

MARCELO SPALDING

***OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO E A
REINVENÇÃO DO MINICONTO NA LITERATURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA***

PORTO ALEGRE
2008

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: MESTRADO
LINHA DE PESQUISA: LITERATURAS BRASILEIRA, PORTUGUESA E
LUSO-AFRICANAS**

***OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO E A
REINVENÇÃO DO MINICONTO NA LITERATURA
BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA***

MARCELO SPALDING

**ORIENTADOR(A): PROF^a. DR^a. ANA LÚCIA TETTAMANZY
CO-ORIENTADOR(A): PROF^a. DR^a. RITA LENIRA BITTENCOURT**

Dissertação de Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas, apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2008**

A literatura não salva. Salvasse, dedicaria não apenas essa dissertação como toda minha humilde obra à pronta recuperação daquele de quem herdei sobrenome e traços. Pouco afeito à leitura, deve ter gostado quando comecei a publicar minicontos, porque os leu todos, sempre pronto para um riso e uma piada.

Curioso que, tal qual os mínis desse estudo, nunca ele foi tão enfático quanto agora nesse silêncio. Nascer de novo tem desses desafios, é tudo definitivo, é tudo novidade, é tudo reinvenção.

*Por isso tudo, pai, pela lição silenciosa e pela força impressionante, eu, Marcelo Spalding **PEREZ**, dedico esse trabalho a ti e tenho certeza de que estarás diante de mim quando ele for apresentado em banca. Tomara não mais silente, de certo muito mais sábio.*

AGRADECIMENTOS

Começamos por um clichê: há muitos para quem agradecer. À mãe, **Magda Spalding Perez**, incansável, persistente, aguerrida; ao pai, **José Amado Perez**, a quem tenho a honra de dedicar esse estudo em vida; àquelas que sem diploma nas mãos muito nos ensinaram, **Nóris Maria Salerno Spalding** e **Zélia Cardoso Bittencourt**; aos caçulas **Eduardo** e **Tatiana Spalding Perez**, que tenho certeza estão observando minha trajetória. Sem contar os inevitáveis agradecimentos a toda sociedade que paga em dia seus impostos, permitindo que a UFRGS continue oferecendo um ensino gratuito e de qualidade a seus alunos e o CNPq concedendo bolsas de estudos.

Não teria chego aqui não fossem os sábios aconselhamentos de **Luiz Antônio de Assis Brasil** e a inestimável força de **Jane Tutikian**, escritores consagrados e pessoas fantásticas. Também devo algo à turma da Casa Verde, **Luiz Paulo Faccioli**, **Laís Chaffe**, **Christina Dias**, **Caco Belmonte**, **Luciana Veiga**, **Filipe Bortolini**.

Agradeço, ainda, à **Profa. Ana Lúcia Liberato Tettamanzy**, minha orientadora, pelo aceite à orientação e pela forma carinhosa com que sabe lidar com todos, dando liberdade suficiente para que se desenvolva o trabalho. E à **Profa. Rita Lenira de Freitas Bittencourt**, recém chegada na UFRGS e que aceitou co-orientar esse angustiado mestrando, colaborando sobremaneira em importantes momentos.

Agradeço aos professores do Instituto de Letras na pessoa da **Profa. Márcia Ivana de Lima e Silva**, quiçá minha futura orientadora, e à coordenação do Pós-Graduação na pessoa da **Profa. Lúcia Rabello**. Agradeço àqueles que me abasteceram de material sobre o miniconto citando **José Eduardo Degrazia**, **David Lagmanovich** e **Luiz Arraes**, aos meus colegas na pessoa da querida e batalhadora **Sandra Salenave** e desejo toda a força do mundo aos meus “bixos” na pessoa da competente **Rosilene Silva da Costa**.

Por fim, é preciso agradecer também a **Leonardo Brasiliense**, o primeiro a ler minhas considerações teóricas e que, colocando-as em prática (segundo o próprio), ganhou os Prêmios Jabuti, Livro do Ano AGES, O Sul e Açorianos com “Adeus contos de fadas”, coleção de minicontos juvenis com orelha orgulhosamente assinada por mim.

RESUMO

A discussão sobre a extensão de uma obra literária remonta há pelo menos um século, mas tem se afirmado, na literatura contemporânea, um tipo de conto extremamente breve chamado de “miniconto” ou “microconto”. Singular exemplar dessa estética é a antologia *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, organizada por Marcelino Freire e publicada em 2004, em que os autores foram desafiados a escrever contos de no máximo cinquenta letras. O presente estudo parte dessa obra para uma investigação acerca do miniconto, demonstrando sua presença na América Latina e nos Estados Unidos, sua relação com o minimalismo até chegar no surgimento dessa estética no Brasil. Nessa pesquisa diacrônica visita-se a obra de autores como Augusto Monterroso, autor de “O dinossauro”, conhecido como menor e mais famoso miniconto do mundo, Raymond Carver, norte-americano apontado como ícone minimalista da literatura, e Dalton Trevisan, responsável pela canonização desse tipo de texto no Brasil. Não é o objetivo desse estudo estabelecer limites de gênero para o miniconto, e sim analisar como é possível produzir uma narrativa com começo, meio e fim preservando as propriedades do conto em espaço tão exíguo. Para tanto, foram utilizadas algumas teorias da narratividade de Barthes, especialmente o conceito de ações núcleo e catálises, estudos sobre a recepção de Ingarden e Iser, especialmente quando falam das zonas de indeterminação, bem como teorias do conto, priorizando teóricos latino-americanos e brasileiros. Ao final pode-se perceber que, apesar da limitação de palavras ou letras ser marca definitiva dessa estética, ainda é possível, sim, falarmos em conto, pois desde que haja um mínimo de determinação no texto para que o leitor consiga preencher as zonas indeterminadas estarão preservados a intensidade, a tensão e o efeito, operando tais textos como “bombas nucleares” que explodem após o ato da leitura. Não é, naturalmente, o mesmo tipo de conto breve da metade do século XX, também chamado de miniconto, mas uma espécie de reinvenção do miniconto que explora suas possibilidades ao máximo, desafiando seus limites.

Palavras-chave: miniconto – teoria do conto – literatura contemporânea

RESUMEN

El debate sobre la extensión de una obra literaria se remonta por lo menos un siglo, pero se ha afirmado, en la literatura contemporánea, un tipo de cuento extremadamente breve llamado “minicuento” o “microcuento”. Un ejemplar singular de esta estética es la antología “Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século” (Los Cien Menores Cuentos Brasileños del Siglo), organizada por Marcelino Freire y publicada en 2004, en la que los autores fueron desafiados a escribir cuentos con la cantidad máxima de cincuenta letras. Este estudio parte de esta obra para una investigación acerca del minicuento, demostrando su presencia en América Latina y en Estados Unidos, su relación con el minimalismo hasta llegar en su aparición en Brasil. En esta investigación diacrónica hemos visto la obra de autores como Augusto Monterroso, autor de “El dinosaurio”, conocido como el minicuento más pequeño y famoso del mundo, Raymond Carver, norteamericano destacado como icono minimalista de la literatura, y Dalton Trevisan, quien ha hecho posible la canonización de este tipo de texto en Brasil. No es nuestro objetivo establecer límites en cuanto al género del minicuento, sino analizar cómo es posible producir una narrativa con introducción, desarrollo y desenlace y que se siga conservando las propiedades del cuento en un espacio tan pequeño. Para eso nos adentramos en algunas de las teorías de Barthes, especialmente en el concepto acciones como núcleo y catálisis, en los estudios sobre la recepción de Ingarden e Iser, especialmente cuando nos hablan sobre las zonas de indeterminación, al igual que en las teorías del cuento, y dando prioridad a los teóricos latinoamericanos y brasileños. Al final, se puede percibir que aunque haya una limitación de palabras o letras, se puede seguir hablando en cuento siempre y cuando haya determinación y la intención sea preservada al igual que la tensión y el efecto que pueda causar en el lector, como bombas nucleares que se explotan después de la lectura. Naturalmente no es el mismo tipo de cuento breve que el de la mitad del siglo XX, también conocido como minicuento, sino un tipo de reinención del minicuento donde se procura explotar al máximo sus posibilidades hasta llegar a desafiar sus límites.

Palabras-clave: minicuento – teoría del cuento – literatura contemporánea

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
RESUMEN	6
1 INTRODUÇÃO	8
2 DO CONTO AO MINICONTO	13
2.1 QUANDO MENOS É MAIS	17
2.2 DA <i>SHORT STORY</i> À <i>MICRO FICTION</i>	20
2.3 O DINOSSAURO DE MONTERROSO	24
3 O MINICONTO NO BRASIL	29
3.1 A VELOCIDADE DOS MODERNOS.....	30
3.2 O PIONEIRISMO DE TREVISAN	34
3.3 ENTRE OS CEM MELHORES.....	40
4 OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO	47
4.1 A NARRATIVA NUCLEAR	52
4.2 O PROTAGONISMO DO LEITOR	61
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
REFERÊNCIAS	76

1 INTRODUÇÃO

Quando em fins de 2004 comecei a me reunir com um grupo de escritores para discutir literatura e produzir contos, não pensei que encontraria naquelas conversas regadas a vinho e salgadinhos tema para uma dissertação, mas foi num desses encontros que Luiz Paulo Faccioli me mostrou, orgulhoso, uma antologia nacional para a qual tinha sido convidado, *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Acho que estávamos na casa do Flávio Ilha, daquela reunião lembro apenas da minha angústia por não conseguir entender como eram possíveis aqueles textos tão pequenos e tão impactantes: era meu primeiro contato com o miniconto.

Dali em diante muita coisa aconteceu, a Casa Verde deixou de ser um grupo de escritores reunidos em torno de uma boa mesa e se tornou uma editora premiada, a Laís Chaffe, que já nos capitaneava na época, bolou o *Contos de Bolso*, do qual participei ao lado do Luiz Paulo e outras dezenas de autores gaúchos, e quando ingressei no Mestrado desta instituição já me parecia natural encarar o miniconto, gênero aparentemente tão trivial, com certo rigor acadêmico.

Foi preciso muita coragem, para não dizer ousadia: afora o perigo de lidar com o contemporâneo, logo o tema se mostrou extremamente carente de bibliografia. Na Plataforma Lattes¹, por exemplo, ao procurar por pesquisadores brasileiros a partir do assunto “miniconto” encontrei somente dez pessoas – apenas como ilustração, ao procurar pelo termo “poema em prosa” foram encontrados 271 pesquisadores, por “prosa poética”, 483 pesquisadores, e por “haikai”, 66 pesquisadores. Das dez pessoas encontradas a partir da palavra “miniconto”, uma é o autor deste estudo; duas orientaram dissertação sobre o tema – uma professora da PUC-MG sobre a obra *Vida bandida*, de Voltaire de Souza, e a professora da UFRGS Márcia Ivana de Lima e Silva sobre intersecções possíveis entre o miniconto e a série fotográfica (mas o miniconto que serviu de objeto aqui era do argentino Julio Cortázar); uma é a estudante cuja dissertação a professora Márcia orientou; outra ministrou curso de curta duração sobre o tema em 2003 na mesma PUC-MG; uma outra apresentou trabalho em congresso sobre miniconto; três publicaram minicontos em antologias, revistas ou jornais; e a outra não se achou o termo no currículo.

¹ Plataforma Lattes. *Site do CNPQ*, Brasília, s.d. Disponível em <http://lattes.cnpq.br/index.htm> Acesso em 01 março 2007

No site da Livraria Cultura², outra referência para os pesquisadores brasileiros contemporâneos, não se encontrava à época nenhum livro com a palavra “miniconto” no título, enquanto se encontravam dois títulos em espanhol com o termo “microrrelato”, três em inglês com o termo “flash fiction” e dois, também em inglês, com o termo “micro fiction”.

Também numa rápida pesquisa pelo catálogo *online* da Biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande do Sul³ percebia-se a carência de estudos sobre o miniconto: numa busca utilizando “todos os campos” como critério foi encontrada apenas uma obra sobre o tema, a dissertação de Tatiana da Silva Capaverde defendida em 2004 e já mencionada aqui pela orientação da professora Márcia Ivana. Como comparação, foram encontrados quatro registros para “poema em prosa”, 104 para “prosa poética”, 27 para “haicai”, e nenhum para “mini conto”, “microconto” ou “microrrelato”.

Poderia ter desistido do tema há tempo, talvez fosse mesmo prudente, mas um ano antes eu havia iniciado um website, www.micronarrativas.com.br, com o objetivo de descobrir autores de minicontos pelo país e pelo mundo, acreditando que a partir daí poderia se descobrir um fio para começar a tecer essa teia. E foi por causa do site e da internet, aliás, que comecei a refazer minhas hipóteses até chegar no presente recorte.

Ocorre que, quando o Luiz Paulo me passou o livrinho de capa vermelha pela primeira vez, acreditei estar diante de algo novo, uma revolução literária. E é óbvio que com o site logo descobri uma proliferação de livros de mínis pelo Brasil até chegar no *Ah, é?*, de Dalton Trevisan, considerado uma espécie de ponto de partida. Teimoso, ainda acreditei tratar-se de uma novidade do nosso tempo e do nosso país, mas bastou começar a estudar o minimalismo para descobrir Raymond Carver, a *flash-fiction*, a *micro-fiction* e logo depois toda a tradição latina-americana de minicontos, tradição que nos permite compreender como Augusto Monterroso escreveu seu “O dinossauro” ainda nos anos sessenta.

Desfeita a primeira hipótese, passei a trabalhar com a idéia de que o miniconto era uma estética própria da contemporaneidade e herdeiro do minimalismo. Alguns teóricos, aliás, e aqui deve ser citado o professor argentino David Lagmanovich, autor de um dos raros livros acadêmicos sobre o tema e que me foi de grande ajuda, fazem essa associação, mas voltando um pouco no tempo percebi que alguns trabalhos dos modernistas brasileiros, os

² Livraria Cultura. *Site da Livraria Cultura*, s.d. Disponível em <http://www.livrariacultura.com.br> Acesso em 01 março 2007

³ Catálogo da Biblioteca da UFRGS. *Site da UFRGS*, s.d. Disponível em <http://sabix.ufrgs.br/ALEPH/>. Acesso em 01 março 2007

poemas em prosa de Baudelaire e mesmo as fábulas chinesas também eram ao mesmo tempo breves e narrativas. Pronto, estava criada a confusão.

Tomo a liberdade de narrar a trajetória do presente estudo dessa forma para demonstrar que também esse aventureiro deparou-se com o principal problema ao se estudar o miniconto unifrásico: sua semelhança com a poesia em geral e o haicai em particular. No fundo a dificuldade não pode ser atribuída ao prefixo “mini”, estudar positivamente o conto é sempre um grande problema devido às suas tênues fronteiras, e, como esse estudo lida com um limite estético, tal problema se torna mais evidente.

O objetivo principal desse estudo é analisar como é possível produzir uma narrativa com começo, meio e fim preservando as propriedades do conto em espaço tão exíguo. A pergunta fundamental é aquela que me fiz em meio a vinhos e salgadinhos numa das primeiras reuniões da Casa Verde: como é possível um texto tão pequeno causar tanto impacto? Em outras palavras, como é possível um texto de menos de 50 letras produzir um efeito no leitor tal qual um conto de Poe ou Hemingway? Aliás, será que produz tal efeito? Mais ainda, será possível narrar uma história e se fazer compreender com tão poucos elementos?

Partindo dessas questões, não procurei questionar se os cem textos de *Os cem menores contos brasileiros do século* eram ou não “contos”, aceitando a classificação de gênero feita pelo próprio organizador, Marcelino Freire, no título da antologia. Ao contrário, minha preocupação foi partir das teorias do conto para compreender como aqueles textos conseguiam contar uma história e produzir determinado efeito tal qual “O Dinossauro”, de Monterroso, e para tanto foi preciso concentrar-se no caminho do conto em direção ao miniconto, ou ao conto extremamente breve, em detrimento do caminho da poesia em direção ao mesmo lugar. Isso não significa que adiante esses caminhos não se cruzem, como ficará claro no caso do poema em prosa latino-americano (incluindo o brasileiro) ou quando um livro de Dalton Trevisan, que destoa de toda produção minicontística de então, por falta de termo melhor foi chamado de “coleção de haicais”.

Quanto ao nosso objeto de estudo, *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, trata-se de uma reunião de microcontos organizada por Marcelino Freire e lançada em 2004 pela Ateliê Editorial. Entre os autores convidados por Freire estão alguns figurões como Millôr Fernandes, Moacyr Scliar, Manoel de Barros e, claro, Dalton Trevisan. O esqueleto do livro, porém, é formado pelos nomes da chamada “Geração 90”, como Luiz Ruffato, André

Sant'Anna, Fernando Bonassi, Marcelo Mirisola, Marçal Aquino, Ronaldo Bressane e Joca Reiners Terron⁴.

Em alguns momentos houve dúvida sobre a escolha da obra que serve de objeto para esta dissertação, pois trata-se de uma antologia com centena de autores e talvez fosse mais apropriado escolher a obra já quase canonizada de Trevisan. Dois motivos, entretanto, me fizeram ser fiel ao livrinho de capa vermelha: primeiro o fato de não se tratar de uma coleção de textos reunidos por Freire, e sim de uma antologia com cem textos inéditos de autores convidados por ele; segundo, e mais importante, o fato de a obra ser apenas o mote para um estudo aprofundado sobre o miniconto, um ponto de partida (ou de chegada), uma fonte inesgotável de exemplos de minicontos unifrásicos que permitiriam discorrer sobre sua estrutura, sua potencialidade, sua trajetória.

Dessa forma, parto de uma investigação diacrônica da prosa breve, especialmente da miniaturização do conto. No segundo capítulo, começo pela revisão de importantes formulações teóricas do conto, passando pelo que foi a estética minimalista de meados do século XX e chegando ao que seria equivalente ao miniconto na América Latina (*microrelato*) e nos Estados Unidos (*flash-fiction*). O objetivo, aqui, é demonstrar que a estética monterrosiana ecoa não apenas no Brasil mas em todo o mundo, de Ítalo Calvino a Vargas Llosa, da terra de Poe à terra de Borges.

No terceiro capítulo, é investigada a presença dessa estética aqui no Brasil, primeiro demonstrando como já entre os modernos e modernistas havia textos que hoje poderiam ser considerados minicontos, depois se concentrando na produção de Dalton Trevisan, nome importante para esse estudo, e por fim fazendo um panorama da publicação de diversas obras

⁴ A lista completa dos cem autores presentes na primeira edição (em ordem alfabética, como aparecem também na antologia): Adriana Falcão, Adrienne Myrtes, Alberto Guzik, Alexandre Barbosa de Souza, Andrea Del Fuego, André Laurentino, André Sant'Anna, Antônio Carlos Secchin, Antônio Prata, Antônio Torres, Arthur Nestrovski, Beto Villa, Bernardo Ajzenberg, Carlos Herculano Lopes, Chico Mattoso, Cíntia Moscovich, Cláudio Daniel, Claudio Galperin, Cristina Alves, Dalton Trevisan, Daniel Galera, Daniel Pellizzari, Edyr Augusto, Elvira Vigna, Eugênia Menezes, Evandro Affonso Ferreira, Fabrício Carpinejar, Fabrício Corsaletti, Fabrício Marques, Fernando Bonassi, Flávio Carneiro, Flávio Moreira da Costa, Francisco de Moraes Mendes, Glauco Mattoso, Henrique Schneider, Índigo, Ivana Arruda Leite, João Anzanello Carrascoza, João Filho, João Gilberto Noll, João Paulo Cuenca, Joca Reiners Terron, Jorge Furtado, Jorge Pieiro, José Castello, José Mucinho, Laerte, Livia Garcia-Roza, Luís Augusto Fischer, Luiz Paulo Faccioli, Luiz Roberto Guedes, Luiz Ruffato, Manoel Carlos Karam, Manoel de Barros, Marçal Aquino, Marcelino Freire, Marcelo Barbão, Marcelo Carneiro da Cunha, Marcelo Coelho, Marcelo Mirisola, Márcia Denser, Marcílio França Castro, Marcus Accioly, Maria Pereira de Albuquerque, Mário Bortolotto, Mauro Pinheiro, Menalton Braff, Miguel Sanches Neto, Millôr Fernandes, Moacyr Godoy Moreira, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Nelson de Oliveira, Newton Moreira, Paloma Vidal, Paulo Ribeiro, Paulo Scott, Pedro Salgueiro, Raimundo Carrero, Ricardo Corona, Ricardo Soares, Rodrigo de Faria e Silva, Rodrigo Lacerda, Rogério Augusto, Ronaldo Bressane, Ronaldo Cagiano, Ronaldo Correia de Brito, Roniwalter Jatobá, Santiago Nazarian, Sebastião Nunes, Sérgio Fantini, Sérgio Mória, Sérgio Roveri, Sérgio Sant'Anna, Tatiana Blum, Tony Monti, Whisner Fraga, Wilson Bueno, Wilson Freire e Xico Sá.

de minicontos em diversos estados do país de 1994, quando é publicado *Ah, é?*, até 2004, quando é publicado *Os Cem Menores*. O objetivo, aqui, é demonstrar como os textos unifrásicos são fruto de um processo gradual e não mera revolução intelectual de alguns gênios.

Finalmente, no quarto capítulo, avanço na discussão teórica desse trabalho. Após apresentar com mais vagar o objeto de estudo e destacar algumas críticas, demonstra-se como o uso exclusivo de narrativas nucleares (no conceito de Barthes) e a participação ativa do leitor (nos conceitos de Ingarden e Iser) são fundamentais para a realização do miniconto à Monterroso, miniconto esse que mantém as características do conto mas afasta-se sobremaneira dele, o que nos leva a chamar tal estética de uma reinvenção do miniconto produzido em meados do século XX.

Pela aridez e ineditismo do tema, abandono aqui a primeira pessoa e o estilo ensaístico para não prejudicar a pesquisa dos capítulos seguintes. Acredito que esse trabalho deva contribuir com futuros estudos sobre o tema, permitindo que os próximos a se debruçarem sobre ele sintam-se mais à vontade para avançar numa estética aparentemente muito produtiva, de alta aceitabilidade e diversas interrogações.

2 DO CONTO AO MINICONTO

Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto.

(Mario de Andrade)

Nenhum estudo sobre o conto pode prescindir às intermináveis discussões teóricas que permeiam o gênero. De longínqua e milenar história – alguns remontam sua origem a contos egípcios de 4000 anos antes de Cristo –, sua evolução confunde-se com a história da própria humanidade e suas profundas transformações, passando pelo período bíblico e a história de Caim e Abel, pelos contos do Oriente e as mil e uma noites, pelos contos eróticos de Boccaccio e pelas novelas exemplares de Cervantes. Mas é no século XIX que o conto se desenvolve enquanto gênero a partir de estudiosos e teóricos como os Irmãos Grimm e Edgar Allan Poe.

Esta é a “história da estória”. Pelo menos para Nádya Gotlib (2006), que ainda chama a atenção para a origem oral do conto e sua posterior criação por escrito, quando o narrador assume esta função de contador-criador-escritor de contos, afirmando o caráter literário do gênero. Hohlfeldt também remonta à tradição oral do conto e identifica o uso do termo com uma característica mais literária, em língua portuguesa, a partir do século XVI, quando em 1575 são publicados os *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Troncoso. A obra, como outras tantas do mesmo período europeu, fazia parte do chamado “conto emoldurado”, e mesmo depois da valiosa contribuição dos Irmãos Grimm com seus *Contos para Crianças e Famílias* o gênero não deixaria de evoluir atingindo momento decisivo no século XIX com nomes como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Anton Tchekov. Numa tentativa de entender o percurso do gênero, Hohlfeldt ainda relaciona a evolução das cidades e das descobertas científicas com as mudanças na técnica do conto⁵:

Foi a prensa manual de Gutemberg que, possibilitando a impressão do livro e o abandono do manuscrito, permitiu às coletâneas de narrativas curtas, quase sempre de tom libertino – embora as houvesse também piedosas e moralizantes – sua grande voga. Mais adiante, no século XVIII, foi a imprensa – agora referida mais especificamente como o jornal – que levou à ampla massificação do gênero, conforme anota Barbosa Lima Sobrinho, primeiramente com o “*Mércure Galant*”, e logo depois outras publicações. (1988, p. 16-7)

⁵ Tal formulação nos será muito útil ao analisar o surgimento do miniconto unifrásico, objeto deste estudo, neste momento histórico

Nos “Excertos da Marginalia”, Poe também fará associação direta entre o progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines e a afirmação do conto, dizendo que tal progresso não é uma decadência do gosto ou das letras americanas, como queriam alguns críticos, e sim um sinal dos tempos, “o primeiro indício de uma era em que se irá caminhar para o que é breve, condensado, bem digerido, e se irá abandonar a bagagem volumosa; é o advento do jornalismo e a decadência da dissertação” (1997, p. 989).

Cíntia Moscovich Faccioli prefere se referir não à história do conto enquanto gênero mas à evolução do termo “conto”, que hoje designa tanto o relato oral como o escrito e também, dependendo do país, a novela curta, a narração breve e a fábula, além de ter se confundido desde a Antigüidade com diversos gêneros, incluindo a Oratória. Concluirá a escritora que a palavra conto deve ser entendida “apenas como um termo usual, consagrado pela frequência de seu uso, mas sempre sujeito a flutuações inesperadas” (2000, p. 22). Como os estudiosos anteriores, Faccioli⁶ também aponta Poe como o primeiro a declinar noções perceptivas para o gênero, e ainda chama a atenção para ser esse pioneirismo um raro movimento convergente dos estudiosos, unânimes em citar o norte-americano como fundador do conto moderno.

Mas das noções fundacionais às ponderações contemporâneas muito se tem escrito sobre o conto, reforçando ou refutando seu caráter de gênero, sem chegarmos a conceitos cristalizados. A singela pergunta o que é o conto, por exemplo, ainda hoje é objeto de discussão e polêmica. Gotlib, antes de concluir que cada conto é um caso teórico, apontando para uma impossibilidade de definições estanques, pondera que o problema da teoria do conto poderia se resumir entre os que admitem e os que não admitem uma teoria específica. Adiante, a autora tentará uma definição ao considerar impensável desvincular o conto de um conjunto maior de modos de narrar ou representar a realidade, além de reforçar que o conto é uma forma breve, remetendo-nos a um ditado que diz que “no conto não deve sobrar nada, assim como no romance não deve faltar nada” (2006, p. 63).

Faccioli, depois de percorrer as teorias do conto de Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov, Julio Cortázar, Ernest Hemingway e Ricardo Piglia, chegará a três leis do gênero: a intensidade, o adensamento narrativo e o efeito que deve causar em seu leitor. Para a estudiosa e também contista, Piglia consegue ser a síntese de seus predecessores ao formular a

⁶ Apesar da autora de “Arquitetura do Arco-íris” ser nacionalmente conhecida como Cíntia Moscovich, por questões normativas faremos referência a ela pelo sobrenome de casada, Faccioli, que consta na sua dissertação aqui citada

idéia de que o conto narra simultaneamente uma história aparente e uma história oculta: “conta-se uma história enquanto se está contando outra, e a maneira como as duas se articulam encerra os problemas técnicos do gênero” (FACIOLI, 2000, p. 57).

A própria autora, porém, chama a atenção para o fato de que também as demais modalidades literárias partilham dessas características: “a Literatura, como as demais formas de expressão artística, deve grande parte de seu poder encantatório ao ocultamento e à sugestão, residindo sua força no subtexto que é capaz de engendrar o autor” (ibidem, p. 66). Mas para Faccioli apenas na narrativa curta o subentendido é ao mesmo tempo meio e fim de sua própria existência, o que o diferencia, por exemplo, da novela e do romance.

O escritor espanhol Enrique Vila-Matas, depois de não recomendar a ninguém que teorize sobre o conto, ironiza dizendo que talvez só com outro conto se possa explicar o que é um conto. De qualquer forma, afirma que o conto confirma a suspeita de que menos é mais, depois de aproximar o gênero da poesia por ambos terem absorvido a poética da exatidão: “é uma linha aristocrática em que podemos nos remeter de Mallarmé ao poeta Baudelaire e deste ao contista Poe. Tanto a poesia como o conto têm um evidente paralelismo pois provêm da tradição oral e são breves” (2000, p. 245)⁷.

Se nos detivemos até aqui a demonstrar algumas entre as tantas e tão diferentes formulações sobre o conto é para deixar claro que se há dificuldade em definir o que seja “miniconto” não é (só) por causa do prefixo “mini-”, e sim devido às diversas e produtivas discussões sobre o conto.

Sobre o miniconto, Capaverde afirma que o próprio Cortázar teria chamado seu “Continuidad de los parques” de miniconto, “classificação dada a todos aqueles contos que não ultrapassam duas páginas de extensão, chamados também de microconto, microrrelato, minificção, conto brevíssimo ou conto em miniatura” (2004, p. 30).

Paulino, em obra didática publicada no Brasil, dedica um capítulo ao miniconto enquanto gênero, definindo-o como “um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor” (2001, p. 137). Para a autora, a rapidez da narrativa lembra o modo como um jornal trata as maiores tragédias, apresentando-as como fato corriqueiro.

Casto, escritora estadunidense, em artigo sobre a *Flash Fiction*, espécie de versão norte-americana para o miniconto, diz que é tão difícil definir o gênero quanto definir a poesia ou o romance, mas que o principal em relação a ele é que deve ser curto (2002). O quão

⁷ Optamos por traduzir todas as citações em espanhol ou inglês; os tradutores das obras consultadas em português estão especificados na Bibliografia.

curto? Aí dependerá de limites estabelecidos por cada obra e cada editor, como veremos a seguir especialmente na passagem do conto ao miniconto nos Estados Unidos.

Lagmanovich, professor argentino da Universidade de Tucumán e autor de um dos primeiros livros teóricos sobre o tema, chama a atenção para o fato de que a oposição extensão/brevidade não é a única que se pode encontrar no miniconto, mas está ali e há que ser considerada. Adiante, o estudioso diferencia o miniconto de outros textos breves, como o haicai ou a anedota, definindo-o como uma forma compacta, de no máximo uma página, uma página e meia, com uma narrativa que contém início, meio e fim (2003, p. 61).

Ainda mais difícil do que definir o miniconto é precisar quando ele teria surgido. O mesmo Lagmanovich, em antologia sobre o miniconto hispânico, *La outra mirada*, de 2005, lembra que poucos assim o chamavam quando aparecem as primeiras ficções que extrapolam os limites do gênero conto, como as de José Arreola ou Jorge Luis Borges. Daqueles anos iniciais pode-se dizer que se conhecia o objeto mas não se tinha uma conceituação e sistematização, além do que havia freqüente confusão entre este tipo de texto e os poemas em prosa ou aforismos. O estudioso deixa claro que quando se refere a microrrelato está se referindo a um gênero literário produzido nos séculos XX e XXI: “as narrativas breves sempre existiram nas composições dos sumérios, nos escritos bíblicos, na narrativa oral africana, (...) mas ao fazer um corte temporal pensamos no desenvolvimento de um gênero literário com leis próprias” (2005, p. 10).

Investigando os precursores que levam ao miniconto da metade do século XX, Lagmanovich lembra de poetas modernos como Rubén Darío e da forte influência que franceses como Charles Baudelaire tiveram nesta geração, citando o singular volume *Pequenos poemas em prosa*⁸ como obra importante para a condensação narrativa.

Não por acaso Ivo Barroso, na apresentação de uma edição bilíngüe português/francês de *Pequenos poemas em prosa*, identifica que há nesses fragmentos “uma combinação de narrativas curtas (diríamos hoje minicontos), diário íntimo, aforismos, tiradas anedóticas, descrições, anotações para futuros poemas, etc” (2006, p. 5). É sintomático que o tradutor cite nominalmente o miniconto, pois textos como “O galante atirador”, afora serem escritos em prosa, têm claro feitio narrativo, apresentam personagens, conflito, fechamento e projetam um efeito no leitor em menos de uma página, podendo ser hoje lidos como minicontos.

O poeta nicaraguense Rubén Darío, leitor dos poemas em prosa baudelairianos, publica, em 1888, *Azul...*, uma mescla que Torremocha, em profundo estudo do poema em

⁸ Chamado também de *Spleen de Paris*, ambos títulos atribuídos à coleção de textos depois da morte do autor que não havia, portanto, batizado seus escritos de “poemas em prosa”.

prosa, chama de contos e poemas em prosa e verso. Segundo a estudiosa, na biografia *Historia de mis libros* o poeta nicaraguense se refere aos textos de *Azul...* como contos e poesias que saem dos cânones usuais, causando assombro e censura dos professores e cordial aplauso dos companheiros: “Darío quis sobretudo inaugurar uma literatura nova e aristocrática que imprimisse um giro distinto ao panorama literário espanhol” (1999, p. 216). “Naturaleza morta”, por exemplo, que abre a antologia organizada por Lagmanovich e está em *Azul...*, é uma narrativa em primeira pessoa com menos de uma página e assemelha-se a uma descrição, evidenciando o caráter híbrido do poema em prosa, por alguns tido como conto.

Afora as fortes semelhanças de alguns destes textos com o miniconto contemporâneo, Lagmanovich chama a atenção para o fato de o poema em prosa baudelairiano e modernista ter como característica uma certa condição estática, sendo mais um poema do que um relato, ainda que haja elementos de ambos os gêneros. Os elementos propriamente narrativos se acentuam em uma etapa posterior, a das vanguardas históricas, em autores como Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro e Macedônio Fernández, onde aparecem narrações breves caracterizadas muitas vezes pelo absurdo, pelos jogos com a linguagem, pelo humor desaforado e talvez ácido e pela visão crítica do mundo. Depois destes experimentos renovadores é que entramos em um período no qual o miniconto parece adquirir uma carta de cidadania definitiva nas letras espanholas com nomes como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Juan José Arreola, Augusto Monterroso, Julio Cortazar e tantos outros.

Mas esta passagem do conto ao miniconto nas letras hispânicas contaremos com mais detalhes adiante, é preciso primeiro fazer referência a uma época de transformação das artes que será influência direta para a miniaturização do conto não apenas nos países de língua espanhola como em diversas partes do mundo, inclusive no Brasil.

2.1 QUANDO MENOS É MAIS

A idéia de provocar efeitos artísticos mediante a utilização de um número limitado de elementos é talvez uma das mais frutíferas em trânsito na modernidade, numa clara reação à prolixidade e à redundância identificáveis em períodos anteriores. Lagmanovich (2003) começa citando como exemplo as crônicas e comentários musicais de Charles Debussy publicados no começo do século XX, que, em defesa de uma nova estética, consideravam a

quantidade e a repetição ociosas conotações altamente negativas. Ainda anterior a Debussy, Arthur Schopenhauer, em *Parega und Paralipomena*, de 1851, já aconselhava a “evitar toda prolixidade (...) usar muitas palavras para comunicar poucos pensamentos é sempre o sinal inconfundível da mediocridade” (2005, p. 93-4).

Edgar Allan Poe, também na metade do século XIX, afirmava que as pessoas começavam a preferir a artilharia ligeira às grandes peças e que o homem de então, se não tinha o pensamento mais profundo do que há um século, indubitavelmente o tinha mais ágil, mais rápido, mais reto, mais metódico, menos pesado: “o fundo dos pensamentos se enriqueceu. Há mais fatos conhecidos e registrados, mais coisa para refletir. Somos inclinados a enfeixar o máximo possível de idéias no mínimo de volume” (1997, p. 989).

Mas foi somente a partir dos anos sessenta do século XX que este tipo de estética ganhou um vocábulo próprio: “minimalismo”. Em linhas gerais, o minimalismo nada mais é do que a utilização de um reduzido número de elementos para a produção de um máximo efeito artístico, mas o termo é sempre muito controverso e hoje “tem sido estirado em todas as direções para cobrir um conjunto tão amplo de escultura e pintura (e outras formas de arte) que perdeu quaisquer limites a que alguma vez possa (ou não) ter se proposto” (BATCHELOR, 2001, p. 6).

Na origem, o termo “minimalismo” remonta a um movimento da pintura e escultura norte-americanas dos anos sessenta, quando artistas como Donald Judd, Dan Flavin e Robert Morris tornaram-se referências ao evitar o excesso de refinamento, evidente em muitas pinturas e esculturas artesanais.

Todas aquelas prioridades que o expressionismo abstrato, com seus excessos de profunda subjetividade e emocionalismo alusivo tinha infundido na arte americana durante a década de 50, eram agora rejeitadas sob a alegação de estarem demasiado “surradas”. Os modos tradicionais de composição tinham sido alijados em favor da improvisação, da espontaneidade e do automatismo. (GABILIK, 2000, p. 174-5)

É da arquitetura, porém, que vem o slogan “menos é mais”, síntese perfeita do minimalismo. A frase foi atribuída ao arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe, um dos mestres da Bauhaus⁹, pelo crítico Philip Johnson, e traduziria a profunda depuração da forma defendida por Van der Rohe e outros membros da Bauhaus, voltados sempre às necessidades impostas pelo lugar.

⁹ O minimalismo na Alemanha seria, inclusive, anterior ao dos EUA, sendo os artistas europeus do entre-guerras que, fugindo dos nazistas, o levaram para a América.

A frase e o termo, reunidos apesar dos referentes distintos, tornaram-se referências que permitiram a concepção do “minimalismo” como movimento e do “menos é mais” como estética. Apesar de controversa, hoje uma variada gama de manifestações artísticas em que um reduzido número de elementos era usado para se obter o máximo de efeito é classificada como “minimalista”, de tal forma que se tentarmos fazer uma relação de artistas hoje considerados minimalistas teríamos uma lista pouco rígida e bastante ampla, com nomes que vão do cineasta Robert Bresson ao músico Philip Glass. Gablik, por exemplo, identifica traços minimalistas nas coreografias de Yvonne Rainer, em que os dançarinos executam a coreografia de maneira tão neutra e não-expressiva que deixa de ser necessário o virtuosismo técnico, bem como na música de Philip Glass e Steve Reich, uma “música baseada na repetição de elementos mínimos e na mudança gradual de pequenos motivos ao longo de diferentes fases” (2000, p. 180).

Afora esta dificuldade conceitual, para este estudo interessa menos a validade ou não do termo minimalismo como rótulo para determinados artistas do que a relação que se faz da literatura com o minimalismo, especialmente a literatura de Ernest Hemingway e Raymond Carver.

Pivano aponta a redução da narração a signos básicos e o vazio social da prosa de Raymond Carver como pertencentes ao mesmo contexto de redução da escultura e da pintura a uma estrutura geométrica e metafísica “vazia de significados”; nesse sentido, Hemingway seria uma espécie de precursor, salientando o fato de que em sua obra a parte visível é menos importante do que a parte oculta, fazendo com que “cada parte de uma página que se elimina não faça se não reforçá-la e o que se conta seja a parte que não se vê” (1996, p. 165). Para Hemingway, se o livro está escrito com carga suficiente de verdade, deve o escritor omitir partes dessa verdade mesmo sendo interior ao texto: o não-dito prevalece sobre o dito, inaugurando a “teoria do iceberg”.

O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do *iceberg* é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água. (1996, p. 192)

Tal omissão, tão essencial para Hemingway, é um dos traços que ligaria Carver ao mestre, mas Pivano também chama a atenção para o fato de os dois escritores terem em comum um niilismo sem saída, fonte de frustração e aborrecimento para Carver e de um pesadelo irremediável do nada para Hemingway, pesadelo este muito bem sintetizado no conto “A clean well-lighted place”, onde um garçom chega ao ponto de rezar um Padre Nosso

utilizando a palavra “nada” no lugar de palavras sacras, ampliando o efeito contístico a partir da redução formal.

O minimalismo, em suma, se manifestaria tanto na simplificação das formas como na redução dos elementos de linguagem, características mais evidentes nas construções de Mies van der Rohe e nas esculturas de Dan Flavin mas também na prosa de Carver, ainda que com algumas adaptações. O que vemos é uma incorporação desta proposta de otimizar a obra de arte reduzindo os recursos formais e ampliando seu efeito, idéia que não apenas retoma experiências anteriores como projeta essa prática artística para os anos seguintes, inclusive em relação à prosa, como veremos a seguir.

2.2 DA *SHORT STORY* À *MICRO FICTION*

O termo *short story* é hoje sinônimo de conto em todo o mundo, mas nasceu no mesmo século XIX que assistiu o surgimento de Edgar Allan Poe. O formalista russo Boris Eikhenbaum, no artigo “Sobre a teoria da prosa”, de 1925, chama a atenção para o fato de cultivar-se na “América”, mais que em qualquer outra parte, a novela curta (*short story*) e vê razões históricas bastante profundas para isso. Segundo o autor, até a metade do século XIX, a literatura norte-americana confundia-se com a literatura inglesa, sendo considerada uma literatura de província, até que na década de 30 a 40 do século XIX se viu uma tendência da prosa americana para desenvolver o gênero da *short story*, enquanto a literatura inglesa cultivava o romance: “os periódicos ingleses têm especial preferência pelos grandes romances de Bulwer, Dickens, Thackeray, enquanto que os periódicos americanos dão lugar central às *short stories*” (1971, p. 164).

É nesse contexto que Poe surge não apenas como produtor de *short stories* como também, e talvez principalmente, como um crítico disposto a defender e lançar características próprias para o gênero. No célebre artigo sobre os contos de Nathaniel Hawthorne, de 1847, Poe chega a afirmar que é tarefa de seu tempo rejeitar o juízo nefasto de que a simples extensão de uma obra deva pesar na estimacão de seus méritos. Em outro artigo, “Excertos da Marginalia”, defenderá com ainda mais força a narrativa curta associando-a ao progresso dos novos tempos, à aparição dos jornais e das magazines.

Eikhenbaum rejeita a idéia de que a *short story* se desenvolve nos Estados Unidos apenas pela aparição dos jornais, afirmando que “a extensão dos jornais liga-se à afirmacão do

gênero *short story*, mas não o engendra” (1971, p.164), O fato é que, sejam por razões político-sociais ou tecnológicas, a partir dos Estados Unidos da metade do século XIX ocorre uma profunda reformulação do conto e se dá a criação do que hoje se convencionou chamar “conto moderno”.

Na base desta reinvenção do conto está a poética que Edgar Allan Poe desenvolve através de seus artigos, sendo o mais citado e estudado “A filosofia da composição”, em que ele dissecou a forma como teria construído seu poema “O corvo”. Segundo o autor, a consideração inicial foi a da extensão, pois

se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (1997, p. 912-3)

Essa formulação tornou-se célebre e está na base de todas as variadas teorias do conto moderno, como vimos na introdução deste capítulo. Entretanto, no mesmo artigo o autor faz uma ressalva importante, ressalva que, se seguida à risca, frearia o ímpeto reducionista do contista contemporâneo: “é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (ibidem, p. 913).

A ponderação poderosa de Poe se fará sentir nos contistas do século XX que a crítica norte-americana associaria ao minimalismo, especialmente em Raymond Carver, cuja obra, apesar de extremamente concisa e livre de adornos ainda é feita de contos com pelo menos quatro, cinco páginas. Contista e poeta maldito dos anos oitenta, Carver estreou na prosa com *Will You Please Be Quiet, Please?*, de 1976, reunião de 22 contos festejados pela crítica da época. A maioria ultrapassa cinco páginas, mas o menor deles, “The father”, apresenta de forma contundente a figura de um homem inexpressivo em apenas duas páginas, tornando-se presença obrigatória nas antologias minimalistas norte-americanas.

Afora essa economia de meios, chama a atenção em seus contos a tentativa de captar a vida através de ângulos e personagens simples, tendência que marca profundamente a ficção norte-americana contemporânea e faz-se presente em autores como Sam Shepard, Richard Fox, David Leavitt e Tobias Wolff, alcançando o autor à condição de “pai do minimalismo”.

Carver não se cansou nunca de repetir que não era minimalista. Ele não gostava dessa corrente, e inclusive considerava o termo como algo pejorativo. O minimalismo, sem estendermos muito, é um estilo literário que se caracteriza por narrações muito breves, dominadas pela frase curta e o parágrafo curto, com cenas

mínimas, poucos personagens, depreciando a ação, o movimento, a intriga, a trama. Carver, ainda que não reconheça, era minimalista. (CRIADO, 1998, *Online*)

Minimalista ou não, fato é que as histórias de Carver e outros autores de sua geração hoje associados ao movimento à época provocaram a seguinte questão: “*can a short story be too short to be a short story?*”. Como sabemos, o termo “conto”, em inglês, carrega o adjetivo “pequeno” consigo, mas o que é “pequeno” nesta nova ordem?

Respostas começaram a ser ensaiadas no começo da década de oitenta, quando foram lançadas em Nova York duas antologias com contos considerados pequenos pelos norte-americanos, uma antologia batizada de *Short Short Stories*, organizada por Jack David e Jon Redfern em 1981, e outra de *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Stories*, organizada por Irving Howe e Ilana Wiener Howe em 1982. Lagmanovich chama a atenção para o que considera um erro na concepção de Irving para sua antologia, tentar definir o miniconto e sua relação com o conto em número de palavras.

Irving reservara em torno de duas mil palavras para as “short shorts”, enquanto que para a “ordinary short story” reservara uma extensão entre três e oito mil palavras, o que “o permite incluir em sua antologia textos como “Alyosha”, de Tolstoi (umas 2700 palavras, dez páginas), “O morto”, de Borges (ao redor de 2300 palavras, oito páginas e meia) e uma boa quantidade de outros contos que giram ao redor de oito páginas de extensão” (LAGMANOVICH, 2003, p. 15).

O processo de miniaturização do conto, entretanto, estava apenas se iniciando. Robert Shapard e James Thomas, nas antologias *Sudden Fiction* (1986) e *Sudden Fiction International* (1989), estabelecem o limite máximo de cinco páginas. Já não os chamam de “short-short stories”, e sim de “sudden fiction”, nome que Lagmanovich considera interessante pelo valor conotativo, mas não se propõe a procurar correspondente em espanhol, tampouco nós em português. Na antologia internacional, os norte-americanos incluem nomes como Ítalo Calvino, Joyce Carol Oates, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar e Gabriel García Márquez.

Já na década de noventa, Denise Thomas, Tom Hazuka e novamente James Thomas publicam *Flash Fiction* (1992), com contos em torno de 750 palavras de diversos autores, entre eles Raymond Carver. A introdução inicia com outra pergunta: “*how short can a story be and still truly be a story?*”. Note a permanência da designação “fiction”, no lugar de “short story”, e o uso de nova expressão conotativa, “flash” ao invés de “sudden”, o que evidencia por um lado o caráter distinto desse tipo de ficção do conto moderno tradicional, à Poe, e por outro a miniaturização do processo, que força a criação de novas terminologias.

Dentro desse processo de miniaturização surge em 1996 uma antologia ainda mais reducionista, *Microfiction: An Anthology of Really Short Stories*, editada por Jerome Stern. Se a resposta em *Flash Fiction* para o quão curta uma história poderia ser para ainda ser realmente uma história era algo entre 500 e mil palavras, para Stern não precisam mais do que 300 palavras para se ter um conto, tamanho de uma página datilografada ou duas páginas de livro. A obra surge de um concurso realizado anualmente na Universidade da Flórida em Tallahassee titulado “The World’s Best Short Short Story Contest”, reproduzindo alguns textos que foram premiados no concurso, realizado desde os anos oitenta, junto com outros escolhidos pelo organizador. Não há nenhum texto unifrásico como “O dinossauro” de Augusto Monterroso, tampouco são comuns os textos com menos de um parágrafo, mas já se percebe uma grande mudança em relação às primeiras compilações do país.

Para nós o que há de mais importante em *Microfiction* é o prefácio de Stern, em que começa brincando com a reação dos escritores quando são convidados a escrever textos de até 250 palavras. Stern chega a comparar a experiência a pintar uma paisagem num grão de arroz, mas lembra que há velhas histórias com enorme poder que poderiam ser chamadas de “short shorts”, como anedotas e parábolas, para chegar a uma conclusão muito cara a este estudo, que vê o surgimento das microficcões como resultado de um processo:

No século XIX, as possibilidades artísticas do conto começaram a ser exploradas conscientemente. Ao longo de décadas, o conto desenvolveu técnicas para vivificar profundas sugestões de significado. Um relacionamento passa a ser representado por uma simples observação, a vida de uma personagem por um único gesto. De Poe, Tchekov, Gogol, Maupassant, o conto evoluiu para Franz Kafka, Ernest Hemingway, Katherine Anne Porter, Flannery O’Connor e Donald Barthelme. A possibilidade de controle, a concentração do efeito, a elegância de sua forma, a fluidez de suas possibilidades permitiram ao conto se tornar um gênero artístico com sua própria estética. (1996, p. 17)

Das antologias, a microficcão norte-americana saltou para a internet, onde encontrou terreno fértil e centenas de escritores e leitores. A escritora Pamelyn Casto, que chama os textos de “Flash Fiction”¹⁰, afirma que hoje há esse tipo de ficção por toda a parte, em jornais, revistas, antologias e coletâneas, bem como na internet. Então a autora se questiona se isso é algo novo, ao que responde de forma curiosa: “eu diria que é algo velho, algo novo, um casamento de estilos, tradições e gêneros” (2002, *Online*).

Adiante, depois de citar Borges e Calvino como referências, a autora dirá que ler e escrever “flash fictions” é um fenômeno mundial, do crescimento nos Estados Unidos e no

¹⁰ Apesar de optar por tal termo, Casto não nega a vasta terminologia atribuída ao gênero: “short-short stories”, “sudden”, “postcard”, “minute”, “furious”, “fast”, “quick”, “skinny” e “micro fiction”.

Canadá à vasta tradição latino-americana, passando pela popularidade na China, na Itália e no Chipre, onde, segundo a autora, esta seria a forma de prosa predominante, atrás apenas da poesia. Ao final, Casto faz uma importante relação entre o florescimento do gênero e a internet, afirmando que ela tem o tamanho perfeito para a leitura na tela do computador e prevê que “logo veremos muito mais do que os artistas multimídias podem fazer com a *flash fiction* na internet”.

Outro artigo interessante localizado na rede mundial sobre a “flash fiction” é do escritor norte-americano Jason Gurley, que menciona a discussão sobre o limite de palavras mas prefere definições conceituais. Para ele, a “flash fiction” não tolera fragmentos de histórias, seu objetivo é “contar uma história completa em que toda palavra é absolutamente essencial” (2000, *Online*). Por isso o autor propõe que depois que um texto de “flash fiction” seja escrito, o autor deva pegar uma caneta vermelha e cortar todos os adjetivos e advérbios que encontrar e só num segundo momento revisar e recolocar aqueles que sejam fundamentais. Depois disso, deve se fazer as seguintes perguntas: há um enredo definido? Cada palavra é absolutamente essencial à história?

E assim, aos poucos, a terra de Poe tem conhecido a poética de Monterroso, se rendido a contos cada vez mais curtos ainda que, habilmente, tenha se deslocado tal estética para um outro gênero, mais amplo, que não carrega mais a definição de “short story”. Vejamos, agora, como surge isso que chamamos de poética de Monterroso ou miniconto à Monterroso.

2.3 O DINOSSAURO DE MONTERROSO

Já ficou dito neste estudo que Marcelino Freire, organizador de *Os cem menores contos brasileiros do século*, inspirou-se em “O dinossauro”, de Augusto Monterroso, texto que classificou como o “microconto mais famoso do mundo” (FREIRE, 2004, p. VI).

Monterroso é um escritor hondurenho que foi ainda jovem para a Guatemala, mas fez carreira literária no México, para onde mudou-se em 1944, aos 23 anos, por motivos políticos. Seu primeiro livro foi publicado em 1959 com o curioso e irônico título *Obras completas (y otros cuentos)*, o que já aponta para o estilo caricatural e satírico de sua obra. O conjunto de narrações do livro de estréia são muito influenciados pela trajetória política do escritor, que utiliza o humor de maneira crítica para ressaltar situações de injustiça social e discriminação. Talvez por opção estética, talvez por estratégia literária diante de um período tão conturbado

politicamente, já são marcas de suas narrativas a concisão, a brevidade, a caricatura e as referências cultas que o leitor não percebe numa primeira leitura. É nesta obra da metade do século que está publicado “O dinossauro”, texto unifrásico que na versão em espanhol tem apenas 43 letras:

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (MONTERROSO, 2005, p. 90)¹¹

Lagmanovich chama a atenção para a presença de dois verbos, um que expressa uma ação no passado (*despertó*) e outro uma ação mais contínua (*estaba*), permitindo que a dimensão temporal esteja corretamente estruturada e a sucessão, garantida. Depois o autor sublinha os advérbios “*todavía*” e “*allí*”, que escondem importante faixa de significação ainda que não se saiba o que exatamente eles assinalam. A seguir Lagmanovich percebe que o dinossauro é mencionado duas vezes, no título e no texto, o que nos impede de ignorar sua importância dentro de relato tão conciso, e compara a presença de um dinossauro no texto de Monterroso – e não de um blindado norte-americano, por exemplo – com a ascensão ao céu de Remedios de la Bella em *Cem Anos de Solidão*: “estamos falando da naturalidade na representação do extraordinário, que parece ser uma das características mais reveladoras do tipo de escritura que há alguns anos se tem chamado de realismo mágico” (2003, p. 56).

Seguindo na sua interpretação, o estudioso pergunta quem, afinal, despertou? Poderia ser alguém que tinha visto o dinossauro ou o próprio dinossauro, ao que Lagmanovich opta pela primeira opção, pois acredita que se o autor quisesse demonstrar que fora o dinossauro quem despertou teria escrito “*todavía estaba allí cuando despertó*” ou “*tadavía estaba allí al despertar*”. Mas a verdade é que a ausência do pronome para “*despertó*” aumenta a sensação de ambigüidade, característica importante do texto. Desta forma, Lagmanovich aponta a sucessão dos acontecimentos, o caráter mágico do acontecido e a ambigüidade para afirmar que a soma destas características são suficientes para definir esta estrutura como um brevíssimo conto contemporâneo (ibidem, p. 57).

Dez anos mais tarde, Monterroso publicaria outro livro com pequenas narrativas, mas desta vez as chama de fábulas: *La oveja negra y demás fábulas*¹². A obra, que ganhou edição brasileira pela Record, traduzida por Millôr Fernandes e ilustrada por Jaguar, em 1983, traz

¹¹ Apesar de não ser recomendado pelas normas da ABNT, optamos por utilizar recuo de página quando reproduzimos os minicontos, ainda que não ultrapassem três linhas

¹² Na orelha da edição da Record, nomes como Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes e Isaac Asimov louvam o livro. O russo criado nos Estados Unidos, por exemplo, afirma que “os pequenos textos de Monterroso, aparentemente inofensivos, mordem os que deles se aproximam sem a devida cautela e deixam cicatrizes. (...) Depois de ler ‘O macaco que quis ser escritor satírico’ jamais voltarei a ser o mesmo”.

quarenta pequenas narrativas com feitiço fabular que voltam a utilizar a paródia e o humor para fazer denúncias sociais, como em “O raio que caiu duas vezes no mesmo lugar” e no texto que dá título ao livro.

“O raio que caiu duas vezes no mesmo lugar” é o menor texto da edição, com 28 palavras – bem maior que “O dinossauro” – e narra a história de um raio que caiu duas vezes no mesmo lugar mas ficou muito deprimido porque achou que, na primeira vez, já tinha feito estrago suficiente. “A ovelha negra”, de 59 palavras, conta a história de uma ovelha negra fuzilada pelo rebanho em um país distante, rebanho este que, arrependido, lhe levantou uma estátua; a partir de então, sucessivamente, “cada vez que apareciam ovelhas negras eram rapidamente passadas pelas armas para que as futuras gerações de ovelhas comuns e vulgares pudessem se exercitar também na escultura” (MONTERROSO, 1983, p. 19).

Apesar de não termos outra narrativa unifrásica nesse segundo livro, como o célebre “O dinossauro”, a possibilidade estava criada e novos textos com este feitiço seriam publicados nos anos seguintes, como “Cuento de horror”, de Juan José Arreola, e “Amor 77”, de Julio Cortázar, ambos dos anos setenta e reproduzidos na antologia *La otra mirada*. Além disso, textos tidos por poemas em prosa, como os de Rubén Darío, passam a ser associados ao miniconto, pois Monterroso estava não só criando seus sucessores como seus precursores, como diria Borges: “cada escritor cria seus precursores, seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (1998, p. 98).

Lagmanovich atribui esta rápida aceitação e expansão do miniconto na América Latina ao fato de que o conto por si só tem uma extensão muito menor nesta cultura do que, por exemplo, na norte-americana.

Pensemos que *Princesa*, de D.H. Lawrence; *The Bear* ou *A rose for Emily*, de William Faulkner; *Rain*, de W. Somerset Maughmam; ou inclusive *The Short Happy Life of Francis Macomber* ou *The Snows of Kilimanjaro*, de Ernest Hemingway, superam em várias vezes a extensão de contos tão característicos das letras hispânicas como *Adios Cordera*, de Leopoldo Alas, *La muerte de la Emperatriz de la China*, de Ruben Darío, *Las ruinas circulares*, de Jorge Luis Borges, *El patio de vecindad*, de Miguel Delibes, ou *La autopsia del sur*, de Julio Cortázar. (2003, p. 14)

Por isso Lagmanovich considera descabida a inclusão de textos como “El muerto”, de Borges, na antologia norte-americana *Short-shorts*, já dos anos oitenta. Mais ainda, o autor chama a atenção para o fato de que os leitores latino-americanos nunca consideraram textos como “Continuidad de los parques”, de Cortázar, “La Migala”, de Juan José Arreola, ou “Los dos reyes y los dos laberintos”, também de Borges, como outra coisa que não conto, ainda que não superem 500 palavras. E talvez por isso tenha sido possível para Augusto Monterroso

conceber, ainda nos anos sessenta, o miniconto unifrásico de menos de cinquenta letras hoje considerado o mais famoso do mundo.

Monterroso, aliás, também foi fundamental para que estudos críticos sobre o miniconto começassem a ser realizados pelos hispano-americanos. Lagmanovich cita como precursoras as teses de doutorado de Wilfrido Corral, de 1985, Andrea Bell, de 1990, e Carlos Paldao, de 1997, todas sobre a obra de Monterroso. Das teses originaram-se artigos, eventos sobre o tema e publicações acadêmicas, como um número da *Revista Interamericana de Bibliografía*, publicação da Organização dos Estados Americanos, em 1996, dedicada exclusivamente ao miniconto, evidenciando o crescente interesse acadêmico pelo gênero.

Mais ou menos na mesma época, finalmente descobre-se que os minicontos, pelo seu formato, se prestam sobremaneira a compilações em antologias. A primeira citada por Lagmanovich é de Avilés Fabila, de 1970, que traz à tona minicontistas mexicanos até então desconhecidos ao lado de Arreola e Monterroso. Mais tarde são publicadas antologias do chileno Juan Armando Epple, tanto com autores nacionais, em 1989, quanto hispano-americanos, em 1990. Em 1994, o colombiano Bustamante Zamudio organiza uma antologia nacional, e em 1996 é a vez do argentino Raúl Brasca organizar uma antologia novamente reunindo autores hispano-americanos. No mesmo ano, aliás, Jiménez Emán faz uma compilação de minicontos mais geral que inclui, pela primeira vez, minicontos norte-americanos e brasileiros traduzidos para o espanhol. Como não se tem notícia de antologia de contos no Brasil com esse recorte, é significativa a inédita presença de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan na seleção para demonstrar que o país já produzia, sim, minicontos, mesmo que não se preocupasse em diferenciá-los do “conto em si”.

Sobre a terminologia, Lagmanovich cita uma grande quantidade de nomes propostos para designar o gênero, como “miniconto”, “microconto”, “microrelato”, “conto brevíssimo”, mas acredita que não seja este o principal problema crítico que se apresenta, optando pelos termos “microrelato” e “microconto”. Para o autor, a grande questão é avaliar se este tipo de texto é, com efeito, um conto ou pelo menos uma espécie de narrativa válida, tornando-se importante saber “o que é que faz que leiamos um microconto como narração plenamente satisfatória em si mesma, e não como fragmento, anedota, apontamento ou alusão” (2003, p. 27).

É a partir dessa questão que se debruça a já vasta obra teórica de Lagmanovich sobre o que chama de microrelato, sempre lembrando que não se pode entendê-lo se não dentro de um processo de evolução do gênero conto. Mas suas considerações teóricas sobre o gênero deixaremos para o quarto capítulo deste estudo, quando finalmente analisarmos as narrativas

brasileiras de *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Por ora basta percebermos que a miniaturização do gênero deu-se ao longo do século XX e que desde o fim dos anos oitenta tem sido estudada tanto pelos norte-americanos quanto pelos hispano-americanos, não podendo deixar de desembarcar, mais cedo ou mais tarde, no Brasil.

3 O MINICONTO NO BRASIL

Há sempre uma qualidade nos contos, que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.

(Machado de Assis)

A história do miniconto no Brasil deve começar por uma negativa: “uma tradição brasileira de mini-relatos, não devemos esperar” (ERIK, 2004, p. 153). Tal negativa se faz sentir na inexistência de antologias específicas, como há nos Estados Unidos e na América Latina, bem como na quase total ausência de estudos acadêmicos sobre o tema, como vimos na introdução desse trabalho. Tal carência de estudos não significa que a miniaturização do conto ocorrida ao longo do tempo nos Estados Unidos e na América Latina (e aqui já demonstrada) não tenha também se dado nos países de língua portuguesa já em meados do século XX. Em Portugal, por exemplo, fez muito sucesso no começo dos anos setenta o livro *Contos do Gin-Tonic*, de Mário-Henrique Leiria, obra que ganhou os palcos com o ator Mário Viegas, nova edição no ano seguinte ao seu lançamento e, depois da Revolução dos Cravos, converteu-se em *best seller* (SILVA, *Online*).

Por aqui, no começo dos anos setenta quatro minicontos de Dalton Trevisan foram publicados na famosa antologia organizada por Alfredo Bosi *O conto brasileiro contemporâneo*, o que evidencia a presença desses textos no país, ainda que na época não se diferenciasse eles do “conto em si”.

Não podemos afirmar que os textos de Trevisan sejam os primeiros minicontos do Brasil, muito menos os únicos, mas ainda que a falta de estudos acadêmicos consistentes sobre o tema e a ausência de antologias de minicontos no país não nos permitam ser definitivos quanto ao pioneirismo, parece claro que a valorização da concisão e da velocidade como valores poéticos são anteriores à metade do século XX e remetem pelo menos aos modernos e modernistas, onde encontraremos, inclusive, narrativas unifrásicas muito semelhantes às de *Os Cem Menores*.

3.1 A VELOCIDADE DOS MODERNOS

Em raro estudo sobre o miniconto brasileiro, o professor da PUC-RJ Karl Erik chama a atenção para a ausência de tradição desses textos no país, lembrando que “dificilmente encontramos mini-relatos entre os clássicos modernos como Machado de Assis e Lima Barreto, ainda que a rica tradição de crônicas que eles inauguram contém traços estilísticos que posteriormente aparecem nas mini-ficções contemporâneas” (2004, p. 153). Há um conto de Machado, entretanto, que freqüentemente é apontado como precursor do miniconto no Brasil, “Um Apólogo”.

O conto, publicado em *Várias Histórias*, de 1886, narra com apenas 650 palavras a fábula de uma agulha e uma linha que travam interessante diálogo sobre a importância maior de uma ou de outra, finalizando com a constatação de um “professor de melancolia” que também ele tem servido de agulha a muita linha ordinária. Se, por um lado, “Um Apólogo” é uma exceção na contística machadiana, cuja extensão costuma ser bem maior que uma página, não se pode negar que a concisão seja valor fundamental para o Bruxo do Cosme Velho.

Já no primeiro romance de sua chamada segunda fase, Machado deixa emergir para a própria narrativa sua preocupação com a concisão. Brás Cubas contava que voltara ao Rio porque sua mãe estava à morte quando interrompe a narrativa com estas palavras: “Vim... Mas não; não alonguemos este capítulo. Às vezes, esqueço-me a escrever, e a pena vai comendo papel, com grave prejuízo meu, que sou autor. Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões” (ASSIS, 1997, p. 68).

Assim não surpreende que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se encontrem tantos capítulos de um parágrafo ou uma página, como “Uma reflexão imoral” (XVI), “Virgília” (XXII), “A pêndula” (LVI), “O senão do livro” (LXXI), “O jantar” (XCIII), “Flores de Antanho” (XCV), “De repouso” (CII), “Epitáfio” (CXXV), “Na câmara” (CXXVIII), o unifrásico “Inutilidade” (CXXVI), os seqüentes “Não vou” (CXLIII), “Utilidade relativa” (CXLIV) e “Simple repetição” (CXLV) e o derradeiro e célebre “Das negativas” (CLX). Um deles, “Notas” (XLV), pela narratividade, totalidade e potência narrativa, bem poderia ter sido escrito como miniconto para uma destas antologias contemporâneas de mínis:

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padre e sacristão, rezas, aspersões

d'água benta, o fechar do caixão a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada, não obstante os gritos, soluços e novas lágrimas da família, e vão até o coche fúnebre, e o colocam em cima e traspassam e apertam as correias, o rodar do coche, o rodar dos carros, um a um... Isto que parece um simples inventário eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo. (ASSIS, 1997, p. 96)

Mas, parodiando o Mestre, não alonguemos nós esse capítulo. Falar da velocidade dos modernos é lembrar sobretudo de Oswald de Andrade.

Os estudiosos têm destacado a importância de Oswald para o Modernismo paulista: Bosi afirma que “é a partir de Oswald que se deve analisar criticamente o legado do Modernismo paulista” (1994, p. 356); Cândido e Castello consideram os romances, os artigos e manifestos do autor experiências decisivas para que a prosa assumisse “feições novas” (1997, p. 28); Campos se refere à obra de Oswald como “uma obra divisora-de-águas quando se traça a evolução de nossa prosa moderna” (1991, p. 21).

Tais estudiosos ressaltam, ainda, a influência do futurismo italiano no autor desde que ele conheceu em Paris as idéias de Marinetti, idéias que celebram a modernidade, a comunicação, a guerra e, sobretudo, a velocidade. Para os futuristas, a arte precisa acompanhar o novo século, que traz consigo novos sistemas de comunicação, informação e transporte, devendo abrir-se para a multiplicidade, a simultaneidade, a velocidade e a síntese, repudiando o velho e o conhecido. Em análise sobre *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Campos retoma algumas palavras de Marinetti:

No *Manifesto-Fondazione del Futurismo*, de Marinetti, publicado no Figaro de Paris, em 20-2-1909 – o manifesto cujos ecos Oswald traria ao Brasil –, se inscreve: ‘Nós afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade’... ‘Um automóvel fremente, que parece correr sob a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia...’ ... ‘A literatura exaltou, até hoje, a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono. Queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, a corrida, o salto mortal, a bofetada e o soco’ (CAMPOS, 1991, p. 23)

Transpondo o cerne modernizante do movimento para a realidade brasileira, Oswald criará os romances, artigos e manifestos que Cândido chamou de experiências decisivas, sendo o célebre “Manifesto Pau-Brasil” caso exemplar dessa transposição. Nele o autor já fala especificamente em agilidade, “Ágil a poesia” (ANDRADE, 1972, p. 267), e em síntese: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica – pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ibidem, p. 268).

Agilidade e síntese são a tônica de *Memórias Sentimentais de João Miramar*,

“primeira grande experiência de prosa modernista na ficção brasileira, procurando romper as barreiras com a poesia e narrando num estilo alusivo e elíptico” (CANDIDO e CASTELLO, 1997, p. 89). Escrito no mesmo ano do Manifesto Pau-Brasil, o romance intensifica a divisão de capítulos e o estilo elíptico que já vimos no *Memórias* de Machado, talvez explorando como nunca dantes a fragmentação.

Campos, em alusão a esse caráter fragmentário da obra, chama-a de “romance de estilo telegráfico, com o sem-fio do seu tatibitate em mosaico elétrico e o fragmentário dos minicapítulos dispersos como peças de um caleidoscópio antológico de si mesmo” (1983, p. 184).

Nos detemos um pouco na velocidade futurista trazida e traduzida por Oswald e particularmente em seu romance mais célebre porque nele encontramos um capítulo extremamente interessante para este estudo, um capítulo unifrásico que muito bem poderia estar na antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*.

Natal

Minha sogra ficou avó. (ANDRADE, 1991, p. 70)

Em quatro palavras, dezoito letras, Oswald cria uma personagem ao mesmo tempo que demonstra todo o descaso, ou mesmo desconfiança, do narrador-protagonista por aquela que ao final seria sua provedora financeira, a filha. Campos acredita que esse capítulo unifrásico compreende, por abreviatura crítica, toda uma narratologia de idealização familiar burguesa: “fórmula de *happy-end*, aqui desnudada, (...) este capítulo-frase oswaldiano pontua as vicissitudes das relações naturais perturbadas pelas derrapagens extraconjugais e pelas oscilações de pecúnia (1983, p. 185)”. É a expansão da narrativa para além do dito que veremos no capítulo de análise da antologia *Os Cem Menores*.

Até aqui demonstramos como a concisão e a velocidade permeiam a literatura moderna brasileira a partir de dois dos seus maiores representantes e como alguns capítulos de seus romances fragmentados poderiam ser classificados, em outro contexto, de miniconto. Nesse ponto é preciso avançar do romance, onde os demais capítulos ajudam na construção do enredo e na significação das micronarrativas que pinçamos do todo – mas que não são isoladas –, para o conto, sempre deixando claro que escolhemos transitar pelo caminho da prosa, mais especificamente do conto em direção ao miniconto, ou ao conto extremamente breve, em detrimento do caminho da poesia em direção ao mesmo lugar. O que queremos lembrar ao reforçar tal escolha é que procuraremos na estrutura do conto as bases para o

surgimento deste tipo de texto, e não nas diversas variações do poema breve.

Para entendermos melhor essa diferença está faltando a este estudo um conceito, o de microtexto. Capaverde define os microtextos como “todas aquelas formas escritas que possuem como característica principal a brevidade, sem que se leve em consideração a temática ou o estilo narrativo” (2004, p. 31). Assim, tanto o haicai quanto o poema em prosa, o miniconto e tantos outros que poderíamos mencionar, como as anedotas, as fábulas ou os aforismos, são textos extremamente breves, em miniatura, microtextos. Entretanto, se a todos os microtextos em prosa chamarmos miniconto entraremos em um campo de extrema confusão que nos impedirá de definir as características de nosso objeto.

É por este motivo que não citamos nesta breve e incompleta genealogia do miniconto brasileiro, por exemplo, poemas narrativos de Manuel Bandeira, como o “Poema do beco”, de 1936. Karl Erik (2004), aliás, salta da sua negativa sobre a existência de mini-relatos nos clássicos modernos brasileiros diretamente para o último livro de Guimarães Rosa, *Tutaméia*, lançado em 1967, pulando também o romance oswaldiano destacado neste estudo.

Tutaméia, ou *Terceiras Estórias*, contém quarenta contos de mais ou menos três a cinco páginas, publicados quase todos em revistas. O título, que significa “quase nada” ou “ninharia”, talvez indicasse para alguns leitores que se tratasse de um livro menos importante na obra canonizada pelo romance épico *Grande Sertão: Veredas* e pelas novelas extensas de *Sagarana* e *Corpo de Baile*. Mas, segundo Erik, um “olhar mais atento logo descobre que se trata de uma obra prima, principalmente pela invenção de uma poética da prosa curta, da Estória como Guimarães Rosa a denominaria” (2004, p. 153-154). A partir daí, Erik fará uma análise dos quatro prefácios que o livro esconde e aproximará a concepção de fragmento para Rosa com a concepção do fragmento romântico.

O fragmento romântico se caracteriza pelo caráter fechado sobre sua própria unidade e como o *Witz* contém uma espécie de conhecimento absoluto e impronunciável. O importante, no entanto, é que o fragmento no seu fechamento, totalidade e autonomia apresenta uma imagem (*Bild*) concreta do absoluto espiritual, um *Darstellung* do infinito, e nisso consiste sua *poiesis* criativa como um movimento, um vir-a-ser produtivo do literário absoluto. (ibidem, p. 154)

Adiante, o professor identifica relação semelhante entre essa contística de Rosa e as crônicas de Clarice Lispector, “para quem a crônica serve de matéria prima a ser depurada e enriquecida” (ibidem, p. 155). E termina sua breve investigação sobre as origens do miniconto brasileiro em Dalton Trevisan, que, num modelo inverso ao de Rosa e Clarice, “depura seu processo de condensação e subtração, retrabalhando obsessivamente o material de livros anteriores cada vez mais enxutos e depurado para criar unidades mínimas” (ibidem, p. 157).

Dalton Trevisan, como a essa altura já percebemos, está presente nos diversos momentos em que o miniconto brasileiro aparece na superfície canônica da crítica. Na antologia de Bosi acima referida estão quatro minicontos seus. Na antologia em espanhol de Jiménez Emán, o curitibano também figura. Talvez por isso Marcelino Freire, organizador de *Os cem menores contos brasileiros do século*, na apresentação de uma outra antologia de minicontos tenha chamado Trevisan de “nosso grande mestre” (2005, p. 9). E é sobre a obra desse “grande mestre” que vamos nos deter agora, demonstrando sua passagem do conto para o miniconto já nas primeiras obras e, adiante, o que aqui chamamos de reinvenção do miniconto (como também poderíamos falar em miniaturização do miniconto).

3.2 O PIONEIRISMO DE TREVISAN

A alcunha de “grande mestre” atribuída por Freire a Dalton Trevisan não é fortuita, o curitibano tornou-se neste começo de século um autor “paradigmático pela projeção internacional que tiveram seus contos, pela náusea do cotidiano, pela língua seca e impiedosa e pela velocidade com que arrasta o conto para o seu êxito final de haikai narrativo” (SETEGAGNO-PICCHIO, 2004, p. 641).

Autor de pequenos folhetos com feitiço de cordel que enviava para amigos e conhecidos, sem arriscar a publicação em volume, folhetos fora de circulação comercial e hoje desconsiderados pelo autor, Trevisan estréia de fato na literatura em 1959 com *Novelas Nada Exemplares*, estréia hoje considerada uma “renovação estilística e temática num momento literário saturado pela mesmice” (SANCHES NETO, 1996, p. 13).

O período histórico aqui nos parece bastante importante, estamos em um momento anterior à rica produção contística dos anos sessenta, tida como uma década em que “dezenas de escritores foram revelados ou solidificaram suas carreiras literárias através deste gênero específico” (HOHLFELDT, 1988, p. 12), permitindo uma explosão de qualidade no gênero: “são desta década algumas das realizações máximas no gênero em nosso país. (...) Os contos dos anos 60 falam de nossa contemporaneidade, quase sempre urbana, agitada por conflitos psicológicos e sociais” (MORICONI, 2001, p. 193).

Candido encontra exatamente nas mudanças sociais da época a explicação para esse crescimento da narrativa curta. O crítico lembra que não se trata da coexistência dos gêneros conto e romance, mas do desdobramento e da justaposição deles, resultando daí textos

indefiníveis como romances que parecem reportagens, contos semelhantes a poemas ou crônicas, narrativas que são cenas de teatro, textos feitos com a justaposição de recortes. Enfim, "a ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos seminários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50" (1987, p. 209). A ambição criadora desloca-se das grandes obras (Cândido cita os grandes projetos de antanho como os romances em vários volumes *Ciclo da cana-de-açúcar* ou *O tempo e o vento*) para o pequeno fazer de cada texto: "O ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o *sketch*, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante" (ibidem, p. 213-4). Tais observações são muito caras para um estudo sobre o miniconto, que, como veremos, começa a aparecer nos livros de Trevisan exatamente nos anos sessenta e causam grande confusão quanto ao gênero.

Novelas Nada Exemplares, apesar de não ser sua primeira obra, surpreendeu a crítica com sua concisão extrema, concisão que se reflete até mesmo na construção das frases, como no final de "Tio Galileu", em que o autor suprime a intenção do sobrinho na frase "avisá-la que o velho os enganara". Estudiosos notaram "que entre as primeiras versões conhecidas [a dos cordéis] e aquelas reunidas em volumes, seus contos modificavam-se sempre, reduzindo-se, concentrando-se" (HOHLFELDT, 1988, p. 161).

Cony, na apresentação de uma edição de *Novelas Nada Exemplares*, afirma que a estréia surpreendente de Trevisan rendeu à obra críticas de gente como Otto Maria Carpeaux, impressionado por aquilo que chamou de provocação (o título inspirado em Cervantes). Longe de se tratar de novelas, os trinta contos da obra revelavam a Carpeaux que, ao invés de contista, talvez a verdadeira vocação de Trevisan fosse a de um "cronista do cotidiano". Mas Cony, apesar de reproduzir trechos da crítica de Carpeaux, evita a discussão de gênero – "toneladas de volumes foram escritas delimitando as porções de cada gênero, e outras tantas toneladas serão escritas ainda sobre o assunto" (1979, p. 5) –, e mais adiante coloca o autor curitibano, ao lado de José J. Veiga, como o que de melhor temos em matéria de conto.

O título de "novelas" para um livro de contos, parodie ou não Cervantes e seu *Novelas ejemplares*, denuncia como Trevisan trabalhará ao longo de toda carreira literária no limite das definições de gênero sem preocupar-se com elas, permanecendo fiel à sua temática e a partir daí intensificando sua estética hoje identificada como minimalista. O autor se coloca "fora da concepção tradicional do conto, criando uma forma de expressão pessoal que põe em xeque os parâmetros da crítica" (SANCHES NETO, 1996, p. 126).

Já na obra de estréia apareciam contos com menos de duas páginas, como "Idílio" e

“Meu avô”, mas são contos curtos de *Cemitério de Elefantes*, publicado em 1964, como “Uma vela para Dario” e o conto que dá título ao livro, que tornaram-se presenças constantes em antologias de contos.

“Uma vela para Dario”, que hoje chamamos de miniconto, tem pouco mais de 500 palavras, mas era à época sem muito esforço identificado como “conto em si”, pois temos todos os elementos do dito conto moderno. Mais do que narrar a cena de um homem passando mal, Trevisan cria um clima de enorme tensão ao opor o homem agonizante aos transeuntes despreocupados e chamar a atenção para o sumiço gradual dos objetos de Dario, culminando com a perda da própria aliança. Da chegada apressada do protagonista à chuva que encerra a narrativa, todos os elementos convergem essencialmente para o drama numa intensidade perturbadora e desconcertante.

Em “Cemitério de Elefantes”, que fecha o livro, o enredo de dois bêbados que vivem à beira do rio alimentados pelos pescadores deixa diversas lacunas no texto, atuando sobretudo pela sugestão, onde “os silêncios sugerem muito mais, e a ‘tradução’ desta sugestão é feita evidentemente pelo leitor” (HOHLFELDT, 1988, p. 164). Essencial para o entendimento do conto em particular e da obra de Trevisan em geral, essa participação ativa do leitor é uma das características fundamentais do miniconto, que opera nas tais zonas de vazio, de silêncio, como veremos no quarto capítulo deste estudo.

Já “À Margem do Rio”, conto mais curto de Trevisan até então, com pouco mais de uma página, narra a história de um assassinato com início, meio e fim, apresentando as personagens, o conflito e o desfecho trágico da vítima, que cobrava certa dívida do pai de família e assassino Abílio. Novamente temos todos os elementos do conto, tensão, intensidade, efeito, narratividade, tudo em espaço extremamente exíguo.

Ainda nos anos sessenta Trevisan publicaria outros quatro livros de contos (*Morte na Praça, O Vampiro de Curitiba, A Guerra Conjugal e Desastres do Amor*), sempre colocando em cena suas já conhecidas personagens e tendo como cenário a provinciana Curitiba, num processo de bricolagem funcional que alterna elementos estruturais para contar a mesma história, permitindo assim a compactação das narrativas de uma forma, se não inovadora, pelo menos perturbadora.

A produção de Dalton tem uma estrutura de conjunto, intencional ou não, que é vital para o entendimento mais profundo de seu universo. Recordemos que em Balzac há uma constante retomada de personagens, que passam de um livro para outro. Com isso, o autor economiza tempo, pois trabalha com passados já conhecidos. (SANCHES NETO, 1996, p. 85)

O reconhecimento do autor pela crítica é rápido: já no começo dos anos setenta Trevisan é incluído na famosa antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, organizada por Alfredo Bosi, ao lado de Guimarães Rosa, Lygia Fagundes Telles, Osman Lins, Clarice Lispector, Rubem Fonseca e outros treze autores. Bosi, na apresentação, chama a atenção para o fato de que nos contos de Trevisan a concisão é uma obsessão do essencial que parece beirar a crônica, “mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna” (1995, p. 17).

Curiosamente, Trevisan é quem tem mais contos publicados na antologia, cinco, contra uma média de dois ou três dos demais autores. Dos cinco contos, quatro têm menos de duas páginas – “Cemitério de Elefantes”, de 1964, “Bonde”, “O ciclista” e “Apelo”, de 1968 – e um tem pouco mais de duas páginas – “Eis a primavera”, de 1972 –, o que indica que a brevidade dos textos de Trevisan já era um diferencial na metade do século, ainda que o termo miniconto não seja atribuído à sua obra pela crítica da época.

Mas se nos primeiros livros Trevisan já chama a atenção pela estética de feitiço minimalista, é com *Ah, é?*, de 1994, que o autor leva o miniconto a uma espécie de limite, limite esse que já vinha sendo esboçado em meados da década de oitenta, quando a miniaturização de sua prosa chama a atenção da crítica: “se os primeiros textos já eram diminutos, ocupando no máximo seis páginas, atualmente diminuiram ainda mais” (HOHLFELDT, 1988, p. 161).

Em resenha sobre *Ah, é?*, o também escritor – e integrante de *Os Cem Menores* – Miguel Sanches Neto afirma que na obra “a rapidez, tida por Ítalo Calvino como uma das características deste milênio (...) é praticada por Trevisan de uma forma mais radical” (1996, p. 127). E depois de considerar sintomática que a edição tenha se dado no final deste milênio agonizante, afirma que a obra “representa para a ficção brasileira o que *Pau-Brasil*, de Oswald, representa para a nossa evolução poética” (ibidem, p. 128).

O livro, chamado pela edição de “ministórias”, traz 187 narrativas sem título, apenas numeradas, histórias que retomam os temas eminentemente urbanos de uma humanidade perversa e pervertida, violenta e tarada, como assassinato, traição, pedofilia e abuso sexual. Não há, pelo menos nas primeiras edições, nenhum tipo de metatexto como prefácio ou apresentação, tampouco orelha ou contracapa – onde apenas são reproduzidas duas das ministórias –, o que ajuda a confundir e surpreender a crítica da época, mesmo aquela acostumada à estética de Trevisan.

Marcelo Coelho, por exemplo, começou sua resenha na *Folha de S. Paulo* com a

ilustrativa frase: “Dalton Trevisan é um escritor muito bom de ler e muito difícil de comentar” (1994, p. 5). Marco Chiaretti preferiu citar uma frase do próprio Trevisan – que, lembre-se, não dá entrevistas, dele tem-se apenas fragmentos de conversas –, para justificar a designação de “haicai” para o conjunto:

É o próprio Trevisan quem melhor definiu seu novo livro, em uma espécie de autorretrato composto há anos: "Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Seu caminho será do conto para o soneto e para o haicai". Ele escreveu romance, *A Polaquinha* (de 1985). *Ah, é? é o haicai*. (1994, p. 5)

O próprio resenhista ressaltará, porém, que não há rima nos “minúsculos contos, mas a idéia de fulguração, de rápido clarão, contida no poema japonês, é o *Leitmotiv* da obra do escritor curitibano desde seu primeiro livro” (ibidem, p. 5). Adiante, Chiaretti falará da concisão da obra e da discricção da figura de Trevisan, a quem define como um dos maiores escritores brasileiros, e encerra com uma definição que talvez explique por que hoje chamam o curitibano de grande mestre: “sua arte está na precisão. Trevisan mais que vampiro é cirurgião. Corta obsessivamente a ‘gordura’ das palavras. Deixa o essencial. O verbo. O princípio” (ibidem, p. 7).

Numa das mais minuciosas resenhas da época do lançamento, a professora Berta Waldman (1994) também fala das ministórias de Trevisan como haicais. Segundo ela, para compor tais haicais Trevisan teria se debruçado sobre as próprias narrativas e delas pinçado fragmentos, transformando-os em espécie de cápsulas verbais, sínteses de uma vasta obra, impondo-se com uma produção nova, minimalista, reduzida a um quase aforismo que parece demonstrar o sem-sentido da vida e o vazio do cotidiano. Opinião semelhante ao estudo de Sanches Neto, que considera *Ah, é?* uma espécie de antologia onde “os textos são e não são os mesmos que apareceram em obras anteriores, [pois] o recorte e a nova disposição, que definem relações de contigüidade outras conferem-lhes uma significação nova” (1996, p. 113).

Mas Waldman, adiante, vai além e volta a falar no conto como gênero, questionando inclusive o seu desaparecimento diante de formas tão enxutas:

Quando o autor aponta para essas formas poéticas cada vez mais sucintas e epigramáticas, ele está revelando um programa estético de enxugamento crescente, de silenciamento da linguagem, o que coloca o leitor diante de um paradoxo, já que o conto só existe na articulação da linguagem, e, na medida em que tem por meta o silêncio, ele aponta para o lugar de seu desaparecimento. (1994, p. 5)

Coincidentemente, à época do lançamento de *Ah, é?* os jornais anunciavam estar em

cartaz o filme *Short Cuts*, do cineasta americano Richard Altman e baseado na obra de Raymond Carver¹³. Por ocasião do *frisson* causado pelo lançamento do filme, a obra *Short Cuts* (com nove contos e um poema de Carver reunidos em função do filme) permaneceu algumas semanas na lista dos dez livros mais vendidos no Brasil em 1994¹⁴.

Scliar, em resenha sobre a obra de Carver, diz gostar muito dos seus contos, “semelhantes aos de Hemingway, um universo de gente infeliz, derrotada – o outro lado do sonho americano” (1994, p. 6). Como vimos no capítulo anterior, o universo de representação de Carver é a cidade e o que ela traz de perversão, a violência, o vazio das relações, a sexualidade, como em Trevisan. Mas é difícil mencionar o quanto há de Carver em Trevisan, se este era leitor do norte-americano ou não, fato é que já há, nos anos noventa, a presença de microrelatos em vários países do mundo e seus ecos chegam ao Brasil, o que nos permite não achar o lançamento de *Ah, é?*, olhando com doze anos de distância, tão “difícil de comentar”.

Vejamos uma das ministórias de Trevisan, que será reaproveitada com alguns cortes para a antologia *Os Cem Menores*:

O velho em agonia, no último gemido para a filha:
 – Lá no caixão...
 – Sim, paizinho.
 – ... não deixe essa aí me beijar. (TREVISAN, 1994, p. 122)

Esta narrativa, a 166ª do livro, consegue com apenas 22 palavras apresentar duas personagens – e sugerir uma terceira – além de deixar latente a presença de um conflito, ainda que não saibamos com clareza qual. Na definição de Waldman, seria um fragmento pinçado de uma das tantas narrativas de Trevisan em que há pai e filha, velho e morte, marido e mulher, transformando-se em mais um capítulo do que Dalton chamou de sua “*ilíada doméstica*”. Mas lendo-a assim, isolada e única, percebe-se a completude da narrativa, uma completude garantida pela própria tradição criada pela obra de Trevisan, e é esta completude de um fragmento tão pequeno, a recriação do conto num espaço tão exíguo o que faz de Trevisan “o grande mestre” do organizador da antologia que nos serve de objeto.

A partir de *Ah, é?*, evidenciando seu sucesso junto ao público, outros livros com minicontos (ou microcontos) passam a ser publicados. Em 1995, a editora Record lança *Dinorá* e em 1997, *234*, em que voltam algumas ministórias, ainda que o projeto das obras já

¹³ Carver, como vimos no segundo capítulo, é considerado o mais minimalista dos escritores norte-americanos, ainda que rejeite tal rótulo, e detona o processo de miniaturização do conto na terra de Poe.

¹⁴ Por curiosidade, ao lado das obras *A descoberta da América pelos turcos*, *O dossiê pelicano*, *Vale a pena viver*, *Tempo de matar*, *O Alquimista*, *Xamã*, *O Físico*, *As Valkírias* e *Marcovaldo ou as estações na cidade*.

seja diverso. Nos anos 2000, a coleção L&PM Pocket publica *III Ais e 99 corruiras nanicas*, ambos reuniões de minicontos do autor publicados nos livros anteriores. Mas o mais importante é que *Ah, é?* foi o impulso que faltava no Brasil para a miniaturização do conto, fazendo com que uma onda de livros com micronarrativas fossem publicados nos anos noventa, como veremos a seguir.

3.3 ENTRE OS CEM MELHORES

Sendo ou não a obra de Trevisan pioneira do miniconto à Monterroso no Brasil, o fato é que a partir de *Ah, é?* operou-se uma espécie de reinvenção do gênero na nossa literatura. Reinvenção e revitalização, pois como iremos demonstrar com alguns exemplos, diversos livros foram publicados a partir de então com minicontos e micronarrativas, suscitando novos debates e ampliando as possibilidades do gênero.

Em 1996, Maria Lúcia Simões publica em Minas Gerais o livro *Contos Contidos*. Sem um limite expresso de número de palavras, a autora parece levar em conta um dos critérios que os norte-americanos já haviam considerado para a *micro-fiction*, como vimos acima, a totalidade de impressão, ou seja, o não virar a página, pois seus 61 contos cabem necessariamente em uma página. Os temas giram em torno da mulher e das relações familiares.

Carrossel

Montada nos cavalinhos descia e subia ao mesmo tempo em que girava ao compasso da música. E presa ao carrossel viajava ao longínquo país da infância. (SIMÕES, 1996, p. 55)

Como fica claro nesse texto de 26 palavras e pouco mais de cem letras, a autora não abre mão do lirismo que exercitara em suas obras anteriores, de poesia, mas consegue produzir narratividade e despertar no leitor certo efeito contístico numa mescla que caracteriza sua produção e confunde os críticos. Ainda que o título do livro traga a palavra “contos”, Otto Lara Resende, em trecho de crítica reproduzida na orelha da obra, diz que há de tudo nesses *Contos Contidos*, “poesia, filosofia, psicologia”, assim como Affonso Romano de Sant’Anna, também na orelha da obra, diz que se trata de “uma revitalização do Hai-Kai em prosa moderna: síntese, lirismo e surpresa”.

Na verdade, os sessenta e um contos comprovam a possibilidade de narrar em exíguo espaço, como fizera Trevisan e como fariam outros tantos contistas ou poetas nos anos seguintes. Em 1998, por exemplo, são publicados *O filantropo*, de Rodrigo Naves, e *Pérolas no decote*, de Pólita Gonçalves, obras que chamam a atenção da professora Regina Dalcastagné.

Em artigo sobre a renovação e permanência do conto brasileiro, Dalcastagné pondera que em contos excessivamente breves fica difícil ir conduzindo o leitor, manipulando suas sensações para alcançar a emoção pretendida. Desta forma, considera malfadada a estréia do ficcionista Rodrigo Naves, cujos “*flashes*, de uma, duas páginas, às vezes até menos, reunidos em *O filantropo*, de 1998, têm alguma poesia e humor, mas pouco ou nada dizem ao leitor” (2001, p. 10). Caminho oposto teria seguido Pólita Gonçalves, que também estreara em 1998 com o livro *Pérolas do Decote*, onde “tece minicontos – cheios de poesia e de violência – que falam de traições e do medo do abandono. Na sua repetição, cada conto vai somando-se ao outro para formar um mosaico doloroso, que desenha a solidão” (ibidem, p. 11).

Também em 1998, mais precisamente em agosto, João Gilberto Noll começa a publicar pequenas narrativas na *Folha de S. Paulo* sob o título de “Relâmpagos”. A publicação se estende até dezembro de 2001 e, dois anos depois, a reunião de 338 desses textos é publicada em *Mínimos, múltiplos, comuns*, que ganharia o Prêmio Academia Brasileira de Letras em 2004.

Obra de difícil leitura e qualificação, não se atribui o gênero conto, e sim considera-se uma reunião de 338 “romances mínimos”, relatos confinados a um máximo de 130 palavras. Carelli, na apresentação da obra, chama o livro de um painel minimalista da criação e compara-o com uma tela de Mark Rothko:

Da mesmíssima forma como ocorre com o instante ficcional de Noll, uma tela do período maduro do “expressionismo abstrato” de Rothko não é apenas uma tela em sua origem, mas parte de grupos com quatro, seis, oito telas de seus quatro metros por três, dispostas em U entre três paredes (...) Isolados, as telas de Rothko e os instantes ficcionais de Noll mantêm a fantástica arquitetura e perdem direção – esvaziam-se, sartrianamente: não encaminham à dimensão do Absoluto e ao Sentido essencial em que foram concebidos. (2003, p. 21)

Em 1999 é a vez do pernambucano Luiz Arraes iniciar a publicação de seus contos em miniatura. Ficcionista que então já contava quatro livros publicados, em *A luz e a fresta* mescla pela primeira vez a contos mais longos outros com uma página ou até um parágrafo, como “Os amantes” e “O matador de aluguel”. Na orelha, Raimundo Carrero define o livro como um trabalho de alquimista, pois “em pouquíssimas linhas consegue transitar entre

personagens, situações e dramas. A vida se revela, na verdade, nessa fresta que conduz à narrativa e formula a agonia do personagem”. A obra marca o processo de miniaturização do conto por que passou Arraes. Em seus livros seguintes já veremos uma predominância dos mínimos, até que em *Anotações para um livro de baixo-ajuda*¹⁵ ele investirá nos chamados microcontos e nos contos unifrásicos (a obra divide-se em duas partes, a primeira com doze microcontos e a segunda com catorze variações de “O Dinossauro”, de Monterroso).

Dois mil e um, enfim, seria um ano muito importante para o miniconto e a micronarrativa: Carlos Herculano Lopes lança *Coração aos Pulos*, alternando contos de várias páginas com minicontos de um parágrafo, Fernando Bonassi publica *Passaporte*, reunião de “micronarrativas de viagem”, e Luiz Rufatto surpreende com *Eles eram muitos cavalos*, onde narra 70 histórias por ele chamadas de “*flashes*” da cidade de São Paulo. Três autores com alguma experiência e já reconhecidos na nova geração brasileira com três obras fundamentais para o estudo desta reinvenção do miniconto.

A obra do mineiro Carlos Herculano Lopes é a mais convencional. *Coração aos pulos* reúne 39 contos que tratam de temas como suicídio, morte, relações familiares distorcidas e conflito de identidade, permitindo-se alguns finais felizes e boa dose de surrealismo. Ainda que mescle contos longos e curtos (o conto que dá título ao livro tem seis páginas), predominam os mínimos, de cem, cento e cinquenta palavras, quando muito.

O amor

Pedro olhava para o mar quando Djanira o abraçou pelas costas. Voltou-se ansioso, beijou-a no pescoço, na boca, e suas mãos, quentes e ágeis, deslizaram no macio de suas coxas. Djanira, então, disse que o amava, e olhou-o nos olhos. Entre uma carícia e outra, roçar de narizes e bocas, eles de despiram lentamente. Mas na cama, como de outras vezes, a tristeza foi infinita. (LOPES, 2001, p. 35)

Numa primeira leitura, os contos de Herculano Lopes lembram os contos da também mineira Maria Lúcia Simões, narrativas bem menores do que o conto convencional mas ainda não tão mínimas quanto as de nosso objeto. Em *Coração aos pulos*, porém, não há na edição uma discussão de gênero – como vimos na obra de Maria Lúcia. Os textos são chamados de contos e tanto a orelha quanto a contracapa da obra se dedicarão apenas a exaltar o autor, tido como um dos mais premiados da sua geração.

Já as narrativas de *Passaporte*, do paulista Fernando Bonassi, não são chamadas pela

¹⁵ *Anotações para um livro de baixo-ajuda* foi publicado em 2005 e não está dentro do período cronológico a que nos dispusemos trabalhar neste capítulo, mas merece menção por fechar uma trajetória do autor que se iniciara já nos anos noventa.

edição de “contos”, e sim de “relatos de viagem”. Escritas em sua maioria entre maio e setembro de 1998 com bolsa do Künstlerprogramm do DAAD (*Deutscher Akademischer Austauschdienst*), as narrativas não ultrapassam meia página e o autor acrescenta a cada texto um ano e uma cidade com seu respectivo país (em que supostamente o texto foi escrito), reforçando a idéia de um livro de viagens.

Planalto Central

O nome completo de Wilson é Wilson Patachó, mas isso tá na cara. Entre Paranã e Gurupi todo mundo o conhece como “Índio”. Na verdade como “Índio do Posto Shell”. Wilson, ou Índio do Posto Shell, também é conhecido por fazer negócio com os caminhoneiros. Tem duas filhas pra oferecer. Pega-se em Paranã e larga-se em Gurupi, ou vice-versa. Uma chama-se Cibele Patachó e a outra Pamela Patachó. Cibele tem todos os dentes, Pamela nenhum e, justamente por isso, é a preferida pra coisa que aqueles homens brancos mais gostam de fazer.

Gurupi – Brasil – 1987. (BONASSI, 2001, p. 101)

Aqui já não surpreende mais a escassez de palavras (são menos de cem), tampouco os espaços vazios propositadamente deixados pelo texto, mas o livro chama a atenção pela reunião destes minicontos em um projeto de edição uno, no caso o de um “livro de viagens”, demonstrando as diversas possibilidades do miniconto que o transformariam num verdadeiro gênero literário¹⁶. Cabe ressaltar, ainda, que essa unidade temática dos textos permite que alguns vejam na obra uma espécie de romance fragmentado, situação que se intensifica na obra de Luiz Rufatto, *Eles eram muitos cavalos*.

Publicada pela editora Boitempo também em 2001, a obra traz 71 “flashes” da cidade de São Paulo no dia 9 de maio de 2000. Já na orelha do livro, que serve como apresentação, Fanny Abramovich confessa: “Não sei se li um romance ou novela, se contos, registros ou espantos... Sei que me joguei voraz pelos setenta flashes, takes, *zoons* avançados sobre a sufocante paulicéia”.

A obra ganhou o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor romance de 2001 e o Prêmio Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, no mesmo ano. Além disso, tem sido objeto de diversos estudos acadêmicos, principalmente pela experimentação formal.

Tatiana Salem Levy chega a comparar *Eles eram muitos cavalos* com romances realistas do século XIX, afirmando que “enquanto escritores como Flaubert, Balzac e Zola

¹⁶ Mais tarde, em 2006, o gaúcho Leonardo Brasiliense publicaria *Adeus contos de fadas*, com minicontos juvenis, dando ao miniconto também um tratamento de gênero. A obra foi vencedora dos prêmios Jabuti, Livro do Ano – AGES e Açorianos.

procuravam a visualidade do texto a partir de um excesso de palavras e descrições, Rufatto busca essa visualidade a partir do silêncio, da suspensão, do não-dito” (2003, p. 174). Para a autora, acima de tudo a obra “trata-se de um romance e, como tal, tem alguma unidade, ainda que fragmentada, estilhaçada” (ibidem, p. 176). Adiante, porém, pondera que “as narrativas, ao mesmo tempo, valem isoladamente” (ibidem, p. 177).

Já Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos Santos vê a obra de Rufatto como uma típica representante da estética da fragmentação, aproximando *Eles eram muitos cavalos* do conceito de barroco para Benjamin, para quem o barroco seria a estética da construção em que os recursos alegóricos são usados pela literatura como uma demonstração das artes plásticas na elaboração da linguagem: “tanto no plano do enunciado, como da enunciação, a fragmentação, as ruínas próprias do ser no mundo contemporâneo, [são] material farto e adequado para as alegorias benjaminianas” (2003, p. 166). A autora ainda chama a atenção para a polifonia do texto, com diversos personagens e diversas vozes narrativas, por fim relacionando a fragmentação ao mundo caótico da cidade grande.

De fato a obra não pode ser definida sem constrangimento como “romance”, pois cada narrativa apresenta personagem, narrador, tempo e espaço diferentes. Tampouco se define facilmente a obra como “contos”, muito menos como “minicontos”, pois, além de nem todos serem narrativos, todos os textos narrativos têm uma página ou mais, o menor com 250 palavras. Ainda assim parece importante citá-lo neste breve arrazoado sobre a evolução do miniconto entre os anos de 1994 e 2001 pela repercussão que a obra atingiu e pela aposta na estética fragmentada e minimalista.

Não por acaso também em 2001 uma obra didática publicada por Graça Paulino, Ivete Walty, Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury, *Tipos de textos, modos de leitura*, considera, talvez pela primeira vez, o miniconto como um gênero específico, colocando-o como item no capítulo “gênero de textos”, ao lado da poesia, da crônica, do conto e do romance. Embora não avance nas definições e considerações sobre o miniconto, a obra apresenta de forma sintética uma definição para o que chama de gênero:

Embora o conto nos pareça uma narrativa concisa, restrita aos elementos essenciais, desenvolveu-se, a partir dos anos 60, um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo sobre o leitor. Trata-se do chamado miniconto. Seu efeito de recepção é muito forte exatamente por sua condensação. O discurso direto, tão freqüente no conto, é muitas vezes dispensado em nome de um ritmo de narração quase alucinante. Isso o transforma numa metáfora da velocidade com que circulam os seres, as mensagens, os objetos, os textos nas sociedades contemporâneas. (PAULINO, 2001, p. 137-8)

Afora toda essa produção, o fato mais importante para o estudo do miniconto é a publicação, também no primeiro ano do novo milênio, de *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, antologia organizada por Ítalo Moriconi com autores consagrados que vão de Machado de Assis a Moacyr Scliar, passando por Lima Barreto, Clarice Lispector, os Rubens Braga e Fonseca, os Andrades Mario e Carlos Drummond, Sérgio Sant’anna, Dalton Trevisan e outros tantos. A compilação inclui canônicos como “Pai Contra Mãe” e “Feliz Ano Novo”, mas Moriconi já na apresentação alerta: “na seleção aqui apresentada foram feitas algumas escolhas pouco ortodoxas, que se justificam, além da qualidade intrínseca do texto, por indicar ao leitor a possibilidade do gênero conto” (2001, p. 15).

A partir dessa explicação o leitor não se surpreenderá ao encontrar contos com menos de duas páginas – ou minicontos – ao longo da antologia. Estão presentes “A mulher do vizinho”, de Fernando Sabino, “Uma vela para Dario”, de Dalton Trevisan, “Aí pelas três da tarde”, de Raduan Nassar, “O peixe de ouro”, de Haroldo Maranhão, “Gestalt”, de Hilda Hilst e “Zap”, de Moacyr Scliar, os dois primeiros identificados como dos anos sessenta, os três seguintes como dos anos setenta e o último como dos anos noventa. Como na antologia de Bosi, aqui os textos não trazem o rótulo de mínis, mas podemos ver essa inclusão como uma espécie de canonização dos minicontos, ou pelo menos como uma aceitação dessa possibilidade estética para o “conto em si”. O que talvez surpreenda, aí sim, é o último dos cem contos, uma reunião de quinze narrativas de Fernando Bonassi reunidas sob o título “15 cenas de descobrimento de Brasis”.

Trata-se de quinze micronarrativas independentes, com título, enredo e personagens independentes, sendo a unidade apenas a sugerida pelo título geral, ou seja, a de que o cenário é o Brasil em processo de descobrimento. Algumas, como “Turismo ecológico”, fazem referência ao descobrimento histórico – esta trata de um missionário e o conflito entre brancos e índios. Outras, como “Planalto Central”, retratam um país do presente, mas ainda a ser descoberto.

Não estranhe que “Planalto Central” seja o título da narrativa de *Passaporte*, também de Bonassi, aqui reproduzida por nós. Segundo referência dos editores de *Cem Melhores*, “15 cenas de descobrimento de Brasis” fora escrito em 1999 e permanecera inédito até então. Entretanto, também em 2001, Bonassi publica em *Passaporte*, como contos inteiros, dois daqueles parágrafos de “15 cenas de descobrimento de Brasis”, evidenciando que cada uma das quinze cenas são, na verdade, histórias diferentes.

Desta forma, já percebemos com alguma clareza a diferença entre o miniconto da metade do século XX, contos curtos, de uma página, às vezes menos, mas ainda assim

narrativas que procuram preservar as características mais tradicionais de um conto, e o miniconto do final do século, um miniconto ainda mais enxuto, ainda mais elíptico que, como em *Ah, é?*, de Trevisan, pode transformar-se em unifrásico.

E é neste contexto que surge, alguns anos depois de *Os Cem Melhores*, a antologia que provocou este estudo, *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, organizada por Marcelino Freire em 2004 sob inspiração da antologia de Moriconi – ou como paródia desta.

4 OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO

Não é livro para tratado ou tese, é diversão.

(Marcelino Freire)

No já célebre conjunto de palestras publicado em *Seis propostas para o próximo milênio*, Ítalo Calvino, ao falar da rapidez, cita Augusto Monterroso e comenta a possibilidade de se fazer uma antologia com histórias de uma só frase:

Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade da literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. (...) De minha parte, gostaria de organizar uma coleção de histórias de uma só frase, ou de uma linha apenas, se possível. Mas até agora não encontrei nenhuma que supere a do escritor guatemalteco Augusto Monterroso. (1990, p. 64)

Como Calvino ao mencionar os “tempos cada vez mais congestionados”, vimos anteriormente que Sanches Neto, em artigo sobre *Ah, é?*, também relaciona o miniconto à sociedade contemporânea ao considerar sintomática a edição de uma obra como a de Trevisan no “final de um milênio agonizante” (1997, p. 128). No começo deste estudo sublinhamos, ainda, a relação que Hohlfeldt faz entre a evolução das cidades e das descobertas científicas com as mudanças na técnica do conto, bem como chamamos a atenção para o Poe de “Excertos da Marginalia”, que faz associação direta entre o progresso realizado em alguns anos pelas revistas e magazines e a afirmação do conto.

É preciso, portanto, antes de voltarmos à análise mais estritamente literária, olhar um pouco para a contemporaneidade e alguns de seus pensadores, ainda que para tanto tenhamos de lidar com os polêmicos termos pós-modernismo e pós-modernidade.

Como não reconhecer, por exemplo, os minicontos unifrásicos de nossa antologia em uma crítica como a de Fredric Jameson: “não há mais obras-primas, nem muito menos cânones, não mais ‘grandes’ livros, (...) nos encontramos aqui para a frente diante de ‘textos’, ou seja, diante do efêmero” (1996, p. 101). A própria concepção de uma obra chamada *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* em oposição ou ironia a *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século* pode ser vista como um sintoma da dificuldade de se proporem grandes e definitivas obras numa sociedade em que a “produção estética está integrada à produção das mercadorias em geral” (ibidem, p. 30). Não estaríamos, segundo

Jameson, em tempos de melhores, mas em tempos de menores.

Steve Connor toca num ponto crucial da sociedade contemporânea ao afirmar que “uma das mais notáveis preocupações da estética modernista e pós-moderna na literatura é a questão do tempo” (1996, p. 98), permitindo que a literatura retorne a uma “narrativa de um tipo menos exaltado e menos egocêntrico, que acolhe o solto, o contingente, o não-formado e o incompleto na linguagem e na experiência” (ibidem, p. 102). Vai ao encontro de Ítalo Calvino, ao apontar a velocidade como uma das seis propostas para o próximo milênio.

Gilles Lipovetski, numa concepção distinta da dos pensadores da pós-modernidade, acredita que vivemos em uma terceira fase da modernidade, uma fase posterior e diversa, uma espécie de hipermodernidade: “Hipercapitalismo, hiperclasse, hiperpotência, hiperterrorismo, hiperindividualismo, hipermercado, hipertexto – o que mais não é hiper? O que mais não expõe uma modernidade elevada à potência superlativa?” (2004, p. 53). Dessa perspectiva, poderíamos ver o miniconto de uma só palavra como a velocidade em sua forma superlativa, coroando os esforços do século XX nessa direção, e não rompendo com este.

Perrone-Moysés é outra que vê mais continuidade do que ruptura na história cultural e literária do século XX, afirmando que a concisão é um preceito da retórica clássica desde Aristóteles, quando ser capaz de dizer muito em poucas palavras era louvado porque o excesso de palavras era visto como puro ornamento, afastamento da verdade, e, no caso da oratória, cansava o ouvinte, mas na modernidade de tal forma esse valor se liga à rapidez, à objetividade e à eficácia requeridas pela vida de nosso século que “mais do que um simples traço estilístico, ela é um aspecto estrutural, que os modernos preferem chamar de condensação; a condensação não é resumo ou síntese da idéia, é uma espécie de redução fenomenológica” (1998, p. 156).

Em belo ensaio chamado “Angústia da Concisão”, Abrahão Costa Andrade reflete sobre o lugar do poeta no mundo contemporâneo associando a valorização da concisão a um sinal de que “o poeta, jogado e perdido no meio do anonimato das massas, já não tem mais nada a dizer, ou já não tem quem o escute. Daí esse fechamento do poema numa economia da fala, que é ao mesmo tempo excesso de reflexão” (2003, p. 92).

Se tais considerações não são necessariamente decisivas para a emergência desta estética monterrosiana, também não deixam de ser importantes para a construção do mosaico a que nos propomos para o debate e a compreensão do gênero, “um gênero do século XX que os critérios do século XIX não alcançam” (LAGMANOVICH, 2003, p. 07).

Não por acaso somente vinte anos depois da palestra de Calvino, na outra ponta da América (as conferências foram proferidas nos Estados Unidos), surge uma antologia

inspirada em “O dinossauro”, *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Organizada por Marcelino Freire, a obra traz cem histórias inéditas com até cinquenta letras, sem contar o título e a pontuação, medida aparentemente arbitrária mas que é o arredondamento do número de letras do miniconto de Monterroso (37 letras na versão em português). Vejamos um exemplo:

Uma vida inteira pela frente.
O tiro veio por trás. (In FREIRE, 2004, p. 16)

Essas dez palavras, essas quarenta letras (não se contam os espaços nem a pontuação), são todo o conto. Não há título. Não há qualquer relação entre esta narrativa e a de qualquer outro autor. E assim é com todos os cem textos da primeira edição da antologia (na segunda edição há três “bônus”).

Em entrevista para a *Folha de S. Paulo*, Freire dirá que não se trata de um livro para tratado ou tese, é pura diversão, mas basta aplicarmos aquela pergunta feita pelos organizadores da antologia norte-americana de *microfiction* e veremos como o objeto se presta a infindáveis discussões: o quão curta pode ser uma história para que ela continue realmente sendo uma história? Será possível (e como será possível) contar uma história em cinquenta letras com os elementos mínimos para que exista um conto?

Como a apresentação e o prefácio da obra seguem a idéia minimalista do conjunto e se limitam a 50 palavras, ficamos sem respostas ou indícios de respostas. Na apresentação, Freire tem espaço apenas para dizer que se inspirou no conto “O dinossauro”, que ele chama de o mais famoso microconto do mundo, mencionar as regras e limites impostos aos convidados e arrematar com uma citação de Cortázar, quase um legitimador teórico da proposta: “o resultado aqui está. Se ‘conto vence por nocaute’, como dizia Cortázar, então toma lá” (2004, p. VI).

Já no seu *blog* e em entrevistas da época de lançamento do livro, encontramos informações sobre o surgimento da idéia que nos permitem identificar como Freire parte da valorização da concisão e da velocidade narrativas para a concepção de sua antologia.

Sei que é de foder, mas Drummond já defendia: "Escrever é cortar palavras". "Enxugar até a morte", sentenciava João Cabral. Hemingway: "Corte todo o resto e fique no essencial". Foi inspirado em conselhos assim, creio, que tive a idéia de organizar *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*.” (FREIRE, 2004B, *Online*)

Adiante, Freire lembrará de Monterroso, Cortázar, Trevisan e Kafka, mas faz questão de contrapor a este rol de canônicos uma observação curiosa e irônica: “desde quando vem essa minha paixão pelo que é pequeno? Lembro de frases de pára-choque de caminhão. Quem nunca leu? Sempre vi narrativas ali, rodando em cima dos pneus” (ibidem). E cita alguns exemplos, como “Mulher feia e cheque sem fundo, protesto”.

Outra referência muito importante para a obra é a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Ítalo Moriconi e já mencionada neste estudo. O título e o projeto gráfico da antologia de Freire fazem clara referência à antologia de Moriconi, que inclusive escreve o prefácio de *Os cem menores*. Luciana Araújo, em resenha publicada na *Bestiário*, vê *Os cem menores* como uma “paródia divertida” de *Os cem melhores*, pois considera descabida a “comparação entre a brincadeira proposta por Freire e o esforço de pesquisa realizado por Moriconi” (2004, *Online*).

Araújo, aliás, começa sua resenha sobre a antologia de Freire com uma bela metáfora sobre a questão do tamanho dos textos, que é, naturalmente, o que mais chama a atenção: “com quantos paus se faz uma canoa? Bem, como diria um amigo meu, depende da cacetada que se quer dar. De alguma forma, [o livro] faz lembrar esta relação entre quantidade e impacto” (ibidem). Depois a autora retomará as idéias que Freire publicara em seu *blog* e reproduzirá alguns microcontos, com especial atenção para o de Millôr Fernandes, que deu ao seu texto uma cara de exceção ao deslocar para o título o ponto central da narrativa, já que este não contava para o limite de 50 letras na proposta de Freire.

Emocionante relato do encontro de teodoro ramirez, comandante de um navio misto, de carga, passageiros e pesca, do caribe, no momento em que descobriu que a bela turista inglesa era, na verdade, uma perigosa terrorista cubana, que tentava penetrar num porto do sul da flórida para dinamitar a alfândega local, e procurou forçá-la a favores sexuais

– Capitão, tem que me estuprar em 1/2 minuto; às 8, seu navio explode. (In FREIRE, 2004, p. 69)

Para Araújo, o livro tem qualquer coisa parecida com um catálogo da Avon, pois o leitor tem uma pequena amostra do que escreve um punhado de gente como a revendedora tem a seu dispor uma foto da embalagem do creme X ou Y. Entretanto, a autora se pergunta: o que sobrevive a um minuto de leitura? Talvez só no século XXII se possa saber, dirá ela: “por enquanto, sem este distanciamento, tudo me faz lembrar o saco de retalhos ao lado da máquina de minha avó; um dia alguém costura esta colcha” (2004, *Online*).

A resenha de Annita Costa Malufe publicada no *Digestivo Cultural* encontra mais pontos negativos do que positivos na antologia, definida como “uma coleção de pequenas

frases engraçadinhas” (2005, *Online*). Depois de elogiar o acabamento gráfico, faz menção à apresentação de Freire e lamenta o esquecimento de Calvino, ainda que acredite que “embora não tenha citado, Marcelino Freire conheça o texto de Calvino e tenha tido a feliz idéia de realizar o desejo expresso pelo escritor italiano” (ibidem). O ponto central para a resenhista, entretanto, não é tanto o tamanho dos textos e sim o hibridismo que o conjunto apresenta, não cabendo a eles nem a definição de microcontos nem micropoemas. A partir desse enfoque, Malufe dirá que a importância do livro é exatamente contribuir para borrar as fronteiras dos gêneros literários tradicionais, ainda que a grande maioria dos textos pareça derivada do poema-piada que tanto se proliferou nos anos 70, especialmente com a dita poesia marginal.

Basta pescar ao acaso poemas de alguns representantes desta geração que começou a escrever nos anos 60/70, e que participaram da agitação cultural destes tempos, para encontrar exemplares ideais do conceito de miniconto que perdura no livro – e com menos de 50 letras! Um poema de Cacaso, de *Beijo na Boca* (1975) como (título em caixa alta): “SINA / o amor que não dá certo sempre está por perto”; ou: “ORGULHO / decresça e / apareça”. Ou de Paulo Leminski: “– que tudo se foda, / disse ela, / e se fodeu toda” (de *La Vie em Close*). Ou mesmo de Francisco Alvim – ótimos exemplos curtíssimos como: “VISITA / Não bateram na porta / Arrombaram” (de *Lago, Montanha*). E ainda: “MAS / é limpinha”; ou: “ÓRFÃO / Sou. / De muitos pais, de / muitas mães” (de *Elefante*). (Malufe, 2005, *Online*)

Poemas como esses, segundo a autora, contêm mais poder de síntese, concisão, humor e mesmo mais ação do que muitos contos do livro, o que não quer dizer que não hajam autores que “cumpriram muito bem a proposta contida na historieta do dinossauro de Monterroso” (ibidem), produzindo textos com começo, meio, fim e efeito contístico, como Luiz Rufatto, Dalton Trevisan, Tatiana Blum, Sérgio Sant’Anna, Miguel Sanches Neto, Antonio Torres e o já citado Millôr.

Lielson Zeni compartilha com algumas das impressões de Malufe. Em resenha publicada no portal paranaense *Bonde*, diz temer que ocorra com o miniconto o que ocorreu com a poesia moderna devido à forma aparentemente simples de ambos: “qualquer zé ruela despreparado, sem leituras ou estudos de poesia pode se pôr a poetar. Como se fosse fácil assim. Como se uma produção artística autêntica não se originasse do trabalho, análise e retrabalho” (2004, *Online*). Mas reconhece que se trata de uma forma, se não nova, em pleno aprimoramento e desenvolvimento, que poucas publicações se dedicam a ela ainda e que *Os cem menores* se constitui uma ótima forma de o público leitor passar a conhecê-la.

Essas impressões tão diversificadas a respeito da obra, que apontam para tantas direções, são um indício de que a antologia organizada por Freire ainda causa grande estranhamento entre seus contemporâneos, mesmo entre resenhistas acostumados com a era

da internet. Por esse e pelos demais motivos já expostos até então, não é nossa intenção esgotar o assunto nem mencionar todos os cem textos, mas espera-se que os caminhos teóricos apresentados a seguir ajudem a despertar o interesse e lançar primeiras bases para a investigação acadêmica desse miniconto à Monterroso no Brasil.

4.1 A NARRATIVA NUCLEAR

Este estudo entra agora em nova fase: até aqui nos preocupamos em demonstrar como surgiu esse miniconto unifrásico, especialmente o de Monterroso e seus sucessores, e delimitar aproximações e diferenças entre esse tipo de miniconto e outros gêneros. Agora é preciso olharmos para os textos de nosso objeto de estudo e procurar neles elementos que nos permitam falar em “miniconto”, identificando padrões e características associadas ao gênero “conto” e problematizando tal categorização.

O que primeiro chama a atenção nos textos de *Os Cem Menores*, como vimos nas próprias resenhas publicadas à época do lançamento da obra, é a extensão: todos são breves, extremamente breves. Tal brevidade é, sem dúvida, característica fundamental do miniconto desde seu nascedouro no começo do século XX, mas também o haicai e o aforismo são extremamente breves e não são necessariamente minicontos, como temos insistido até aqui. Dessa forma, é preciso analisarmos tais textos não em sua extensão, mas em sua forma e conteúdo para compreendermos seu funcionamento.

Lagmanovich define como traços fundamentais do miniconto, além da brevidade, a sua relação com o mundo natural, o enfoque em um evento ou incidente individual (não sendo, portanto, uma generalização, como o é o aforismo) e a marcação de tempo, este sobretudo através das formas verbais e adverbiais (2003, p. 72). Para o argentino, se a todos os microtextos em prosa chamarmos miniconto entraremos em um campo de extrema confusão, mas se entre eles selecionarmos os que cumprem os princípios básicos da narratividade teremos dado um passo importante para delimitar a espécie literária a que pertencem (ibidem, p. 73).

Narratividade é um conceito chave também para Gotlib definir o que seja conto. Citando artigo de Cortázar, a autora demonstra que as três acepções da palavra conto, qual seja relato de acontecimento, narração oral ou escrita e fábula que se conta às crianças,

apresentam em comum o fato de serem modos de contar alguma coisa (1999, p. 11). Ricardo Piglia, ao definir a primeira tese do conto como o fato deste sempre contar duas histórias, também evidencia a importância do “contar”, ou seja, da narrativa, para o gênero (2004, p. 89).

De fato desde as histórias bíblicas até o dinossauro de Monterroso, passando pelas mil e uma noites de Sherezade, pelas histórias extraordinárias de Poe e pelos contos para toda a família dos Irmãos Grimm, o que se faz é narrar um instante da vida de uma personagem, ou seja, contar uma história. E de forma breve. Assim, se entendemos o “miniconto” como uma espécie de conto em miniatura é preciso que além de breve ele conte uma história.

Claude Brémond, ao examinar a lógica dos possíveis narrativos, definirá narrativa como “um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (1973, p. 113). Tal definição é utilizada por Gotlib, que sublinhará o fato de que no conto realmente há sempre algo a narrar (ou seja, é uma sucessão de acontecimentos), há sempre material de interesse humano, ou seja, de nós, para nós, acerca de nós, e tudo isso se dá na unidade de uma mesma ação. Mas a estudiosa não deixa de lembrar que há vários modos de se construir essa unidade de uma mesma ação, como podemos notar também em textos de *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*:

NO EMBALO DA REDE

Vou,
mas levo as crianças. (In FREIRE, 2004, p. 14)

Em cinco palavras, pouco mais de vinte letras, Carlos Herculano Lopes cria uma cena onde podemos identificar claramente uma sucessão de acontecimentos de interesse humano numa unidade de uma mesma ação: o narrador projeta a sucessão dos acontecimentos através do verbo de ação “ir”, potencializando-o com a condição de levar as crianças, e essa fala singela dita no embalo da rede sugere o ponto alto de uma longa discussão sobre a separação do casal, tema, aliás, de constante interesse humano. Aqui o autor optou pelo uso do narrador autodiegético e de um narratário que é fundamental para que se dê a narrativa, omitindo os acontecimentos anteriores mas deixando na minúscula ponta de seu *iceberg* o conflito entre narrador/narratário que consolida a sequência necessária para se contar uma história, e não apenas um fragmento qualquer de determinada história¹⁷.

¹⁷ Lagmanovich já alertava que é preciso entender “o que é que faz que leiamos um microconto como narração plenamente satisfatória em si mesma, e não como fragmento, anedota, apontamento ou alusão” (2003, p. 27).

O conflito no relacionamento também é o tema do texto de Bernardo Ajzenberg, que em estilo telegráfico consegue igualmente criar uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação:

PAIXÃO

Ela, 46. Ele, 21. Uau!

Só se reviram – fula, lívido –,

fúnebres, no aborto. (In FREIRE, 2004, p. 13)

Aqui o modo de narrar é bastante diferente do texto de Lopes, pois são apresentadas duas ações, uma na primeira frase e a outra que se integra à primeira a partir do verbo “reviram”, tornando a sucessão de acontecimentos mais nítida. O termo “aborto”, conhecido pelo leitor, deixa clara a gravidez, naturalmente relacionada ao encontro (ou aos encontros) sugeridos na primeira frase, completando-se assim a sucessão e a integração.

A integração é, aliás, ao lado da sucessão, um dos elementos fundamentais para que se dê a narrativa na concepção de Brémond, para quem “onde não há sucessão não há narrativa, mas, por exemplo, descrição, dedução, efusão lírica, etc. Onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não relacionados” (1973, p. 113-114). Tal formulação pode nos ajudar a entender por que nos deparamos com alguns textos em *Os Cem Menores* de difícil compreensão narrativa, como este de Marcelo Mirisola:

– Com este dedo, viu? (In FREIRE, 2004, p. 60)

A frase acima é todo o texto. Não há título e nem qualquer outra referência que possa nos ajudar a desvendar o destino ou a origem do dedo. A única pista é o travessão inicial, mas nem ele seria necessário, já que o próprio narrador é uma personagem. Podemos supor que o destino do dedo seja um órgão genital, masculino ou feminino, apenas porque combinaria com outros textos de natureza semelhante presentes no livro, mas seria uma suposição tão plausível quanto a de que o dedo será usado para roubar a cobertura de chocolate de uma deliciosa torta sobre a mesa. O dedo pode ser o do narrador, mas pode o narrador estar indicando para alguém usar o polegar para registrar suas digitais. Enfim, a falta de sucessividade no texto e a ausência de elementos que se integrem à frase impossibilitam que se forme uma narrativa.

Há, também, casos em que temos dificuldade até de identificar uma cena, como em “Quatro letras”, de Raimundo Carrero. Saudado como o menor conto do mundo por Luiz

Arraes, tem apenas quatro letras, descontando o título (que, aliás, é uma indicação do tamanho do texto):

QUATRO LETRAS

Nada. (In FREIRE, 2004, p. 79)

De imediato temos dificuldade em encontrar sucessão de acontecimentos, não há no texto um *acontecimento*, sequer uma personagem, sequer um verbo. Como diria Brémond, “onde não há sucessão não há narrativa, mas, por exemplo, descrição, dedução, efusão lírica”, e talvez por isso o texto mais se parece uma dedução, pois, sem entrar no mérito da significação, quatro letras nada significam para Carreiro enquanto autor do discurso.

Mas voltemos aos textos que mesmo em espaço tão exíguo produzem uma narrativa, lembrando que nossa questão é entender como tais textos conseguem ser narrativos, apresentar personagens, conflitos e uma seqüência integrada de fatos sem que pareçam mero recorte, mero fragmento.

Começamos a responder tal provocação recorrendo ao clássico artigo de Roland Barthes *Análise estrutural da narrativa*, em que o autor propõe distinguir numa narrativa os núcleos, as catálises, os índices e os informantes. Numa tentativa estruturalista de definir funções para a narrativa, Barthes chegará a duas grandes classes, as “funções” e os “índices”, a primeira responsável pelo desenrolar da história, pelos acontecimentos, e a segunda pela criação do ambiente necessário para que se dê a história. Dentro das “funções” o autor ainda identificará duas subclasses, pois nem todas as suas unidades têm a mesma importância, algumas sendo verdadeiras articulações da narrativa e outras não fazendo mais do que preencher o espaço narrativo. Às primeiras funções dá-se o nome de “núcleo” e, às segundas, o nome de “catálise”, sendo estas ações relacionadas a alguma função nuclear da mesma forma que numa frase os complementos associam-se ao núcleo do sujeito ou do predicado: “para que uma ação seja cardinal, é suficiente que a ação à qual se refere abra (ou mantenha, ou feche) uma alternativa conseqüente para o seguimento da história” (1973, p. 32). Em oposição, entre duas destas funções cardinais, ou nucleares, é possível dispor de diversas notações que se aglomeram em torno do núcleo sem modificar-lhe a natureza alternativa.

Os “índices” também são divididos em duas subclasses, os índices propriamente ditos, que remetem a um caráter, a um sentimento, a uma atmosfera ou a uma filosofia, e os “informantes”, que servem para identificar, situar no tempo e no espaço. Enquanto o primeiro tem sempre significados implícitos e contribui com a criação do clima da narrativa, o segundo é um operador realista que procura dar autenticidade à realidade do referente. Ambos, porém,

não funcionam por si só, precisam estar relacionados a alguma função para que possam surgir no nível do discurso. Dessa forma, Barthes justifica o termo “núcleo” para as funções que considera verdadeiras articulações da narrativa:

As catálises, os índices e os informantes têm com efeito um caráter comum: são expansões em relação aos núcleos: os núcleos formam conjuntos acabados em termos pouco numerosos, são regidos por uma lógica, são ao mesmo tempo necessários e suficientes. (ibidem, p. 35)

Adiante, Barthes dirá que os informantes e índices podem se combinar livremente entre eles, mas que entre as catálises e os núcleos há uma relação de implicação: uma catálise implica necessariamente a existência de um núcleo e, como a frase, a narrativa é infinitamente catalisável. Já as funções núcleo são unidas por uma relação de solidariedade, configurando-se na armadura da própria narrativa: “as expansões são suprimíveis, os núcleos não o são” (ibidem, p. 36).

Aristóteles, no décimo oitavo capítulo de sua *Poética*, já opõe episódios a argumento, defendendo que no drama os episódios devam ser curtos, ao contrário da epopéia, em que adquirem maior extensão. Para exemplificar, arrisca um breve argumento da *Odisséia*, condensando-a em uma frase:

Um homem vagueou muitos anos por terras estranhas, sempre sob a vigilância (adversa) de Poseidon, e solitário; entretanto, em casa, os pretendentes de sua mulher lhe consomem os bens e armam traições ao filho, mas, finalmente, regressa à pátria, e depois de se dar a reconhecer a algumas pessoas, assalta os adversários e enfim se salva, destruindo os inimigos. Eis o que é próprio do assunto: tudo o mais são episódios. (1966, p. 459)

Tudo o mais são episódios ou, nos termos barthesianos, catálises, e sempre recheadas de índices e informantes (abundantes numa epopéia ou num romance realista). Não que a *Odisséia* tivesse se tornado a *Odisséia* se fosse reduzida ao longo do tempo a essas cinquenta e poucas palavras, às funções nucleares necessárias e suficientes, assim como o brilhante sumário com que Garcia Márquez inicia o sexto capítulo de *Cem anos de solidão* antecipa o desenrolar dos acontecimentos sem substituir a narração pormenorizada que virá a seguir. Mas é interessante notar como mesmo Aristóteles percebia num texto tão extenso e complexo a existência de ações fundamentais, articulações narrativas que movem a engrenagem de toda viagem e de toda luta de Ulisses: o argumento proposto por Aristóteles pode ter causado enorme prejuízo estético, mas não se pode dizer que seja um mero fragmento, que não apresente sucessividade e integração.

Agora vamos nos permitir tentar aplicar essas noções estruturalistas em nossas pequenas narrativas, observando como os núcleos, necessários e suficientes, conseguem criar a armadura narrativa necessária para que se identifique nos textos uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação.

ASSIM:

Ele jurou amor eterno.

E me encheu de filhos.

E sumiu por aí. (In FREIRE, 2004, p. 52)

A ação do texto de Luiz Rufatto está garantida pela presença dos verbos “jurar”, “encher” e “sumir”, bem como a sucessividade das ações é graficamente marcada pela conjunção “e”: primeiro a personagem jurou, depois encheu de filhos e depois sumiu. A conjunção evidencia, ainda, a integração entre uma ação e outra: uma mulher desiludida conta a forma como o marido jurou amá-la para sempre e, depois de mudar sua vida e transformá-la em mãe de várias crianças, sumiu por aí. Mais do que compreender a significação do texto, é possível identificar nele diversos elementos narrativos como personagens (a narradora, o companheiro que sumiu, os filhos), espaço (o seio de qualquer família), tempo narrativo (os anos que separam a primeira jura de amor ao tempo presente, quando o marido está sumido), narrador (uma narradora autodiegética seletiva que conta apenas a sua versão ressentida dos fatos), o que nos permite falar em “Assim” como uma narrativa completa, de início, meio e fim, e não apenas de um fragmento de história.

Uma hipótese para o sucesso narrativo de Rufatto é que o autor preservou apenas os núcleos da narrativa, descartando catálises, índices e informantes. O texto poderia ser ampliado infinitamente, a narradora, antes de dizer que ele jurou amor eterno, poderia descrevê-lo, falar talvez da bela tez morena ou dos lindos olhos azuis, quem sabe mencionar seu passado, sua família, descrever seu cavalo, se ele chegasse em um; depois contaria de forma pormenorizada como ele jurou amor eterno, se depois de uma longa noite de amor, se sob o luar, se no parto do primeiro filho, se embriagado, se apaixonado, se diante do altar ou diante de um pai ameaçador; mais tarde contaria o parto de cada filho, descrevê-los-ia com emoção, talvez mencionasse os sonhos para o futuro de cada um, um seria doutor, outro militar, quem sabe a menina casaria com o dono da propriedade, um deles poderia mesmo ser poeta, enfim, o nascimento de cada um dos nove, dez, doze filhos poderia ser motivo para digressões discursivas de uma narradora prolixa e com necessidade de contar sua história para ao final lamentar-se, talvez ressentida, melancólica, talvez indignada, de que um dia ela

acordou e ele não estava mais ali, havia sumido, sumido por aí, por tanto tempo, e talvez depois de contar-nos isso quisesse contar como foram os primeiros dias sem ele, dias de muito trabalho, dias de desespero, dias de muito calor, talvez dias de angústia, e finalmente a mulher chegaria ao final da narração suspirando e resumindo toda a narrativa assim: enfim, ele me jurou amor eterno, me encheu de filhos e sumiu por aí.

Mesmo na nossa ampliação da história, mesmo que *Assim* fosse transformado num romance de mil páginas, e poderia sê-lo, se for mantida a armadura da narrativa proposta por Rufatto, as três ações cardinais “jurar amor eterno”, “encher de filhos” e “sumir”, a narrativa não mudará sua essência, apenas seu discurso, talvez seu efeito, mas não sua essência, pois o que o autor fez para reduzir sua narrativa em menos de cinquenta letras foi suprimir quase todos os índices, informantes e catálises.

Vejamos outro exemplo, um texto unifrásico de Adrienne Myrtes:

Caiu da escada e foi para o andar de cima. (In FREIRE, 2004, p. 02)

A ação está representada pelos verbos “cair” e “ir”, e novamente a sucessão é assegurada através da conjunção aditiva “e”. Como costumamos ler um conto como um conjunto fechado, presumimos o todo de significação entendendo a locução “ir para o andar de cima” no seu sentido conotativo “morrer”, o que assegura sucessividade e integração à narrativa. Diferentemente do texto de Rufatto, aqui o narrador é heterodiegético, o que faz com que a personagem seja desconhecida: não se sabe se homem ou mulher, velha ou nova, gorda ou magra, mas existe, caiu e foi para o andar de cima. No texto de Myrtes as duas ações nucleares são o “cair” e o “morrer”. O fato de cair da escada é apenas para contrapor com a imagem “andar de cima”, então poderia se dizer que, com prejuízo estético mas sem prejuízo narracional, o texto poderia ser ainda mais reduzido para “caiu e foi para o andar de cima”. Ou mesmo “caiu e morreu”.

Essa redução da narrativa ao extremamente essencial, ao que é necessário e suficiente, vai ao encontro de uma formulação que está no centro da argumentação de Cortázar para o que caracteriza um conto: “o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal” (1993, p. 152). Por trás desta formulação está a mesma idéia de Poe de que o conto deva produzir um efeito no leitor, efeito obtido pela tensão, segundo o norte-americano, e pela intensidade, acrescentará Cortázar, intensidade esta que “consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige” (ibidem, p. 157).

Neste ponto e a partir dessas considerações, já podemos nos arriscar a dizer que o miniconto leva essa eliminação de “situações intermediárias e recheios” ao limite, especialmente o miniconto à Monterroso, preservando dentro de seu núcleo toda sua força narrativa, tal qual a bomba atômica, ou bomba nuclear, que concentra na reação nuclear todo seu imenso poder destrutivo: ao bombardear-se um núcleo produzem-se mais nêutrons, que bombardeiam outros núcleos, gerando uma reação em cadeia, tal qual os textos de Rufatto e de Myrtes.

Desta forma, se “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (CORTÁZAR, 1993, p. 153), o miniconto pode ser encarado como uma “narrativa nuclear” de poder e efeito semelhantes aos da “bomba atômica”: tudo está condensado em seu núcleo e é dali que deve partir a história, projetada, explodida no ato da leitura.

Mas antes de falarmos no sujeito em que se dá esta explosão, ou seja, no leitor, vejamos outros textos de *Os Cem Menores* para observar como o estopim desta explosão pode ser provocado não por ações narradas, mas por ações apenas sugeridas e que ainda assim são ações que se configuram como nucleares para a narrativa.

ADEUS

Então disse:

– Viver era isso?

E fechou lentamente os olhos. (In FREIRE, 2004, p. 68)

Não está narrada no texto de Miguel Sanches Neto a vida do sujeito que morre, mas sua última frase, talvez suspirada numa cama de hospital ou numa calçada da cidade grande, seu derradeiro e melancólico questionamento “viver era isso?” nos permite criar diversas ações anteriores, também nucleares, sendo a primeira delas, necessariamente, o fato de o sujeito ter nascido. A partir daí sua vida parece ter sido uma sucessão de infortúnios, desilusões ou simplesmente trivialidades que fazem com que a última ação da história da personagem, a morte, seja encarada não com medo ou surpresa, não com ódio ou remorso, mas com desdém por causa da vida anterior do protagonista. É essa sensação que explode da mísera narrativa da morte, narrativa esta, vale dizer, que também é construída a partir de sucessividade e integração, pois há duas ações narradas, o “dizer” e o “fechar os olhos”, ainda que esteja no não dito o poder explosivo do texto.

Outra estratégia narrativa que vemos nos textos de *Os Cem Menores* é o uso exclusivo de diálogos, recurso comum em crônicas de Fernando Sabino a Luiz Fernando Veríssimo ou em contos como “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis. Nesses casos, a ação ou é narrada pela própria personagem ou apenas sugerida a partir do diálogo, como no texto de Dalton Trevisan.

- Lá no caixão...
- Sim, paizinho.
- ... não deixe essa aí me beijar. (In FREIRE, 2004, p. 20)

Já vimos no terceiro capítulo deste estudo que esse texto aparecera como a 166ª ministória de *Ah, é?*. Para a versão de *Os Cem Menores*, o autor ou o organizador – se o texto foi escolhido e editado por ele – suprimiu a primeira frase, uma frase indicial que criava um mínimo de ambiente para a cena: “o velho em agonia, no último gemido para a filha”. O corte provavelmente foi feito para adaptar o texto às 50 letras propostas, mas é curioso notar como a supressão da frase não chega a comprometer a narratividade e a compreensão do texto: o protagonista, que bem poderia ser o narrador, já parece angustiado e à beira da morte por falar em “caixão” como algo tão próximo, sugerindo também seu conflito interior (um conflito que na verdade é apenas a ponta do *iceberg* de tantos conflitos que teria um homem à beira da morte), tornando aparentemente desnecessária a informação indicial de que o velho estava agonizado. Ao optar pelo uso do diálogo e não da narração autodiegética, como apontamos acima que poderia ser feito, o narrador amplia a ambigüidade, pois “paizinho” também é a forma que as amantes chamam seus homens na obra de Trevisan, bem como a intensidade, pois a intromissão da filha cria no leitor uma leve intimidade com a personagem moribunda, humaniza-a e potencializa a morte próxima. A história narrada é, na verdade, a do efêmero e derradeiro diálogo, pois o diálogo por si já é uma ação. Afora isso, há apenas sugestão: não se sabe se a mulher tentará beijar o morto, se a esposa deixará, tampouco se a mulher não é a própria esposa; não se sabe se a filha irá intervir, tampouco se é de fato filha e não uma amante. Fato é que há um pedido, a ação é esse pedido e é ele que revela o conflito do conto.

Diferente é o caso do texto de Luiz Roberto Guedes, “Boletim de Carnaval”, em que a personagem conta uma história para outra personagem, tal qual um narrador e um narratário, consolidando assim uma narrativa. A resposta da avó, entretanto, muda o sentido do texto e provoca o tal efeito contístico no leitor, configurando-se numa segunda narrativa dentro do miniconto.

BOLETIM DE CARNAVAL

– Fui estuprada, vó. Três animais!

– E tu esperava o quê? Um noivo? (In FREIRE, 2004, p. 51)

A forma locucional “fui estuprada” acrescida do numeral “três” já se configura numa narrativa cheia de horrores, ainda que, infelizmente, corriqueira. Entretanto, ao chamar o texto de “Boletim de Carnaval” e transformar a resposta da avó num deboche, a narrativa também torna-se ambígua e já não se tem certeza se o acontecido foi mesmo um estupro, se a neta estava sóbria, se provocou algum ou alguns rapazes, enfim, a narrativa do conto altera o significado da narrativa da personagem numa via de mão dupla muito produtiva para um texto tão exíguo, cruzando narradores e narrações a partir do recurso do diálogo sem marcação.

Há outras estratégias narrativas entre a centena de textos, mas procuramos demonstrar do ponto de vista estrutural como é possível a partir de ações nucleares criar uma narrativa mesmo em tão pouco espaço. Alguns autores optaram pelo uso do narrador heterodiegético, como Bernardo Ajzenberg no texto “Paixão” ou Adrienne Myrtes no caso da personagem que caiu da escada e foi para o andar de cima; outros autores escolheram a narração autodiegética e assim transformaram a narradora em protagonista, como Luiz Rufatto em “Assim” e Carlos Herculano Lopes em “No embalo da rede”; alguns ainda optaram pelo apagamento do narrador e fizeram um texto exclusivamente de diálogos, como Dalton Trevisan e Luiz Roberto Guedes. Em todos os casos, porém, consegue-se identificar um acontecimento, uma narrativa, um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação, como define Brémond.

Essa narratividade, ainda que uma narratividade estritamente nuclear, não é, entretanto, suficiente para explicar como os textos apresentados neste capítulo funcionem como histórias completas, para tanto é preciso entender também como essa explosão se dá no leitor, pois é no leitor que se completará a narrativa, quando bem realizada, transformando o miniconto em uma narração plenamente satisfatória em si mesma e não em mero fragmento, anedota, apontamento ou alusão.

4.2 O PROTAGONISMO DO LEITOR

Que Edgar Allan Poe foi um grande defensor e propagador das formas breves não há dúvidas, mas o que será que ele quer dizer ao afirmar que “certo grau de duração é exigido,

absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (1997, p. 913)? Se fosse contemporâneo dos minicontos unifrásicos aqui apresentados, será que Poe entenderia que eles conseguem despertar tal efeito?

Não há como nem por que confabular sobre a segunda questão, mas não é difícil concordarmos com Poe de que certo grau de duração é exigido para que uma narrativa alcance seu efeito, ainda que não pela duração em si, mas pelo mínimo de envolvimento que provoque entre texto e leitor. Isso não impede, entretanto, como vimos anteriormente, que textos com menos de cinquenta letras contenham uma história e suscitem diferentes reações, seja de ironia, como em “Boletim de Carnaval”, seja de indignação, como em “Paixão”, seja de piedade, como em “Assim”. Ocorre que o miniconto, especialmente esse miniconto à Monterroso, intensifica a importância do não dito na narrativa, diminui o volume do *iceberg* acima da superfície de um oitavo para, digamos, vinte avos, sem impedir, se o texto estiver bem realizado, que ele suscite certo efeito, pois “o leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas” (HEMINGWAY, 1996, p. 192).

É no leitor, portanto, que explode a narrativa nuclear. Mais do que isso, é a partir do leitor que ela explode ou não. Umberto Eco já dizia que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho” (1994, p. 9), mas ao diminuir o volume acima da superfície o autor aumenta a importância do leitor na narrativa, exigindo dele uma maior atenção, compreensão, transformando-o em verdadeiro protagonista do ato criador: mais do que preencher vazios, ele é chamado a compor os índices, informantes e catálises, fundamentais para o clima da narrativa.

Vejam como se dá esse processo a partir de um miniconto já mencionado neste estudo, de Cíntia Moscovich:

Uma vida inteira pela frente.
O tiro veio por trás. (In FREIRE, 2004, p. 16)

Não temos na narrativa a primeira ação de forma explícita, mas implícita nas entrelinhas: a personagem, se tem uma vida inteira pela frente, nasceu. E a segunda ação, essa sim, está expressa através de um motivo, o tiro: a personagem morreu. A sucessividade e a integração estão evidenciadas através do antagonismo entre vida e morte, frente e trás. Se a primeira frase fosse algo como “teria sido um ótimo escritor”, não haveria nenhuma integração entre os dois trechos, e a sucessividade ficaria comprometida. Mas se identificar ação, personagem, sucessão, integração e significação parece fácil, tentemos encontrar espaço

e tempo. Nossa reposta certamente começará com “pode ser”. O espaço pode ser uma cidade grande, um bairro pobre, uma avenida escura. O tempo de vida do menino (ou menina, ou homem, ou mulher) pode ser de cinco anos, vinte anos, trinta anos. Caberá ao leitor preencher esses índices, e certamente ele preencherá a partir de suas experiências: se for um leitor urbano, o tiro remeterá para a violência crescente de nossas grandes cidades; se for um leitor jovem, a vida inteira pela frente representa toda a expectativa de um grande futuro; se for um leitor amante da literatura policial, o tiro vindo por trás será muito mais do que casual, configurando-se num crime covarde. A narração, de toda forma, é a de uma morte, uma morte prematura de alguém com a vida inteira pela frente; o efeito, porém, pode variar de acordo com o leitor porque caberá a ele criar o clima necessário.

Sanches Neto, ao interpretar uma das ministórias de Trevisan publicadas em *Ah, é?*, termina por afirmar que sua reconstituição não é, provavelmente, a história que Dalton deve ter imaginado, mas isso não teria importância, pois é a que ele, como leitor, deu à história: “em *Ah, é?*, devido ao seu caráter extremamente sintético, isso é imprescindível, pois uma leitura rasa amputaria os contos, transformando-os em frases vazias” (1996, p. 124). Pode-se dizer o mesmo do texto de Moscovich e de todos os outros casos bem realizados de *Os Cem Menores*, em que a interpretação do leitor pode mudar completamente a significação do texto – e conseqüentemente seu efeito – ou mesmo destruí-lo.

Tal importância do ato da leitura não era de todo estranha para os contistas do século XX. Cortázar já afirmava que quando escreve um conto busca instintivamente que ele seja de algum modo alheio a si, que se ponha a viver com uma vida independente e que “o leitor tenha ou possa ter a sensação de que de certo modo está lendo algo que nasceu por si mesmo, em si mesmo e até de si mesmo, em todo caso com a mediação mas jamais com a presença manifesta do demiurgo” (1993, p. 229). Mario de Andrade, em *Amar, Verbo Intransitivo*, deixa transparecer na obra essa consciência de que o leitor é co-criador do romance ao dizer que cada um dos seus 51 leitores criou uma Fräulein segundo sua própria fantasia: “temos atualmente 51 heroínas pra um só idílio. 51, com a minha, que também vale. Vale, porém não tenho a mínima intenção de exigir dos leitores o abandono de suas Elzas e impor a minha como única de existência real. O leitor continuará com a dele” (1995, p. 57).

Não por acaso é no século XX que começam a surgir estudos literários voltados ao leitor e à leitura. Roman Ingarden, ainda na primeira metade do século, já fala em “pontos de indeterminação”, pontos infinitos que nascem da impossibilidade da obra, como uma unidade concreta, conter todas as determinações. Esses pontos de indeterminação, em princípio, não

podem ser inteiramente eliminados por qualquer enriquecimento finito do conteúdo de uma expressão nominal, como exemplifica Ingarden:

Se em vez de “homem” se disser simplesmente “um homem velho e experimentado” então alguns pontos de indeterminação são eliminados pelo acréscimo de expressões atributivas, mas ficam ainda muitos em quantidade infinita por eliminar que só numa série infinita de determinações desapareceriam. Se, por exemplo, uma narração começa pela frase: “A uma mesa estava sentado um homem idoso...”, etc, esta “mesa” apresentada é sem dúvida uma “mesa” e não, por exemplo, uma “poltrona”; mas se é, por exemplo, de madeira ou de ferro, de quatro ou três pernas, etc, não é de modo algum declarado nem, por conseguinte, fica determinado o objeto puramente intencional. O material de que é fabricada permanece absolutamente inqualificado embora ela deva ser feita de qualquer material. Deste modo, a sua qualificação não existe de maneira alguma no objeto respectivo: há aí um “ponto vazio” de “indeterminação” (1963, p. 272).

Dessa forma o objeto apresentado na obra literária não é de forma alguma o objeto real, mas “uma produção esquemática com diversos pontos de indeterminação e com uma quantidade finita de determinações positivamente atribuídas” (ibidem, p. 274). Essa essência esquemática não pode ser eliminada em nenhuma obra literária finita, chegando Ingarden a afirmar que toda a obra literária é em princípio inacabada, o que complementamos nós dizendo, contrário senso, que no miniconto temos apenas pontos de determinação suficientes para colocar em operações os diversos e infinitos pontos de indeterminação.

No texto de Moscovich, por exemplo, não é determinado o sujeito que teria a vida inteira pela frente, e poderia sê-lo sem que a autora ultrapassasse as cinquenta letras: bastaria iniciar o texto com um pronome, “ele”, digamos, ou ainda com um nome, como em “o jovem teria a vida inteira pela frente”. Ao não mencionar o sujeito, a autora não apenas aumenta a importância da ação na narrativa como permite ao leitor preencher aquela indeterminação com qualquer sujeito, qualquer um mesmo, inclusive o próprio leitor poderia ser a vítima do tiro pelas costas, sendo “pelas costas” a única determinação indicial do texto, uma determinação estética fundamental para a criação da oposição frente/trás.

No capítulo anterior chegamos a propor que o texto de Myrtes poderia ser simplesmente “caiu e morreu”, admitindo o prejuízo estético mas defendendo que se mantém a narração. De fato, a narração se mantém a partir dos núcleos, mas escrever “caiu da escada” é muito diferente de escrever simplesmente “caiu”: sendo da escada, remete-se a uma cena doméstica, a uma queda casual, quase corriqueira, que ao final configura-se numa tragédia: a personagem morreu. Assim dá-se o efeito, e não apenas pela queda e pela morte, mas pelo inusitado da morte a partir de uma queda trivial, de uma escada.

Posterior a Ingarden e membro de uma corrente de estudo chamada Estética da Recepção, que trouxe o leitor para o primeiro plano das discussões literárias, causando imensa polêmica, Wolfgang Iser usará o termo lugares “vazios” ao invés de “indeterminados” para designar estas zonas deixadas do texto. Ao contrário de Ingarden, para Iser não há adequação ou não nos preenchimentos do leitor, podendo o leitor, dessa forma, sequer preencher determinados vazios.

Embora se pareçam com os lugares indeterminados cunhados por Ingarden, os lugares vazios que resultam da indeterminação do texto têm outra função. Eles designam menos a lacuna na determinação do objeto intencional, ou seja, dos aspectos esquematizados, do que a possibilidade de a representação do leitor ocupar um determinado vazio no sistema do texto (1999, p. 126).

Evidentemente Iser não conhecia os minicontos à Monterroso que são nosso objeto de estudo, provavelmente estivesse se referindo a romances, e ainda assim é interessante notar que para ele a obra literária depende do leitor para a constituição de seu sentido. Mais do que imaginar a idade daquele que morreu com um tiro pelas costas ou o material de que é feita a mesa, os esquemas do texto evocam determinados conhecimentos do leitor e põem à disposição determinadas informações. Poderíamos afirmar, seguindo esse raciocínio, que um texto como o de Moscovich só é compreensível com tão poucas palavras porque o leitor conhece milhares de narrativas de mortes como aquela, desde os contos de Rubem Fonseca até as notícias dos telejornais, facilitando o preenchimento dos vazios: “o não-dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções (...) e o dito parece ganhar sua significância só no momento em que remete ao que oculta” (ibidem, p. 106).

Beto Villa é outro autor que lida com um tema constantemente presente na literatura e no imaginário social brasileiro, dialogando acima de tudo com a tradição:

– Diz que me ama.
– Aí é mais caro. (In FREIRE, 2004, p. 12)

Utilizando-se exclusivamente de diálogos, sem nenhuma informação indicial, nenhuma marcação que atribua às personagens sexo, faixa etária ou posição social o texto consegue fazer o leitor imaginar a cena e preencher, cada um a seu modo, o cenário do acontecido: quem já esteve com uma prostituta talvez lembre seu rosto e até seu cheiro, cinéfilos pensarão na Julia Roberts contracenando com o Richard Gere e uma prostituta que leia o texto lembrará do seu cliente mais carente implorando por uma declaração de amor.

Não faltará, ainda, quem relacione o diálogo a um casal de namorados recentes, sendo a resposta dela uma ambigüidade irônica e reveladora do caráter da mulher, enquanto evidentemente muitas mulheres podem inverter a ordem com que temos lidado até aqui e imaginado uma cliente lidando com um *michê* ou uma mulher lidando com seu novo *affair*.

Neste momento é importante fazermos uma ressalva que é muito cara a Iser e nos será muito útil para entender por que não é em todos os textos de *Os Cem Menores* que temos essa possibilidade interpretativa: “para que essas possibilidades se realizem e a comunicação entre texto e leitor seja bem-sucedida, é preciso que a atividade do leitor seja de alguma maneira controlada pelo texto” (1999, p. 104).

A indeterminação, dirá Iser a seguir, se origina da determinação dos textos ficcionais desde que ele seja localizável no texto, tendo assim certamente uma estrutura. É fundamental, dessa forma, que o texto tenha não necessariamente “certo grau de duração”, como dissera Poe, mas certo grau de determinação para que o leitor consiga a partir da estrutura proposta preencher os seus vazios. Em falhando o papel do texto na constituição desse esquema – sem esquecer que por vezes a responsabilidade pela não compreensão é do leitor –, tem-se no lugar de uma narrativa completa um fragmento, um recorte de determinada cena ou situação: nesses casos, preencher os vazios seria inventar cenas anteriores ou seqüências para um fragmento determinado, mas aí a narrativa deixaria de ser uma totalidade elaborada pelo autor. Como exemplo podemos citar o texto de Marcelo Mirisola apresentado no capítulo anterior, em que uma personagem diz “com este dedo, viu?”, deixando o leitor em dúvida sobre a origem ou o destino do dedo, a situação em que a frase é dita e mesmo a personagem a quem o dedo pertence.

Mencionamos muito rapidamente que além de o texto não funcionar por falta de esquemas que permitam ao leitor puxar o fio da interpretação, também pode acontecer de o leitor não entender determinado texto. Como diria Eco, “é possível inferir nos textos coisas que eles não dizem explicitamente – e a colaboração do leitor se baseia nesse princípio –, mas não se pode fazê-los dizer o contrário do que disseram” (1994, p. 98). Ou seja, no texto de Moscovich devemos entender que uma personagem morreu, assim como no de Beto Vila alguém cobrou para dizer que ama, ainda que não se saiba exatamente quem morreu ou quem cobrou, e não entender isso acarretará num problema de interpretação do leitor, e não de determinação do autor. Evidentemente esse fenômeno pode se dar em qualquer texto, literário ou não, seja num romance, num poema ou num artigo científico, mas é fácil percebermos que num miniconto, devido ao seu espaço tão exíguo, o risco que se dê essa falha na comunicação é maior.

Em estudo sobre o ato da leitura, Angela Kleiman (2004) chama a atenção para que a compreensão de um texto é um processo que se caracteriza pela utilização de conhecimento prévio, ou seja, o leitor utiliza na leitura tudo o que ele já sabe ao longo de sua vida. Esse conhecimento se dá em vários níveis, sendo destacados pela autora o nível lingüístico, textual e o conhecimento de mundo¹⁸.

Sobre o conhecimento lingüístico, Kleiman lembra que “às vezes não conhecer o nome de objetos concretos ou de conceitos simples pode trazer problemas de ordem lingüística à compreensão de um texto” (2004, p. 14). De fato, se o leitor não conhecesse o sentido figurativo “morrer” para a expressão “ir para o andar de cima”, ele não compreenderia o texto de Myrtes, bem como se o leitor em “Boletim de Carnaval” não entendesse “animais” como um adjetivo, ou seja, homens que se pareciam animais, haveria grande alteração no significado do texto e no efeito por ele suscitado. O segundo conhecimento, o textual, está mais ligado à identificação do tipo de estrutura a que o leitor é submetido, e por isso é importante o título *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* para demarcar que são contos, e não haicais, aforismos, anedotas: a partir desta expectativa é que o leitor buscará a compreensão dos textos, admitindo, sim, que haja algo oculto (são leitores experimentados no conto). Já o chamado conhecimento de mundo é fundamental para a compreensão de qualquer texto literário, especialmente esses minicontos à Monterroso onde há apenas um ponto determinado, um referente, e se o leitor por algum motivo não compreender esse ponto determinado não será estabelecida comunicação autor-leitor e o texto funcionará apenas como sugestão para *criações* do leitor.

O conhecimento de mundo abrange desde o domínio que um físico tem sobre sua especialidade até o conhecimento de fatos como “o gato é um mamífero”, “Angola está na África”, “não se deve guardar fruta verde na geladeira” ou “na consulta médica geralmente há uma entrevista antes do exame físico”. Para haver compreensão, durante a leitura, aquela parte do nosso conhecimento de mundo que é relevante para a leitura do texto deve estar *ativada*, isto é, deve estar num nível ciente, e não perdida no fundo de nossa memória. (KLEIMAN, 2004, p. 21)

Dessa forma, só é possível se entender o texto de Beto Villa se o leitor souber que existe a prostituição, que as prostitutas têm uma espécie de código de conduta que as impede de beijar, de dizer que amam e que, por serem prostitutas, estão dispostas a romper esse código por uma quantia de dinheiro. Uma criança de oito anos talvez não compreendesse

¹⁸ Frank Smith, em *Leitura Significativa*, utiliza o termo “teoria do mundo” no capítulo VI, afirmando que “tudo o que entendemos sobre o mundo é uma síntese de nossa experiência, e as nossas lembranças específicas que não puderem ser relacionadas com a nossa síntese, com as nossas regras gerais, farão pouco sentido para nós” (1999, p. 74).

assim tal texto, assim como um morador do interior gaúcho que não tem acesso a notícias de televisão e jornal acharia muito estranho alguém levar um tiro casual pelas costas, talvez por isso rejeitando o texto de Moscovich.

Para driblar essa necessidade de se fazer entender com um único determinante, a maioria dos autores de *Os Cem Menores* optou por temas de interesse humano bastante comuns, como os relacionamentos (“No embalo da rede”, “Assim”), o estupro (“Boletim de Carnaval”, “Emocionante relato do encontro de teodoro ramirez...”), a morte (“Adeus”, textos de Myrtes e Moscovich), o aborto (“Paixão”), a prostituição (texto de Beto Villa). Há casos, porém, em que os referentes são bastante pontuais e exigem do leitor um conhecimento de mundo específico para que haja a compreensão, como no texto de Luiz Paulo Faccioli, que faz referência a um elemento específico e temporal da sociedade brasileira, o Programa Fome Zero, lançado com pompa pelo Governo Federal quando da posse do presidente Lula, em 2002:

FOME ZERO

– Preciso comer!,

grita no SPA

a mulher de cem quilos. (In FREIRE, 2004, p. 50)

Conhecendo o programa federal e seu objetivo, erradicar a fome nos rincões mais pobres do país, onde ainda milhares de crianças morrem desnutridas ou subnutridas, percebe-se a ironia de Faccioli ao usar o termo para a mulher de cem quilos internada num SPA. Ironia embutida de crítica social, pois ela usa a palavra “preciso” com a mesma veemência que a usariam as crianças subnutridas tivessem elas voz, tivessem elas forças para gritar. Mas o texto talvez não seja compreendido com o passar dos anos, especialmente porque o programa com o nome de “Fome Zero” já não será mais assunto na mídia (ainda o é?) e sabe-se lá se ainda existirá dessa forma.

É essa importância do leitor para a compreensão do texto e obtenção do efeito que nos fez falar em “protagonismo” do leitor, pois, como em nenhuma outra narrativa literária, ele é chamado a compor a história *juntamente* com seu autor tendo a nítida sensação de que o texto nasceu de si mesmo. Já não se pode falar em tensão ao longo da leitura, em “seqüestro momentâneo do leitor” (CORTÁZAR, 1993, p. 157) e muito menos em manipulação das sensações do leitor para “alcançar a emoção pretendida” (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 10). Já não se pode entender efeito como o entedia Poe, como “uma intensa e pura elevação da alma – e não da inteligência ou do coração – e que se experimenta em consequência da

contemplação do belo” (1997, p. 913). O que se pode e deve, aqui, é projetar um efeito *posterior* à leitura que é diferente, mas não oposto, ao efeito provocado *durante* a leitura, uma mudança importante e digna de ser investigada com cautela, como o faremos a seguir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Já foi dito na introdução deste estudo que inicialmente nosso intuito era investigar a *invenção* de um gênero minimalista, o miniconto, intuito frustrado por nos deparamos com uma vasta tradição de pequenas narrativas, ainda que não tão mínimas como as de Monterroso. Passamos, então, a considerar esse tipo de miniconto unifrásico publicado no Brasil a partir de *Ah, é?* e intensificado com *Os Cem Menores* como uma espécie de *reinvenção* do miniconto, questionando de que forma um texto tão curto, uma narrativa tão enxuta consegue preservar as características contísticas. Não nos furtamos, porém, a entender os textos unifrásicos de *Os Cem Menores...* como contos, ainda que admitamos que nem todos os cem textos encaixem-se nesta categoria (da mesma forma que nem todos os contos de Clarice Lispector, por exemplo, são facilmente classificados de conto). Chamar os textos de contos não significa encaixá-los confortavelmente numa categoria literária consagrada pela frequência de seu uso, e sim atribuir algumas características aos textos, tais como completude, intensidade, tensão e produção de efeito no leitor, ainda que se admitam profundas diferenças estruturais.

Para começarmos a pensar o que fundamentalmente há de diferente além da – ou por causa da – redução formal do tamanho do texto, voltemos a um miniconto do brasileiro Dalton Trevisan publicado originalmente em 1964 em *Cemitério de Elefantes* e selecionado para a antologia de Moriconi *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*.

Uma vela para Dario

Dario vem apressado, guarda-chuva no braço esquerdo. Assim que dobra, escorrega, senta-se na calçada, ainda úmida de chuva. Descansa na pedra o cachimbo.

Dois ou três passantes à sua volta indagam se não está bem. Dario abre a boca, move os lábios, não se ouve resposta. O senhor gordo, de branco, diz que deve sofrer de ataque.

Ele reclina-se mais um pouco, estendido na calçada, e o cachimbo apagou. O rapaz de bigode pede aos outros se afastem e o deixem respirar. Abre-lhe o paletó, o colarinho, a gravata e a cinta. Quando lhe tiram os sapatos, Dario rouqueja feio, bolhas de espuma surgem no canto da boca.

Cada pessoa que chega ergue-se na ponta dos pés, não o podem ver. Os moradores da rua conversam de uma porta a outra, as crianças de pijama acodem à janela. O senhor gordo repete que Dario sentou-se na calçada, soprando a fumaça do cachimbo, encostava o guarda-chuva na parede. Mas não se vê guarda-chuva ou cachimbo ao seu lado.

A velhinha de cabeça grisalha grita que ele está morrendo. Um grupo o arrasta para o táxi da esquina. Já no carro a metade do corpo, protesta o motorista: quem

pagará a corrida? Concordam em chamar a ambulância. Dario conduzido de volta e recostado à parede – não tem os sapatos nem o alfinete de pérola na gravata.

Alguém informa da farmácia na outra rua. Não carregam Dario além da esquina: a farmácia no fim do quarteirão e, além do mais, muito peso. É largado na porta de uma peixaria. Enxame de moscas lhe cobrem o rosto, sem que faça um gesto para espanta-las.

Ocupado o café próximo pelas pessoas que apreciam o incidente e, agora, comendo e bebendo, gozam as delícias da noite. Dario em sossego e torto no degrau da peixaria, sem o relógio de pulso.

Um terceiro sugere lhe examinem os papéis, retirados – com vários objetos – de seus bolsos e alinhados sobre a camisa branca. Ficam sabendo do nome, idade, sinal de nascença. O endereço na carteira é de outra cidade.

Registra-se correria de uns duzentos curiosos que, a essa hora, ocupam toda a rua e as calçadas: é a polícia. O carro negro investe a multidão. Várias pessoas tropeçam no corpo de Dario, pisoteando dezessete vezes.

O guarda aproxima-se do cadáver, não pode identifica-lo – os bolsos vazios. Resta na mão esquerda a aliança de ouro, que ele próprio – quando vivo – só destacava molhando no sabonete. A polícia decide chamar o rabeção.

A última boca repete – Ele morreu, ele morreu. E a gente começa a se dispersar. Dario levou duas horas para morrer, ninguém acreditava estivesse no fim. Agora, aos que alcançam vê-lo, todo o ar de um defunto.

Um senhor piedoso dobra o paletó de Dario para lhe apoiar a cabeça. Cruza as mãos no peito. Não consegue fechar olho nem boca, onde a espuma sumiu. Apenas um homem morto e a multidão se espalha, as mesas do café ficam vazias. Na janela alguns moradores com almofadas para descansar os cotovelos.

Um menino de cor e descalço vem com uma vela, que acende ao lado do cadáver. Parece morto há muitos anos, quase o retrato de um morto desbotado pela chuva.

Fecham-se as janelas. Três horas depois, lá está Dario à espera do rabeção. A cabeça agora na pedra, sem o paletó. E o dedo sem a aliança. O toco de vela apaga-se às primeiros gotas da chuva, que volta a cair.” (In MORICONI, 2001, p. 279-80)

É notável no texto a condensação narrativa e a supressão de detalhes, chegando tal supressão ao nível lingüístico em frases em que o verbo de ligação estar é simplesmente apagado, como “Dario em sossego e torto no degrau da peixaria, sem o relógio de pulso”. Mais do que uma redução de palavras, esse corte tornou-se uma marca da obra de Trevisan, uma obra em que a concisão é uma obsessão do essencial que parece beirar a crônica, “mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna” (BOSI, 1995, p. 17). Ainda assim, em “Uma vela para Dario” a criação da atmosfera é fundamental para o desfecho, não podendo o texto prescindir dela – os objetos vão sumindo gradualmente –, enquanto nos textos unifrásicos não há espaço para descrições como “os moradores da rua conversam de uma porta a outra, as crianças de pijama acodem à janela” e “enxame de moscas lhe cobrem o rosto, sem que faça um gesto para espantá-las”. Nesse “miniconto” dos anos sessenta são exatamente esses detalhes que dão a impressão de extremo desamparo e extrema crueldade, reforçando o abandono do homem que morre sob a indiferença da multidão.

Julio Cortázar, ao aproximar o conto da fotografia, faz alusão a uma definição de Cartier Bresson para sua arte como a de um aparente paradoxo, “o de recortar um fragmento da realidade de tal modo que esse recorte atue como uma explosão, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara” (1993, p. 151). Mas se no miniconto da metade do século o fragmento é uma cena, no caso de “Uma vela para Dario” a cena de um homem que passa mal, e dela explode a história, ou o subtexto, no caso a banalização da vida em oposição ao materialismo da sociedade contemporânea, no miniconto à Monterroso o fragmento é apenas uma ação, um instante de determinada cena que projeta a cena em si, transcendendo em muitas vezes a mísera história que conta. É, como já referimos, a diminuição do volume do *iceberg* acima da superfície de um oitavo para, digamos, vinte avos.

Se para Cortázar o tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal, no miniconto de Trevisan o tempo é o mísero tempo da morte de um homem e no miniconto à Monterroso (aliás no próprio miniconto de Trevisan publicado em *Os Cem Menores*) é ainda menos que isso, apenas o suspiro final, a frase derradeira.

Nas suas teses sobre o conto, Piglia afirma que um conto sempre conta duas histórias, estando a história 2 nos interstícios da história 1: “um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (2004, p. 90). Dessa forma parece-nos que tendo a história 1 elementos suficientes para o leitor identificar, perceber ou sentir a história 2, independentemente dessa história 1 ter dez páginas, um parágrafo ou uma linha, podemos falar, sim, em conto. Mais do que isso, o miniconto unifrásico seria uma espécie de radicalização desse conceito de conto, que seria uma narrativa que se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto.

Outra lição corrente nas poéticas do conto é a de que no conto tudo deve convergir para o final, de forma a obter o efeito desejado, “sendo mister que não haja uma só palavra em todo o texto cuja tendência, direta ou indireta, não se aplique a este desígnio preestabelecido” (FACCIOLI, 2000, p. 32). Cortázar chega a afirmar que “intensidade num conto consiste na eliminação de todas as idéias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou frases de transição que o romance permite e mesmo exige” (1993, p. 157). Mas o miniconto unifrásico mostra que há sempre algo mais a cortar, a cortar, a cortar, até que se chegue ao osso, ao núcleo narrativo, onde aí sim cada palavra substituída altera o sentido de todo o texto e compromete o efeito. E nos mostra também, paradoxalmente, que chegar a esse núcleo e tirar o que o rodeia (ou recheia) é produzir outro texto com outra estrutura e outro efeito. A

Odisséia, como já foi dito, é muito melhor do que o argumento de Aristóteles para a epopéia homérica, assim como se Tchekov chegasse a escrever o conto do homem em Monte Carlo este conto seria muito melhor que sua anotação com o núcleo da narrativa¹⁹. Contrário senso, não seria “O dinossauro” de Monterroso tão comentado não fosse sua forma unifrásica, e não teriam os textos bem realizados de *Os Cem Menores* o mesmo efeito no leitor não fossem eles enxutos como o são.

Faccioli, em busca de uma teoria para o conto, o definirá diversas vezes como o gênero da concisão, afirmando ser “da natureza do gênero a redução ao básico, a tendência à economia e ao comedimento; sem tais realizações, que favorecem a história cifrada, o conto esvazia-se e anula-se” (2000, p. 67). Mas, inspirada pela já referida ponderação poderosa de Poe, não deixa de falar em harmonia necessária sem a qual o efeito pretendido não se faria sentir: num conto bem realizado, dirá a autora, o leitor sente a tentação de voltar ao início para rever, em plenitude, o que era apenas iluminação.

Nesse aspecto está de acordo com Cortázar quando este define o ofício do escritor (pelo menos de contos) como “conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela” (1993, p. 157).

As definições de ambos para conto, porém, serão poéticas como Torremocha diz que devem ser as definições para o conto e levemente ambíguas como contistas não poderiam deixar de ser. Cortázar usará uma metáfora muito famosa (e aludida por Freire na apresentação de *Os Cem Menores*) de que “nesse combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (ibidem, p. 152). Aí complementamos nós: se o conto vence por *knock-out*, o miniconto é um *knock-out* no primeiro *round* e o miniconto à Monterroso no primeiro e único soco. Já Faccioli aponta para uma gramática do silêncio, um ponto médio entre ocultação e revelação em que a participação do leitor é fundamental:

Um conto é uma estrutura armada de “maneira inteligente”, que pede e convoca a participação intelectual de seu leitor, sem que se o subestime ou superestime. O ideal, conforme aponta Piglia, resumindo o que pregaram seus predecessores, é que o ponto médio entre ocultação e revelação seja mantido,

¹⁹ Piglia começa seu célebre artigo “Teses sobre o conto” afirmando que “num de seus cadernos de notas, Tchekov registra esta anedota: ‘Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se’. A forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato futuro e não escrito” (2004, p. 89)

introduzindo-se o leitor nesta gramática do silêncio representada pelo conto. (FACCIOLI, 2000, p. 68)

Quando falamos em ambigüidade na definição de Faccioli é porque não há, e não poderia mesmo haver, uma definição do que seja esse ponto médio, se pelo menos duas páginas, se uma única frase. Ao não delimitar o tamanho, a autora é coerente com sua própria produção literária, que vai do romance ao miniconto de *Os Cem Menores*, sugerindo-nos que o ponto médio é feito pela história 1, e não pelo número de palavras ou letras da história, podendo uma história ser longa e indecifrável ou extremamente curta e revelar ao leitor algo forte o suficiente para fazê-lo sentir, pensar, sorrir, enfim, suscitar nele algum efeito²⁰.

Um dos motivos para essa condensação contística é o amadurecimento do leitor, elevado no miniconto à Monterroso à condição de co-autor. Umberto Eco nos diz que o que determina se uma história pode ser mais ou menos rápida, mais ou menos elíptica é o tipo de leitor a que se destina (1994, p. 12). Para um leitor contemporâneo acostumado às narrativas desde o berço, submetido a narrativas a todo instante, por vezes a uma enxurrada de pequenas narrativas como no intervalo comercial das telenovelas, não é preciso repetir alguns elementos e reforçar alguns índices e informantes, basta o essencial, o núcleo, direto ao ponto. Não por acaso, aliás, a prosa literária tem sofrido um processo de redução formal ao longo do tempo, e não o contrário. O leitor contemporâneo, ainda que continue lendo com aparente interesse os longos romances do século XIX, fará aquilo que Barthes sugere em *O Prazer do Texto*, pulará algumas páginas: “não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura (...) A própria avidez do conhecimento nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como “aborrecidas”) para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes da anedota” (1999, p. 17).

Por tudo o que foi escrito até aqui – e mesmo pela eterna polêmica sobre a natureza do conto enquanto gênero –, não é difícil aceitar que um miniconto como “Uma vela para Darío” ou o já referido “Continuidad de los parques” jamais tenha sido visto como algo além de um conto em si, ainda que curto, não havendo, até então, a necessidade de definir-se miniconto como um gênero próprio e diverso do conto: “trabalhos críticos sobre o tema ainda não encontraram a definição das características distintas do miniconto e os resultados das tentativas não são satisfatórios, pois incluem pontos que os caracterizam, mas que não os diferenciam, do conto como gênero maior” (CAPAVERDE, 2004, p. 32). Mas quando nos

²⁰ Interessante notar que dificilmente alguém vá chorar depois da leitura de um miniconto à Monterroso, pois enquanto o riso é uma explosão instantânea o choro vem de mansinho, aos poucos, e para tanto o clima, a atmosfera da narrativa é fundamental.

deparamos com textos unifrásicos em que a personagem por vezes se reduz a um pronome, o cenário é apenas sugerido e o tempo é um simples advérbio, parece que chegamos num limite e aí é preciso rever conceitos como os de tensão, intensidade, efeito.

Por isso insistimos que se trata de uma reinvenção, de uma verdadeira reinvenção do conto enquanto estrutura e, por extensão, de uma reinvenção do miniconto, até aqui extremamente arraigado às teorias e formulações do conto contemporâneo mais tradicional. Compreendendo esse conceito, ficaremos mais à vontade para produzir novas pesquisas, artigos, dissertações e teses, desenvolvendo aos poucos um *corpus* teórico e conceitual adequado a nosso objeto, ainda que pareça uma enorme contradição escrever tantas e tantas palavras para falar de um texto tão pequeno. Nessa reinvenção há espaço para os conceitos de efeito, intensidade e tensão, tão caros ao estudo sobre o conto clássico desde Poe, mas é preciso vê-los em nova perspectiva, projetados num tempo posterior à leitura e construídos também no e pelo *leitor*, não apenas no e pelo *texto*.

Evidentemente, leitores, críticos e acadêmicos vêm essa produção com alguma reserva, pois está em jogo não apenas uma questão estética mas uma questão ideológica, chegando muitos a associar textos tão curtos com a superficialidade e a perda de espaço e de importância da leitura no mundo contemporâneo. Entretanto, se olharmos com atenção para os textos de *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, para o não dito nestes textos, perceberemos estruturas narrativas e estratégias formais que nos remetem, sim, ao gênero conto. É preciso despir-se dos valores do século XIX, despir-se mesmo dos valores já canonizados do século XX e entender o tempo e o espaço efêmeros, líquidos, fragmentários em que vivemos. No final das contas, parafraseando Monterroso, se verá que quando acordarmos o conto ainda estará lá.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Abrahão Costa. *Angústia da concisão: ensaios de filosofia e crítica literária*. São Paulo: Escrituras, 2003.

ANDRADE, Mario de. *Amar, Verbo Intransitivo*. 16ª ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995.

ANDRADE, Oswald. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. São Paulo: Vozes, 1972. p. 266-271.

_____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1991.

ARAÚJO, Luciana. *Cem escritores e um desafio pequeno, mas nem tanto*. 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/3_arquivos/cem%20contos%20resenha.html>. Acesso em 27 de março de 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1966.

ARRAES, Luiz. *Anotações para um livro de baixo-ajuda*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Objetivo, 1997.

BARROSO, Ivo. Os pequenos grandes poemas em prosa de Baudelaire. In: BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Trad. Gilson Maurity. Rio de Janeiro: Record, 2006. p. 5-9.

BARTHES, Roland. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: _____ (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973. p. 19-60.

_____. *O prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

BONASSI, Fernando. *Passaporte*. Rio de Janeiro: Cosac Naify Edições, 2001.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas (vol. 1)*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1998.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. 42ª ed.

_____. *O conto brasileiro contemporâneo*. 11ª ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

BREMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973. p. 110-135.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Arte pobre, tempo de pobreza, poesia menos. In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. p. 181-189.

_____. Miramar na Mira. In: ANDRADE, Oswald. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1991. p. 5-34.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CÂNDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CAPAVERDE, Tatiana. *Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Dissertação (Mestrado em Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

CARELLI, Wagner. Um painel minimalista da Criação. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. Rio de Janeiro: Francis, 2003. p. 19-22.

CASTO, Pamelyn. *Flashes on the Meridian: Dazzled by Flash Fiction*. 2002. Disponível em: <<http://www.writing-world.com/fiction/casto.shtml>>. Acesso em 20 de maio de 2006.

CHIARETTI, Marco. Dalton Trevisan publica seu 23º livro. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, abril de 1994. Ilustrada.

COELHO, Marcelo. Trevisan apequena grandes obsessões. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, julho de 1994. Ilustrada.

CONY, Carlos Heitor. Apresentação. In: TREVISAN, Dalton. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópios*. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRIADO, Francisco J. Rodríguez. *El minimalismo de Raymond Carver*. 1998. Disponível em: <http://www.geomundos.com/cultura/poemancipado/el-realismo-pesimista-de-raymond-carver-por-francisco-j-rodriguez-criado_doc_8463.html>. Acessado em 08/06/2006.

DALCASTAGNÉ, Regina. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 11, p. 3-17, janeiro/fevereiro de 2001.

DILL, Luís. Aventura. In: CHAFFE, Laís (org.). *Contos de Bolso*. Porto Alegre: Casa Verde, 2005. p. 96.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EIKHENBAUM, B. Sobre a teoria da prosa. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trads. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 157-168.

ERIK, Karl. Miniatura e fragmento: Brevíssima incursão pela formas breves do Brasil. In: NOGUEROL, Francisca (Org.). *Escritos disconformes. Nuevos Modelos de Lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 153-162.

FACCIOLI, Cíntia Moscovich. *O eloqüente silêncio: das oficinas de criação literária à conquista da competência para o conto*. Porto Alegre: PUCRS, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras), Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2000.

FREIRE, Marcelino (org.). *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 2 ed.

_____. Bum!. In: CHAFFE, Laís (org.). *Contos de Bolso*. Porto Alegre: Casa Verde, 2005. p. 05.

_____. *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. 2004B. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cem_menores.html>. Acesso em 27 de março de 2007.

FURASTÉ, Pedro Augusto. *Normas Técnicas para o Trabalho Científico: elaboração e formatação*. 14ª ed. Porto Alegre: s.n., 2005.

GABLIK, Suzi. Minimalismo. In: STANGOS, Nikos (org.). *Conceitos da arte moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p 174-181.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 9ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

GURLEY, Jason. *Flash What? A Quick Look at Flash Fiction*. 2000. Disponível em: <<http://www.writing-world.com/fiction/flash.shtml>>. Acesso em 15 de maio de 2006.

HEMINGWAY, Ernest. *Death in the Afternoon*. New York: Touchstone, 1996.

HOHLFELDT, Antonio Carlos. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

INGARDEN, Roman. *A obra de arte literária*. 3ª ed. Trad. Albin Beau, Maria da Conceição Puga e João Barrento. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1963.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético – vol. 2*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Editora Ática, 1996.

KLEIMAN, Angela. *Texto e leitor: aspectos cognitivos da leitura*. 9ª ed. São Paulo: Pontes, 2004.

LAGMANOVICH, David (org.). *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Valencia: Menoscuatro, 2005.

_____. *Microrrelato*. Buenos Aires - Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003.

LEVY, Tatiana Salem. O silêncio da representação: uma leitura de *Eles eram muitos cavalos*. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 22, p. 173-184, julho/dezembro de 2003.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. Trad. Mário Vilela. São Paulo: Editora Barcarolla, 2004.

LOPES, Carlos Herculano. *Coração aos pulos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MALUFE, Annita Costa. *Micro-contos ou micro-poemas?* 2005. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108>>. Acesso em 27 de março de 2007.

MONTERROSO, Augusto. *A ovelha negra e outras fábulas*. Trad. Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. El dinosaurio e outros. In: LAGMANOVICH, David (org.). *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Valencia: Menoscuatro, 2005. p. 86-90.

MORICONI, Ítalo (org.). *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. Rio de Janeiro: Francis, 2003.

PAULINO, Graça [et al.]. *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIVANO, Fernanda. El minimalismo de Raymond de Carver y Ernest Hemingway. In: SAVI, Vittorio; MONTANER, Josep. *Less is more*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996. p. 156-165.

POE, Edgar Allan. *Ficção Completa, poesia e ensaios*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

RUFATTO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

SANCHES NETO, Miguel. *Biblioteca Trevisan*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1996.

SANTOS, Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos. Resenhas. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 21, p. 165-170, janeiro/junho de 2003.

SAVI, Vittorio; MONTANER, Josep. *Less is more*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1996.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Trad. Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2005.

SCLIAR, Moacyr. Quando Raymond Carver visitou o Brasil. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, março de 1994. Caderno Mais.

SILVA, Fernando Correia da. Mário-Henrique Leiria. *Vidas Lusófonas*. Disponível em: <http://www.vidaslusofonas.pt/mario_h_leiria.htm>. Acesso em 07 ago. 2006.

SIMÕES, Maria Lúcia. *Contos contidos*. Belo Horizonte: Editora RHJ, 1996.

SMITH, Frank. *Leitura Significativa*. Trad. Beatriz Affonso Neves. 3ª ed. Porto Alegre: Artmed, 1999.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STERN, Jerome (org.). *Microfiction*. New York: W W Norton, 1996.

TORREMOCHA, Maria Victoria Utrera. *Teoría del poema en prosa*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1999.

TREVISAN, Dalton. *Ah, é?*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

VILA-MATAS, Enrique. *Desde la ciudad nervosa*. Madrid: Alfaguara, 2000.

WALDMAN, Berta. O curto infinito de Trevisan. *Folha de S. Paulo – Caderno Mais!*. São Paulo, abril de 1994. Caderno Mais.

ZENI, Lielson. *Os Cem Menores Contos*. 2004. Disponível em: <http://www.bonde.com.br/colunistas/colunistasd.php?id_artigo=1386>. Acesso em 27 de março de 2007.