosophy of the Short-Story* (1901) e do comentador anónimo ao ensaio de Matthews. A prescrição de um género novo vs. a recusa de o valorizar em (eventual) detrimento do romance. Condicionamentos de épocas e de atitudes.

#### **6ª Aula**

[teórica]

Comentário e apreciação de excertos de textos de Chekov, Katherine Ann Porter, V.S. Pritchett e Frank O'Connor sobre a prática de escrita do *short story* do ponto de vista dos seus cultores. Opções técnicas, métodos de trabalho, hibridiz do novo género, relações com a poesia lírica.

### **7ª Aula**

Análise com os alunos de um conto do *Decameron* de Boccaccio - “O Falcão”. Função moralizadora e função lúdica numa narrativa de curta extensão do século XIV. Recurso à moldura narrativa, concentração em poucos personagens, manipulação do leitor, uso da ironia; temática do amor e da morte. Presença de Boccaccio em Chaucer.

### **8ª Aula**

Início da leitura partilhada com os alunos do *short story* recente - “A Family Supper” de Kazuo Ishiguro (1982). Estratégias narrativas (brevidade, manipulação do leitor, “suspense”), apropriação de uma tradição cultural não ocidental, relações com o sobrenatural, o mistério e a morte; as questões da identidade e do confronto de culturas.

### **9ª Aula**

Apreciação com os alunos de um exemplo consagrado da tradição inglesa que valoriza a intriga e a comédia das relações sociais - V. S. Pritchett “A Family Man” (1979). Jogos de poder entre as personagens e destas com o narrador, crítica de costumes, condição feminina.

### **10ª Aula**

Um tema venerando na tradição literária britânica - o conflito entre a cultura inglesa e a cultura norte-americana - através do olhar contemporâneo de Ian McEwan em “Psychopolis” (1978). Um texto que encena a condição actual pela leitura distanciada dos comportamentos, emoções e perversões. Análise partilhada com os alunos dos principais elementos que estruturam este *short story*.

### **11ª Aula**

A tradição do *short story* e a(s) marginalidade(s): análise de “The Lotus” de Jean Rhys (1968) com passagem pela teorização de Frank O'Connor em *The Lonely Voice* (1963). A condição do artista (neste caso, uma mulher), o desnudar da hipocrisia e da ambição de mobilidade social, a economia de processos narrativos que transfigura uma vida inteira na brevidade de nove páginas.

## 12ª Aula

Leitura de “To Room Nineteen” (1963) de Doris Lessing: usos da perspectiva narrativa; temática da instituição matrimonial e da condição feminina no mundo contemporâneo; fronteiras da sanidade e da loucura. Proximidade e distância com a forma romanesca numa autora particularmente conhecida como romancista e esquecida enquanto criadora de *short stories*.

## 13ª Aula

Apreciação de “Mysterious Kôr” de Elizabeth Bowen (1946): as dimensões simbólicas e a transfiguração de Londres durante a 2ª Guerra Mundial. Estratégias narrativas, criação de atmosfera; revisitação do gótico, dimensão utópica e rigor estilístico ao serviço da arte do *short story*.

Uma escritora consagrada e os seus comentários à forma aqui escolhida em “Introduction to *The Faber Book of Modern Short Stories*” (1944).

## 14ª Aula

[teórica]

Exposição e comentário do contributo teórico de Suzanne Ferguson para a interrogação e história do género em “The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres” (1989). Problematizar recente em íntima articulação com as noções de cânone literário, de ascensão e queda das formas literárias e seu relacionamento com a mudança socio-cultural.

## 15ª Aula

[teórica]

Continuação da abordagem crítica do ensaio de Ferguson: a genealogia do género desde a Idade Média, as relações com o romance e o *romance*, a multiplicidade de práticas do *short story* durante o século XIX, as condições de publicação, a afirmação do direito a um olhar teórico adequado.

## 16ª Aula

[teórica]

“English Short Fiction in the Eighteenth Century: A Preliminary View” (1968) de Benjamin Boyce - apreciação de um historial relativamente por-

menorizado das principais tendências da ficção inglesa breve ao longo do século XVIII. Da multiplicidade por vezes contraditória de caminhos presente nesse século à pluralidade que o século XX veio a confirmar.

### **17ª Aula**

Realização do primeiro teste presencial.

## PLANIFICAÇÃO PORMENORIZADA DO 2º TRIMESTRE

### **18ª Aula**

Apreciação pela docente dos resultados obtidos no primeiro teste: comentário global e individual aos testes; virtudes e deficiências. Discussão do trabalho realizado e factores que merecem especial referência; esclarecimento de dúvidas dos alunos e breve análise na turma quer do (excerto do) ensaio teórico quer do texto literário propostos no teste.

### **19ª Aula**

[teórica]

Problematização e análise da Introdução de Peter Keating a *Nineteenth Century Short Stories* (1981) - principais vectores da situação do *short story* no período em apreço: dificuldades de definição da forma, ascensão no fim do século, sugestão de influências russas e francesas, condições de mercado - revistas, público, editores. Papel de Kipling na divulgação da forma; sua afirmação plural na década de 90.

### **20ª Aula**

Início da abordagem com os alunos de alguns textos marcantes da tradição do *short story* ao longo do século XIX.

Apreciação de “The Pit and the Pendulum” (1842) de Edgar Allan Poe: uma situação no limite da sobrevivência; o uso dos sentidos e a manipulação do leitor, a interioridade do protagonista e o tratamento da intensidade das emoções, nomeadamente do terror.

Poe - teoria e prática: enunciando e anunciando o *short story* moderno - de novo um contributo para o erigir de uma tradição norte-americana.

## 21ª Aula

Leitura comentada e partilhada de um texto de Nathaniel Hawthorne “Young Goodman Brown” (1846). Da realidade cultural à alegoria: estratégias de estrutura, condicionalismos éticos e estéticos, dimensão didáctica e dimensão dramática. Uma (outra) perspectiva do terror repressivo e, de um modo muito diferente do texto de Poe, a atmosfera gótica revisitada.

## 22ª Aula

Ivan Turgenev em *Sketches from a Hunter's Album*: o exemplo de uma outra escrita em 1849 - “Yermolay and the Miller's Wife”. A presença do mundo natural; a realidade da vida num contexto de servidão. Utilização de molduras narrativas, economia de meios nos primórdios da forma moderna: condensação de múltiplas emoções escondidas no espaço de um encontro casual que mostra o sofrimento humano. O recurso aos episódios como processo de construção meticulosamente controlada; a postura do narrador-observador.

## 23ª Aula

O jogo entre a revitalização das tradições anteriores ao século XIX e o realismo da análise social em “The Old Nurse's Story” (1855) de Elizabeth Gaskell. Abordagem da estrutura narrativa e da construção de personagens: dos contos populares às histórias de fadas e fantasmas; suspense e horror. Uma leitura do meio do século das hierarquias sociais perante os valores (mutáveis) da condição humana; o confronto da inocência com a culpa.

## 24ª Aula

Bret Harte e “The Outcasts of Poker Flat” (1870) - novas matérias ficcionais ao serviço de uma escrita autónoma de tradições anteriores: a especificidade da cultura norte-americana. A marginalidade e a exclusão social como formas de (do) ser humano. A relação com o mundo natural, o recurso ao simbolismo, algum amargo humor.

## 25ª Aula

Um escritor e um dos contos fundamentais da tradição literária do fim do século XIX - Flaubert e “A Simple Heart” (“Un Coeur Simple”, 1877). A técnica

rigorosa de Flaubert ao serviço da grandeza de personagens “insignificantes”; o recurso à descrição de um quotidiano banal e sem graça em entrelace com episódios de forte intensidade emocional; o uso do sumário narrativo; a visualização das cenas, o estilo “objectivo” e distante mas capaz de envolver o leitor numa íntima cumplicidade.

### **26ª Aula**

Maupassant e “Boule de Suif” (1880) - análise do conto e sua situação na escrita do *fin-de-siècle*; extensão do texto, recursos narrativos, construção das personagens e do ponto de vista. Uso da ironia e da sátira na apresentação dos valores e na encenação das hipocrisias do corpo social. Um realismo metamorfoseado pela atenção ao detalhe que se reveste de valor artístico e confere intensidade narrativa.

Alguns aspectos do contributo do conto francês para a renovação da ficção breve inglesa: da análise minuciosa do social à atenção a atmosferas, ao valorizar da intensidade psicológica, ao cuidado com o ponto de vista narrativo.

### **27ª Aula**

Apreciação do texto de R. L. Stevenson “Markheim (1887) - rigor estilístico e neurose, estética e ética. Uma construção meticulosamente preparada para explorar o uso dos símbolos, para envolver o leitor no ponto de vista narrativo, para recuperar uma atmosfera de terror. A temática do bem e do mal e sua (co) existência numa mesma persona (gem).

Análise sucinta do contributo de James para a nova narrativa de curta extensão: técnicas do ponto de vista e a (delicada) questão da brevidade a partir dos seus comentários à génese de “The Real Thing” (*Notebook* 22 Feb. 1891).

### **28ª Aula**

Uma leitura inglesa do conto naturalista francês - “Embers” (1893) de Hubert Crackenthorpe. O tratamento do tema e sua exploração dos aspectos mais degradantes da condição humana: recurso a um realismo de intenção documental, determinismo das circunstâncias sociais; economia de meios narrativos - valorização dos pormenores mais ínfimos através da caracterização das personagens, da selecção rigorosa de cada palavra e do seu poder sugestivo.

O texto de Crackenthorpe como exemplo de um tratamento estético e sociológico muito comum na década de 90.

### **29ª Aula**

Abordagem de um texto clássico da tradição continental: “Lady with Lapdog” (1899) de Anton Chekhov. Aspectos característicos - o recurso à concisão, a distância irônica do narrador, a intenção de objectividade, o intuito de análise social, a expressão dos sentimentos íntimos das personagens, os mistérios do sofrimento humano, a inconclusividade deliberada da narrativa. A sugestividade como instrumento decisivo no trabalho do contista.

### **30ª Aula**

Uma visão do naturalismo a partir da Irlanda - leitura de “Home Sickness” (1903) de George Moore. Presença da sociedade irlandesa e sua inércia mórbida; valorização da interioridade psicológica. Economia de meios narrativos. *The Untilled Field* como exemplo de um ciclo de histórias sobre a condição irlandesa - uma herança que conduz a James Joyce. De novo uma insistência na pluralidade de escritas que iam caracterizando o *short story* de expressão inglesa no fim do século XIX.

### **31ª Aula**

[teórica]

Apreciação do contributo à problematização do *short story* dado em 1898 por Frederick Wedmore enquanto ensaísta e cultor. A afirmação do interesse artístico que a forma (Ihe) tem despertado, das subtilezas que a caracterizam e da sua presente variedade; o valorizar da prosa enquanto modo de expressão particularmente difícil, das exigências que o autor deve fazer aos leitores e das vicissitudes na recepção, nomeadamente pela brevidade do *short story* e pelo recurso a um amplo naipe de métodos narrativos. Elogio dos escritores franceses e da qualidade estilística no uso da língua inglesa; antecipar de algum ensaísmo de Virginia Woolf.

### 32ª Aula

[teórica]

A valorização da vertente lírica na tradição do *short story* segundo Eileen Baldeshwiler em 1969: breve arqueologia de uma prática de escrita – os *sketches* de Turgenev, a arquitetura rigorosa de Chekhov; a dramatização e a sugestividade, o valor atribuído à atmosfera em detrimento de uma intriga; antepassados de Katherine Mansfield e Virginia Woolf em particular na importância concedida aos estados de espírito e ao uso do monólogo interior.

Uma fase da tradição do *short story* ou uma característica múltiplas vezes revisitada?

### 33ª Aula

[teórica]

Apresentação de duas comunicações da docente sobre dois textos de George Egerton “An Empty Frame” [1ª hora] e “A Cross Line” (1893) [2ª hora] que surgem como exemplos de algumas das principais vertentes de desenvolvimento do *short story* no fim do século. Ao dar voz à experiência feminina, Egerton contribuiu para a divulgação e afirmação do novo género através de temáticas e de estratégias narrativas que o século XX iria consagrar. Da análise dos textos para a problematização de questões centrais à prática literária então iniciada.

### 34ª Aula

Análise do contributo de Olive Schreiner e de George Fleming para a variedade de temáticas e a flexibilidade de técnicas ao serviço do *short story* através da leitura de “The Buddhist Priest’s Wife” (1892) e de “By Accident” (1898). Ainda a ascensão de um género em íntimo relacionamento com questões socio-culturais que marcaram o *fin-de-siècle*, da afirmação de uma escrita no feminino à pluralidade de revistas e abertura ao cosmopolitismo.

### 35ª Aula

[teórica]

Apreciação crítica dos ensaios de Mary Louise Pratt, “The Short Story: The Long and the Short of It” (1981) e de Suzanne C. Ferguson – “Defining the



short story: Impressionism and Form” (1982).

Das dificuldades de definir o *short story* enquanto género e da possibilidade teórica de o associar de modo inescapável ao impressionismo literário iniciado com Flaubert - a magna questão epistemológica da capacidade de “representar o real” e as técnicas de explorar e expor a experiência subjectiva.

### **36ª Aula**

[teórica]

Abordagem da epifania tomando como pretexto os comentários de James Joyce em *Stephen Hero* (1ª publ. póstuma 1944). Da fértil tradição oitocentista do momento epifânico até aos usos modernos de uma técnica a que o *short story* tem frequentemente recorrido. Acontecimentos banais e qualidade revelatória; estratégia verbal e participação do leitor.

### **37ª Aula**

[teórica]

O ensaio de Charles E. May “The Nature of Knowledge in Short Fiction” (1984): a brevidade do *short story* como consequência “natural” do seu tratamento de uma experiência breve e particularmente intensa em cuja efemeridade se revela o mistério da vida (epifania).

## **PLANIFICAÇÃO PORMENORIZADA DO 3º TRIMESTRE**

### **38ª Aula**

Apreciação global dos trabalhos feitos em casa - comentário às qualidades e deficiências reveladas pela turma e por cada um dos alunos; sugestões individualizadas perante a realidade da sua escrita e da pesquisa que efectivamente demonstraram.

Proposta de exposição oral - segundo a classificação obtida - dos trabalhos que melhor contribuam para o funcionamento da turma. Organização do calendário de aulas durante este último período lectivo.

### 39ª Aula

Introdução ao estatuto de *Dubliners* (1914) enquanto sequência de histórias autónomas que formam um todo (*short story cycle* ou *composite novel*?); regresso a George Moore e ao seu pioneiro *The Untilled Field* (1903).

Leitura de dois textos de James Joyce - “Eveline” e “Clay”- enquanto exemplos do caminho percorrido pelo *short story* desde a década de 90 do século XIX, nomeadamente no recurso à herança simbolista, na manipulação do ponto de vista narrativo, na elisão de informações presentes na tradição realista, na utilização da epifania. O confronto entre a vertente realista, as suas marcas naturalistas e a instabilidade narrativa que expõe a dúvida epistemológica já modernista.

### 40ª Aula

Leitura de “The Dead” como culminar do contributo de Joyce para o novo género que as duas décadas anteriores vinham experimentando.

A análise da condição irlandesa em brilhante interacção com as técnicas narrativas aqui iniciadas; sendo próprias da escrita joyciana, estas técnicas constituem legado inescapável de toda a prosa modernista.

### 41ª Aula

Introdução à escrita de Katherine Mansfield - uma reputação literária justificadamente assente no *short story* e uma obra que mudou o género.

Leitura de *Prelude* (1918): as dimensões simbólicas; os pontos de vista alternados; a sugestividade oblíqua da escrita; os jogos com o tempo; a montagem simbolista dos episódios; a imagética rigorosamente controlada; a estilização do monólogo interior. O mundo da criança e o mundo dos adultos - ritos de passagem.

### 42ª Aula

Apreciação de “Miss Brill” (1920) e de “At the Bay” (1921) como exemplos de dois textos muito diferentes mas ambos característicos da escrita de Mansfield. Da concentração narrativa numa cena única à elaboração especular de episódios que se iluminam mutuamente; revelação epifânica; usos do discurso indirecto livre. A dimensão evocativa e lírica.

Metamorfoses da herança das escritoras de *short story* do fim do século XIX - técnica e temática ao serviço da voz feminina.

### **43ª Aula**

A arte da ficção e a ficção breve de Virginia Woolf. Análise de “The Mark on the Wall” (1917) e de “Kew Gardens” (1919) - estratégias narrativas de uma escrita que reiteradamente se encena e se pratica no *short story*, no ensaísmo e no romance.

Importância decisiva do “momento total” de visão epifânica; dimensão pictórica, vertentes irónica e paródica; carácter metatextual.

O experimentalismo por vezes radical desta ficção breve a par com as heranças revisitadas; presença de Mansfield em Woolf.

### **44ª Aula**

Leitura de “A Haunted House” (1921) e de “Lappin and Lapinova” (1939) - a subversão das expectativas de um leitor de histórias de terror; o intertexto poético (imagética, padrões rítmicos); os jogos entre o real e o imaginário e a tragicomédia das relações humanas condensada.

Balço dos decisivos contributos modernistas apreciados nas aulas para a afirmação literária e crítica do *short story*.

### **45ª Aula**

Apresentação oral dos dois melhores trabalhos escritos pelos alunos com a participação da docente e dos colegas.

### **46ª Aula**

Segunda aula e última aula dedicada à apresentação oral dos melhores trabalhos escritos pelos alunos com a participação da docente e dos colegas.

### **47ª Aula**

[teórica]

Apreciação dos ensaios de Norman Friedman “Recent Short Story Theories: Problems in Definition” (1989) e de Austin M. Wright “On Defining the Short Story: The Genre Question” (1989). A questão genológica e a prática do *short story*: síntese da problematização teórica levada a cabo ao longo do ano

lectivo e revisitação dos principais tópicos que a forma coloca. Regresso à atitude indutiva de adequar qualquer definição de *short story* à realidade plurifacetada dos múltiplos textos dos séculos XIX e XX que foram sendo apreciados.

#### **48ª Aula**

Breve apreciação do ensaio de Ulrich Broich, “Muted Postmodernism: The Contemporary British Short Story” (1993).

Leitura de “The Prick and The Pendulum” de Lorna Tracy ou Edgar Allan Poe revisitado de forma paródica e radicalmente nossa contemporânea em 1996.

Revisões globais da matéria dada como preparação do segundo e último teste presencial.

#### **49ª Aula**

Realização do último teste presencial.

#### **50ª Aula**

Apreciação pela docente dos resultados obtidos no teste: comentário global e avaliação. Discussão do trabalho realizado e factores que merecem especial referência; esclarecimento de dúvidas dos alunos e breve análise na turma quer do (excerto do) ensaio teórico quer do texto literário propostos no teste.

Balanco do trabalho realizado ao longo do ano.

Avaliação final dos alunos.

Conclusão do ano lectivo.

## Notas

- 1 Não funcionando, para esta disciplina, o regime de precedência, tem-se verificado que os alunos que a frequentam concluíram os níveis anteriores. Nas variantes da Licenciatura em Línguas e Literaturas Modernas o aluno escolhe um dos dois conjuntos de disciplinas e, no interior desse conjunto, apenas duas disciplinas.
- 2 O Departamento de Estudos Anglisticos da Faculdade de Letras de Lisboa tem procurado disponibilizar duas turmas desta disciplina, sempre que possível com programas, horários (um durante a manhã, outro ao fim da tarde) e professores diferentes.
- 3 Reid 2. Todas as indicações bibliográficas deste Capítulo IV remetem para o Capítulo VII (Bibliografia).
- 4 A este respeito vejam-se, entre outros, Aguiar e Silva 389, Genette 1979, Fowler 1982.
- 5 Vejam-se as páginas 45 e 46 deste capítulo.
- 6 Sean O'Faolain, *The Heat of the Sun*, London, 1966, 5-6 citado por Lubbers, 172-3.
- 7 Na expressão feliz de Reis e Lopes, 83.
- 8 Vejam-se, entre outros, os estudos de Doderer, de Weber & Greiner, de Lubbers e de Quadflieg.
- 9 Menikoff, 130.
- 10 Stevenson, 261
- 11 Dado que a maioria dos estudantes desconhece o autor é com ele que se inicia, neste programa, a análise literária.
- 12 Szávai, 204-5.
- 13 Veja-se Ferguson, 1989, 180.
- 14 Boyce, 95.
- 15 *Idem*, 97.
- 16 Recordem-se as palavras de Goethe a Eckermann: "Sabe", disse Goethe, "vamos chamá-lo simplesmente *Novela*; pois o que é uma novela, senão um acontecimento inusitado? Este é o conceito exacto do que é novela, e muitas coisas que correm na Alemanha com o título de novela não passam de contos ou o que quer que sejam. É neste sentido original de acontecimento raro que a palavra aparece também nas *Afinidades Electivas*." *Conversações de Goethe com Eckermann*, 29 de Janeiro de 1827, trad. Luís Silveira, Livraria Tavares Martins, Porto, 1947, 156-57. A este propósito,

escutem-se também as palavras de Gillespie. “It is remarkable that Goethe, for whom the concept of the symbol was so important, did not even mention it in connection with the *novella* but focused entirely upon the characteristic of an event or happening of curious interest, something ‘unheard-of’ that nevertheless ‘occurred’-incidents of real existence, thereby suggesting the laws which govern our world.” Gillespie, 123.

- 17 A respeito de Tieck, de Friedrich Schlegel e de Heyse, atente-se uma vez mais na apreciação de Gerald Gillespie: “Impelled by their own doctrine of irony, the Romantics cultivated a tension between the objective and subjective facets of the *novella*. (...) After Goethe’s ‘modern’ recapitulation of the social and moral type of tale, the *novella* was to remain essentially a lucid, crystallized narration, centered upon an ‘event’, or reaching a ‘point’ as in anecdote. It was likely to exhibit a fusion of its own particular symbolism and statement, and the Romantics had added, decisively, the subjective element both as content and as artistic principle.” Gillespie, 124. Para apreciar melhor o contributo da tradição alemã, nomeadamente dos Schlegel e de Tieck, vejam-se ainda os estudos de Polheim e de Szávai.
- 18 Albert J. George, *Short Fiction in France: 1800-1850*, 1964, 234 citado por Reid, 12.
- 19 Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 2054, 1036. Baudelaire publicara, em 1847, a sua única novela *La Fanfarlo*, a qual propiciou o seguinte comentário: “Baudelaire emploie un pseudo-narrateur, qui, loin de jouer un rôle passif, existe indépendamment de l’auteur ou du protagoniste du récit. Changeant souvent de point de vue, ce narrateur introduit la dynamique de la vie dans les contours d’un récit qui, quoique double, demeurerait figé sans cette intervention. Si bien que le dualisme du récit trouve sa réplique dans les rapports équivoques entre le narrateur et son discours narratif.”, David Scott et Barbara Wright, *Introduction*, Charles Baudelaire, *La Fanfarlo, Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en Prose*, Flammarion, Paris, 1987, 13. Dado o carácter relativamente restrito do programa não se exploram aqui estas sugestivas pistas de desenvolvimento do género.
- 20 Na perspectiva de May, 1995, 23-4.
- 21 *Idem*, 22.
- 22 Poe, 1842,8.
- 23 Marler, 167.
- 24 Keating, 1981, 19.
- 25 *Idem* 7.
- 26 Veja-se a este respeito Orel, Capt. 3.
- 27 O’Connor, 1963, 52.
- 28 Lembrem-se, a título de mero exemplo e entre muitos outros, ensaios de James antologados por Leon Edel e Mark Wilson, *Henry James, Literary Criticism: French Writers*,

*Other European Writers, The Prefaces to the New York Edition*, The Library of America, New York, 1984; o esquecido trabalho de Ford, *The English Novel: from the earliest days to the Death of Joseph Conrad*, Constable, London, 1930 (em particular o Capt. III) e, num outro plano, Yves Hervouet, *The French Face of Joseph Conrad*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

- 29 “A ‘sketch’ might be factual or fictional, might describe either an existing or past scene or event, or might simply be a brief narrative from which many details (factual or imaginary) had been excluded. The word ‘tale’ might indicate that the narrative to which it was applied was part of the traditional lore of some culture, or was taken from historical events, or dealt in the supernatural or improbable, or was intended to make some serious point.” Harris, 1979, 10; a este respeito vejam-se também as distinções contrastivas avançadas por Lubbers, 6-14. Segundo Keating, “It was largely because of the difficulty of defining the short story according to its length that two other terms began to develop specific meanings: the ‘sketch’, which offered a brief, perhaps powerful, impression but which lacked the unifying plot of a short story, and the ‘nouvelle’, which tends to fall mid-way between the short story and the full length novel.” Keating, 1981, 4-5.
- 30 Esta distinção é qualificada por Clare Hanson como “the binary development of the short story”, atribuindo ao primeiro tipo, apesar das suas intenções literárias, maior proximidade com o conto oral tradicional e ao segundo ligações genéticas com a ficção modernista e seus descendentes. Hanson, 1985, 5-7 *et passim*.
- 31 Veja-se Ferguson, 1989, 180.
- 32 Harris, 1975, 12. Para um estudo pormenorizado da ficção breve do século XIX veja-se também outro trabalho do mesmo autor, Harris, 1979.
- 33 *Idem*, 11.
- 34 Friedman, 1989, 21. A crítica de Friedman visa, entre outros ensaístas estudados no presente programa, os trabalhos publicados por Ferguson em 1982 e por May em 1984 que serão objecto de breve análise ainda neste capítulo.
- 35 Orel, 11, 12.
- 36 Veja-se, entre outras, a opinião de T. O. Beachcroft, “Robert Louis Stevenson is probably the first major writer in the British Isles whom we can think of as a specialist in the short story, a writer who could not be assessed without his short stories.”, Beachcroft, 1964, II, 7-8.
- 37 Veja-se Shaw, Capt. 2.
- 38 Citado por Keating, 1989, 20.
- 39 *The Notebooks of Henry James*, ed. F. O. Matthiessen and Kenneth B. Murdock, University of Chicago Press, Chicago, 1974 (1947), 104.

- 40 A este propósito vejam-se, entre outros, Shaw, 20 e Harris, 1979, 87-88.
- 41 Harris, 1979, 86.
- 42 Lena Milman citada por Harris, 1975, 12.
- 43 Leia-se a este respeito Clare Hanson: "To 'express everything to the last extremity', to 'fix the last fine shade' of mood and feeling was the aim of a whole school of writers in 1880s and 1890s: the titles of their collections of prose poems and sketches are indicative of this - *Keynotes, Discords, Monochromes, In the Key of Blue*. An important point emerges: that these writers were interested in prose in preference to poetry. Prose was privileged as the more inclusive, promiscuous medium which was by definition better suited to the *discrimination* of feeling, to the creation of nuance by reflection, comparison and shading in language. The prose poem retained this privileged status until the emergence of free verse. In France in particular a link can be established, perhaps paradoxically, between horizons opened by experiments in prose and the development of *vers libre*." Hanson, 1985, 13-4.
- 44 Wedmore, 407, 409.
- 45 Matthews, 33. Antes desta edição em livro, o ensaio conhecera duas versões anteriores publicadas em revista em 1884 e 1885. É de realçar as referências explícitas do autor a, entre outros, Turgenev, Daudet, Mérimée e Maupassant.
- 46 *Anonymous*, 49-50.
- 47 May, 1995, 52.
- 48 A propósito da significativa influência de Moore sobre Joyce veja-se, entre outros, Beckson, 1972.
- 49 Vejam-se, entre outros estudos, os trabalhos de Stubbs e de Pykett (1992 e 1994).
- 50 Veja-se em especial Hanson & Gurr.
- 51 Recorde-se Friedman, 1958 e 1989, 18.
- 52 A propósito da novela, género também complexo e contíguo ao *short story*, remete-se para Eikenbaum, para Chkolvski e para Gillespie. Recordar-se ainda o seguinte comentário: "Mais importante do que [a extensão] é (...) que a **novela** proceda a uma espécie de **concentração temática**, sem divergências por áreas semânticas paralelas ou adjacentes, podendo essa concentração ser reforçada por uma **estrutura repetitiva**; assim, a **novela** acaba por se distinguir da tendência para a minuciosa elaboração própria do **romance** e, por outro lado, da propensão bastante mais restritiva, em todos os aspectos, que afecta o **conto**.", Reis e Lopes, 304.
- 53 Wright, 1989, 48.
- 54 Releia-se a este propósito o ensaio de Ricoeur.
- 55 Ferguson, 1982, 23.



- 56 O'Connor, 1974, 126.
- 57 Gordimer, 459.
- 58 Baldeshwiler, 1969, 443, 446. Veja-se ainda, entre outros, o ensaio de Rohrberger e Burns, 5-12.
- 59 May 1984, 328.
- 60 Medite-se no comentário de Friedman: "Charles May has been the clearest and most consistent proponent of the deductive, single-term, and mixed-category approach, insisting on an inherent relationship between a characteristic structure and a characteristic theme. (...) May does not acknowledge that there are other kinds of novels than the realistic and that some of them do deal with fleeting moments of mythic perception - as do a number of Virginia Woolf's novels, for example, and, I would argue, Joyce's *Ulysses*." Friedman, 1989, 22.
- 61 Bradbury, *Introduction*, 1987, 13.
- 62 Theroux, 69.
- 63 Broich, 34-5. A esta situação não será certamente alheia a compra, no decorrer das duas últimas décadas do século XX, de grandes grupos editoriais britânicos pelos seus congêneres norte-americanos
- 64 *Idem*, 38.
- 65 Na impossibilidade de aceder ao livro de Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, cita-se de Reid, 47, em cujo trabalho se encontrou uma primeira divulgação do conceito.
- 66 "The composite novel is a literary work composed of shorter texts that - though individually complete and autonomous - are interrelated in a coherent whole according to one or more organizing principles." Dunn and Morris, 2.
- 67 *Idem*, 14. Veja-se também todo o capítulo 3 do trabalho citado para um maior desenvolvimento desta análise.
- 68 A respeito da multiplicidade de estratégias epifânicas em *Dubliners* veja-se, entre outros, o trabalho desenvolvido por Head, em particular o Capt. 2. Sobre o conceito de epifania convirá recordar Beja, 1971 e Nichols, 1987.
- 69 Excerto de *Stephen Hero* (1944) reeditado por Current-Garcia and Walton R. Patrick, 99.
- 70 Como acentua um ensaísta: "[Joyce's] magnificent confidence in the short story as a literary genre (...) is surely the major achievement of his *Dubliners*. He appears, in "the tradition", to be the first to be fully aware of what powerful and poignant unity the short story can achieve, and how acutely it can reveal and illuminate our experience." Lester, 308.

- 71 Veja-se, entre outros, o estudo de Cohn, 1978. Utiliza-se a expressão mais usual em português apesar de Cohn preferir a designação “narrated monologue”, “a name which suggests its position astride narration and quotation.” Idem, 14.
- 72 Fowler, 1987, 339. Outro comentário dá testemunho do seu contributo: “Mansfield effected a revolution in the short story comparable to that achieved by Joyce in the novel. Like novelists writing of Joyce, numerous short story writers have testified to her influence on the formal direction of the story.” Hanson and Gurr, 50.
- 73 Veja-se a este respeito Head, 109-11.
- 74 Friedman, 1989, 30.
- 75 Pratt, 180 *et passim*.
- 76 Friedman, 1958, 117. Sublinhado nosso.
- 77 Guliason, 1964, 31.

## VII - Bibliografia

Nenhum professor ignora o papel determinante do recurso à bibliografia no seu próprio caminho de investigação e formação. Por maiores que sejam as suas motivações e qualidades intelectuais, por melhor que se revele a atmosfera em que trabalha, qualquer docente reconhece o valor insubstituível de um permanente diálogo com a pesquisa desenvolvida a nível internacional nas áreas de que se ocupa. O progresso da sua carreira como docente e como investigador surge invariavelmente articulado com um criterioso acompanhar do que vai sendo produzido por outros colegas e tornado público através de revistas da especialidade, de ensaios e livros, de congressos e encontros. Toda a criatividade carece de instrumentos e meios adequados ao seu desenvolvimento e promoção. Por muito que se aprenda (e aprende) com os alunos, por mais valiosos que sejam os contactos com os colegas que partilham preocupações científicas e metodológicas convergentes ou divergentes, nada substitui a actualização individual de cada professor. Apesar de alguns avanços significativos, todos sabemos que as circunstâncias da Universidade portuguesa nem sempre possibilitam a actualização necessária. Para referir apenas o exemplo mais óbvio, o apetrechamento das bibliotecas (em particular a nível do acesso a revistas especializadas e do recurso a meios tecnologicamente avançados) está muito longe de satisfazer as necessidades.

Se - em nome da sua vocação universitária e da dignidade do seu mister - a docente investe com demasiada frequência avultadas somas na aquisição de bibliografia que lhe permite estudar e ensinar, não é legítimo exigir dos alunos (muitas vezes com grandes dificuldades para frequentar o curso) que adquiram um número elevado de espécimes bibliográficos. A primeira questão que se coloca, no contexto da bibliografia para uma disciplina como a que se propõe no presente relatório, é portanto a da acessibilidade.

O incentivo à pesquisa autónoma mas orientada pela docente impõe a utilização ao longo do ano lectivo de um conjunto amplo de textos de biblio-

grafia primária secundária e complementar. O apoio ao trabalho dos alunos não se esgota na atenção que lhes é dedicada pela professora durante as aulas, no acompanhar dos trabalhos, na elucidação de tópicos ou no debate promovido sobre os temas centrais da matéria. Materializa-se também através da disponibilidade constante em emprestar o seu próprio material de trabalho e do sistemático encaminhamento dos alunos para bibliotecas. No caso desta cadeira de Literatura Inglesa III, os estudantes são aconselhados a utilizar principalmente os serviços da Biblioteca Central da Faculdade, da biblioteca do Instituto de Cultura Inglesa (onde se encontram algumas das obras literárias de leitura obrigatória, e também, propostos pela professora desde 1991, alguns dos textos recentes sobre a teoria do *short story* que constam da bibliografia secundária), a biblioteca do Instituto Britânico em Portugal (ainda útil em 1997 ao nível da bibliografia primária, mal apetrechada ao nível da secundária) e a biblioteca do Instituto de Cultura Americana. Ocasionalmente, por exemplo perante obras propostas para os trabalhos a efectuar em casa que pressuponham uma perspectiva comparada, os alunos são ainda encaminhados para outras bibliotecas da própria Faculdade e instituições especializadas (*Institut Franco-Portugais*, Instituto de Cultura Americana, Instituto Alemão) bem como para a Biblioteca Nacional.

Outra dimensão da acessibilidade ao material bibliográfico é o custo dos livros. Procurou-se que, sem prejuízo da qualidade, todos os textos de leitura obrigatória programados para a disciplina e parte da bibliografia secundária estivessem editados em *paperback* ou fossem de outro modo acessíveis aos alunos. A maioria dos textos de autores de bibliografia primária do século XX encontra-se no excelente volume seleccionado por Malcolm Bradbury em 1987. As edições *hardback* necessárias ao acompanhamento da matéria ou existem nas bibliotecas antes referidas ou são emprestadas pela professora à medida das necessidades do programa.

O critério de rigor e de qualidade do material a usar manteve-se no caso dos poucos textos a ser estudados em tradução: Turgenev, Flaubert, Maupassant e Chekov são lidos em versões inglesas de reconhecido mérito. O texto de Boccaccio com que se inicia no programa a análise literária é tradução de

Urbano Tavares Rodrigues.

A fim de permitir aos alunos que definam as suas prioridades de aquisição do material bibliográfico obrigatório são-lhes indicados, logo na primeira semana de aulas, quais os títulos que não podem deixar de possuir e quais se encontram disponíveis nas bibliotecas aconselhadas. Como é evidente, alguns ensaios e textos literários que, no decorrer do ano lectivo, acabem por ser revelar igualmente necessários serão aconselhados e facultados no momento oportuno.

Nem sempre os volumes apresentados correspondem necessariamente às preferências da docente. Por outro lado, verificou-se que alguns elementos bibliográficos de menor acessibilidade não podiam deixar de ser, apesar disso, indicados.

A bibliografia que faz parte do presente programa destina-se ao trabalho regular das aulas; não lhe compete apenas cumprir uma função de suporte e um papel informativo mas também promover o entusiasmo dos estudantes pelo género seleccionado e introduzi-los à sua realidade contemporânea na literatura inglesa; alertá-los para o dinamismo de uma forma literária que não se confina a uma língua ou cultura; mostrar-lhes algumas das transformações ocorridas em particular nos últimos cento e cinquenta anos. Para cumprir este objectivo foi inevitável recorrer a instrumentos de trabalho nem sempre disponíveis nas bibliotecas e livrarias portuguesas. Sem pretender iludir as enormes carências de material bibliográfico, mas procurando suprir algumas das deficiências mais notórias, a professora emprestou textos fundamentais para compreender a evolução do género. Assim, disponibilizou a docente textos esgotados no mercado internacional, ensaios e textos literários do século XIX que recolhem contributos dispersos por muitos volumes que já não se encontram à venda e apenas obtidos em bibliotecas do Reino Unido ou através do serviço de empréstimo da *British Library*. Para muitos momentos do programa, o recurso a tais empréstimos foi o único caminho a tomar para permitir um trabalho sério na disciplina.

Perante a amplitude do período a estudar, as dificuldades inerentes à própria forma literária em apreço, a variedade de autores e as insuficientes condições de acesso, a bibliografia aqui coligida não tem a veleidade de esgo-

tar a tradição do *short story* e as suas envolventes de carácter contextual. Outros elementos bibliográficos, em especial sobre alguns dos autores estudados no decurso das aulas ou em trabalhos a realizar pelos alunos sobre autores não inicialmente previstos, serão entretanto indicados. Trata-se de uma bibliografia **seleccionada**. Não se ilude a relativa escassez de material secundário - fruto, como se viu no Capítulo IV, da própria história e fortuna crítica do tema escolhido - nem se pretende escamotear a impossibilidade física de indicar tudo o que a professora foi consultando ao longo dos muitos anos de trabalho em Literatura e Cultura Inglesa que, de algum modo, foram convergindo para este momento da sua carreira docente. Tal nem sequer seria adequado ao perfil da disciplina e correr-se-ia o risco de intimidar os estudantes, de os afastar das tarefas propostas, de se tornar contraproducente do ponto de vista pedagógico. O critério escolhido para distinguir as obras de leitura ou consulta obrigatória das aconselhadas mas facultativas toma em consideração as carências já antes mencionadas; encaminha os alunos quer para obras de carácter geral ou de enquadramento contextual (que lhes podem servir de suporte para rever conceitos e tópicos visitados em outras disciplinas), quer para os terrenos mais específicos do programa e para as diversas posições teóricas que o *short story* tem proporcionado.

Por outro lado, e apesar do seu intuito selectivo, a bibliografia proposta é ainda assim bastante vasta. Perante a multiplicidade de questões que o género suscita e o interesse em sugerir, no âmbito do projecto de disciplina que este relatório propõe, uma investigação mais ampla do que a apenas adequada a alunos da Licenciatura, o material bibliográfico que se apresenta, em especial na bibliografia secundária e na bibliografia complementar, oferece variadas pistas de desenvolvimento que se desejam dignas de quantos - e não apenas os estudantes desta disciplina de Literatura Inglesa III - pretendam vir a aprofundar a riqueza multifacetada da Literatura Inglesa através da tradição (ou tradições) do *short story*. Estas duas áreas da bibliografia integram portanto autores, textos e perspectivas de análise que contribuirão para a formação da docente e que, por isso, desejam também fazer alguma justiça ao caminho que percorreu até esta etapa da carreira académica.

Em particular na bibliografia secundária de leitura obrigatória houve a intenção deliberada de seleccionar estudos decisivos, marcos fundamentais de um caminho que se revela em permanente renovação, sobretudo a partir dos finais da década de 70, sem esquecer contributos seminais como os de Edgar Allan Poe (em 1842), de Brander Matthews e do seu oponente anónimo (em 1901) ou de Norman Friedman (1958 e 1989) e de Austin M. Wright “On Defining the Short Story: The Genre Question” (1989). Seleccionaram-se (como ficou patente nos Capítulos IV e VI) títulos fundamentais para a elucidação dos conceitos que enformam a própria tradição do género, inclusive questionando se estamos de facto perante um género (razoavelmente) autónomo, perante uma emanção particularmente afortunada da escrita modernista ou perante manifestações sucessivas da necessidade antropológica de contar (e ler ou ouvir contar) histórias.

A bibliografia do programa de Literatura Inglesa III que é objecto do presente relatório encontra-se subdividida em **Bibliografia Primária**, **Bibliografia Secundária** e **Bibliografia Complementar**. A **Bibliografia Primária** distingue cada um dos textos literários de leitura obrigatória previamente escolhidos pela professora - que impõem um pormenorizado tratamento na aula (e são por isso objecto dos sumários apresentados no Capítulo VI) e um número (muito diminuto) de textos também de leitura obrigatória - nem sempre aprofundados na aula mas seleccionados, pela sua ainda razoável importância para a tradição do género, desde o início do ano lectivo. Conforme os conhecimentos anteriores dos alunos, as suas eventuais dúvidas e o próprio ritmo de trabalho alcançado pela turma, estes últimos textos serão ou não incluídos no trabalho da aula. A **Bibliografia Secundária** encontra-se por sua vez dividida em textos ensaísticos de leitura obrigatória, textos de consulta obrigatória e textos de leitura e/ou consulta aconselhada. A **Bibliografia Complementar** inclui bibliografia de carácter geral (obras de referência, teoria estética, teoria literária), bibliografia sobre a análise da narrativa, bibliografia que pretende completar informações de cariz contextual e outras obras e artigos de interpretação especializada em função de tópicos, temas e autores. Por razões que parecem evidentes, desde logo pela impossibilidade de prever quais os autores

que serão escolhidos pelos estudantes para o trabalho de pesquisa a redigir em casa, é esta última área a mais incompleta. Na medida das necessidades dos estudantes, dos conhecimentos da docente e da acessibilidade aos textos em diversas bibliotecas tais lacunas serão eventualmente compensadas.

A Bibliografia da disciplina de Literatura Inglesa III que é objecto deste programa começa pelos textos de **Bibliografia Primária de leitura obrigatória** (total ou parcial) aos quais se seguem os ensaios de **Bibliografia Secundária** ainda de leitura obrigatória. Segundo os critérios antes enunciados, indicam-se edições acessíveis de reconhecida qualidade (se necessário, por motivos de acidental conjuntura de mercado, indicar-se-ão edições alternativas).

A **Bibliografia Secundária** é constituída por textos de consulta obrigatória e textos de leitura e/ou consulta aconselhada. Trata-se de volumes de acesso desigual e para os quais não existem edições alternativas; para além dos textos desde o início disponibilizados pela docente, outros se indicam que serão, quando necessário, facultados aos alunos.

Na **Bibliografia Complementar** nenhum título é, à partida, obrigatório, até porque nela ocorrem títulos de informação geral que é de supor que os estudantes conheçam de anteriores anos lectivos; títulos dedicados a períodos históricos já visitados com maior ou menor profundidade; títulos de teoria geral da narrativa e ainda alguns títulos particularmente relevantes para os temas, tópicos, autores ou métodos que ajudaram a definir o programa da disciplina. Só o decorrer do trabalho permitirá aferir da sua maior ou menor utilidade para cada um dos estudantes ou para a turma no seu todo.

Deve referir-se que a ausência de um destaque particular nesta bibliografia para revistas especializadas no estudo do *short story* - caso da consagrada *Studies in Short Fiction*, de *Journal of the Short Story in English* (*Les Cahiers de la nouvelle*) ou ainda de *Visions critiques, revue sur la nouvelle de langue anglaise* - não decorre do seu desconhecimento pela docente antes se prende com as já antes mencionadas deficiências de acessibilidade.

Na lista de títulos a seguir indicados o asterisco \* assinala os textos de leitura obrigatória (o que nem sempre implica a sua leitura integral).



## Bibliografia Primária

- \*Alpers, Anthony, ed., *The Stories of Katherine Mansfield*, Oxford University Press, Auckland, 1984.
- \*Boccaccio, 'O Falcão' in *Decameron*, Int. e trad. Urbano Tavares Rodrigues, Círculo de Leitores, Porto, s.d., 429- 435.
- \*Bradbury, Malcolm, ed., *The Penguin Book of Modern British Short Stories*, Penguin Books, Harmondsworth, 1988 (1987).
- \*Chekhov, Anton, "Lady with Lapdog" in *Lady with Lapdog and other stories*, trans. and int. David Magarshack, Penguin Books, London, 1964, 264-281.
- \*Crackenthorpe, Hubert, "Embers", in Peter Keating ed., *Nineteenth Century Short Stories*, Longman, Harlow, 1981, 166-174.
- \*Egerton, George, "A Cross Line" e "An Empty Frame", *Keynotes & Discords*, in Martha Vicinus, Virago, London, 1983.
- \*Flaubert, Gustave, "A Simple Heart" in *Three Tales*, trans. and int. A. J. Krailsheimer, Oxford University Press, Oxford, 1991, 3-40.
- \*Fleming, George, "By Accident" in *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin de Siècle*, ed. and int. Showalter, Elaine, Virago, London, 1993, 74-83.
- \*Gaskell, Elisabeth, "The Old Nurse's Story" in Peter Keating ed., *Nineteenth Century Short Stories*, Longman, Harlow, 1981, 50-7.
- \*Harrison, Fraser, select. and int., *The Yellow Book: An Anthology*, The Boydell Press, London, 1982 (1914).
- \*Harte, Bret, "The Outcasts of Poker Flat" in Harte, B., *The Outcasts of Poker Flat*, American House, New York, 1982, 7-21.
- \*Hawthorne, Nathaniel, "Young Goodman Brown" in *Selected Tales and Sketches*, int. Hyatt H. Waggoner, Rinehaart & Co., New York, 1950, 108-122.
- \*Joyce, James, *Dubliners*, Penguin Books, Harmondsworth, 1973 (1914).
- Mansfield, Katherine, *Collected Short Stories*, Penguin Books, London, 1985 [edição alternativa à de Alpers].
- \*Maupassant, Guy de, "Boule de Suif" in *Selected Short Stories*, trans. and int. Roger Colet, Penguin Books, London, 1964, 19-68.
- \*Moore, George, "Home Sickness" in O'Connor, Frank ed. *Classic Irish Short Stories*, Oxford University Press, Oxford, 1964, 1-16.

- Oates, Joyce Carol, "The Lady with the Pet Dog", in Oates, J. C., *Marriages and Infidelities*, The Vanguard Press, New York, 1972 (1968), 390-411.
- \*Poe, Edgar Allan, "The Pit and the Pendulum", in Poe, E. A., *Selected Writings*, ed. David Galloway, Penguin Books, Harmondsworth, 1973, 261-276.
- \*Schreiner, Olive, "The Buddhist Priest's Wife" in *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin de Siècle*, ed. and int. Showalter, Elaine, Virago, London, 1993, 84-97.
- \*Stanford, Derek, *Short Stories of the Nineties: A Biographical Anthology*, John Baker, London, 1968.
- \*Stevenson, Robert Louis, "Markheim" in Peter Keating ed., *Nineteenth Century Short Stories*, Longman, Harlow, 1981, 106-121.
- \*Tracy, Lorna, "The Prick and the Pendulum" in *New Writing 5*, ed. Christopher Hope and Peter Porter, Vintage, London, 1996, 394-401.
- \*Turgenev, Ivan, "Yermolay and the Miller's Wife" in Turgenev, I., *Sketches from a Hunter's Album: The Complete Edition*, trans. and int. Richard Freeborn, Penguin Books, London, 1990, 29-41.
- \*Woolf, Virginia, *The Complete Shorter Fiction*, ed. by Susan Dick, Triad Grafton, London, 1987 (1985).

### **Bibliografia Secundária**

- \*Anonymous, "Review of Brander Matthews' *Philosophy of the Short Story*" *Academy*, March 30, 1901 in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 48-50.
- \*Baldeshwiler, Eileen, "The Lyric Short Story: The Sketch of A History", *Studies in Short Fiction*, VI, 1969, 443-453.
- Bates, H. E., *The Modern Short Story*, Michael Joseph, London, 1972 (1941).
- Bayley, John, *The Short Story: Henry James to Elizabeth Bowen*, The Harvester Press, Hemel Hempstead, 1988.
- Beachcroft, T. O., *The English Short Story*, Longmans, Green and Co., London, 1964.
- \_\_\_\_\_, *The Modest Art. A Survey of the Short Story in English*, Oxford University Press, London, 1968.
- Beja, Morris ed., *James Joyce: Dubliners and A Portrait of the Artist as a Young Man*, Macmillan, London, 1973.

- Beckson, Karl, "Moore's *The Untilled Field* and Joyce's *Dubliners*: The Short Story's Intricate Maze", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 15, n 4, 1972, 291-304.
- Berces, Francis, 'Poe and Imagination: An Aesthetic for the Short Story Form', *Journal of the Short Story in English*, v. 2 (1984), 105-113.
- \*Bergonzi, Bernard, 'An Appendix on the Short Story', in *The Situation of the Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972 (1970), 251-256.
- Bonheim, Helmut, *The Narrative Modes: Techniques of the Short Story*, D. S. Brewer, Cambridge, 1986 (1982).
- \*Bowen, Elizabeth, "Introduction to *The Faber Book of Modern Short Stories*" (1944) in *Short Story Theories*, ed. May, Charles E., Ohio University Press, Athens, 1976, 152-158.
- \*Boyce, Benjamin, "English Short Fiction in the Eighteenth Century: A Preliminary View", *Studies in Short Fiction*, V, 1968, 95-112.
- \*Broich, Ulrich, "Muted Postmodernism: The Contemporary British *Short Story*", *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik*, 41, 1, 1993, 31-39.
- Capote, Truman, "On Problems of Form and Technique" in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 124-125 [Interview in *Paris Review*, Spring-Summer 1957].
- \*Chekov, Anton, *Letters on the Short Story, the Drama and Other Literary Topics* (1924) in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 20-24 [Excertos de cartas publicadas entre 1886 e 1899].
- Cohen, Ralph, "Do Postmodern Genres Exist?", *Genre*, Vol. XX, Fall-Winter 1987, 241-258.
- \*Cohn, Dorrit, "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style", *Comparative Literature*, 18, n82, 1966,97-112.
- \_\_\_\_\_, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983 (1978).
- \*Cunningham, A. R., "The 'New Woman Fiction' of the 1890s", *Victorian Studies*, 17, 1973, 177-186.
- Current-Garcia, Eugene and Walton R. Patrick, rev. ed. *What is the Short Story?*, Scott, Foresman and Company, Brighton, 1974 (1961).

- de Vere White, Terence, ed., *A Leaf from the Yellow Book: The Correspondence of George Egerton*, The Richards Press, London, 1958.
- Dunn, Maggie and Ann Morris, *The Composite Novel: The Short Story Cycle in Transition*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- Engstrom, Alfred G., "The Formal Short Story in France and Its Development Before 1850", *Studies in Philology*, XLII (1945), 627-639.
- Evans, Walter, "Nineteenth-Century American Theory of the *Short Story*. The Dual Tradition", *Orbis Litterarum: International Review of Literary Studies*, 1979, 34, 3 14-330.
- Federmann, Raymond, "Surfiction: A Position", *Partisan Review*, 40, 1973, 427-32.
- \*Ferguson, Suzanne C., "Defining the Short Story: Impressionism and Form", *Modern Fiction Studies*, nº 28, 1 (1982), 13-24.
- \* \_\_\_\_\_, "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres" in *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989, 176-192.
- Flora, Joseph M. ed., *The English Short Story 1880-1945. A Critical History*, Twayne Publishers, Boston, Mass., 1985.
- \*Friedman, Norman, "What Makes A Short Story Short?", *Modern Fiction Studies*, IV (1958), 103-117.
- \* \_\_\_\_\_, "Recent Short Story Theories: Problems in Definition" in *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989, 13-31.
- Gillespie, Gerald, "Novella, Nouvelle, Novella, Short Novel? - A Review of Terms", *Neophilologus*, LI 1967, I, 117-127 e II, 225-230.
- \*Gordimer, Nadine, "The International Symposium on the Short Story: South Africa" *The Kenyon Review*, 30, Part 1 (1968), 457-463.
- Gordon, Jan, " 'Wilde's Child': Structure and Origin in the *Fin-de-Siècle* Short Story", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 15, n 4, 1972, 277-290.
- \*Gullasson, Thomas A., "Revelation and Evolution: A Neglected Dimension of the Short Story", *Studies in Short Fiction*, X, 1973, 347-356.
- Gullason, Thomas H., "The Short Story: An Underrated Art", *Studies in Short Fiction*, II, 1964, 13-31.
- Hanson, Clare, *Short Stories and Short Fictions 1880-1980*, Macmillan, London, 1985.

- \_\_\_\_\_ (ed.), *Re-Reading the Short Story*, Macmillan, London, 1989.
- \*Harris, Wendell V., "Beginnings of and for the True Short Story In England", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 15, n 4, 1972, 269-276.
- Head, Dominic, *The Modernist Short Story: A Study in Theory and Practice*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.
- Hingley, Ronald, "Chekhov's Approach to Fiction", ch. 10 in Hingley, R., *Chekhov: A Biographical and Critical Study*, Allen & Unwin, London, 1950, 195-218.
- \*James, Henry, "On the Genesis of "The Real Thing" in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 25-27 [Notebook 22 Feb. 1891].
- Jolles, Andre, *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1972 (1930) [trad. portuguesa Álvaro Cabral, Cultrix, São Paulo, 1976].
- \*Joyce, James, "Definition of Epiphany" in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 99-101 [*Stephen Hero*, 1944].
- \*Keating, Peter, "Introduction" Keating, P. ed., *Working-class Stories of the 1890s*, Routledge & Kegan Paul, London, 1971, ix-xvii.
- \*\_\_\_\_\_, "Introduction" Keating, P. ed., *Nineteenth Century Short Stories*, Longman, Harlow, 1981, 1-20.
- Lester Jr., John A., "Joyce, Yeats and the Short Story", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 15, n 4, 1972, 305-315.
- Lohafer, Susan, *Coming to Terms with the Short Story*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1983.
- \*\_\_\_\_\_, and Jo Elyn Clarey, eds., *Short Story Theory at a Crossroads*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989.
- Lubbers, Klaus, *Typologie der Short Story*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1989 (1977).
- Maier, Sarah E., "Subverting the Ideal: The New Woman and the Battle of the Sexes in the Short Fiction of Ella D'Arcy", *Victorian Review*, 20, Summer 1994, 35-48.
- \*Marler, Robert F., "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850s", *American Literature*, XLVI (1974), 158-169.

- Martin, Peter A., "The Short Story in England: 1930s Fiction Magazines", *Studies in Short Fiction*, 14, 1977, 233-40.
- \*Matthews Brander, *The Philosophy of the Short-Story* (1901) in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 34-38.
- May, Charles E., "The Unique Effect of the Short Story", *Studies in Short Fiction*, 13, 1976, 289-297.
- \_\_\_\_\_ (ed.), *Short Story Theories*, Ohio University Press, Athens, 1976.
- \* \_\_\_\_\_, "The Nature of Knowledge in Short Fiction", *Studies in Short Fiction*, 21, 4, 1984, 327-338.
- \_\_\_\_\_ , Metaphoric Motivation in Short Fiction: "In the Beginning Was the Story" in *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. Susan Lohafer and Jo Elyn Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989, 62-73 .
- \_\_\_\_\_ , *Fiction's Many Worlds*, D. C. Heath & Co., Lexington, Massachusetts, 1993.
- \_\_\_\_\_ , *The Short Story. The Reality of Artifice*, Twayne Publishers, New York, 1995.
- Menikoff, Barry, "The Problematics of Form: History and the Short Story", *Journal of the Short Story in English*, v. 2 (1984), 129-146.
- Mish, Charles C., "English Short Fiction in the XVII<sup>th</sup> Century", *Studies in Short Fiction*, VI, 1969, 393-434.
- Nichols, Ashton, *The Poetics of Epiphany: Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Movement*, University of Alabama Press, Tuscaloosa, 1987.
- Oates, Joyce Carol, "The Short Story" (1971), in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 138-139.
- \*O'Connor, Frank, "On Writing the Short Story" in "*What is the Short Story?*" eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 126-128 [Interview in *Paris Review*, Autumn-Winter 1957].
- \_\_\_\_\_ , *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, World Publishing Co., Cleveland, 1963.
- O'Faolain, Seán, *The Short Story*, The Mercier Press, Cork, 1989 (1948).
- O'Rourke, William, "Morphological Metaphors for the Short Story: Matters of Production, Reproduction, and Consumption" in *Short Story Theory at a*

- Crossroads*, ed. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989, 193-205.
- Orel, Harold, *The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989 (1986).
- Penn, W. S., "The Tale As Genre In Short Fiction", *Southern Humanities Review*, v 15 (3), Summer 1981, 231-241.
- \*Poe Edgar Allan, Review of Nathaniel Hawthorne, *Twice-Told Tales* (1842) in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 9-15.
- \*Porter, Katherine Anne, "No plot, my dear, no story" in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 96-98 [*The Writer*, June 1942].
- \*Pratt, Louise, "The Short Story: The Long and the Short of It", *Poetics*, 10, 1981, pp. 175-194.
- \*Pritchett, V. S., "Short Stories" in *What is the Short Story?* eds., Eugene Current-Garcia and Walton R. Patrick, Scott, Foresman & Co., Glenview, 1974, 116-117 [*Harper's Bazar*, July 1953].
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, suivi de "Les transformations des contes merveilleux" et de E. Méliétinski "L'étude structurale et typologique du conte", trad. Marguerite Derrida *et al.*, Editions du Seuil, Paris, 1970 (1928).
- Rabaté, Jean-Michel, "Silence in *Dubliners*" in *James Joyce: New Perspectives* ed. Colin MacCabe, Harvester, Brighton, 1982, 45-72.
- Rafroidi, Patrick, "The Irish Short Story In English. The Birth of A New Tradition" in Rafroidi, Patrick and Terence Brown, *The Irish Short Story*, Colin Smythe Ltd., Gerrards Cross, 1979, 27-38.
- Reid, Ian, *The Short Story*, Methuen, London, 1977.
- Rohrberger, Mary and Dan E. Burns, "Short Fiction and the Numinous Realm: Another Attempt at Definition", *Modern Fiction Studies*, n<sup>o</sup>, 28, 1 (1982), 5-12.
- Shaw, Valerie, *The Short Story: A Critical Introduction*, Longmans, London, 1983.
- Showalter, Elaine, ed. and int. *Daughters of Decadence: Women Writers of the Fin de Siècle*, Virago, London, 1993.
- \*Szávai, János, "Towards a Theory of the Short Story", *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tomus 24 (1-2), 1982, 203-224.

- Simões, João Gaspar, "A Genealogia do Conto Moderno", *Mundo Literário*, 17 (31 Agosto 1946), 3-4.
- Stevenson, Lionel, "The Short Story in Embryo", *English Literature in Transition, 1880-1920*, 15,n4, 1972, 261-268.
- Stone, Wilfred *et al.*, *The Short Story. An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 1983 (1976).
- \*Taylor, Elizabeth, "The International Symposium on the Short Story: England" *The Kenyon Review*, 31, Part IV (1970), 469-473.
- Theroux, Paul, "Miseries & Splendours of the Short Story", *Encounter*, XXXIX, Sept. 1972, 69-75.
- \*Wain, John, "The International Symposium on the Short Story: England" *The Kenyon Review*, 31, Part III (1969), 82-85.
- \*Wedmore Frederick, 'The Short Story', *The Nineteenth Century*, vol. XLIII (March) 1898, 406-416.
- \*Wright, Austin M., "On Defining the Short Story: The Genre Question" in *Short Story Theory at a Crossroads*, ed. Susan Lohafer and Jo Ellyn Clarey, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1989, 46-53.

Outros elementos bibliográficos, em especial sobre os autores estudados no decurso das aulas ou em trabalhos a realizar pelos alunos, serão oportunamente indicados.

## **Bibliografia Complementar**

### **Obras de Referência, Teoria Estética, Teoria Literária**

- Abrams, Meyer H., *A Glossary of Literary Terms*, Harcourt Brace Jovanovich, Orlando, 1985.
- Adorno, Theodor W., *Theorie Esthetique*, trad. Marc Jimenez, Klincksieck, Paris, 1974 (1970).
- Auerbach, Erich, *Mimésis: La Représentation de la Réalité dans la Littérature Occidentale*, trad. Cornélius Heim, Gallimard, s.p., 1977 (1946).
- Barthes, Roland, *Le Degre Zero de l'Écriture*, Seuil, Paris, 1953.



- Becker, George J. ed., *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton University Press, Princeton, 1963.
- Belsey, Catherine and Jane Moore eds., *The Feminist Reader: Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Macmillan, London, 1992 (1989).
- Benjamin, Walter, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" (Erste Fassung, 1936) in *Gesammelte Schriften*, Band I. 2., Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974, 435-508.
- Berger, Peter and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*, Penguin Books, Harmondsworth, 1984 (1966).
- Biedermann, Hans, *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*, trans. James Hulbert, Meridian, New York, 1992 (1989).
- Bloom, Harold, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, Papermac, London, 1995 (1994).
- Borges, Jorge Luis, *Introdução à Literatura Inglesa*, trad. Helder Moura Pereira, posfácio Gil Nozes de Carvalho, Contexto, Lisboa, 1984 (1965).
- Bourdieu, Pierre, *Les Regles de l'Art: Genese et Structure du Champ Litteraire*, Seuil, Paris, 1992.
- Blumenberg, Hans, "The Concept of Reality and the Possibility of the Novel" in *New Perspectives in German Literary Criticism* ed. by Richard E. Amacher and Victor Lange. Trans. by David H. Wilson et al., Princeton University Press, 1979, 29-48.
- Bruner, Jerome, "The Narrative Construction of Reality", *Critical Inquiry*, 18, 1, Autumn 1991, 1-21.
- Caillois, Roger, *Approches de l'Imaginaire*, Gallimard, s. p., 1978 (1974).
- Carter, Ronald and John McRae, *The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland*, Routledge, London, 1997.
- Chefdor, Monique et al, eds., *Modernism: Challenges and Perspectives*, University of Illinois Press, Urbana, 1986.
- Chevalier, Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des Symboles*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982 [trad. portuguesa Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Editorial Teorema, Lisboa, 1994].
- Communications*, "Recherches Semiologiques: Le Vraisemblable", 11, 1968.
- Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Blackwell, Oxford, 3rd rev. ed. 1991 (1977).

- Currie, Gregory, *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Dekoven, Marianne, "History as Suppressed Referent in Modernist Fiction", *English Literary History*, 51, 1984, 137-152.
- Eagleton, Terry, *Literary Theory: an introduction*, Basil Blackwell, Oxford, 1983.
- Eliade, Mircea, *Aspectos do Mito*, trad. Manuela Torres, edições 70, Lisboa, 1986 (1963).
- Encyclopedia of Literature and Criticism* ed. by Martin Coyle, Peter Garside et al, Routledge, London, 1990.
- Ermarth, Elizabeth Deeds, *Sequel to History: Postmodernism and the Crisis of Representational Time*, Princeton University Press, Princeton, 1992.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du Discours*, int. Gerard Genette, Flammarion, Paris, 1968.
- Ferrara, Fernando et al, *Le Lettere rubate: Studi sul Pastiche letterario*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1983.
- Fowler, Alastair, *A History of English Literature: Forms and Kinds from the Middle Ages to the Present*, Basil Blackwell, Oxford, 1987 (em particular os caps. 10, 12, 13 e 15).
- \_\_\_\_\_, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Modes and Genres*, Clarendon Press, Oxford, 1985 (1982).
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press, Princeton, 1973 (1957).
- Gaillard, Françoise, "The Great Illusion of Realism, or the Real as Representation" trans. Mya Weinberger, *Poetics Today*, 5, nº.4 (1984), "Representation in Modern Fiction", 753-766.
- Genette, Gérard, *Introduction à l'architexte*, Editions du Seuil, Paris, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Palimpsestes: La Litterature au Second Degre*, Editions du Seuil, Paris, 1982.
- \_\_\_\_\_, *L'Oeuvre de l' Art: Immanence et Transcendance*, Editions du Seuil, Paris, 1994.
- Goldmann, Lucien, *Pour une Sociologie du Roman*, Gallimard, s. p., 1964.
- \_\_\_\_\_, et al, *Sociologia da Literatura*, trad. José Aguiar, editorial estampa, Lisboa, 1972.

- Greimas, A. J., *Semantique Structurale*, Larousse, Paris, 1966.
- Hamon, Philippe, "Un discours contraint", *Poétique*, n° 16 (1973), 411-445.
- \_\_\_\_\_, "Theme et effet de réel", *Poétique*, n° 64 (1985), 495-503.
- Hume, Kathryn, *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*, Methuen, New York, 1984.
- Hutcheon, Linda, *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*, Methuen, New York, 1984.
- \_\_\_\_\_, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Methuen, New York, 1985.
- \_\_\_\_\_, "The Pastime of Past Time": Fiction, History, Historiographic Metafiction", *Genre*, Vol. XX, Fall-Winter 1987, 285-305.
- \_\_\_\_\_, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory and Fiction*, Routledge, New York, 1988.
- \_\_\_\_\_, *Irony's Edge: the theory and politics of irony*, Routledge, London, 1994.
- Iser, Wolfgang, *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980 (1976).
- Jameson, Fredric, "Magical Narratives: Romance as Genre", *New Literary History*, 7, n° 1, (Autumn 1975), 135-163.
- Kermode, Frank, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Oxford University Press, Oxford, 1967.
- \_\_\_\_\_, "Sensing Endings", *Nineteenth Century Fiction*, 33, 1978, 144-158.
- \_\_\_\_\_, *The Genesis of Secrecy: on the Interpretation of Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1979.
- \_\_\_\_\_, *Essays on Fiction: 1971-82*, Routledge & Kegan Paul, London, 1983.
- Leenhardt, Jacques, "Pour une esthétique sociologique: essai de Construction de l'Esthétique de Lucien Goldmann", *Revue d'Esthétique*, juin 1977, 113-128.
- \_\_\_\_\_, *Lecture Politique du Roman: La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, Editions de Minuit, Paris, 1973.
- \_\_\_\_\_, "Interview: Jacques Leenhardt" by Eva Corredor, trans. Eva Corredor and Carol Rovane, *Diacritics*, September 1977, 64-72.
- Lentricchia, Frank and Thomas McLaughlin, *Critical Terms for Literary Study*, University of Chicago Press, Chicago, 1990 (1963).

- Levenson, Michael H., *A Genealogy of Modernism: A study of English literary doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge, 1986 (1984).
- Levine, George, *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, University of Chicago Press, London, 1981.
- Lukács, George, "Es geht um den Realismus" (1938) in *Essays über Realismus*, Band 4 Georg Lukács Werke, Luchterhand, 1971, 313-343.
- Liotard, Jean-François, *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*, Editions de Minuit, Paris, 1979.
- Miner, Earl, "That Literature is a Kind of Knowledge", *Critical Inquiry*, 2, nº 3 (1976), 487-518.
- Muecke, D. C., *The Compass of Irony*, Methuen, London, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Irony and the Ironic*, Methuen, London, 1982 (1970).
- Poetics Today*, "The Construction of Reality in Fiction", 5, nº 2, (1984).
- Reis, Carlos, *Técnicas de Análise Textual: Introdução à Leitura Crítica do Texto Literário*, 2ª ed. rev. e aumentada, Livraria Almedina, Coimbra, 1978.
- Rose, Margaret A., *Parody: Ancient, modern, and post-modern*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Scholes, Robert, "On Realism and Genre", *Novel*, 2, nº 3 (Spring 1969), 269-271.
- \_\_\_\_\_, *Fabulation and Metafiction*, University of Illinois Press, Urbana, 1979.
- Sena, Jorge de, *A Literatura Inglesa: Ensaio de Interpretação e de História*, Cotovia, Lisboa, 1989 (1963).
- \_\_\_\_\_, *Dialécticas Teóricas da Literatura*, edições 70, Lisboa, 1977.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e, *Teoria da Literatura*, 4ª ed., Livraria Almedina, Coimbra, 1982.
- Steiner, George, *Language and Silence: Essays 1858-1966*, faber & faber, London, 1967.
- \_\_\_\_\_, *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, Penguin Books, Harmondsworth, 1975 (1968).
- \_\_\_\_\_, *In Bluebeard's Castle: Some Notes towards the Re-definition of Culture*, faber & faber, London, 1974 (1971).
- Tallis, Raymond, *In Defence of Realism*, Edward Arnold, London, 1988.
- Todorov, Tzvetan, *Theories du Symbole*, Editions du Seuil, Paris, 1977.

- \_\_\_\_\_, *Les Genres du Discours*, Editions du Seuil, Paris, 1978
- \_\_\_\_\_, *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique* suivi de *Ecrits du Cercle de Bakhtine*, Seuil, Paris, 1981.
- Viëtor, Karl, "Probleme der literarischen Gattungsgeschichte", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 9, 1931, 425-447.
- \_\_\_\_\_, "L'histoire des genres littéraires", *Poétique*, 32, 1977, 490-506.
- Waugh, Patricia, *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*, Methuen, London, 1984.
- Wellek, René e Austin Warren, *Teoria da Literatura*, trad. José Palla e Carmo, Publicações Europa-América, s.l., 1971.
- \_\_\_\_\_, *A History of Modern Criticism*, Yale University Press, New Haven, oito vols. entre 1981 (1955) e 1992.
- \_\_\_\_\_, *Concepts of Criticism*, Ed. and int. by Stephen G. Nichols, Jr, Yale University Press, New Haven, 1973 (1963).
- Weinstein, Mark A., "The Creative Imagination in Fiction and History", *Genre*, 9, 1976, 263-77.
- White, Hayden, "The Value of Narrativity in the Representation of Reality", *Critical Inquiry*, vol. 7, Winter 1980, 5-27.
- \_\_\_\_\_, "The Narrativization of Real Events", *Critical Inquiry*, vol. 8, Summer 1981, 793-98.
- \_\_\_\_\_, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992 (1987).
- Whitehead, Alfred North, *Simbolismo: o seu significado e efeito*, trad. Artur Morão, edições 70, Lisboa, 1987 (1927).
- Wilde, Alan, *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism, and the Ironic Imagination*, Johns Hopkins U. P., Baltimore, 1981.
- Wimsatt, Jr. William K. and Cleanth Brooks, *Crítica Literária: Breve História*, prefácio de Eduardo Lourenço, trad. Ivette Centeno e Armando de Moraes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1971 (1957).
- Wilson, Edmund, *Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*, Fontana, London, 1984 (1931).

- Wolff, Janet, *The Social Production of Art*, Macmillan, London, 1981.
- Zima, Pierre V., *L' Ecole de Francfort: Dialectique de la Particularite*, Editions Universitaires, Paris, 1974.
- \_\_\_\_\_, *Pour une Sociologie du Texte Litteraire*, Union Generale d'Editions, s. p., 1978.

### **Sobre Narrativa**

- Bal, Mieke, "Narration et focalisation: pour une théorie des instances du récit", *Poetique* 29 (1977), 107-27.
- Beer, Gillian, *Arguing with the Past: Essays in Narrative from Woolf to Sidney*, Routledge, London, 1989.
- Beja, Morris, *Epiphany in the Modern Novel*, Peter Owen, London, 1971.
- Brooks, Peter, *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*, Clarendon Press, Oxford, 1984.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1978.
- \_\_\_\_\_, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Cornell University Press, Ithaca, 1990.
- Chklovski, V., "A Construção da Novela e do Romance" (1929) in *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos* apresentados por Tzvetan Todorov, vol. II, trad. Isabel Pascoal, edições 70, Lisboa, 1978, 43-73.
- Correia, M<sup>ª</sup> Helena de Paiva, "Ponto de Vista: contributo para o repensar da questão" in *Revista da Faculdade de Letras*, nº 3, 5 Série, Lisboa, 1985, 129-143.
- DuPlessis, Rachel Blau, *Writing Beyond the Ending: Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*, Indiana University Press, Bloomington, 1985.
- Eikhenbaum, B., "Sobre a Teoria da Prosa" (1927) in *Teoria da Literatura: Textos dos Formalistas Russos* apresentados por Tzvetan Todorov, vol. II, trad. Isabel Pascoal, edições 70, Lisboa, 1978, 75-91.
- Ermarth, Elizabeth Deeds, *Realism and Consensus in the English Novel*, Princeton University Press, Princeton, 1983.
- \_\_\_\_\_, *The English Novel In History: 1840-1895*, Routledge, London, 1997.
- Friedman, Norman, "Point of View in Fiction: the development of a critical concept", *PMLA*, 70 (1955), 1160-1184.

- Genette, Gérard, *Figures II*, Editions du Seuil, Paris, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.
- Hardy, Barbara, "Towards a Poetics of Fiction: 3) an Approach through Narrative", *Novel*, 2, nº 1 (Fall 1968), 5-14.
- Holquist, Michael, "From Body-Talk to Biography: The Chronobiological Bases of Narrative", *Yale Journal of Criticism*, 3, 1, 1989, 1-35.
- Humphrey, Robert, *Stream of Consciousness in the Modern Novel*, University of California Press, Berkeley, 1972 (1954).
- Lanser, Susan Sniader, *The Narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1981.
- Leech, Geoffrey N. and Michael H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*, Longman, London, 1981.
- Lodge, David, *Language of Fiction: Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*, Routledge & Kegan Paul, 1970 (1966).
- \_\_\_\_\_, "Towards a Poetics of Fiction: 2) An Approach through Language", *Novel*, 1, nº 2 (Winter 1968), 158-169.
- \_\_\_\_\_, *The Novelist at the Crossroads and other essays on fiction and criticism*, Routledge & Kegan Paul, London, 1971.
- \_\_\_\_\_, *Working with Structuralism: Essays and Reviews on Nineteenth and Twentieth-Century Literature*, Routledge, Boston, 1981.
- \_\_\_\_\_, *Write On: Occasional Essays '65-85'*, Penguin Books, Harmondsworth, 1986.
- \_\_\_\_\_, ed., *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Longman, London, 1988.
- \_\_\_\_\_, *The Art of Fiction*, Penguin Books, London, 1992.
- Lukács, George, *The Theory of the Novel*, trans. Anna Bostock, Merlin Press, London, 1978 (1920).
- Miller, J. Hillis, "Narrative and History", *Journal of English Literary History* vol. 41, 1974, 455-474.
- Nash, Christopher ed., *Narrative in Culture: The Uses of Storytelling in the Sciences, Philosophy, and Literature*, Routledge, London, 1990.
- New Literary History*, "On Convention: II", 14, nº 2 (Winter 1983).
- Pina, Álvaro, *Narratividade e Dramaticidade em D. H. Lawrence: A arte das formas ficcionais breves*, Livros Horizonte, Lisboa, 1988.

- Polheim, Karl K. ed., *Theorie und Kritik der Deutschen Novelle von Wieland bis Musil*, Niemeyer, Tubingen, 1970.
- Raban, Jonathan, *The Technique of Modern Fiction: Essays in Practical Criticism*, Edward Arnold, London, 1968.
- Reis, Carlos e Ana Cristina M. Lopes, *Dicionário de Narratologia*, 5ª ed. rev., e aumentada, Livraria Almedina, Coimbra, 1996.
- Ricoeur, Paul, "Narrative Time" in W. J. T. Mitchell ed. *On Narrative*, University of Chicago Press, Chicago, 1981, pp. 165-186.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Methuen, London, 1983.
- Rossum-Guyon, Françoise van, "Point de vue ou perspective narrative", *Poétique*, 4 (1970), 476-497.
- Scholes, Robert and Robert Kellog, *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, Oxford, 1966.
- Scholes, Robert, "Towards a Poetics of Fiction: An Approach through Genre", *Novel*, 2, nº 2 (Winter 1969), 101-111.
- Seixo, M Alzira ed., *Categorias da Narrativa*, Arcádia, Lisboa, 1976.
- Stanzel, F. K., *Narrative Situations in the Novel: Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*, trans. J. Pusack, Indiana University Press, Bloomington, 1971 (1955).
- \_\_\_\_\_, *A Theory of Narrative*, trans. Charlotte Goedsche, pref. Paul Hernadi, Cambridge Univ. Press, Cambridge, 1984 (1979).
- "The State of Fiction: A Symposium", *The New Review*, Summer 1978.
- Sturges, Philip, *Narrativity: Theory and Practice*, Clarendon Press, Oxford, 1992 [Part I].
- Suleimann, Susan, "Le récit exemplaire: parabole, fable, roman à thèse", *Poétique*, 32 (1977), 468-489.
- Todorov, Tzvetan, *Grammaire du Decameron*, Mouton, The Hague, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Poética da Prosa*, trad. Maria de Santa Cruz, edições 70, Lisboa, 1979 (1971).
- Weinmann, Robert, "Point of View in Fiction", in *Preserve and Create: Essays in Marxist Literary Criticism*, eds., G. C. Leroy and U. Beitz, Humanities Press, 1978, 54-75.



Wiese, Benno von, *Die Deutsche Novelle von Goethe bis Kafka, Interpretationen*, B. I (1960) und II (1964), August Bagel Verlag, Dusseldorf, 1960; 1964.

### **Contexto (Histórico, Social, Cultural)**

Bedarida, François, *A Social History of England (1851-1975)*, trans. A. S. Forster, Methuen, London, 1979.

Bell, Michael ed., *1900-1930*, Methuen, London, 1980.

Bergonzi, Bernard, *The Situation of the Novel*, Penguin Books, Harmondsworth, 1972 (1970).

\_\_\_\_\_, *Wartime and Aftermath: English Literature and its Background 1939-60*, Oxford University Press, Oxford, 1993.

Bloom, Clive ed., *Literature and Culture in Modern Britain: vol. I, 1900-1929*, Longman, London, 1993.

Bradbury, Malcolm, *The Social Context of Modern English Literature*, Basil Blackwell, Oxford, 1972 (1971).

\_\_\_\_\_ and James McFarlane eds., *Modernism: 1890-1930*, Penguin Books, Harmondsworth, 1983 (1977).

Butterworth, Eric and David Weir, *The Sociology of Modern Britain*, Fontana, London, 1970 e 1975 (rev. ed.).

\_\_\_\_\_, *Social Problems of Modern Britain*, Fontana, Bungay, 1972.

Cashmore, E. Ellis, *United Kingdom? Class, Race and Gender Since the War*, Unwin Hyman, London, 1989.

Charles, Peter, *British Economic and Social History: 1700-1975*, 4th ed., Edward Arnold, London, 1977.

Cole G. D. H. and Raymond Postgate, *The Common People 1746-1946*, Methuen, London, 1971.

Cox, C.B. and A.E. Dyson, (eds.), *The Twentieth Century Mind*, vol. 111 1945-1965, Oxford University Press, London, 1972.

Fletcher, Ian, *Decadence and the 1890s*, Edward Arnold, London, 1979.

Foley, Martha ed., *Introduction to 200 Years of Great American Short Stories*, Houghton Muffin Co., Boston, 1975, 1-23.

Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman*

- Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven, 1979.
- \_\_\_\_\_, *No Man's Land.. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, The War of the Words*, vol. 1, New Haven, Yale University Press, 1988 .
- \_\_\_\_\_, *No Man's Land.. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Sexchanges*, vol. 2, New Haven, Yale University Press, 1989.
- \_\_\_\_\_, *No Man's Land The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Letters from the Front*, vol. 3, New Haven, Yale University Press, 1994.
- Hanscombe, Gillian and Virginia Smyers, *Writing for their Lives: the Modernist Women 1910-1940*, The Woman's Press, London, 1987.
- Harvie, Christopher, *The Centre of Things: Political Fiction in Britain from Disraeli to the Present*, Unwin Hyman, London, 1991.
- Hobsbawm, E. J., *Industry and Empire*, Penguin Books, Harmondsworth, 1969.
- \_\_\_\_\_, *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph, London, 1994.
- Hoggart, Richard, *The Uses of Literacy: Aspects of working-class life with special reference to publications and entertainment*, Penguin Books, Harmondsworth, 1976 (1957).
- Keating, Peter, *The Haunted Study: A Social History of the English Novel 1875-1914*, Fontana, London, 1991 (1989).
- Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public*, Penguin Books, Harmondsworth, 1979 (1932).
- Ledger, Sally and Scott McCracken, *Cultural Politics at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- Ledger, Sally, *The New Woman: Fiction and feminism at the fin de siècle*, Manchester University Press, Manchester, 1997.
- Levy, Andrew, *The Culture and Commerce of the American Short Story*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995 (1993).
- Marshall, Gordon *et al.*, *Social Class in Modern Britain*, Unwin Hyman, London, 1989.
- Marwick, Arthur, *British Society since 1945*, Allen Lane, London, 1982.
- \_\_\_\_\_, *Culture in Britain since 1945*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.
- McConnell-Ginet, Sally *et al.*, eds., *Women and Language in Literature and Society*,

- Praeger Publishers, New York, 1980.
- McDowall, David, *Britain in Close-Up: an in-depth study of the changing face of contemporary Britain*, Longman, London, 1995 (1993).
- Mills, Jane, *Womanwords: A Vocabulary of Culture and Patriarchal Society*, Virago, London, 1989.
- Moers, Ellen, *Literary Women: The Great Writers*, W. H. Allen & co., London, 1977.
- Morgan, Kenneth O., *The People's Peace: British History 1945-1990*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
- Oakland, John, *A Dictionary of British Institutions*, Routledge, London, 1993.
- Parker, Christopher ed., *Gender Roles and Sexuality in Victorian Literature*, Ashgate, Aldershot, 1995.
- Pelling, Henry, *Modern Britain 1885-1955*, Sphere Books, London, 1969.
- Rose, Jonathan, 'Rereading the English Common Reader: A Preface to the History of Audiences', *Journal of the History of Ideas*, vol 53, 1, Jan-March 1992, 47-70.
- Rubinstein, W. D., *Capitalism, Culture, and Decline in Britain, 1750-1990*, Routledge, London, 1993.
- Sampson, Anthony, *The Changing Anatomy of Britain*, Vintage Books, New York, 1982.
- \_\_\_\_\_, *The Essential Anatomy of Britain: Democracy in Crisis*, Hodder & Stoughton, London, 1992.
- Sceats, Sarah and Gail Cunningham eds., *Image and Power: Women and Fiction in the Twentieth Century*, Longman, London, 1996.
- Seaman, L. C. B., *Post-Victorian Britain 1902-1951*, Methuen, London, 1975.
- Segal, Lynne, *Slow Motion: Changing Masculinities Changing Men*, London, Virago, 1990.
- Showalter, Elaine, *A Literature of their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Virago, London, 1978 (1977).
- \_\_\_\_\_, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Virago, London, 1987 (1985).
- \_\_\_\_\_, *Sexual Anarchy: Gender and Culture at the Fin de Siècle*, Virago, London, 1992 (1990).

- Sinfield, Alan (ed.), *Society and Literature 1945-1970*, Methuen, London, 1983.
- \_\_\_\_\_, *Literature, Politics and Culture in Postwar Britain*, Basil Blackwell, Oxford, 1989.
- Sked, Alan and Chris Cook, *Post-War Britain: A Political History*, Penguin Books, London, 1990.
- Stubbs, Patricia, *Women and Fiction: Feminism and the Novel 1880-1920*, Methuen, London, 1981 (1979) [em especial caps. 6 e 7].
- Suleimann, Susan and Inge Crosman eds., *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, Princeton University Press, Princeton, 1980.
- Tennant, Emma (ed.), "English Literary Life", *Bananas*, Quartet Books, 1977, 57-101.
- Wellek, René, *Confrontations: Studies in the Intellectual and Literary Relations Between Germany, England and the United States during the nineteenth century*, Princeton, New Jersey, 1965.
- Williams, Raymond, *Culture and Society: 1780-1950*, Penguin Books, Harmondsworth, 1971 (1958).
- \_\_\_\_\_, *The Long Revolution*, Penguin Books, Harmondsworth, 1965 (1961).
- \_\_\_\_\_, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Fontana, London, 1983 (1976).

### **Outras Obras e Artigos de Interpretação**

- Adams, Harriet Farwell, "Domesticating the Brutal Passion in Nineteenth-Century Fiction", *The Victorian Newsletter*, 67, Spring 1985, pp. 7-10.
- Allen, Walter, *Some Aspects of the American Short Story*, Oxford University Press, London, 1973.
- \_\_\_\_\_, *The Short Story in English*, Clarendon Press, Oxford, 1981.
- Baldeshwiler, Eileen, "Katherine Mansfield's Theory of Fiction", *Studies in Short Fiction*, VII, 1970, 421-432.
- Beer, Gillian, "The Body of the People in Virginia Woolf" in Sue Roe ed., *Women Reading Women Writing*, Harvester, Brighton, 1987, 85-114.
- Casal, Teresa, *Sean O'Faolain Conta a Irlanda: Do Eu Ao Outro Pela Narração*, (Trabalho de Síntese para Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica) Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Vila Real, 1994.

- \_\_\_\_\_, "A Narrativa da Mortalidade em *Dubliners*" in *Actas do XVI Encontro da APEAA*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, 1996, 91-99.
- Dowling, Linda, "The Decadent and the New Woman in the 1890s", *Nineteenth-Century Fiction*, 33, 4, March 1979, 434-453.
- Doderer, Klaus, "Die angelsächsische *short story* und die deutschen Kurzgeschichte", *Die neueren Sprachen*, II 1953, 417-424.
- Fleishman, Avrom, "Forms of the Woolfian Short Story" in *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity* ed. Ralph Freedman, University of California Press, Berkeley, 1980, 44-70.
- Ford, Madox Ford, "On Impressionism" (1914), "Techniques" (1935) in *Critical Writings of Ford Madox Ford* ed. Paul A. Olson, University of Nebraska Press, Lincoln, 1967 (1964), 33-55, 56-71.
- Gawsworth, John ed., *Ten Contemporaries: Notes Towards their Definitive Bibliography*, London, 1932.
- Hafley, James, "Virginia Woolf's Narrators and the Art of Life Itself" in *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity* ed. Ralph Freedman, University of California Press, Berkeley, 1980, 29-43.
- Hanson, Clare and Andrew Gurr, *Katherine Mansfield*, Methuen, London, 1981.
- Harris, Wendell V., "Identifying the Decadent Fiction of the Eighteen-Nineties", *English Fiction in Transition*, V, 1962, 1-13.
- \_\_\_\_\_, 'Egerton: Forgotten Realist', *The Victorian Newsletter*, Nº 33, Spring 1968.
- \_\_\_\_\_, 'John Lane's Keynote Series and the Fiction of the 1890s', *PMLA*, 83 (October, 1968), pp. 1407-13.
- \_\_\_\_\_, "Vision and Form: the English Novel and the emergence of the short story", *Victorian Newsletter*, n. 47, Spring 1975, 8-12.
- \_\_\_\_\_, *British Short Fiction in the Nineteenth Century: A Literary and Bibliographic Guide*, Wayne State University Press, Detroit, 1979.
- "The International Symposium on the Short Story", *Kenyon Review*, 30 (1968), 443-490; 31 (1969), 59-94, 449-503.
- Irwin, Michael, Mark Kinkead-Weekes and A. Robert Lee (eds.), *Tensions and Transitions (1869-1990). The Mediating Imagination*, faber and faber, London, 1990.
- Jackson, Holbrook, *The Eighteen Nineties: A review of art and ideas at the close of the Nineteenth Century*, Penguin Books, Harmondsworth, 1950 (1913).

- Jordan, Ellen, 'The Christening of the New Woman: May 1894', *Victorian Newsletter*, nº 63, Spring 1983, pp. 19-21.
- Jordan, John "The Short Story after the Second World War" in *The Genius of Irish Prose*, ed. Augustine Martin, The Mercier Press, Dublin, 1985, 131-144.
- Moreno, Armando, *A Biologia do Conto*, Livraria Almedina, Coimbra, 1987.
- Oates, Joyce Carol, Introduction to *The Oxford Book of American Short Stories*, Oxford University Press, Oxford, 1992, 3-16.
- O'Faolain, Seán, "Fifty Years of Irish Writing", *Studies*, nº 51, 1962, 93-105.
- O'Sullivan Vincent and Margaret Scott eds., *The Collected Letters of Katherine Mansfield*, vol. II, 1920-1921, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- Pykett, Lyn, *The Improper Feminine: The Women's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Routledge, London, 1992.
- \_\_\_\_\_, *The Sensation Novel from The Woman in White to The Moonstone*, Northcote House, Plymouth, 1994.
- Quadflieg, Helga, *Die Short Story der Nineties: Narrative Kurzprosa in Spannungsfeld zwischen Ästhetizismus und Naturalismus*, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1988.
- Richter, Harvena, *Virginia Woolf The Inward Voyage*, Princeton University Press, Princeton, 1978 (1970).
- \_\_\_\_\_, "Hunting the Moth: Virginia Woolf and the Creative Imagination" in *Virginia Woolf Revaluation and Continuity* ed. Ralph Freedman, University of California Press, Berkeley, 1980, 13-28.
- Rohrberger, Mary, *Hawthorne and the Modern Short Story: A Study in Genre*, Mouton, The Hague, 1966.
- Ross, Danforth, *The American Short Story*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1961.
- Schlauch, Margaret, "English Short Fiction in the XV<sup>th</sup> and XVI<sup>th</sup> Centuries", *Studies in Short Fiction*, vol. VI, 1969, 233-330.
- Splendore, Paola, "Lo specchio vuoto e lo specchio infranto. Riflessi del reale nell'opera di Virginia Woolf" in *Aion - Anglistica*, 1986, XXIX, 3, 127-139.
- Stead, C. K. ed., *Katherine Mansfield: Letters and Journals*, Penguin Books, London, 1977.

- \_\_\_\_\_, "Katherine Mansfield and the Art of Fiction", *New Review*, 4, 42, Sept. 1997, 27-36.
- Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, William Heinemann, London, 1899.
- Todd, Richard, "The Presence of Postmodernism in British Fiction: Aspects of Style and Selfhood" in Douwe Fokkema and Hans Bertens eds., *Approaching Postmodernism*, John Benjamins, Amsterdam, 1986, 99-117.
- Weber, Alfred & Walter F. Greiner, hrsg. *Short-Story-Theorien 1573-1973, Eine Sammlung und Bibliographie englischer und amerikanischer Quellen*, Athenäum Verlag, Kronberg, 1977.
- Wiese, Benno von, *Die deutschen Novelle von Goethe bis Kafka*, Interpretationen I, II August Bagel Verlag, Duesseldorf, 1960, 1964.