



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

FRANCILENE MARIA RIBEIRO ALVES CECHINEL

O MINICONTO E A HISTÓRIA DA MINIFICÇÃO BRASILEIRA

Rio Grande, 3 de abril de 2019.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA

FRANCILENE MARIA RIBEIRO ALVES CECHINEL

O MINICONTO E A HISTÓRIA DA MINIFICÇÃO BRASILEIRA

Tese apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras - História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande - FURG.
Orientadora: Prof^a Dr^a Luciana Paiva Coronel

Data da defesa: 3 de abril de 2019.

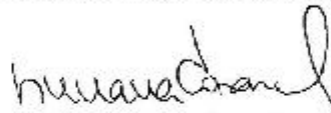
Instituição depositária:
SIB – Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio Grande - FURG

Rio Grande, abril de 2019.

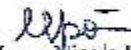
Francilene Maria Ribeiro Alves Cechinel

O miniconto e a história da minificação brasileira.

Tese aprovada como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutora em Letras, na área de História da Literatura, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Rio Grande. A Comissão de Avaliação esteve constituída pelos seguintes professores:



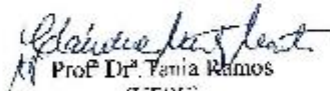
Prof. Dr. Luciana Paiva Coronel
(FURG) – Orientadora



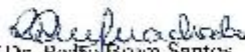
Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas
(FURG)



Prof. Dr. Antônio Carlos Mousques
(FURG)



Prof. Dr. Fania Ramos
(UFSC)



Prof. Dr. Pedro Brum Santos
(UFSC)

A Cristian Cechinel e Matias Alves Cechinel, por tudo que fizeram brotar em mim e por tudo o que não pude lhes dar em troca ao longo destes quatro anos.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Luciana Paiva Coronel, pelo comprometimento afetivo e intelectual, pela energia e alegria contagiantes, por se colocar sempre ao meu lado apesar de tantas distâncias e, assim, me ajudar a deslizar pela vida acadêmica. Aos professores Mauro Nicola Póvoas e José Luís Giovanoni Fornos, que guiaram minha trajetória na FURG desde 2011 compartilhando seu conhecimento de modo tão generoso e me apontando direções que, finalmente, se tornaram também minhas paixões.

A Adrino Aragão, Lauro Zavala, Laurián Puerta, Joaquim Branco, Cláudio Feldman, Wendell Guiducci de Oliveira, Vanessa Abreu Dias e aos bibliotecários da UFMG e da UNIFEG, que pensaram e pesquisaram junto comigo em diferentes momentos deste trabalho, permitindo, assim, que eu vencesse as barreiras do tempo e do espaço.

A Juliana Mesko Tomkowski da Fonseca, Giliard Ávila Barbosa, Yanna Karlla Honório Gontijo Cunha e Elizabeth Suarique Gutiérrez, pela companhia em tantos momentos dessa jornada.

Aos meus pais e sogros, pelo apoio nas horas de emergência, e ao professor Cristian Cechinel, por suas grandes contribuições para minha carreira acadêmica e profissional.

Escreve-se, pois, do jeito que se é. Talvez por isso mesmo eu escreva minicontos, ou contos mínimos. Talvez porque eu não pense grande. Talvez porque ainda não aprendi o suficiente para dizer mais. A literatura, assim como a vida, é grande, grandiosa demais. Quanto mais a gente se aproxima dela, mais se sente menor.

Adriano Aragão

RESUMO

Apesar da consistente pesquisa desenvolvida sobre a história da minificção no cenário hispano-americano, a minificção brasileira continua sendo um território a desbravar. O ainda incipiente interesse do mercado editorial e do meio acadêmico por tais textos e o fato de o pequeno número de antologias e estudos sobre o gênero dedicar-se apenas aos escritores em atividade a partir dos anos 90 corroboram a falsa teoria do recente surgimento e desenvolvimento da minificção no Brasil. Entretanto, entre as primeiras experimentações com a brevidade nos clássicos modernos e o microconto da “geração de 90” existe uma história que ainda não foi contada. Visando preencher tal lacuna, esta tese apresenta um breve panorama da teoria da minificção e, a partir desses elementos teóricos, constrói uma história da minificção brasileira tendo o miniconto como elemento central e discutindo suas características e trajetória em diálogo com a literatura do país e com a minificção hispano-americana. Partindo das obras precursoras no cenário brasileiro, tal história se centra na análise do miniconto publicado nos anos 60, 70 e 80, porém, aborda também o surgimento do novo gênero minificcional brasileiro, o microconto, e a consolidação da minificção no país. Ao final de todo esse percurso, algumas hipóteses são levantadas e discutidas com o intuito de compreender por que o miniconto e sua história permanecem dissociados da crítica e das pesquisas sobre as formas brevíssimas no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Minificção - Miniconto - História da Literatura – Literatura Brasileira

RESUMEN

Pese a la investigación consistente desarrollada respecto a la historia de la minificción en el escenario hispanoamericano, la minificción brasileña sigue siendo un territorio a explorar. El aún incipiente interés del mercado editorial y de la academia por tales textos y el hecho de que el pequeño número de antologías y estudios sobre el género se dedica solamente a los escritores en actividad a partir de los años 90 corroboran la falsa teoría del reciente surgimiento y desarrollo de la minificción en Brasil. Sin embargo, entre las primeras experimentaciones con la brevedad en los clásicos modernos y el microcuento de la “generación de los 90” hay una historia que todavía no se ha contado. Pretendiendo llenar ese vacío, esta tesis presenta un breve panorama de la teoría de la minificción y, a partir de esos elementos teóricos, construye una historia de la minificción brasileña que se centra en el minicuento y discute sus características y su trayectoria en diálogo con la literatura del país y con la minificción hispanoamericana. Partiendo de obras precursoras en el marco brasileño, esa historia se centra en el análisis del minicuento publicado en los años 60, 70 y 80, aunque aborde también el nacimiento del microcuento como nuevo género minificcional brasileño y la consolidación de la minificción en el país. Al final de todo ese recorrido, se exponen y se discuten algunas hipótesis con el objetivo de comprender por qué se disocia el minicuento y su historia de la crítica y de las investigaciones respecto a las formas brevísimas en Brasil.

PALABRAS CLAVE: Minificción - Minicuento - Historia de la Literatura – Literatura Brasileña

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – DIREÇÕES INICIAIS	16
1.1 (In)definições	24
CAPÍTULO II – OS ANTECEDENTES	44
2.1 Os precursores.....	45
2.2 Os iniciadores.....	58
CAPÍTULO III – O MINICONTO.....	77
3.1 Elias José e os míni-contos da paisagem humana	81
3.2 Pérciles Prade e as ficções insólitas	88
3.3 Adrino Aragão e o conto não-conto metaficcional	95
3.4 Marina Colasanti e a receita para o miniconto.....	100
3.5 Transição para os anos 80.....	108
3.6 Cláudio Feldman e o humor miniatura.....	109
3.7 Carlos Drummond de Andrade e a minicrônica.....	113
3.8 Oswaldo França Júnior e as parábolas do duplo	119
3.9 Helena Parente Cunha e as mentiras micropoéticas.....	123
3.10 Eno Teodoro Wanke e o gênero intrigante	126
3.11 Maria Lúcia Simões e o ter-con o outro	132
3.12 Rosa Amanda Strauz e os <i>flashes</i> de tempestade.....	135
3.13 Contribuições esparsas	138
CAPÍTULO IV – OS SUCESSORES.....	140
CAPÍTULO V – HIPÓTESES E CONSIDERAÇÕES	147
REFERÊNCIAS	158
ANEXOS.....	172
ANEXO A – “O rei está salvo”; Millôr Fernandes, 1978	173
ANEXO B – Mapa do prédio; Marina Colasanti, 1978	174
ANEXO C – Mapa de referências intertextuais; Marina Colasanti, 1978	175

INTRODUÇÃO

Em 2011, enquanto procurava um tema para meu projeto de Mestrado, fui fisgada por um conto de Marina Colasanti chamado “A moça tecelã”, do livro *Doze reis e a moça no labirinto do vento* (1978). Encantada com os contos maravilhosos que se tornaram sua marca registrada, busquei outros títulos seus e logo me deparei com um tipo de texto que eu ainda não conhecia: seus minicontos¹. Eram miniespelhos capazes de amplos reflexos, miniaturas que rodopiavam “no vórtice – e no vértice – do labirinto” (PELLEGRINO, 1975, p. 11-12), pequenas armadilhas que prendiam pelo pé e suspendiam o leitor de cabeça para baixo. A fórmula utilizada por Colasanti para conseguir tais efeitos me atraiu imediatamente e, enquanto tentava entender o que tornava tais textos tão diferentes de tudo o que eu já havia lido, acabei descobrindo a minificação. A partir daí, os trabalhos de pesquisadores como Dolores Koch (Cuba/EUA), Lauro Zavala (México), David Lagmanovich (Argentina), Violeta Rojo (Venezuela), Irene Andres-Suárez (Espanha) e David Roas (Espanha) passaram a nortear meus estudos, porém, apesar da inegável qualidade de suas obras, eu me sentia cada vez mais confusa em meio a tanto de indefinido e indomável e cada vez mais longe de responder à pergunta que me desafiava: o que é exatamente um miniconto?

O primeiro obstáculo enfrentado por aqueles que tentam responder tal pergunta é decorrente da própria terminologia adotada. O que podemos afirmar com certeza é que o miniconto pertence a uma supracategoria literária poligenérica chamada minificação, na qual estão agrupados diferentes tipos de microtextos literários ficcionais em prosa, tanto narrativos (como a fábula, a parábola, a anedota, a cena ou o caso), quanto não narrativos (como o bestiário descritivo, o poema em prosa ou o miniensaio) (ANDRES-SUÁREZ, 2010). Então, o que trato como miniconto no âmbito da literatura brasileira e desta tese pode ser definido primeiramente como uma espécie específica de microtexto literário ficcional em prosa do tipo narrativo que se configura como forma literária diferenciada na década de 60 em toda a América Latina e que recebe nomes diferentes em outros países.

Desde as primeiras décadas do século XX até hoje, esses microtextos vêm sendo batizados por seus autores de acordo com as características que lhes parecem mais relevantes

¹ Miniconto é o termo adotado no Brasil, por Marina Colasanti e pelos demais autores de sua geração, para se referir à forma literária foco desta tese, como será explicado adiante. Adoto o mesmo termo para tratar da obra destes autores em específico. Para referir-me à prosa brevíssima dos autores de outras épocas anteriores e posteriores aos anos 70 e 80, utilizo os termos que cada autor apresentou ou termos mais abrangentes como minificação ou microtextos.

durante seus processos criativos² e, posteriormente, renomeados por seus pesquisadores e editores, em consonância com as interpretações predominantes na região e na época de atuação de cada um. Assim, o que chamamos de miniconto (durante os anos 80) no Brasil é chamado de *minificción* no México (por influência de Edmundo Valadés e Lauro Zavala); de *microrrelato* na Argentina e na Espanha (por influência de David Lagmanovich e Irene Andres-Suárez, respectivamente); e de *minicuento* na Venezuela e na Colômbia (por influência de Violeta Rojo e Henry González, respectivamente). A lista infindável de nomes decorrente de tal processo é até hoje foco de divergência entre estudiosos que, para evitar que a variação terminológica dificultasse o diálogo a respeito de questões mais relevantes, decidiram inclusive (em 1998, no *I Congreso Internacional de Minificción*, realizado no México) utilizar nos eventos da área o termo minificção não apenas como hiperônimo, como também como sinônimo de qualquer uma das variantes que a mesma supracategoria abarca.

As causas desta indefinição terminológica, porém, vão um pouco além da criatividade daqueles que os nomearam. Como nos lembra David Lagmanovich em seu estudo mais importante sobre o assunto, a definição da minificção envolve a discussão de conceitos entendidos de maneira distinta segundo os momentos históricos e os gostos predominantes em cada sociedade (LAGMANOVICH, 2006, p. 22), sendo o mais importante deles o conceito de brevidade. Ou seja, os nomes escolhidos pelos primeiros autores, pesquisadores e editores de minicontos se adequavam à ideia que eles e seus leitores tinham do que era um texto breve e, logo, do quanto aquelas criações se desviavam de tal limite. Nos países de língua inglesa, por exemplo, surgiram os termos *microfiction*, para as minificções de até meia página; *flash fiction*, para as de até duas páginas; e *sudden fiction*, para as de até quatro páginas. Já nos países de língua espanhola, as dimensões da minificção são bem menores (adotando, normalmente, o limite máximo de uma página) e a visão de seus autores a respeito de sua brevidade compõe um amplo leque de designações que, mesmo para tratar de textos de extensão semelhante, oferece opções tão diferentes quanto *cuento breve*, *cuento brevísimo*, *cuento corto*, *cuento cortísimo*, *cuento diminuto*, *cuento en miniatura*, *ficción rápida*, *microcuento*, *microficción*, *microrrelato*, *minicuento*, *minificción*, *ultracorto*, *relato corto* ou *relato microscópico*.

O outro elemento primordial para a definição do que chamo de miniconto é o conceito de conto. Neste caso, diferente do que acontece em relação ao conceito de brevidade,

² Com nomes como *cuentos rápidos* (José de la Colina, México), *cuentos en miniatura* (Vicente Huidobro, Chile), *brevicontos* (Enrique Anderson-Imbert, Argentina), *vária invenção* (Juan Jose Arreola, México; Augusto Monterroso, Guatemala).

não é o conceito base que é interpretado de modo distinto por autores ou leitores, mas sim a relação entre ele (o conceito de conto) e o microtexto criado. Em geral, na América Latina, onde a minificção se desenvolveu e permanece proliferando com grande força, a ideia mais aceita é a de que ela pertence a um novo gênero e, por isso, deve ser nomeada a partir de outros termos que tornem mais explícita sua natureza moderna e/ou pós-moderna autônoma. Os termos mais utilizados para marcar tal diferenciação são: “relato” (como em *microrrelato*), amplamente aceito em língua espanhola para descrever (em geral) narrativas breves de caráter experimental e moderno que se opõem ao cânone do conto clássico (ZAVALA, 2007, p. 89); e “ficção” (como em *microficción*), mais associado a criações mais híbridas e de caráter pós-moderno (ZAVALA, 2004, p. 348). Em língua inglesa, como já mencionado, os termos aceitos atualmente partem do conceito de ficção (*fiction*), porém a designação *short short stories* ou *short shorts* (na forma abreviada) foi a primeira utilizada, ainda em 1925, para diferenciar os novos minitextos do conto clássico de extensão normal, chamado *short story*.

Partindo de tais observações podemos perceber que no cerne da indefinição denominativa encontram-se, portanto, outras questões ainda mais polêmicas, sendo a principal delas a do estatuto genérico. A respeito de tal problema, os pesquisadores dividem-se em três grandes grupos. Os que consideram o miniconto – segundo Violeta Rojo (2009) – ou o microrrelato – segundo David Roas (2010) e Francisco Álamo Felices (2010) – subgêneros ou submodalidades variantes do conto (derivado do processo de intensificação de sua brevidade em grau máximo), afirmam que, apesar de possuir características distintivas, ambos cumprem com os elementos básicos que um conto deve ter. Já os que os consideram o último elo adicionado à cadeia da narratividade (formada até então, pelo romance, a novela e o conto) – como Irene Andres-Suárez (2010) e David Lagmanovich (2006), a respeito do microrrelato, e José Luis Fernández Pérez (2010), sobre o microconto – defendem que, apesar de “decorrente de uma mutação estrutural da matriz da narratividade atribuída geralmente ao conto” (LAGMANOVICH, 2006), tais variantes são um novo gênero autônomo caracterizado principalmente por sua natureza intrinsecamente elíptica (ANDRES-SUÁREZ, 2012). E, finalmente, os que o situam entre uma coisa e outra – tais como Ibrahim Taha (2010) e José Manuel Trabado Cabado (2010) a respeito do microrrelato – geralmente se apoiam em sua estrutura proteica (em aproximação constante de gêneros diversos, principalmente da poesia) para justificar sua categorização como um gênero ainda em formação, um intergênero, uma forma híbrida ou um gênero fronteiro.

Logo, para um estudo mais aprofundado de tais divergências, é preciso analisar minuciosamente os traços constitutivos que cada um destes grupos aponta como marca fundamental da minificção. Desde os anos 80, quando surgiram na América Latina os primeiros artigos e teses a respeito, muitos foram os pesquisadores que tentaram elaborar uma lista de características que finalmente delimitasse o território desses microtextos e que contribuíram para a ampla visão que temos atualmente a respeito de suas particularidades, ainda que suas fronteiras permaneçam fugidias. Entre os estudos atuais, a lista apresentada por David Roas (2010)³ é uma das mais utilizadas como referência por resumir de forma concisa e bem organizada muito do que foi apresentado a respeito até então. Partindo de tal referência, podemos ampliar a definição anteriormente apresentada e afirmar que os minicontos são microtextos literários ficcionais narrativos em prosa que apresentam os seguintes traços característicos:

1. Traços discursivos: narratividade, hiperbrevidade, concisão e intensidade expressiva, fragmentariedade e hibridez genérica;
2. Traços formais (derivados da hiperbrevidade): ausência de complexidade estrutural na trama; mínima caracterização psicológica das personagens (anônimos, personagens-tipo); construção essencializada do espaço (escassez de descrições e referências reduzidas); utilização extrema da elipse temporal; diálogos pouco usados, extremamente funcionais e significativos; finais surpreendentes e/ou enigmáticos; importância do título; experimentação linguística;
3. Traços temáticos (não necessariamente juntos em todo miniconto): intertextualidade (diálogo paródico com outros textos); metaficção; ironia, paródia, humor; intenção crítica;
4. Traços pragmáticos: necessário impacto sobre o leitor e exigência de um leitor ativo.

Durante a elaboração de minha dissertação, esta foi a definição que adotei como referência para analisar mais profundamente os minicontos de Marina Colasanti⁴ e que, para tal tarefa, me foi suficiente. Naquele momento, ainda iniciando minha caminhada pela teoria da minificção e tendo como foco de pesquisa uma questão mais específica, abstive-me de formular visões mais pessoais e mesmo de apoiar alguma das hipóteses já existentes para que não me desviasse muito de meus objetivos. Porém, à medida que me aprofundava nesse território já tão nebuloso, mais um problema se configurou como um desafio a ser enfrentado:

³ Esta lista foi apresentada pela primeira vez em seu texto “El microrrelato y la teoría de los géneros”, incluído no livro *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, organizado por Irene Andres-Suárez e Antonio Rivas (2008, p. 47-76). Utilizo, porém, a versão que compõe o artigo “Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato”, do livro *Poéticas del microrrelato*, organizado por Roas em 2010 (ROAS, 2010, p. 9-42).

⁴ Em minha dissertação, intitulada “Uma nova mulher na minificção brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em *Contos de amor rasgados*” (2013), analiso o terceiro livro de minificção de Colasanti e discuto a situação das mulheres brasileiras na década de 80 a partir dos minicontos que abordam, principalmente, os estereótipos de gênero, a violência contra as mulheres e a sexualidade feminina.

nenhuma das fontes a que tive acesso fazia qualquer menção sequer à existência de uma minificção brasileira. Tentando situar, ao menos nacionalmente, a obra que me interessava, passei a buscar referências brasileiras que a relacionassem à minificção e novamente me surpreendi: tanto a produção específica de Marina Colasanti, quanto a minificção em geral pareciam ter passado despercebidas pela crítica literária brasileira e, nas raras vezes em que eram mencionadas, pareciam ter sido abordadas de forma equivocada.

Por exemplo, apesar dos livros de minicontos de Colasanti terem sido publicados em 1975, 1978 e 1986⁵, encontrei em diferentes textos – tais como as dissertações de Pedro Gonzaga (2007) e Marcelo Spalding (2008) – a referência ao livro *Ah é?*, publicado por Dalton Trevisan em 1994, como sendo o marco inicial da minificção brasileira. Em seguida, descobri que a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século* (MORICONI, 2000) incluía Colasanti entre os autores que trouxeram diversificação estilística para nossa literatura a partir dos anos 90, embora ela houvesse se dedicado à consolidação de uma forma literária inovadora desde os anos 70. Instigada por tais contradições, dediquei-me ainda mais a encontrar provas da existência da minificção brasileira anterior ao livro de Trevisan, que incluísse Colasanti e que me desse material suficiente para entender como o miniconto havia surgido em nosso país. Aos poucos, fui descobrindo textos esparsos – de autores como Rubem Fonseca, Luiz Vilela e Ignácio de Loyola Brandão⁶– e, até mesmo, livros inteiros de minicontos que, como os de Colasanti, não haviam recebido nenhum reconhecimento por seu caráter inovador dentro da contística brasileira e, muito menos, por seu pioneirismo no desenvolvimento de uma nova forma breve por aqui. Era este o caso de algumas das obras de Elias José, Péricles Prade e Adrino Aragão⁷ publicadas na primeira metade da década de 70 e compostas unicamente por minicontos que, a partir de então, passei a estudar também, como mais uma parte da história que eu tentava delinear.

Ao longo de dois anos de investigações, felizmente, pude encontrar algumas referências que me ajudaram a compor um roteiro das primeiras trilhas percorridas por autores brasileiros rumo à hiperbrevidade (desde o século XIX até a década de 60) e também um amplo panorama dos caminhos de nossa minificção a partir dos anos 90, porém, entre eles, duas décadas permanecem esquecidas. Durante os anos 70 e 80, autores de diferentes regiões do Brasil trabalharam com uma nova forma literária, colaborando para sua categorização e

⁵ *Zoologico* (1975), *A morada do ser* (1978) e *Contos de amor rasgados* (1986).

⁶ Em *Lúcia McCartney* (1969), *Tarde da noite* (1970), e *Cabeças de segunda-feira* (1983), respectivamente.

⁷ *A mal-amada* (1970) e *O tempo, Camila* (1971) de Elias José; *Os milagres do cão Jerônimo* (1970) e *Alçapão para gigantes* (1980) de Péricles Prade; e *Inquietações de um feto* (1976) de Adrino Aragão.

normatização em nosso país, mas tal fato não foi estudado nem pelos pesquisadores do conto desenvolvido no mesmo período, nem por aqueles que hoje em dia analisam as formas literárias mais breves em seu formato atual⁸. Ainda em minha dissertação, incluí um breve histórico de tal período, uma descrição sucinta dos minicontos de teor fantástico publicados por Elias José, Péricles Prade e Adrino Aragão (bem como os de Colasanti) e, apoiada nesta característica comum (o fantástico), elaborei uma primeira explicação para a falta de reconhecimento de suas obras. Porém, havia ali muito mais a ser investigado e questionado e foi com esta certeza que dei início ao meu projeto de doutorado.

Durante os últimos quatro anos, tal certeza foi confirmada, embora meu projeto inicial tenha sido muitas vezes modificado por dados novos que surgiam pouco a pouco, alterando rumos e descortinando novas perspectivas. Em relação ao elemento primordial de minha análise, o miniconto, foi necessário tomar alguns posicionamentos e (dentro do vasto território das controvérsias teóricas no qual me deixara imergir até o final de minha dissertação) ousar impor contornos que, conforme minhas escolhas e concepções pessoais, redimensionaram meu material de estudo. Seguindo estas novas dimensões, percebi que mais obras se encaixavam na história que pretendia contar e, então, acrescentei à minha lista de protagonistas os nomes de Cláudio Feldman, Eno Teodoro Wanke, Carlos Drummond de Andrade, Oswaldo França Júnior, Helena Parente da Cunha, Maria Lúcia Simões e Rosa Amanda Strausz. Finalmente, estes novos autores apresentavam minicontos com estilos, características e temáticas diferentes dos que eu havia analisado durante o mestrado⁹ e cujo esquecimento pela crítica literária de sua época e de hoje não podiam ser explicados em sua totalidade pelas mesmas razões que eu havia levantado como hipóteses de pesquisa até então. Como consequência, algumas alterações mais radicais foram necessárias para que eu pudesse abordar o problema central de minha investigação por um número maior de ângulos e, assim, finalmente, esboçar uma resposta para a pergunta: por que os minicontos produzidos até meados dos anos 90 no Brasil não foram, até hoje, incluídos em estudos e obras sobre a história das formas brevíssimas em nosso país?

Nesta tese apresento a continuação de minhas pesquisas sobre a minificação, não mais focadas na produção de autores específicos, mas sim na elaboração de uma história do

⁸ Como será explicado no Capítulo II, a minificação brasileira ganha novos ares a partir dos anos 90, adotando novas formas e, inclusive, um nomenclatura diferente.

⁹ Os autores analisados em minha dissertação (Elias José, Péricles Prade, Adrino Aragão e Marina Colasanti) compartilhavam algumas características essenciais, entre elas o humor e o forte uso de elementos fantásticos. Os autores acrescentados em minha análise de doutorado não utilizavam tais elementos com a mesma intensidade ou até mesmo tendiam ao oposto, ou seja, explorando tendências mais realistas e sombrias, como veremos mais adiante.

miniconto brasileiro, com a análise das obras de seus principais criadores e a discussão de hipóteses que expliquem a exclusão dessa história e de tais obras. Tendo como modelo e referência constantes o consistente trabalho de pesquisa teórica e histórica desenvolvido por mais de três décadas em toda América Latina, meu texto propõe ainda uma aproximação entre a minificção brasileira e a de seus países vizinhos, almejando o reconhecimento de sua importância no cenário da literatura nacional, bem como sua inserção no amplo panorama de estudos internacionais da minificção. Para melhor organização deste texto, apresento-o dividido em cinco capítulos.

O primeiro, intitulado “Direções iniciais”, expõe minhas motivações e interesses, os critérios que adoto (método, seleção, orientação) e os elementos teóricos que abordo (principalmente, o miniconto e o microconto) no processo de elaboração da história que me proponho a contar. O segundo, “Os antecedentes”, relata o início da intensificação e sistematização da minificção no Brasil. O terceiro capítulo apresenta “O miniconto” – ou seja, as obras e autores que, entre 1970 e 1994, deram forma ao miniconto brasileiro – e analisa com profundidade tal produção, apontando seus traços característicos em diálogo com o cenário literário do país e com a teoria já mencionada. O quarto capítulo, “Os sucessores”, descreve o momento de inovação tecnológica e ruptura estética atrelado ao surgimento do novo gênero minificcional (o microconto) e, conseqüentemente, à consolidação da minificção no país. E o quinto capítulo, “Hipóteses e considerações”, identifica e relaciona certos traços do cenário literário brasileiro e de nossa minificção (comparando-os aos do cenário latino-americano) e propõe algumas respostas para a pergunta da tese, discutindo finalmente as conseqüências desses traços para a situação atual e para o futuro da minificção no Brasil.

CAPÍTULO I – DIREÇÕES INICIAIS

As mais recentes discussões sobre a escrita de histórias, inclusive as histórias literárias, convergem para duas convicções de grande importância. A primeira é a de que tal escrita é sempre um processo construtivo que envolve a interpretação, seleção, organização e apresentação de elementos inter-relacionados em uma sequência temporal coerente, objetiva e plausível (qualidades que, embora muito apreciadas em tais obras, não são inerentes à ‘própria história’). A segunda é a de que todas as etapas de tal construção são realizadas pelo historiador de acordo com seu contexto cognitivo presente, com seu modelo de história e seguindo seus interesses e motivações. Por isso, como argumenta Siegfried J. Schmidt (1996, p. 116), um historiador literário autoconsciente deve ser “explícito em relação a questões sobre propósitos, interesses e necessidade de grupos sociais, comunidades de pesquisadores ou outras circunstâncias em função de que ele pretenda construir uma história literária”. É seguindo este conselho que, portanto, passo a apresentar as motivações e interesses que nortearam a construção da história contida nesta tese.

Como mencionei na introdução, o estudo da minificção no Brasil é ainda incipiente, embora sua produção e divulgação venham crescendo (impulsionados principalmente pelos meios virtuais de criação, difusão e recepção oferecidos pela Internet) desde os anos 90. Os poucos livros, dissertações, teses e artigos que abordam este tema apresentam, em sua maioria, discussões teóricas relevantes a respeito da brevidade literária nos dias atuais e (até mesmo) da teoria hispano-americana da minificção, porém, limitam-se à análise da produção recente de um pequeno grupo de autores¹⁰. Escritos no século XXI, quase todos são voltados para as tendências literárias deste século e, por analisarem apenas material produzido a partir da década de 90, alimentam uma visão equivocada da minificção como um fenômeno recente no país. A tese de Ítalo Ogliari (2010), por exemplo, considera a minificção uma forma literária pós-moderna e só reconhece sua consolidação no Brasil a partir da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), na qual, segundo o pesquisador, o miniconto brasileiro se constitui pela primeira vez como paródia consciente, metatextual e metaficcional da brevidade do conto moderno.

Já as dissertações de Pedro Gonzaga (2007) e Marcelo Spalding (2008), embora apontem o livro *Ah é?* (1994), de Dalton Trevisan, como marco inicial da minificção

¹⁰ Os mais recorrentes são Fernando Bonassi, João Gilberto Noll e Dalton Trevisan (que apesar de ter contos brevíssimos publicados desde a década de 60, é geralmente citado pelo impacto de seu livro de 1994) e a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), organizada por Marcelino Freire.

brasileira, deixam entrever alguns sinais de uma história ainda não contada. Começando com o texto de Gonzaga¹¹, vemos que, apesar de considerar que, até a publicação de *Ah é?*, nenhuma outra criação “havia se inserido de forma tão clara dentro do que na América Latina se tinha como gênero consolidado há mais de duas décadas”, o pesquisador reconhece que “outros autores já haviam praticado textos fragmentários, curtos e ultracurtos no Brasil” (GONZAGA, 2007, p. 74). Entre estes ‘outros autores’, porém, Gonzaga nomeia apenas Oswald de Andrade, Murilo Rubião e Mário Quintana¹² como responsáveis por tal período de “casos isolados de produções curtas” (GONZAGA, 2007, p.74)¹³. Obviamente que, levando em conta que o objetivo de sua dissertação é a investigação de uma poética da minificção a partir de *Ah é?*, não caberia a Gonzaga se aprofundar em um panorama histórico anterior ao seu foco de pesquisa, ainda que, mais de uma vez, ele reconheça a importância de um estudo de tal tipo.

Spalding, por sua vez, apesar de reafirmar o pioneirismo de Trevisan, também reconhece a impossibilidade de se afirmar que seus textos sejam os primeiros minicontos do Brasil (e “muito menos os únicos”) e ressalta a “falta de estudos acadêmicos consistentes sobre o tema e a ausência de antologia de minicontos no país” (SPALDING, 2008, p. 29). No que se refere à genealogia da minificção nacional, seu texto salta repentinamente da investigação sobre a influência da estética minimalista entre os nossos modernos e modernistas para a análise aprofundada da minificção publicada aqui depois de 1994. Entre estes dois períodos a única produção literária apresentada na dissertação é a de Dalton Trevisan, considerada por Spalding obra desencadeadora do processo de reinvenção e revitalização do miniconto produzido desde a metade do século XX e de criação do microconto popularizado na antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004), foco de sua dissertação¹⁴.

Ainda em 2008, porém, a dissertação de Carla Victória Albornoz (*Pequenas resistências da narrativa: a microficcção em três vozes*), apesar de não fazer nenhuma referência às origens da minificção brasileira, põe por terra o argumento utilizado por Gonzaga (2007) ao apresentar a trilogia minificcional de Marina Colasanti como parte do

¹¹ Intitulado *A poética da minificcção: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah é?* e defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹² Embora Andrade explore a fragmentação em seus romances e poemas, Rubião o faça em seus contos, mas sem atingir a hiperbrevidade da minificcção, e Quintana misture poesia e prosa dentro da proposta dos aforismos.

¹³ Deixando para trás pelo menos dez livros totalmente compostos por minificcções claramente inseridas na tradição latino-americana que foram publicados entre os anos 60 e 90, como apresentarei no item final deste capítulo.

¹⁴ Intitulada *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea* e defendida na Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

cenário latino-americano e em total consonância e concomitância com as obras das argentinas Ana Maria Shua e Luisa Valenzuela publicadas entre os anos 70 e 80. O reconhecimento da prática sistemática da minificção exercida no país desde meados dos anos 60 é novamente abordado em 2013, em minha dissertação, bem como em 2016, na dissertação de Wendell Guiducci de Oliveira (intitulada *Exércitos de bailarinos na minificção brasileira*), que também ressalta o papel desempenhado por Colasanti neste período:

em meados dos anos 70, quando a minificção no Brasil ainda se encontrava em um estágio embrionário, Marina Colasanti não apenas surgia como grande representante brasileira de um movimento que acabara de se consolidar na América Espanhola. Acima disso, mostrava um profundo conhecimento das técnicas e da estilística necessária a um perfeito minificcionista (OLIVEIRA, 2016, p. 61).

Diante de tais controvérsias, entretanto, três nomes se destacam por seu trabalho de investigação e organização de elementos para uma possível história da minificção brasileira. O primeiro deles é o do professor Karl Erick Schøllhammer, que delimita pela primeira vez os contornos desse passado nebuloso resumido até aqui. Em seu artigo “Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil”, ele volta aos clássicos de nossa literatura e acompanha, desde o final do século XIX, o caminho trilhado pelos “traços estilísticos que posteriormente aparecem nas minificções contemporâneas” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 153). Já em 2009, em seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, o mesmo professor inclui um subitem dedicado à análise do miniconto brasileiro publicado no século XXI, considerando-o “uma experiência textual que se consolida na década de 90” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 92). Porém, no mesmo livro, mais uma vez remete “aos exemplos do passado, dentre os quais encontramos resultados notáveis” como as “minicrônicas” de Carlos Drummond de Andrade “que transitam entre jornalismo e ficção” (como as reunidas em *Contos plausíveis*, de 1981), os “fragmentos de Zulmira Tavares” (em *O mandril*, de 1988), e os minicontos de Marina Colasanti (em *Contos de amor rasgados*, de 1986).

O segundo nome é o de Márcio Almeida, autor de *A minificção do Brasil: em defesa dos frascos e dos comprimidos* (2010) e *Pioneiros do miniconto no Brasil: resgate histórico-literário* (2012). Em ambos os livros, Almeida rebate as considerações de Gonzaga e Spalding e reclama o devido reconhecimento a uma série de autores de minificção que, segundo ele, foram vítimas de uma leitura “falha, reducionista, protecionista de alguns autores, omissa de nomes, obras, corpus, fortuna crítica e referencialidade bibliográfica alusiva à produção que vem dos anos 60 à atualidade” (ALMEIDA, 2010, p. 114). O foco principal de suas

reivindicações é a inclusão do trabalho do grupo de Guaxupé – formado por Elias José, Sebastião Rezende, Francisca Villas Boas e Marco Antônio Oliveira – como ponto de partida para uma história da minificção brasileira. Porém, além de material inédito a respeito de tal grupo (trechos de suas obras, fotos, divulgação em revistas, concursos literários e críticas em jornais da época) e de análises detalhadas dos minicontos destes e de outros autores (com publicações mais recentes, como as de Carlos Herculano Lopes e Wilson Gorj), Almeida defende também o papel relevante de P. J. Ribeiro, Oscar Kellner Neto, Duílio Gomes, Uilcon Pereira e Adrino Aragão entre os precursores brasileiros.

Um pouco do resultado das pesquisas destes dois professores pode ser visto, por exemplo, na dissertação defendida por Fabiula Neubern em 2011, na qual (apesar de focada na análise da obra *Minimos, múltiplos, comuns* de João Gilberto Noll) a autora acrescenta à lista de Schøllhammer os nomes de Adrino Aragão, Elias José e Uilcon Pereira (NEUBERN, 2011, p. 37) e cita entre suas fontes o trabalho de Márcio Almeida. O consenso a respeito da relevância de tais autores para estudos desta área, entretanto, ainda se mostra distante, como confirma o artigo “Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto¹⁵ brasileiro”, publicado por Fabrina Martinez de Souza e Rauer Ribeiro Rodrigues no mesmo ano. Apesar da proposta historiográfica, Souza e Rodrigues tomam como foco de análise apenas o microconto, definido por eles como um subgênero narrativo que ganha fôlego no Brasil através da escrita de uma geração de autores cuja proposta estética se diferencia da apresentada por Oswald de Andrade em decorrência da revolução tecnológica do final do século XX (ou seja, a geração 90). Infelizmente, em seu trajeto desde a poesia modernista de Oswald de Andrade até o microconto de Daniel Galera publicado na antologia *Os cem menores contos*¹⁶, os autores elencam como precursores desta forma literária no país apenas Raul Pompéia, Carlos Drummond de Andrade, Oswaldo França Júnior, Millôr Fernandes e Dalton Trevisan¹⁷.

Finalmente, em 2012, é a vez do terceiro pesquisador de nossa lista de destaques se unir ao grupo: em sua tese *Formas mínimas: minificção e literatura brasileira contemporânea*, Miguel Heitor Braga Vieira apresenta um detalhado “percurso por raízes teóricas e críticas sobre esse tipo de produção literária e o modo como esta se materializa na literatura”

¹⁵ Importante ressaltar que, ao que o título indica, Souza e Rodrigues parecem pressupor o corte taxonômico entre o miniconto e o microconto, como comentado em minha dissertação (CECHINEL, 2013, p. 30-31).

¹⁶ O poema de Oswald de Andrade, publicado em 1927, é intitulado “Amor” e composto por uma única palavra: humor. O microconto de Daniel Galera, publicado em 2004 (FREIRE, 2004, p. 21), não tem título e é composto por uma única frase: “Botei uma sunga pra apavorar”.

¹⁷ Porém, é necessário deixar claro que os autores atribuem o papel precursor de Drummond aos seus poemas em prosa da década de 30 e de Millôr e Trevisan, aos seus textos da década de 90 chamados de haikais.

(VIEIRA, 2012, p.12). Partindo do recorte inicial de Schøllhammer (2004), mas acrescentando a ele várias obras e autores ainda não abordados, Vieira afirma e comprova que “há em nosso país uma linha sequencial de textos de minificção que permeia boa parte do século XX, primordialmente em sua segunda metade” (VIEIRA, 2012, p. 15). Em consonância com a reivindicação de Almeida (2010), aponta os anos 70 como a década da configuração da minificção brasileira, reconhecendo a relevância do mineiro Elias José (principal representante do grupo de Guaxupé), mas também dos minicontos publicados por Luiz Vilela, Moacyr Scliar, Millôr Fernandes, Oswaldo França Júnior, Helena Parente Cunha, Maria Lúcia Simões e Rosa Amanda Strausz nas décadas de 60, 70, 80 e 90. Por fim, com uma visão mais abrangente, aborda o legado de Dalton Trevisan (e não apenas o tão citado *Ah é?*), a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* e a minificção produzida no século XXI como parte de um processo de fixação desta forma literária em nossa literatura, constituído não só pelos textos, mas também por paratextos, suportes de transmissão e estratégias editoriais que os acompanharam até hoje.

As discussões e questionamentos suscitados por tais pesquisas, com tantos elementos que se entrelaçam e tantos outros ainda inexplorados, bem como o prazer de descobrir, a cada novo autor encontrado, minicontos tão ricos e ainda desconhecidos têm sido minha motivação constante desde 2011. Em minha dissertação (defendida em dezembro de 2013), no item “A minificção no Brasil – da brevidade à forma literária pós-moderna”, tentei retomar alguns dos passos destes pesquisadores¹⁸, reinterpretando e reorganizando as informações por eles apresentadas, e até mesmo incluindo algumas novas, em um breve panorama da minificção brasileira produzida nos anos 70 e 80 no país. Continuando minhas investigações, porém, encontrei muitos outros textos brevíssimos publicados nas mesmas décadas e que, juntamente com os que eu já havia observado no mestrado, compõem um conjunto de variedade e qualidade ainda maior do que eu imaginava quando analisados à luz da teoria da minificção. Diante disso, meu principal interesse passou a ser a construção de uma narrativa na qual tais obras sejam apresentadas pela primeira vez como parte de um conjunto, analisadas sob uma mesma teoria, consideradas protagonistas em um contexto histórico-literário específico (o período de configuração do miniconto no Brasil, entre os anos 70 e 80) e, assim, devidamente reinseridas na história da minificção brasileira que vem sendo escrita desde a virada do século XXI (como vimos até aqui).

¹⁸ Com exceção dos trabalhos de Vieira (2012), que infelizmente só vim a conhecer em 2017, e de Oliveira (2016), publicado posteriormente.

O contraste gritante entre as poucas pesquisas brasileiras citadas aqui e o grande número de estudos historiográficos realizados em torno da minificção em língua espanhola produzida em diferentes países desde o século XIX foi outra fonte primordial de motivação para que eu perseguisse tal interesse. Em livros, artigos, dissertações, teses e comunicações em congressos, pesquisadores como David Lagmanovich (2006), Irene Andres-Suárez (2010) e Basílio Pujante Cascales (2013) constroem um amplo levantamento da genealogia e do desenvolvimento da minificção, inclusive em âmbito mundial. Infelizmente, mesmo entre tantos trabalhos de grande qualidade, são raros aqueles que, ao estenderem seu olhar para além da língua espanhola, mencionam a minificção brasileira e, nos poucos que o fazem, é curioso observar o difícil trajeto (oblíquo e imprevisível) que percorrem até o encontro com nossa produção. Da história desses contatos entre a crítica internacional e os minicontos brasileiros, emerge um rico material que nos mostra como, a cada década, diferentes faces de nossa minificção atravessaram nossas fronteiras (geográficas, linguísticas e conceituais) e como ainda são escassas as pontes que nos conectam com os demais países.

Um exemplo curioso destas dificuldades de comunicação e interpretação é o caso da primeira citação de nossa minificção fora do país. Na introdução da primeira dissertação sobre o assunto, Dolores Koch inclui a notícia de que, em 1986 (data de defesa de sua pesquisa), textos semelhantes aos que ela se propunha a analisar já faziam parte da literatura brasileira, mas, completando tal informação, acrescenta que por aqui eles são chamados de “crônicas” (KOCH, 2011). Em nota explicativa, Koch cita as referências que, então¹⁹, se podia “consultar con provecho” com respeito à definição deste tipo de relato muito breve praticado no Brasil: dois artigos, ambos escritos por norte-americanos, sendo o primeiro (o de Gerald Moser) a respeito de outra forma literária (as crônicas) e o segundo (o de Karen Burrell), embora realmente voltado para a análise dos novos “microtextos narrativos”, contendo uma conclusão equivocada.

Em seu artigo “Social prejudice examined in Dalton Trevisan’s *O ciclista*”, Karen Burrell explora os mecanismos e técnicas narrativas empregados por Trevisan em seu conto brevíssimo “*O ciclista*”, tentando trazer à tona significados que “não aparecem de forma nenhuma em uma primeira leitura”²⁰ (BURRELL, 1982, p. 111). A respeito da natureza genérica de tal conto, a pesquisadora diz que é certamente uma narrativa em prosa, mas “com

¹⁹ Na década de 80 em Nova Iorque, Koch teve acesso a estes dois artigos publicados, respectivamente, na revista *Studies in short fiction* de Carolina do Sul, em 1971; e na revista *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, de Wyoming em 1982.

²⁰ Todas as traduções são minhas, a não ser que seja indicado. No original: “A meaning that is not at all apparent on the first reading” (BURRELL, 1982, p. 111).

pouco em comum com as formas tradicionais de narração” (BURRELL, 1982, p. 111)²¹, devido a sua extrema brevidade, à falta de uma história explícita e ao uso constante de recursos poéticos que lhe conferem uma atmosfera insólita e que pressupõem alta competência leitora. Diante de tais diferenças, Burrell diz ser melhor referir-se a “O ciclista” utilizando o termo adequado para descrever criações como “Borges e eu”²², de Jorge Luis Borges, ou seja, ‘microtexto’, porém, acrescenta que existe também uma “óbvia semelhança” entre o microtexto de Trevisan e outra forma canonizada na literatura brasileira: a crônica. Para justificar sua afirmação, ela cita a definição de crônica apresentada por Moser (renomado professor norte-americano especialista em literatura brasileira) no artigo “The ‘crônica’: a new genre in Brazilian literature”:

Eles cobrem o terreno ocupado nos jornais de língua inglesa por textos chamados de ‘commentary’, ‘literary column’, ‘sketch’, ‘light essay’, ‘human interest story’, ‘town gossip’, ‘vignette’, e similares (MOSER, 1971, p. 217). Seu caráter geral é decorrente da importância que confere aos eventos pequenos e efêmeros e aos heróis anônimos, do foco na vida como ela é experimentada no Rio de Janeiro e do fluido estilo coloquial brasileiro (MOSER, 1971, p. 228)²³.

Analisando os trechos citados, podemos realmente identificar certas semelhanças, como o início *in media res* e a construção mínima do espaço, essenciais no miniconto e muito comuns no *sketch* em língua inglesa; a utilização de personagens anônimas e eventos destituídos de complexidade estrutural (*small, ephemeral* e *unsung*, como o ciclista de Trevisan e sua jornada), necessários para a obtenção da brevidade extrema e frequentes na crônica; e o foco na vida urbana, ponto crucial da crônica e da escrita de Trevisan. Entretanto, tendo muito provavelmente como única referência de crônica²⁴ o artigo de Moser (que se restringe a um resumido panorama da crônica brasileira e em momento nenhum cita Dalton Trevisan ou qualquer outro microtexto literário) e como única referência de minificação, “O ciclista”, Burrell se precipita na direção errada, concluindo que a crônica “poderia ser considerada um tipo específico de microtexto” (BURRELL, 1982, p. 112)²⁵ e, assim, influenciando Koch em sua afirmação sobre a minificação brasileira.

²¹ No original: “it has little in common with ‘traditional’ forms of narration” (BURRELL, 1982, p. 111).

²² Que, atualmente, é, por consenso, considerado minificação.

²³ No original: “They cover the ground occupied in English-language periodicals by the ‘commentary’, the ‘literary column’, the ‘sketch’, the light ‘essay’, the ‘human interest story’, the ‘town gossip’, the ‘vignette’, and the like (MOSER, 1971, p. 217)”. “Its general character lies in the importance it has given to small, ephemeral events and unsung heroes, in its concentration on life as it is experienced in Rio de Janeiro, and in an easy-flowing conversational Brazilian style (MOSER, 1971, p. 228)”.

²⁴ O artigo cita apenas trechos muito breves de algumas crônicas e aquilo que conhecemos como crônica não existe com a mesma forma em nenhum outro país.

²⁵ No original: “That could be considered as a specific type of what is referred to here as ‘microtexts’” (BURRELL, 1982, p. 112).

Em defesa de Burrell e de Koch, podemos ressaltar que, na década de 80, apesar do termo miniconto já ser bastante difundido no Brasil, eram poucas as críticas publicadas aqui a respeito desses textos, que a circulação de tais críticas era bem restrita até mesmo dentro de nosso país e que a distância geográfica e linguística entre elas e nós, principalmente antes da Internet, era mais do que suficiente para impedir que estes poucos textos chegassem até elas. Além disso, a variedade e a imprecisão terminológica continuam sendo um problema para tal forma literária e seus limites permanecem ambíguos exatamente por sua capacidade de absorver outros gêneros limítrofes, entre eles a crônica, no caso da minificção brasileira. Porém, é interessante observarmos como Burrell chega a tal confusão levada exatamente por tais características e pelo pequeno referencial teórico e literário que possuía a respeito da literatura brasileira (pelo menos no que diz respeito à crônica e à minificção) e como a mesma dificuldade de acesso à nossa produção literária leva Koch (partindo apenas da análise de dois artigos e de nenhuma obra literária) a propagar tal equívoco.

Trinta anos depois, a teoria da minificção já trilhou um longo caminho e a Internet eliminou muitas das barreiras que dificultavam todo tipo de comunicação, entretanto, ainda são poucos os pesquisadores e críticos brasileiros que escrevem sobre tal forma literária (principalmente sob o viés de sua teoria específica²⁶), que divulgam mais amplamente seu trabalho em revistas ou congressos e, conseqüentemente, que chegam a ser citados em pesquisas desenvolvidas fora do país. A falta de uma visão mais ampla a respeito de minificção em nossa história literária tem gerado uma série de apresentações fragmentadas e análises reduzidas que, tomadas como referência por críticos de outros países, propagam uma imagem empobrecida da minificção brasileira. Além disso, contamos ainda com dois outros problemas: tais obras literárias e críticas brasileiras raramente são traduzidas para o espanhol e as publicações acadêmicas da área não estão dispostas em meios de fácil acesso através de busca virtual. Assim, o que vem atravessando nossas fronteiras é uma amostra mínima da minificção produzida após os anos 2000 por um grupo restrito de autores que se destaca por trabalhar em redes colaborativas e por explorar variadas formas de divulgação nos meios virtuais mais modernos²⁷.

²⁶ E entre estes poucos muitos ainda analisam minificções como sendo poemas em prosa ou apenas contos e que utilizam como aporte teórico teorias como a da fotografia, ou sob o viés de uma única característica: pós-modernidade, fractal, etc.

²⁷ Exemplos disto podem ser vistos na tese de Cascales (2013) sobre o microrrelato hispânico, na qual, comentando a minificção de língua portuguesa, o pesquisador apresenta autores portugueses desde o século XIX, mas, em relação ao Brasil, cita apenas a obra de Wilson Gorj e as antologias organizadas por Marcelino Freire (*Os cem menores contos brasileiros do século*, de 2004) e por Laís Chaffé (*Contos de bolso*, de 2005). De modo semelhante, o artigo de Miriam Di Gerónimo (2013) sobre a violência de gênero como tema recorrente na

Então, modificar tal cenário é outro dos interesses que permeiam minhas reflexões a respeito da história da minificção brasileira, influenciando minhas escolhas e direcionando minha escrita. Almejando o reconhecimento de nossas especificidades e semelhanças dentro do território da minificção latino-americana e a fixação de um espaço brasileiro dentro da história mundial da minificção, busco pensar nossa trajetória nos moldes daquela já produzida em língua espanhola, ressaltando contrastes e consonâncias que possam chamar a atenção de outros pesquisadores e, assim, romper as barreiras geográficas e linguísticas já mencionadas. E, no que se refere ainda mais à narrativa construída, considerando as discrepâncias (já mencionadas) na apresentação dos diferentes momentos de tal história e deixando-me levar por minhas emoções²⁸, tomo como protagonista o miniconto e transformo o microconto (da geração 90) em antagonista de um enredo que poderia ser resumido assim: a ascensão e o declínio do miniconto brasileiro, desde seus antecessores até a configuração do sucessor que, embora não o tenha exterminado, condena-o a um papel secundário no cenário da minificção brasileira. Para a compreensão de tal desfecho, entretanto, é necessário partir de uma análise mais profunda das características e definições da minificção e da delimitação explícita das diferenças entre o miniconto e do microconto brasileiros.

1.1 (In)definições

Na introdução desta tese, abordei em poucas linhas o problema da indeterminação que acompanha o miniconto em relação à sua nomenclatura e ao seu *status* genérico. Tal questão, entretanto, só pode ser compreendida a fundo quando investigada a partir de uma camada subjacente que nos leva, curiosamente, a percebê-la não mais como um problema, mas como uma das forças constitutivas do miniconto. É assim que, partindo de sua história (a camada mais profunda desta discussão), passo a analisar os elementos que fazem do miniconto um (des)generado indomável – como o definem Rojo (2010) e Puerta (apud ROJO, 2009) respectivamente – e, finalmente, apresento minha visão a respeito.

É consenso afirmar que, embora casos isolados de narrativas brevíssimas sempre tenham existido, é no final do século XIX que uma estética da brevidade passa a se afirmar na Europa de modo ubíquo. Neste período, a adoção do poema em prosa como gênero genuinamente moderno (por Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé) e a predileção pelo aforismo

minificção escrita por mulheres no Conesul cita apenas Ivana Arruda Leite e Laís Chaffe (editora chefe da editora independente Casa Verde) como representantes brasileiras, ressaltando a participação de ambas em núcleos de autores cuja atuação pública e pessoal é disponibilizada em variados meios virtual.

²⁸ Tento ser imparcial, mas admito aqui minha preferência pela estética explorada pelos escritores do período que analiso em oposição à estética que dá forma ao microconto desenvolvido a partir dos anos 90.

como forma de filosofia (difundida por Schopenhauer e Nietzsche) acrescentavam popularidade ao texto breve que se despia “do ornato retórico e do sentimentalismo decadentista” para se adequar “a um modo de vida mais dinâmico, apressado e descontínuo, à multiplicidade de solicitações da urbe moderna” (RÓDENAS, 2010, p. 195)²⁹. No primeiro terço do século XX, soma-se a tal estética a influência de três outras linhas de inovação que, segundo Andres-Suárez, (2010), contribuíram para que a linguagem fosse levada até seus últimos limites de diferentes formas (sendo uma delas o conto brevíssimo):

- 1) o movimento geral de questionamento, experimentalismo e renovação do discurso literário e de seus gêneros tradicionais levado a cabo pelos escritores vanguardistas (1917-1924);
- 2) a escola da Modernidade (o mundo Bauhaus, 1919-1933) que preconizou a assepsia das formas puras e cujo estilo se caracterizou pela ausência de ornamentação, bem como pela harmonia entre a função e os meios artísticos e técnicos de elaboração;
- 3) a evolução tecnológica e científica (teoria da relatividade, física quântica, nanociência), com teorias que partem da miniaturização e de matéria invisível, por exemplo.

Associada à poética do conto, a brevidade já havia sido defendida em meados do século XIX pelo norte-americano Edgar Allan Poe³⁰ como fator imprescindível para a obtenção do efeito intenso e surpreendente que o final dos textos de tal gênero deveria produzir em seu leitor. Algumas décadas depois, o russo Anton Tchekhov – segundo Barth (2010), um mestre do laconismo, da seleção e do implícito – também reconhece a brevidade como elemento caracterizador do modelo de conto que ele preconizava: aquele que se encerra deixando no ar um alto teor de emoção proveniente, principalmente, daquilo que não é contado. Porém, com o início da publicação periódica de contos em jornais e revistas populares no século XX, surge um mercado ávido por textos curtos e de enredos vendáveis que possam ser encaixados nos espaços disponíveis para impressão e a brevidade passa a ser utilizada como um ingrediente precioso para a literatura uniformizada, impessoal e estereotipada comercializada por tais meios (GOTLIB, 2006)³¹. Em repúdio aos critérios

²⁹ No original: “del ornato retórico y la sentimentalidad decadentista para adecuarlo a un modo de vida más dinámico, acuciado y discontinuo, a la multiplicidad de solicitudes de la urbe moderna” (RÓDENAS, 2010, p. 195).

³⁰ Em duas resenhas, publicadas respectivamente em 1842 e 1847, a respeito do livro *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. Ambas as resenhas são citadas na íntegra por Charles Kiefer, em seu livro *A poética do conto* (2004).

³¹ Segundo Nádía Gotlib (em *Teoria do conto*, 2006, p. 63), nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos, o conto “se sujeitou a fórmulas que Henry S. Canby, em 1915, descreve ironicamente como: um diálogo

artificiais e mercadológicos que, então, dominavam a contística norte-americana, surge um movimento de crítica severa e revalorização do conto que tenta afastá-lo das fórmulas fáceis e das exigências externas à obra. É neste contexto que se estrutura uma teoria fundamental para o conceito de brevidade literária e para o que viria a ser conhecido como minificação: a teoria da omissão.

Retomando em parte a proposta de Tchekhov e respondendo às revisões exigidas pelo mercado editorial de sua época, o escritor norte-americano Ernest Hemingway apresenta, em um pequeno trecho de seu livro *Death in the afternoon* (1932), a ideia de que a estrutura de uma boa história opera abaixo de sua superfície e de que é esta estrutura que confere força e valor à obra. Sendo assim, tão importante quanto escrever uma história, é decidir quanto dela deve vir à tona e quanto deve permanecer omitido: quanto melhor o material escondido, melhor a obra. Este processo de escrita fundamentado pela omissão é descrito por Hemingway em poucas linhas que, assim como a metáfora que as nomeia, suscitam críticas e reflexões contundentes. Segundo a “teoria do *iceberg*”:

Se um escritor de prosa sabe o suficiente sobre o que está escrevendo, ele pode omitir coisas que sabe e, se está escrevendo com verdade suficiente, seu leitor sentirá tais coisas tão fortemente quanto se ele as tivesse contado. A gravidade do movimento de um *iceberg* se deve ao fato de apenas um-oitavo dele estar acima da água (HEMINGWAY, 1932, p. 98)³².

Em suas histórias, construídas “com o não-dito, com o subentendido e a alusão”, Hemingway utiliza “com tal maestria a arte da elipse que logra fazer com que se note a *ausência*” e a profundidade do relato submerso (PIGLIA, 2004, p. 92). Porém, ele também ressalta que se um escritor descarta ou evita fatos ou eventos porque não sabe sobre eles ou, simplesmente, porque um editor ou a tendência atual lhe exige um texto mais curto, “ele produz apenas espaços vazios em seu texto” e o odor dos trechos que foram cortados “permanece perceptível para qualquer um com sensibilidade olfativa suficiente” (HEMINGWAY, 1981 apud BENSON, 1990, p.3)³³. Segundo Ricardo Piglia, em seu livro *Formas breves* (2004), a teoria do *iceberg* elaborada por Hemingway sintetiza a regra

no início; um desenvolvimento até o clímax; um final inesperado; e uma sentença final, de sentimento ou epigramática. Isto, com a obsessão por duas regras básicas: 1. eliminar tudo que não contribuísse diretamente para a caracterização da personagem e ação; 2. detectar apenas os pontos altos, sem detalhes inúteis”.

³² No original: “If a writer of prose knows enough about what he is writing about he may omit things that he knows and the reader, if the writer is writing truly enough, will have a feeling of those things as strongly as though the writer had stated them. The dignity of movement of an ice-berg is due to only one-eighth of it being above water. A writer who omits things because he does not know them only makes hollow places in his writing” (HEMINGWAY, 1932, p. 98).

³³ No original: “A writer who omits things because he does not know about them only makes hollow places in his writing” [...] “when shit or *merde* - a word which teacher will explain - is cut out of a book, the odor of it always remains perceptible to anyone with sufficient olfactory sensibility” (HEMINGWAY, 1981 apud BENSON, 1990, p. 3).

primordial do processo de transformação que resultou no modelo de conto moderno: “o mais importante nunca se conta” (PIGLIA, 2004, p. 91).

É em meados do século XX, entretanto, que elementos destas diferentes teorias de brevidade e omissão começam a ser vistos associados e com maior frequência também em uma nova forma literária brevíssima, de incidência crescente principalmente em língua espanhola. Na verdade, como nos explica Lagmanovich (2006, p.163), neste período, a história da minificação na América Latina já contava com: uma primeira geração de escritores³⁴ que havia incluído alguns microtextos desse tipo em suas obras de poemas e contos e que, por isso, foram considerados seus precursores; e, uma segunda geração de autores que já havia, inclusive, se dedicado a tais textos brevíssimos como uma nova modalidade de escrita, sendo, por isso, considerados seus iniciadores³⁵. Porém, os textos mais representativos dessa nova forma (posteriormente categorizada sob diferentes nomes por toda a América Latina), aqueles considerados hoje os primeiros modelos e fontes clássicas de referência e estudo, proliferaram principalmente a partir de 1949, tendo como um de seus principais cultivadores³⁶ o argentino Jorge Luis Borges.

Na contística de Borges as teorias da brevidade e da omissão já atingiam novas proporções desde seus primeiros livros, como ele mesmo explica no prefácio de *Ficções* (1944):

Desvario laborioso e empobrecedor o de compor extensos livros; o de espriar em quinhentas páginas uma ideia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existem e oferecer um resumo, um comentário. (BORGES, 2001, p. 30).

Partindo de tal receita, o autor coloca o foco de sua escrita na história submersa - extensa e labiríntica - que ele constrói com o material da história visível - muito breve e obedecendo a uma estrutura genérica tradicional - para obter uma narrativa ambígua, mas “com um eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa” (PIGLIA, 2004, p. 97). Como resume Piglia, nos textos de Borges a história secreta é sempre a mesma e sua construção cifrada é o tema da obra, enquanto a história aparente é sempre um gênero cujas variantes

³⁴ Para Lagmanovich, estes textos escritos durante o predomínio do Modernismo na Europa, por nomes como Charles Baudelaire, Rubén Darío, Alfonso Reyes e Leopoldo Lugones, embora condicionados por outros modelos de escritura, já eram passos rumo ao território que muito em breve “explodiria em impressionante floração” (LAGMANOVICH, 2006, p.174).

³⁵ Já no período seguinte, o das vanguardas históricas (que coincide com o Modernismo brasileiro), os escritores apontados por Lagmanovich são Ramón López Velarde, Juan Ramón Jiménez, Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro e Macedonio Fernández.

³⁶ Segundo Lagmanovich (2006), estão junto com Borges neste grupo dos clássicos o mexicano Juan José Arreola, os argentinos Julio Cortázar e Marco Denevi e o guatemalteco Augusto Monterroso. Arreola foi o primeiro a publicar um volume inteiramente dedicado à minificação, em 1949.

narrativas são utilizadas para atenuar ou dissimular a essencial monotonia da história secreta (PIGLIA, 2004, p. 93). Além disso, ao utilizar traços estruturais do conto clássico (na história aparente) e elementos narrativos do conto moderno (na história secreta) “de maneira simultânea e, portanto, paradoxal”, seus contos se tornam claros exemplos do que viria a ser considerada uma escritura pós-moderna (ZAVALA, 2007, p. 53). Com *O Aleph* (1949), entretanto, Borges inaugura um modelo latino-americano de ficção breve (RÓDENAS, 2010, p. 192) sem centro, sem autor, múltiplo, metalinguístico e autorreferencial, estruturado sobre a metaficção e a duplicação da fábula (KIEFER, 2004). Em “Os dois reis e os dois labirintos” (BORGES, 1997, p. 103) brevidade e omissão utilizadas em proporções inéditas comprimem e fundem todos esses elementos em uma nova forma já indissolúvel (embora aberta e oscilante) e que, após o êxito de *Cuentos breves y extraordinarios* (1953), passa a figurar em um número cada vez maior de antologias e livros individuais (MERINO, 2010, p. 232).

Na década seguinte, a ficção breve desenvolvida em língua inglesa é invadida por um movimento de oposição à aplicabilidade das categorias tradicionais de julgamento e descrição (STEVICK, 1971, p. xiii) e por contos agressivamente antitradicionais, marcados pela contrariedade e pela problematização do cânone. Chamados por Philip Stevick de anticontos (em seu livro *Anti-story: an anthology of experimental fiction*, de 1971), estes textos buscavam novas vias de experimentação para além das fórmulas e do previsível e utilizavam a brevidade como uma das formas de ataque aos padrões então considerados “adequados” para uma obra literária de qualidade. Como explica Stevick, a brevidade literária de então levantava uma questão ainda pouco explorada, mas já impossível de ser ignorada: quão breve uma ficção *séria* pode ser? Apostando na extensão mínima como uma via de renovação dos princípios básicos estabelecidos por Poe (ROAS, 2010), esses contos “ainda mais curtos” elevavam à potência máxima a concisão, a ironia, o humor, a metaficção e os diálogos paródicos da literatura contemporânea em um novo formato posteriormente reconhecido pela crítica como *short shorts* (HOWE e HOWE, 1982) ou *sudden fiction* (SHAPARD e JAMES, 1986).

Enquanto isso, na América Latina, o modelo de ficção brevíssima inaugurado por Borges passa a se desenvolver com grande ímpeto, dissociando-se, através da irônica relativização, das pretensões totalizantes da literatura hispano-americana (influenciada por uma fase de sucesso internacional) e incorporando o caráter híbrido como traço distintivo. Segundo Juan Armando Epple, tal forma respondia em grande parte às condições sociais decorrentes do acelerado processo de transformação das sociedades latino-americanas –

marcado por “relações conflitivas e desiguais entre o crescimento urbano, a internacionalização da economia, do consumo e dos bens culturais e a crise do Estado-nação e de suas tradicionais concepções, inclusive aquelas que formulavam narrativas nacionais” (EPPLÉ apud PRICE, 1999, p. 37)³⁷. Durante esse momento “de expressiva rearticulação, no qual formas discursivas tradicionais ainda não haviam sido totalmente canceladas e novas modalidades literárias ainda não haviam sido completamente reveladas”, o *microrrelato* emerge como uma metáfora dos dilemas sociais e ideológicos que o circundam, estendendo-se ao mesmo tempo em duas direções incompatíveis: “a herança canônica como uma tradição em risco, mas ainda influente” e a “busca por uma expressão radicalmente nova” (EPPLÉ apud PRICE, 1999, p. 57)³⁸.

E é aqui que é preciso interromper esta linha cronológica para ressaltar alguns elementos fundamentais para a definição genérica dessas formas literárias, partindo de uma questão que precede sua brevidade, como tão bem alerta Gareth Conan Amaya Price em sua tese *Form without borders: the micro-relato in Latin America*, de 1999.³⁹ Ainda que, em um mesmo momento, escritores de língua inglesa e de língua espanhola tenham pautado suas criações pela hiperbrevidade, o ponto crucial dessa discussão é a intenção estética que suscita tal escolha e que, portanto, diferencia até mesmo os *short-shorts* dos *micro-relatos*. Em ambos os casos, a opção pela hiperbrevidade elíptica pressupõe a necessidade de um texto cuja sugestividade, polissemia, ambiguidade e abertura de significados intensifiquem o impacto sobre o leitor, propondo um novo modo de leitura e comunicando uma perspectiva consonante e fundamental a respeito do mundo ao seu redor, o qual, entretanto, não poderia ser o mesmo para os escritores norte-americanos e latino-americanos.

Geográfica e culturalmente vinculado à América Latina, o *micro-relato* espelha suas sedimentações, justaposições e discrepâncias comunicando tal singularidade a partir do material de muitos outros gêneros de diferentes épocas e mídias que passam a constitui-lo de

³⁷ No original: “The accelerated process of social transformation of Latin American societies, with the conflictive or unequal relationship between urban growth, internationalization of the economy, consumption, and cultural goods, and the crisis of the nation-state and the traditional conceptions of nation, including those that formulated national narratives” (EPPLÉ apud PRICE, 1999, p. 37).

³⁸ No original: “responds to a stage of expressive rearticulation where the traditional discursive forms have still not been totally cancelled but the new literary modalities also haven’t been opened upo completely, an expressive metaphor of the dilemmas that Latin American societies live through on social and ideological levels [...] This writing extends conflictively in two directions that are hard to reconcile: towards a canonic inheritance as an endangered tradition but which keeps exercising a certain range of influences in the habitual comprehension of the literary, and towards the search for a radically new expression” (EPPLÉ apud PRICE, 1999, p. 57).

³⁹ A pesquisa de Price é orientada pelo professor venezuelano Miguel Gomes, mencionado em outros trechos desta tese e um dos poucos teóricos da minificação que costuma incluir o Brasil em suas pesquisas.

forma tão intrínseca que, em certos casos, torna-se possível sua leitura sob a ótica de um desses gêneros (embora geralmente a mistura de elementos díspares impossibilite sua identificação com uma fonte única de referência). Assim, diferentemente dos *short shorts*, o *micro-relato* se desenvolve não como resultado da redução ou intensificação do conto tradicional, mas sim do desejo de comunicação de uma experiência estética para a qual tal conto (ou qualquer dos outros gêneros sozinho) já não era mais suficiente e adequado (PRICE, 1999, p. 45). E é nesse cenário que, segundo Price, a forma literária brevíssima adquire o *status* de um novo gênero, em um processo que ele descreve da seguinte forma:

Mudanças nas estruturas sociais e nos sistemas de publicação, bem como a ideologia e as características das audiências e dos escritores, criam a necessidade por mudanças nas formas da literatura. Leitores, escritores e críticos entram em um diálogo cujo propósito é criar e/ou descobrir um novo jeito de ler e escrever. Um gênero se desenvolve quando forma e conteúdo se encontram e se estabilizam, ou como Claudio Guillén explica, “quando uma modalidade temática adere a um modo formal de maneira relativamente estável, colocando em perigo um modelo prestigiado” (PRICE, 1999, p. 10).⁴⁰

O estabelecimento do cânone desse novo gênero acontece ao mesmo tempo em que o desejo geral de desfazer, que se expandia pela criação literária daquela década, se afina com o processo de formalização do pensamento pós-moderno, adotando como preferências o descentramento, a descontinuidade, a abertura, a ludicidade e a fragmentação. Nesse meio, a brevidade se torna paródia de si mesma e da rapidez anunciada pela proximidade do novo século. Alimentando-se de tais propostas tanto como meios (estratégias para a manutenção de sua extensão mínima), quanto como fins (efeitos alcançados e ressaltados por sua extensão mínima), o microrrelato desponta fortemente imbuído de novos traços que são relacionados por Francisca Noguero do seguinte modo:

1. Ceticismo radical, consequência da descrença nos metarrelatos e nas utopias. Para demonstrar a inexistência de verdades absolutas, recorre-se frequentemente ao paradoxo e ao princípio de contradição.
2. Textos ex-cêntricos, que privilegiam as margens frente aos centros canônicos da Modernidade. Essa tendência leva à experimentação com temas, personagens, registros linguísticos e formatos literários que haviam sido relegados até agora a um segundo plano.
3. Golpe ao princípio de unidade, pelo qual se defende a fragmentação frente aos textos extensos e se propugna o desaparecimento do sujeito tradicional na obra artística.
4. Obras “abertas”, que exigem a participação ativa do leitor, oferecem grande número de interpretações e se apoiam em modos oblíquos de expressão como a alegoria.

⁴⁰ Changing social structures and systems of publication, as well as the ideology and characteristics of the audiences and writers, create the necessity for likewise changing forms of literature. Readers, writers and critics enter into a dialogue whose purpose is creating and/or discovering a new way to read and write. A genre develops when form and content meet and stabilize, or as Claudio Guillén puts it, “when a thematic modality adheres to a formal mode in a relatively stable way, engendering a prestigious model” (PRICE, 1999, p. 10).

5. Virtuosismo intertextual, reflexo da bagagem cultural do escritor e pelo qual se recupera a tradição literária unindo a homenagem (pastiche) ao passado e a revisão satírica (paródia) do mesmo.

6. Recurso frequente ao humor e à ironia, modalidades discursivas que adquirem importância por definirem-se como atitudes distanciadoras, adequadas para realizar o processo de carnavalizar a tradição, fundamental no pensamento pós-moderno (NOGUEROL, 2010, p. 80-81)⁴¹.

Já sistematicamente produzido, categorizado e, então, contando com um cânone em plena consonância com a mais nova estética, o novo gênero começa a ser reconhecido em diversos países (com diferentes nomes), inclusive como tendência futura⁴². Desde os anos 70 até hoje, a minificação continua se transformando, se diferenciando inclusive internamente e acrescentando novos fatos a esta história, porém, o que foi dito até aqui encerra de algum modo uma primeira etapa: o surgimento do gênero literário que atraiu a atenção de pesquisadores do mundo inteiro para o que hoje conhecemos como minificação. Sendo assim, podemos afirmar que é na confluência das teorias da brevidade com a consolidação da estética pós-moderna (e impulsionado pela necessidade de uma nova forma que desse conta da experiência estética que o cenário socioeconômico latino-americano proporcionava) que se configuram os primeiros textos sistematicamente produzidos, categorizados e reconhecidos como parte dessa classe textual transgenérica. Portanto, ao escolher como protagonistas de minha tese textos literários produzidos em um momento semelhante na história da minificação brasileira⁴³, utilizo também os aspectos da brevidade e da estética pós-moderna para

⁴¹ No original: “1) Escepticismo radical, consecuencia del descreimiento en los metarrelatos y en las utopías. Para demostrar la inexistencia de verdades absolutas, se recurre frecuentemente a la paradoja y el principio de contradicción. 2) Textos excéntricos, que privilegian los márgenes frente a los centros canónicos de la Modernidad. Esta tendencia lleva a la experimentación con temas, personajes, registros lingüísticos y formatos literarios que habían sido relegados hasta ahora a un segundo plano. 3) Golpe al principio de unidad, por el que se defiende la fragmentación frente a los textos extensos y se propugna la desaparición del sujeto tradicional en la obra artística. 4) Obras “abiertas”, que exigen la participación activa del lector, ofrecen multitud de interpretaciones y se apoyan en modos oblicuos de expresión como la alegoría. 5) Virtuosismo intertextual, reflejo del bagaje cultural del escritor y por el que se recupera la tradición literaria aunando el homenaje al pasado (pastiche) y la revisión satírica de éste (parodia). 6) Recurso frecuente al humor y la ironía, modalidades discursivas que adquieren importancia por definirse como actitudes distanciadoras, adecuadas para realizar el proceso de carnavalizar la tradición, fundamental en el pensamiento posmoderno” (NOGUEROL, 2010, p. 80-81).

⁴² Segundo Italo Calvino, em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*: “Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. Borges e Bioy Casares organizaram uma antologia de *Histórias breves e extraordinárias*. 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: Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí” (CALVINO, 1990, p. 64).

⁴³ Ou seja, pela primeira vez sistematicamente produzidos, categorizados e reconhecidos sob tal nome em nosso país.

identificá-los, classificá-los e, principalmente, para forjar (especificamente para a delimitação desta pesquisa)⁴⁴ possíveis barreiras entre eles e seu entorno.

Tomando já como referência o cenário brasileiro, utilizo o termo miniconto⁴⁵ para designar esses primeiros textos sistematicamente produzidos, categorizados e reconhecidos como minificção em nosso país e, do vasto material teórico disponível atualmente, escolho como norteadoras de meu olhar as obras que mais se aproximam do modelo por mim abordado. Para complementar minha definição de miniconto, parto de uma das primeiras tentativas de conceituação da minificção, apresentada em 1996 no volume XLVI da Revista Interamericana de Bibliografía pelas pesquisadoras argentinas Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo:

A minificção, ou ficção brevíssima, cuja variedade de formulações textuais e princípios construtivos evita, na hora de sua caracterização em conjunto, a “velha linguagem de gêneros e formas” da qual tem se servido a crítica, pode ser considerada uma **classe textual** definida de acordo com três critérios: a) segundo a extensão e o modo de sua manifestação discursiva; b) como uma textualidade cimentada sobre uma retórica da omissão e da condensação; c) pelo tipo particular de interação que sua leitura promove, isto é, por um modo de leitura cuja natureza não é alheia à dinâmica dos *mass media* na cultura de nossa época (Grifo meu. TOMASSINI; COLOMBO, 1996, *online*).⁴⁶

Ao longo do artigo “La minificción como clase textual transgenérica”, as pesquisadoras explicam que, ao pôr em jogo “múltiplas operações de condensação semântica e síntese expressiva” e explorar “estratégias retóricas baseadas em operações de ‘omissão’” nos diferentes estratos de sua estrutura, a minificção alcança “a arte de encapsular ficções em um espaço textual de brevíssima dimensão”⁴⁷ e de propor “esquemas do possível”.⁴⁸ O

⁴⁴ Como nos alerta Violeta Rojo, quando se trata de estudar a minificção “lo que se puede hacer son propuestas, acercamientos, sugerencias, dudas, tanteos. Cualquier certidumbre queda pronto descartada ante un nuevo ejemplo que niega la presuposición anterior. Si lo típico de la minificción es lo elusivo y ambiguo, los ordenamientos a los que somos tan dados en la academia terminan siendo restrictivos y poco veraces. Además, todo con la minificción pareciera un *work in progress*, de manera que lo que hoy nos parece el inicio, tiempo después, con nuevos hallazgos, demuestra ser algo a mitad del camino” (ROJO, 2016).

⁴⁵ Nome adotado pelos autores e crítica brasileira para designar a forma literária produzida no Brasil durante o período que pretendo analisar. Fora do Brasil, o termo miniconto não marca nenhum período específico de produção, sendo apenas mais um dos hipônimos utilizados concomitantemente para designar tal forma literária, principalmente na Venezuela e Colômbia.

⁴⁶ No original: “La minificción, o ficción brevísima, cuya abigarrada variedad de formulaciones textuales y principios constructivos rehuye, a la hora de su caracterización de conjunto, el “viejo lenguaje de géneros y formas” del que se ha servido la crítica, puede considerarse como una clase textual definida de acuerdo con tres criterios: a) según la extensión y el modo de su manifestación discursiva; b) como una textualidad cimentada sobre una retórica de la omisión y la condensación; c) por el tipo particular de interacción que su lectura promueve, esto es, por un modo de lectura cuya naturaleza no es ajena a la dinámica de los mass media en la cultura de nuestra época” (TOMASSINI; COLOMBO, 1996, *online*).

⁴⁷ No original: “el arte de encapsular ficciones en un espacio textual de brevísima dimensión, donde se ponen en juego múltiples operaciones de condensación semántica y síntesis expresiva” (TOMASSINI; COLOMBO, 1996, *online*).

domínio das estratégias elípticas sobre o texto gera uma “incompletude provocativa” que desafia o leitor a reconstituir os conteúdos submersos e, para isso, a mergulhar em um vasto ambiente alimentado pela expansão semântica “de jogos baseados em pressuposições e implicações, bem como dos múltiplos mecanismos de alusão”.⁴⁹ Além disso, para Tomassini e Colombo, tal classe textual não tem como objetivo contar uma história, mas sim “transformar os parâmetros a partir dos quais se reflexiona sobre algum aspecto do real”, funcionando como “uma pequena, porém, efetiva máquina de pensar, cujo poder multiplicador reside em sua capacidade de ressonância” (TOMASSINI; COLOMBO, 2015, p. 7).⁵⁰ Em sintonia com diversos elementos da estética pós-moderna, a leitura de uma minificção, segundo tais autoras:

À tácita confiança na autoridade dos meios opõe um trabalho de ruptura dos estereótipos que produz um efeito de incomodidade. Problematiza os preconceitos sobre os quais descansa a vida contemporânea ou os destrói com um só **golpe de efeito**, destacando assim sua fragilidade. Oferece aos olhos uma superfície verbal altamente condensada, às vezes captável de um só golpe de vista, pois substitui o detalhe pela evocação do familiar. Não aspira a ofertar uma imagem global ou coerente da realidade, mas antes uma série de vislumbres que iluminam fragmentos de mundos possíveis cuja forma total é, na maioria das vezes, irrelevante. Como os gêneros massmediáticos do vídeoclipe da propaganda publicitária, repousa sobre uma rede de pressuposições que a conectam aos saberes contemporâneos⁵¹, desde os ídolos da sociedade consumista até os discursos que os interpretam, desde os estereótipos da tradição cultural (mito, lenda, história oficial, sentenças, crença religiosa, e outros) até os textos sacralizados como ‘alta literatura’. Nada escapa ao mecanismo que por excelência caracteriza a ficção brevíssima: aludir omitindo, sugerir ocultando, supremo jogo de cumplicidades que exige um leitor tão submerso no continuum da cultura quanto disposto a deixar-se surpreender pela ectopia, o paradoxo, a constante desestabilização dos estereótipos interpretativos (TOMASSINI; COLOMBO, 1996, *online*, grifo meu).⁵²

⁴⁸ Subtítulo utilizado por Enrique Anderson Imbert em seu livro *El gato de Cheshire* (1965), um dos primeiros clássicos da minificção argentina, e adotado por Tomassini e Colombo para descrever o mesmo jogo de proporções aparente/suscitado pela metáfora do iceberg na teoria de Hemingway.

⁴⁹ No original: “Esquemas, eso sí, cuya esencial desnudez resulta acrecidamente compensada con la expansión semántica que experimenta la base textual explícita de estas composiciones en virtud de los juegos basados en presuposiciones e implicaciones, así como de los múltiples mecanismos de alusión activados en este terreno ficcional” (TOMASSINI; COLOMBO, 1996, *online*).

⁵⁰ No original: “La microficción siempre guarda, en sus manifestaciones más logradas, un doble fondo de carácter argumentativo. Si bien apela con frecuencia a la narración, su objetivo no consiste en contar un cuento; apunta, más bien, a transformar los parámetros desde los que se reflexiona sobre algún aspecto de lo real. Por ello la historia, cuando está presente, es elíptica, más sugerida que contada, y su finalidad es estratégica. La minificción es una pequeña pero efectiva máquina de pensar, y su poder multiplicador reside en su capacidad de resonancia” (TOMASSINI; COLOMBO, 2015, p. 7).

⁵¹ A minificção de 70 e 80 no Brasil, por exemplo, incorporava muitas vezes elementos da cultura televisiva e jornalística (cujo poder ascendia no país naquela época), enquanto autores da década de 90 em diante destacam muitos elementos da vida nas grandes metrópoles (representações de problemas como a violência, o trânsito e a solidão em meios tão diversos quanto noticiários de TV, mapas, grafites, etc). Além disso, autores como Marina Colasanti e Péricles Prade dialogam também com elementos da pintura, gravura e escultura clássica universal.

⁵² No original: “La minificción contemporánea, como clase textual inscrita en la serie literaria, a un tiempo asimila las marcas de la textualidad massmediática y procura desestructurar los modos de lectura por ella impuestos. A la tácita confianza en la autoridad de los medios opone un trabajo de ruptura de los estereotipos que produce un efecto de incomodidad. Problematiza los preconceptos sobre los que descansa la vida

Como parte essencial de tal dinâmica de desautomatização e crítica, as autoras apontam a contundência com que a minificção sacode o leitor (“a natureza fulminante dos efeitos que são capazes de exercer sobre o receptor”) e, como tática frequentemente utilizada para obtenção deste efeito, o golpe final surpreendente e orientado à transgressão. Como resultado da fusão dos diferentes tipos de discurso desenvolvidos ao mesmo tempo neste tipo de texto brevíssimo, destacam a hibridez que impede que tal forma literária seja vinculada em sua totalidade a qualquer das matrizes genéricas existentes. E, finalmente, ao sugerirem que, dentro da categoria transgenérica da minificção, seja utilizado o termo miniconto para aludir à “fecunda subárea integrada por aqueles microtextos onde é verificável a presença de uma mínima unidade narrante” (um esquema narrativo subjacente, ainda que, na maioria das vezes, caiba ao leitor reconstruí-lo mediante sua participação ativa), Tomassini e Colombo elegem a narratividade como critério primordial para a identificação daquele que tomo como objeto de estudo nesta tese.

No que se refere à conceituação das diversas variantes da minificção, em um artigo publicado em 2000, na revista “El cuento en red”, a pesquisadora cubana Dolores Koch criticou a grande confusão vigente entre os pesquisadores da área e se propôs a identificar com precisão os limites entre o miniconto e o microrrelato. Para Koch (2000b), a minificção é um subgênero experimental do conto e tanto o miniconto quanto o microrrelato são suas variantes, porém, a diferença entre estes dois seria demarcada pela forma como cada um deles apresenta um elemento essencial para a teoria do conto: o desenlace. O miniconto seria, então, o tipo mais popular de minificção, o que mais se adere “às convenções do conto conforme as definições de Poe, Quiroga e Cortázar” (KOCH, 2000a, p.3)⁵³ e o que mantém, como via de regra, um desenlace que se efetua por meio de algo concreto que acontece no mundo, que um

contemporánea o los destruye con un solo golpe de efecto, poniendo así de relieve su fragilidad. Ofrece a los ojos una superficie verbal supremamente condensada, a veces captable en un solo golpe de vista, pues reemplaza el detalle por la evocación de lo familiar. No aspira a brindar una imagen global ni coherente de la realidad, sino más bien una serie de atisbos: pantallazos que iluminan fragmentos de mundos posibles cuya forma total es, la mayoría de las veces, irrelevante. Como los géneros massmediáticos del video clip y el corto publicitario, descansa sobre una red de presuposiciones que la ligan a los saberes contemporáneos, desde los ídolos de la sociedad consumista hasta los discursos que los interpretan, desde los estereotipos de la tradición cultural (mito, leyenda, historia oficial, sentencia, creencia religiosa, y otros) hasta los textos sacralizados como ‘alta literatura’. Nada escapa al mecanismo que por excelencia caracteriza a la ficción brevísima: aludir omitiendo, sugerir ocultando, supremo juego de complicidades que exige un lector tan sumergido en el continuum de la cultura cuanto dispuesto a dejarse sorprender por la ectopía, la paradoja, la constante desestabilización de los estereotipos interpretativos.

⁵³ E aqui, têm início minhas dúvidas a respeito da teoria de Koch, uma vez que, embora Poe e Quiroga tenham se dedicado a uma mesma estrutura (ou seja, o conto de efeito, realmente, alicerçado sobre o golpe final e identificado atualmente como conto clássico), o conto de Cortázar incorpora uma série de estratégias inauguradas por Borges e associadas atualmente à estética pós-moderna (entre elas, o final implícito).

narrador onisciente nos relata e que resolve a situação conflitiva narrada. Sua estrutura é composta por:

uma exposição ou introdução, um nó ou situação conflitiva, e uma ação ou acontecimento concreto que constitui seu desenlace. Devido aos recursos estilísticos empregados para lograr a brevidade, algumas destas etapas apenas se sugerem. A exposição nos dará uma ideia da posição do narrador ou do personagem, isto é, sua identidade, localização e tempo histórico. O nó ou conflito apontará sua situação ou disjuntiva, e o desenlace resolverá essa situação por meio de um acontecimento ou ação concreta (KOCH, 2000b, p.22).⁵⁴

Já o microrrelato se afasta do conto “por carecer de ação, de personagens delineadas e, como consequência, de momento culminante de tensão” (KOCH, 2011, p. 5) e, ainda, porque seu desenlace não resulta de um acontecimento concreto, mas sim de um processo mental, de uma ideia que acontece “na mente do escritor, e possivelmente na do leitor, ainda que em alguns casos não seja necessariamente” a mesma para ambos (KOCH, 2000b, p.28). Além disso, apesar de apresentar alguns elementos narrativos que o aproximam do conto convencional, Koch afirma que o microrrelato se afasta dos parâmetros do conto e do miniconto pela fusão de gêneros que o caracteriza:

Como jogo engenhoso de linguagem, se aproxima do aforismo, do epigrama e da gregueria. Possui o tom do monólogo interior, da reveladora anotação de diário, da voz introspectiva que se perde no vazio e que, ao mesmo tempo, parece querer reclamar a permanência da fábula, da alegoria, do apólogo. O desenlace neste relato é geralmente uma frase ambivalente ou paradoxal, que produz uma revelação momentânea de essências. Por este motivo, poderíamos dizer que participa do lirismo do poema em prosa, mas carece de sua vacuidade sonhadora. Aproxima-se mais da circularidade e da autossuficiência do soneto. Porque trata de essências, participa também da natureza do ensaio. Distingue-se deste, sem dúvida, porque algum detalhe narrativo o descobre como ficção (KOCH, 2011, p. 5).⁵⁵

Então, em comparação com a teoria de Tomassini e Colombo, o miniconto seria, também para Koch, uma variante da minificção marcada pela narratividade e pelo final fulminante e surpreendente (o golpe de efeito). A diferença entre as pesquisadoras é que, na opinião de Koch, o final do miniconto sempre engloba um desfecho decorrente de uma ação e

⁵⁴ No original: “Una exposición o introducción, un nudo o situación conflictiva, y una acción o suceso concreto que constituye el desenlace. Debido a los recursos estilísticos empleados para lograr la brevedad, algunas de estas etapas sólo se sugieren. La exposición nos dará una idea de la ubicación del narrador o del personaje, esto es, su identidad, localidad y tiempo histórico. El nudo o conflicto apuntará a su situación o disyuntiva, y el desenlace resolverá esa situación por medio de un suceso o acción concreta” (KOCH, 2000b, p. 22).

⁵⁵ No original: “Como juego ingenioso de lenguaje, se aproxima al aforismo, al epigrama y a la greguería. Posee el tono del monólogo interior, de la reveladora anotación de diario, de la voz introspectiva que se pierde en el vacío y que, al mismo tiempo, parece querer reclamar la permanencia de la fábula, la alegoría, el apólogo. El desenlace en este relato es generalmente una frase ambivalente o paradójica, que produce una revelación momentánea de esencias. Por este motivo, pudiera decirse que participa del lirismo del poema en prosa, pero carece de su vaguedad ensoñadora. Se acerca más bien a la circularidad y autosuficiencia del soneto. Porque trata de esencias, participa también de la naturaleza del ensayo. Se distingue de éste, sin embargo, porque algún detalle narrativo lo descubre como ficción” (KOCH, 2011, p. 5).

que sua estrutura narrativa está intimamente vinculada à estrutura do conto clássico, fatos que, então, o destituíram da “incompletude provocativa” e da hibridez genérica que caracterizam o microrrelato e outras variantes da minificação. Neste ponto, entretanto, minhas dúvidas se tornam mais inquietantes: 1) se o miniconto segue todos os parâmetros do conto clássico, não seria mais apropriado considerá-lo mais um subgênero do conto assim como a minificação?; 2) se Koch afirma que a brevidade não serve para diferenciar o miniconto do microrrelato, como ela diferencia o miniconto do conto?; 3) uma vez que o microrrelato se afasta do conto pela fusão de gêneros, não poderia ele ser considerado um subgênero de um desses outros gêneros (como do poema em prosa, por exemplo) ou, até mesmo, um gênero novo? Em busca de ajuda, chego à teoria do professor mexicano Lauro Zavala.

Em seu artigo “De la teoría literaria a la minificación pós-moderna” (2007), Zavala amplia e esclarece as questões levantadas por Koch ao definir a minificação como um novo gênero composto por textos literários de extensão mínima que propõem uma releitura irônica, lúdica e paradoxal de convenções genéricas clássicas e modernas, tomando como foco a linguagem e a apresentação de uma realidade textual. Entre suas características essenciais, a minificação teria também a hibridação com gêneros extraliterários e a necessidade de ser relida para que se reconheçam suas formas de ironia instável⁵⁶ (traço que remete à incompletude provocativa e o modo de leitura específico sugeridos por Tomassini e Colombo). Então, conforme Zavala, sua distinção dos demais gêneros estaria relacionada não a uma questão textual, mas sim pragmática e genérica: “pragmática, pois depende da apelação pessoal e do reconhecimento contextual. Genérica, pois depende das expectativas iniciais e do contrato de leitura” (ZAVALA, 2007, p. 93).⁵⁷

Voltando às minhas dúvidas, Zavala responde a primeira delas ao deixar claro que o miniconto é um texto com extensão mínima, dominante narrativa, final conclusivo e de efeito (com desfecho apoiado na revelação epifânica de uma verdade narrativa) que, entretanto, não faz parte do gênero minificação, mas sim do gênero conto (e da supracategoria poligenérica minificação). Em resposta à segunda pergunta, este pesquisador é um dos poucos que partem de parâmetros quantificáveis para a definição da brevidade minificcional: para ele, tanto o

⁵⁶ No original: “*el indicio más seguro para reconocer a una minificación consiste en la necesidad de releer el texto para reconocer sus formas de ironía inestable*” (grifo do autor. ZAVALA, 2007, p. 92).

⁵⁷ No original: “*La distinción no es textual, sino pragmática y genérica. Pragmática, pues depende de la apelación personal y el reconocimiento contextual. Genérica, pues depende de las expectativas iniciales y el contrato de la lectura*” (ZAVALA, 2007, p. 93).

miniconto quanto a minificção devem ter menos de 200 palavras⁵⁸. E, finalmente, em relação à minha última pergunta, o autor explica em seu artigo “Hacia una semiótica de la minificción” (ZAVALA, 2015) que: 1) o novo gênero minificção é composto por textos que propiciam uma leitura pós-moderna; 2) tanto o miniconto (variante ultracurta do gênero conto), quanto o gênero minificção e ainda outras diversas formas de microtextos de natureza moderna (que ele denomina *micro-relatos*) são microtextos literários com menos de 200 palavras e, portanto, pertencem a uma categoria arquigenérica⁵⁹ também chamada por Zavala de minificção. Ou seja, o pesquisador utiliza o mesmo termo para se referir tanto a um novo gênero, quanto à categoria arquigenérica que o abrange, aproximando-se assim das propostas de Tomassini e Colombo (de uma “classe textual transgenérica”) e de Irene Andres-Suárez (de uma “supracategoria literária poligenérica”).

Da leitura da lista de pesquisadores envolvidos há mais de três décadas nesta discussão, seria possível extrair um diálogo teórico infinito, como acredito ter deixado claro com a breve apresentação acima. Apesar do quadro inicialmente confuso devido aos diferentes nomes adotados para a definição elementos semelhantes é interessante observar que, assim como já discutido anteriormente (em relação às variantes norte-americana e latino-americana), cada uma dessas teorias diferencia, a seu modo, duas formas que partem da hiperbrevidade, mas com intenção estética diversa: um subgênero do conto e um novo gênero. Levando em consideração a história literária brasileira, o quadro se torna ainda mais confuso uma vez que o nome adotado aqui para designar esse novo gênero é o mesmo adotado por grande parte dos teóricos latinoamericanos para designar o subgênero do conto, ou seja, miniconto. Porém, interrompo aqui a tarefa de costurar suas contribuições para demarcar os elementos que me interessam para os fins desta tese. Assim, apoiando-me nas teorias de Tomassini e Colombo e de Andres-Suárez, adoto a definição de minificção como uma classe textual transgenérica composta por diferentes tipos de microtextos literários ficcionais em prosa, narrativos e não narrativos, pertencentes a diversos gêneros, inclusive, àquele que, sob diferentes nomes, surge a partir da década de 60 na América Latina.

⁵⁸ A grande maioria dos pesquisadores concorda que “a brevidade do breve deverá manter-se no território flexível da lógica difusa” (RÓDENAS, 2010, p. 186) e focam suas análises no poder de concisão, sugestão e intensidade de cada um destes textos brevíssimos. Lauro Zavala é o que mais se distancia desta ideia ao estipular o limite de no mínimo 2000 palavras para o conto normal, de 1000 a 2000 para o conto curto, de 200 a 1000 palavras para o conto muito curto e de até 200 palavras para o conto ultracurto e para as variantes do gênero minificção. (ZAVALA, 2005).

⁵⁹ Embora não utilize tal termo em seus textos de 2015 e 2007 aqui citados, a possibilidade de sua utilização é sugerida pelo professor Zavala em discussão informal por email no início de 2018.

Algumas vezes chamado também de minificção (assim como a classe à qual pertence) e marcado desde suas origens pelo referencialismo e pelo hibridismo, esse novo gênero se origina do impulso de “não acatar as tradições literárias, em um afã subversivo de originalidade, resistindo a todo tipo de classificação e encarceramento” e “cavalgando de um lado e de outro das fronteiras dos gêneros tradicionais” (KOCH, 2000, p. 21)⁶⁰. Entretanto, ao tomá-lo como foco de minha análise, assumo a tarefa de delimitá-lo dentro da história da literatura brasileira, sob o nome de miniconto, considerando-o um gênero composto por microtextos literários ficcionais em prosa e narrativos que, entre os traços essenciais da minificção (apontados por Roas, 2010, e na introdução desta tese) se caracterizam principalmente por: 1) traços formais, discursivos, temáticos e estruturais selecionados para atingir as propriedades comunicativas da hiperbrevidade elíptica; e 2) uma narrativa que se desvia do ato de contar para propor novas formas de leitura⁶¹.

Em relação à hiperbrevidade elíptica, é importante ressaltar que não se trata de uma extensão quantificável, mas sim de uma dimensão determinada por “uma retórica da omissão e da condensação” (TOMASSINI; COLOMBO, 1996, *online*) e, portanto, diretamente proporcional à profundidade do material submerso no texto. Assim, a única forma de aferi-la é seguindo a regra: “o quântico menor é o que contém a maior matéria escura” (APARICIO, 2006 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 52)⁶². Condiçionadas pela hiperbrevidade elíptica, as potencialidades morfológicas e estruturais do miniconto atingem expressão máxima e desencadeiam novos efeitos. Destilado pela economia extrema, seu texto adquire um alto valor metafórico e simbólico, que intensifica sua força semântica aproximando-o da linguagem essencialmente conotativa e da elaboração poética. Ancorado em “ampla zona de indeterminação, ambiguidades e vazios de sentido” (ROAS, 2010, p. 25) e “despojado das expansões e das catálises”, o mesmo texto cria “sua própria unidade lógica, ameaçada continuamente pelo insólito que leva guardado em seu seio” (PUERTA, s/d apud ROJO, 2008, p. 42), em um processo de “desrealização” que o impele frequentemente rumo ao fantástico e que exige constante cooperação leitora (ROAS, 2010).

⁶⁰ No original: “cabalgan de un lado y otro de las fronteras de los géneros tradicionales.[...] no acatar las tradiciones literarias en un afán subversivo de originalidad, resistiéndose a todo tipo de clasificación y encasillamiento” (KOCH, 2000, p. 21).

⁶¹ Coloco-me, assim, em concordância com a definição de microrrelato apresentada pelo escritor espanhol Ginés Cutillas em seu livro *Lo bueno, si breve, etc* (2016): um texto breve em prosa de natureza narrativa e ficcional que, usando uma linguagem breve e precisa, se serve da elipse para contar uma história surpreendente a um leitor ativo.

⁶² No original: “el cuántico más pequeño es el que contiene una materia oscura más grande” (APARICIO, 2006 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 52). É interessante observar como o escritor espanhol Juan Pedro Aparicio utiliza uma terminologia emprestada da física, chamando de “quânticos” os textos da minificção e de “matéria escura” o material submerso em cada narrativa.

E é então que chego à segunda característica primordial para a definição dos textos que estudo, uma vez que, por construírem sua narrativa com as estratégias da omissão, eles se constituem sobre o equilíbrio entre o contar e o descontar, como sugerido pelo escritor espanhol Antonio Fernández Ferrer (2004)⁶³. Descontar (reduzir, abater, subtrair) como receita para atingir a hiperbrevidade, mas também, des-contar: 1) ação irônica de situar-se frente a narrativas já estabelecidas (recorrendo à intertextualidade) e enclausuradas na firmeza da escritura literária (FERNÁNDEZ FERRER, 2004) e de apresentá-las por novos ângulos; 2) ação de desviar-se do contar para revelar o arcabouço literário e destacar a realidade textual (principalmente através da metaficção)⁶⁴. Todos esses tipos de “descontos” exigem do leitor uma leitura ativa e coautora⁶⁵ que conduz a novas leituras, a releituras e a reflexões a respeito do próprio ato de ler.

Explorando o fragmento, o paradoxo, a contradição e outros recursos (como o uso de adversativas, correferências, marcas de relativização e de incoerência e fórmulas de fechamento aberto e catafórico) para questionar verdades absolutas e quebrar expectativas, o miniconto desafia o leitor a pôr em prática novas estratégias de percepção e decodificação (PÉREZ, 2010). Para Zavala (2004), essa relação de crítica e problematização dos elementos da tradição revisada e reescrita demanda um processo diferente de leitura (que varia de leitor para leitor podendo chegar, inclusive, a interpretações completamente antagônicas), parte substancial da natureza produtiva da leitura dos textos pós-modernos (ZAVALA, 2007, p. 93) e ponto crucial para o reconhecimento da autonomia genérica do miniconto. Portanto, em consonância com Tomassini e Colombo (1996) e Zavala (2007), tomo emprestada de Luis López Molina a ideia de que os minicontos não são “apenas uma forma de escrever, mas também uma forma de ler, na medida em que seu sentido verdadeiro é conotativo, desdiz o

⁶³ O espanhol Antonio Fernández Ferrer não utiliza o termo minificção em seus ensaios sobre o tema e também propõe uma terminologia curiosa. Uma vez que se recusa a nomear tais textos para evitar que percam “los beneficios de su indefinición” (ou seja, “su vitalidade al margen de las clasificaciones académicas y las delimitaciones de fronteras simplificadoras”), refere-se a eles utilizando o símbolo gráfico aleatório \aleph (FERNÁNDEZ FERRER, 2004, p. 25).

⁶⁴ Como detalhado por Enrique Yepes (1996, *online*), “todo microcuento textualiza una reflexión sobre el lenguaje y sus relaciones problemáticas con la realidad. Muchos de estos relatos breves consideran incluso explícitamente las paradojas e insuficiencias del lenguaje, su intrincada relación con las estructuras de poder y su potencialidad para el dislate, para incomunicar y disgregar más que para crear vínculos, así como su ambigüedad y su fecundidad dialógica.”

⁶⁵ Para Luis Britto García: pela hiperbrevidade e pelo caráter elíptico da minificção “queda el lector investido de la condición de Dios o del reto de crear universos a partir del murmullo” (BRITTO GARCIA, 2006 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 50).

literal (porque o ultrapassa) e se encontra deslocado pelo humor, a ironia ou outra forma qualquer de sutileza” (LÓPEZ MOLINA, 2005 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 52)⁶⁶.

Ainda a respeito destes dois traços essenciais do miniconto, é curioso observar como suas propostas se unem em uma relação simbiótica brilhantemente descrita por dois outros pesquisadores desta área. O primeiro deles é o argentino Fabián Vique, que, em um breve artigo de 2004, parte da teoria de Hemingway para comparar tal forma literária a “Un iceberg em la ruta del *Titanic*” (2004). Começando com o paralelo mais evidente entre as proporções (visíveis e ocultas) do iceberg e a elipse extrema, Vique ressalta que “embora a história submersa seja um traço próprio de toda literatura, na minificção ela ocupa um lugar excludente: sem o mundo que se sugere sob o texto, a leitura é impossível” (VIQUE, 2004, p. 83). Em seguida, entretanto, o autor nos propõe o uso da mesma metáfora para descrever outros dois traços essenciais do miniconto, a seu ver. O primeiro é seu poder desestabilizador, que, assim como o iceberg, é capaz de parar e ruir tudo aquilo com o que se choca, e o segundo é a inversão de escalas que o miniconto provoca, propondo o questionamento dos grandes discursos justamente a partir da brevidade extrema:

Não apenas é provocador pelo que coloca em dúvida, como pelo fato de fazê-lo a partir de sua pequenez. Um texto diminuto questiona um dos pilares da cultura, um discurso de milênios, volumoso, que preenche o espaço e o tempo. Na rota dos grandes relatos sobre os quais falam os teóricos da pós-modernidade, aparece, provocador, um iceberg. Não apesar de seu tamanho, mas precisamente por ele, a minificção dita as regras do jogo: o minúsculo quer afundar o imenso (VIQUE, 2004, p. 85)⁶⁷.

E o segundo é o colombiano Enrique Yepes, que parte da famosa série de conferências de Italo Calvino para apontar como cada um dos valores literários destacados pelo escritor italiano⁶⁸ “se manifesta com peculiar plenitude” na minificção⁶⁹ e, assim,

⁶⁶ Seguindo a tradição espanhola, Luis López Molina chama de microrrelatos os microtextos narrativos ficcionais em prosa que eu, nesta tese, chamo de minicontos. No original: “el microrrelato no es sólo una forma de escribir, sino también una forma de leer, en la medida en que su sentido verdadero es connotado, desdice del literal (porque lo rebasa) y se ve desplazado el humor por, la ironía u otra forma cualquiera de sutileza” (LÓPEZ MOLINA, 2005 apud ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 52).

⁶⁷ No original: “No sólo es provocador por lo que pone en duda, sino por el hecho de hacerlo desde esa pequeñez. Un texto diminuto cuestiona uno de los pilares de la cultura, un discurso de milenios, voluminoso, que llena el espacio y el tiempo. En la ruta de los grandes relatos de los que hablan los teóricos de la postmodernidad, aparece, provocador, un iceberg. No a pesar de su tamaño sino precisamente por eso, la minificción dicta las reglas del juego: lo minúsculo quiere hundir lo inmenso” (VIQUE, 2004, p. 85).

⁶⁸ No livro *Seis propostas pra o próximo milênio* estão reunidas as conferências nas quais Calvino discorre sobre o valor da leveza, da rapidez, da exatidão, da visibilidade e da multiplicidade como caminhos literários mais apropriados para o diálogo com as realidades literárias contemporâneas.

⁶⁹ Considerando o universo difuso da minificção, cabe ressaltar que tanto Vique, quanto Yepes discorrem a respeito de uma variante com as mesmas características daquela que chamo de miniconto no cenário brasileiro. Em sua pesquisa, Vique (2004) utiliza inclusive o termo análogo, minicuento, já Yepes prefere o termo microconto, por um motivo curioso: microconto seria para ele um forma de reafirmar o caráter subalterno desta variante frente ao campo literário “de un modo similar a las ‘microestrategias’ frente a la política hegemónica y

demonstrar “sua aptidão para responder aos desafios que enfrenta a instituição literária em nossa época” (YEPES, 1996)⁷⁰. Em sintonia com a metáfora retomada por Vique, Yepes aborda a leveza da minificação como um modo diferente de ver o mundo e de se opor ao peso, à inércia e ao carácter sombrio das instituições sociais⁷¹ através da depuração máxima da linguagem, do alto grau de abstração, da ludicidade e das bruscas mudanças que geram incongruências inesperadas. Além disso, este pesquisador afirma que tais textos são dotados de uma brevidade especial que segue “a celeridade crescente da era tecnológica”, mas que, sem se deixar dominar pela avidez do consumo ou pela homogeneização dos sentidos para fins práticos, utiliza tal velocidade para obter resultados opostos, ou seja: para exigir do leitor a pausa reflexiva, o exercício decodificador “ruminante” e, enfim, para devolver-lhe o prazer que a profundidade contemplativa proporciona. Como ingredientes essenciais para a obtenção de tais resultados, Yepes cita ainda a exatidão e a visibilidade capazes de criar, a partir da letra impressa, formas e cores com nitidez suficiente para ativar um território de conexões múltiplas e de inesgotável produção de significados.

Desta forma, retiro da leitura de Vique (2004) e Yepes (1996) elementos para acrescentar uma última marca do miniconto: sua hiperbrevidade elíptica resulta em amplitude e multiplicidade ocultas que exigem leituras que questionem as estruturas culturais e literárias nas quais se inserem e que se prolonguem no tempo, para além do narrado e do ponto final⁷². Ou seja, como em um jogo de inversão de escalas (como nos lembra Fabián Vique), tais microtextos partem da narrativa curta para gerar leituras longas, assimilando “as marcas da textualidade massmediática” justamente para desestruturar “os modos de leitura por ela impostos” (TOMASSINI; COLOMBO, 1996, *online*)⁷³. O mesmo, porém, já não acontece

las ‘microempresas’ o el ‘sector informal’ en la economía global. Estos fenómenos ‘micro’ son expresión de las insólitas transacciones y alianzas entre grupos y campos antes considerados antagónicos, y sirven de plataforma para una perspectiva pluralista que acoge la fragmentación y la multiplicidad, que asume los retos de la producción masiva, pero que a la vez se resiste a las formas de dominación que marginalizan y empobrecen a los grupos subalternos, problematizando los modelos totalizadores” (YEPES, 1996, *online*).

⁷⁰ No original: “se manifiesta con peculiar plenitud en el microcuento, lo cual demuestra su aptitud para responder a los retos que enfrenta la institución literaria en nuestra época” (YEPES, 1996, *online*).

⁷¹ No original: “como un imprescindible modo de contrarrestar el peso, la inercia y el carácter sombrio de las instituciones sociales, la “lenta petrificación” de la cotidianidad y el pensamiento. La levedad proviene de un cambio de perspectiva en la manera de mirar el mundo, con una lógica y métodos frescos de exploración (YEPES, 1996, *online*).

⁷² A respeito deste “prolongamento da leitura”, Stefan Kanfer comenta, na antologia *Short shorts* (HOWE; HOWE, 1982, p. i), que os contos brevíssimos “are small only in measure. All contain social and psychological resonances that sound long after this remarkable book is closed”.

⁷³ Tomassini e Colombo (1996, *online*) ressaltam que: “La lectura del discurso massmediático progresa a saltos, se enhebra precariamente sorteando profundos huecos en la enciclopedia del receptor, quien se encuentra imposibilitado de llenarlos a causa de la velocidad del flujo informativo. En cambio, la reiteración cíclica de los mensajes, obligatoria en los medios audiovisuales (es decir, “fluidos”) propicia la fijación de los estereotipos, convertidos así en modelos interpretativos. La minificación contemporánea, como clase textual inscrita en la

nos microtextos que passam a ser produzidos de forma sistemática no Brasil a partir dos anos 90 e que, logo, são agrupados pela crítica e pelo mercado editorial brasileiro sob um novo termo: microconto.

Identificados por seus próprios autores com nomes que ressaltam sua ruptura com o modelo narrativo proposto pelo conto (são ministórias, para Dalton Trevisan, e relâmpagos, para João Gilberto Noll), esses novos microtextos literários ficcionais em prosa se equilibram sobre os limites de cada um desses seus traços constitutivos, abrindo mão de componentes essenciais da narrativa, tais como a totalidade de significação, a sucessão e a integração, e deixando para o leitor a tarefa (algumas vezes impossível) de delinear tais componentes a partir de indícios apenas inferidos (SPALDING, 2011). Ainda que (obviamente) seja possível encontrar tanto microcontos escritos antes dos anos 90, quanto minicontos escritos depois desta data⁷⁴, a estrutura de cada uma dessas variantes traz em si as marcas da época em que se configuram como tendência. Assim, retomando a proposta de Price (1999) a respeito da estabilização de novos gêneros, torna-se evidente a relação entre o surgimento do microconto e a convergência de nossa literatura para a “urgência de se relacionar com a realidade histórica, estando consciente, entretanto, da impossibilidade de captá-la em sua especificidade atual, em seu presente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 10), e da necessidade de novas formas que possibilitassem a comunicação dessa intenção estética. Além disso, as transformações tecnológicas dos anos 90 impunham a reconfiguração do conceito de brevidade (ampliado pelas possibilidades da comunicação instantânea, do virtual e da hiper-realidade), influenciando, conseqüentemente, a criação literária em novas escalas (SÜSSEKIND, 2000), micro, como apresentadas pelo novo gênero.

Em relação ao miniconto, o novo gênero se distancia drasticamente no que diz respeito ao tipo de leitura que propõe e à forma de brevidade que utiliza. Enquanto o miniconto conta des-contando os elementos da tradição que incorpora para parodiar e problematizar, o microconto passa a presentificar os efeitos daquilo que não consegue incorporar e é essa impossibilidade de incorporação que configura seu viés problematizador. Sua composição não é coordenada pelo profundo conteúdo submerso ou pela abertura para inúmeras leituras, mas sim, por sua capacidade de evocar uma realidade concreta específica, muito mais ampla, “traumática e intransmissível” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 158) que o

serie literaria, a un tiempo asimila las marcas de la textualidad massmediática y procura desestructurar los modos de lectura por ella impuestos”.

⁷⁴ O que pode ser afirmado com certeza é que os escritores de minicontos são cada vez mais raros no Brasil, enquanto os de microcontos proliferam na velocidade dos meios virtuais e das edições independentes.

circunda. Para atingir tal capacidade, sua camada visível deve funcionar como um gatilho, um momento congelado que, apesar de ser uma “imagem narrativa” autossuficiente, tem o poder de “incorporar em um piscar de olhos o sentido de todo o movimento narrativo do qual foi extirpado” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 158), acionando seus efeitos e tornando-o presente.

Segundo Schøllhammer (2004), esses novos textos são “formas mínimas de escrita que se valem do instantâneo e da visualização repentina, num tipo de revelação cuja realidade tenha um impacto de presença maior”, mas que, além de tais semelhanças com o *snapshot*, se referem ainda mais “à concretude e à autossuficiência de um texto *in media res*” que funciona como parte avulsa ou “pequeno resíduo duro dos milhares de imagens e textos que compõem a trama de nosso cotidiano” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 93). Em consonância com a famosa metáfora de Cortázar, os microcontos podem ser comparados não mais a um *iceberg*, mas sim a uma fotografia de qualidade. Para obtê-la, o fotógrafo deve escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que valham “não apenas por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido” ali (CORTÁZAR, 2008, p.151).

Dotada de certo “caráter de flagrante” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 158), esta variante mais recente da minificção brasileira se estrutura sobre seu poder de revelação (e não de omissão, como acontecia no miniconto), diretamente proporcional à qualidade do recorte que impõe à realidade que busca tornar presente. Assim, sua hiperbrevidade deixa de ser definida primordialmente pela elipse para se associar à ideia do texto como fragmento e da narrativa como enquadramento do ângulo ideal para que o olhar do leitor alcance mais longe e capture o que está além das palavras. Ao funcionar como um acionador imediato, o microconto propõe uma leitura que também se efetua na velocidade do flash, durando apenas o tempo necessário para que se reconheça a conexão entre o texto e a realidade por ele evocada e para que, então, sejamos invadidos pelo turbilhão que tais palavras acendem em nós. Enquanto o miniconto utiliza a velocidade da leitura como estratégia para exigir a pausa reflexiva, subvertendo o ritmo imposto pelo mundo, o microconto (assim como Poe havia proposto no final do século XIX) absorve em toda sua dimensão os conceitos de espaço e tempo trazidos pelas novas tecnologias, garantindo sua inserção no universo de publicações e leituras que os novos tempos inauguram.

CAPÍTULO II – OS ANTECEDENTES

Em seu livro *El microrrelato – teoria e história* (2006), David Lagmanovich descreve como as ocasionais experimentações com narrativas brevíssimas (que sempre existiram em todas as épocas) deram lugar à produção sistemática da minificção como um projeto narrativo específico em diferentes países de língua espanhola em meados do século XX. Neste período, as minificções (que antes ocupavam poucas páginas de alguns livros de contos) finalmente passaram a preencher volumes inteiros, nos quais já era possível perceber que seus autores tinham consciência de estar fazendo algo novo e também intenção de, com isso, modificarem o panorama literário ao seu redor. Segundo Lagmanovich, é apenas a partir desta consciência e desta intenção que podemos afirmar a existência do que atualmente é definido como minificção, principalmente no sentido de uma forma literária ou gênero específico (e não mais apenas como uma supracategoria poligenérica).

Publicados em maior quantidade, estes textos insolentemente breves (ainda dubiamente identificados com nomes como “quase contos” ou “casos”, por exemplo) puderam atingir um número maior de leitores e se popularizaram como novo gênero entre as décadas de 60 e 70. Até que, nos anos 80, “como é costume nas fundações literárias” (SAMPERIO, 2004, p. 68), o reconhecimento da nova forma fez emergir seus antecedentes: escritores e estudiosos começaram a reler livros de gerações anteriores, buscando neles composições breves em afinidade com a nova tendência, desenterrando e seguindo suas raízes até os lugares e épocas mais remotos possíveis e, assim, escrevendo uma história da minificção que tem início muito antes de meados do século XX.

Como consequência, tanto na América Latina quanto na Espanha, tal história é geralmente apresentada a partir do movimento modernista desenvolvido nesses países (cujo início é marcado pela publicação da obra *Azul*, de Rubén Darío, em 1888), ainda que, durante tal fase, seja observado apenas o desenvolvimento isolado de alguns dos que se tornariam seus traços característicos. No período das vanguardas históricas (que coincide com o Modernismo brasileiro), pesquisadores como Lagmanovich (2006) e Andres-Suárez (2010) ressaltam que alguns autores já adotavam a brevidade como forma de experimentação e renovação, embora ainda o fizessem de forma esparsa e condicionados por uma estética diversa. Por volta da década de 50, os mesmos pesquisadores costumam destacar um grupo pequeno de autores importantes que, “sem deixar de escrever contos da extensão que é tradição considerar normal” (LAGMANOVICH, 2006, p. 14), cultivou um novo tipo de narrativa breve e criou

textos que se tornaram modelo tanto para os escritores que consolidariam a minificação nos anos a seguir, quanto para todos aqueles que a estudam até hoje. É apenas após todas estas fases que os estudos historiográficos em língua espanhola passam a tratar da minificação propriamente dita (como forma literária ou gênero já configurados), das gerações que contribuíram para seu desenvolvimento e, em muitos casos, das gerações que estão ampliando seus caminhos em um contexto mais atual.

Tomando tal modelo como referência e apoiando-me no relevante material já apresentado por Schøllhammer (2004; 2009) e Vieira (2012), passo também a construir a história do miniconto brasileiro a partir de um período muito anterior a sua consolidação, em busca de sinais que (ainda que não tenham sido entendidos como tal em seu tempo) confirmem um processo de intensificação e sistematização da escrita minificcional no país. No que diz respeito à organização de minha narrativa, recorro às transições e aos critérios apresentados principalmente por Lagmanovich (2006), seguindo-os e/ou rejeitando-os conforme necessário e, assim, explicitando semelhanças e diferenças entre o cenário brasileiro e o do resto da América Latina. Para delimitar minha análise, optei por trabalhar apenas com microtextos publicados em livros – levando em consideração a maior facilidade de acesso aos originais e de (tendo-os em mãos) conferir pessoalmente elementos imprescindíveis para esta história – e por organizá-los cronologicamente pela ordem de publicação dos livros que os continham (ainda que muitos tivessem sido publicados em jornais e revistas muito antes). Finalmente, diante da necessidade de periodizar tal história, opto por destacar o protagonismo de meu objeto de estudo e por agrupar os fatos relatados divididos em capítulos intitulados: os antecedentes (1900-1970); o miniconto (1970-1994); e os sucessores (1994 - até os dias de hoje).

2.1 Os precursores

No primeiro capítulo de minha dissertação (2013), apresentei um levantamento dos caminhos da brevidade literária no Brasil desde o surgimento do conto em nossa imprensa (em 1836) até a consolidação de nosso miniconto como nova forma literária. Considerando tal texto, vale lembrar aqui que, embora respondendo a diferentes movimentos e influências, visando diferentes suportes e públicos, as possibilidades de utilização de uma narrativa de concisão extrema para obtenção de efeitos específicos no leitor foram exploradas ocasionalmente por autores de estilos diversos ao longo de quase um século antes de darem forma ao miniconto. Entre tais autores, porém, encontramos certos casos que se destacam pelo caráter inovador de sua prosa breve (em relação à época em que foram criados) e pela

semelhança entre certos efeitos de seus textos mínimos e os que as variantes contemporâneas da minificação viriam a alcançar e que, por isso, serão analisados aqui sob um novo ângulo, como veremos a seguir.

No final do século XIX, diversas correntes estilísticas implantam-se quase simultaneamente na literatura brasileira, sendo uma delas o impressionismo. Aplicado primeiramente apenas à escritura artística criada pelos irmãos Goncourt (na França), tal termo logo passa a designar uma das correntes literárias do tardio Oitocentos, marcada por um “idioma literário colorido e nervoso, de sintaxe fragmentária e ritmos evocatórios, fazendo largo uso do imperfeito e da metáfora” (MERQUIOR, 1977, p. 150). É no caminho do impressionismo que se desenvolve a arte narrativa de Raul Pompéia, feita de miniaturas significativas e satíricas e capaz de empregar os motivos formais e ideológicos da época como ferramentas para uma visão crítica do real (MERQUIOR, 1977, p. 108). É a pena de Pompeia que nos dá os primeiros microtextos ficcionais narrativos em prosa nos quais já é possível reconhecer a união de certas estratégias de elipse, omissão e brevidade voltadas para a proposta de uma leitura ativa e questionadora, de forma aproximada à que viria a compor a essência da minificação contemporânea (RODRIGUES; SOUZA, 2011), embora, obviamente, desenvolvidos em resposta a uma estética diversa.

Em 1883, Pompéia começa a publicar no *Jornal do Comércio* de São Paulo (e, posteriormente em periódicos do Rio de Janeiro e de Curitiba) uma série de textos nos quais “a narrativa se reduz ao mínimo, sendo fragmentada a partir de uma perspectiva psicológica, e não espacial” (ARAÚJO, 2006, p. 60). Ao contrário dos “Microscópicos”, série de contos curtos publicada pelo mesmo autor no periódico *A Comédia* (em São Paulo) em 1881, os novos textos chamavam atenção por seu polimorfismo. Entre 1888 e 1889, o periódico *A Galeria Ilustrada*, de Curitiba, reproduz alguns deles anunciando-os como contos, porém, em 1900, cinco anos após a morte de Pompéia, seu amigo João Andréa os reúne em um volume publicado juntamente com uma contracapa escrita à mão pelo falecido autor, onde se lê o título: *Canções sem metro*. Ao longo de sua recepção pela crítica e imprensa nacional, tais “canções” são apresentadas como: trechos literários, em 1891; fantasias em prosa, em 1898; poemas, em 1901; quadros, em 1926; e, finalmente, poemas em prosa, em 1982. Atualmente, especialistas como Regina Lúcia de Araújo (2006) e Gilberto Araújo Vasconcelos Júnior

(2011 e 2014) consideram *Canções sem metro* a primeira obra de poemas em prosa⁷⁵ no Brasil.

Em consonância com as criações de Baudelaire (*Petits poèmes en prose*, de 1869) e Lautréamont (*Chants de maldoror*, de 1874), os poemas em prosa de Pompéia colocam-no entre os iniciadores brasileiros da “linha modernizadora inaugurada pelo simbolismo e integrada no impressionismo” e considerada por Afrânio Coutinho “uma inserção do simbolismo no realismo e uma preparação do modernismo” (COUTINHO, 1982, p. 21). Foco de trabalho constante, suas “canções” foram criadas acompanhadas de ilustrações feitas pelo próprio autor e reescritas diversas vezes, em um processo de redução textual e de esvaziamento dos cernes narrativos a partir de estratégias como: a substituição de comparações por metáforas, a preferência por frases nominais e o apagamento dos personagens incorporados “antes como signos do que como caracteres” (VASCONCELOS JÚNIOR, 2014, p. 76). Além da economia estilística, outra tônica da obra é a crítica social ferrenha voltada contra todo elemento homogeneizador e dedicada a algumas causas – como, por exemplo, o desenvolvimento industrial inconsequente e a libertação efetiva dos escravos – que Pompéia defende com estratégias textuais impactantes e, quase sempre, com finais moralizantes.

Apesar do cunho lírico e da primazia do ritmo, *Canções sem metro* apresenta, curiosamente, alguns momentos nos quais a narratividade ainda se impõe inegável, estruturando-se sobre personagens, tempo, espaço e tramas mínimos e construídos a partir da elipse, em textos brevíssimos nos quais um leitor ativo pode descobrir outras histórias e questionamentos submersos. Para ilustrar tal combinação de elementos, torna-se particularmente interessante a análise de duas canções inseridas em seções diferentes do livro e compostas a partir de estratégias diferentes, embora voltadas para a discussão de um mesmo problema: a escravidão. Em ambas, a mínima unidade narrante permanece preservada, novos níveis de brevidade são perseguidos por meios variados e o final, apesar do tom moralizante e explicativo, funciona como porta de entrada para camadas mais profundas e ainda em aberto. Na primeira delas, “A primavera”, o início *in media res*, a ausência de referências de espaço ou tempo (além da estação do ano) e a mínima caracterização da protagonista (por detalhes dispersos ao longo do texto) contribuem para a criação de um texto bastante curto, embora, utilize-se da repetição e da gradação para reforçar e ampliar sua trama:

⁷⁵ Vale lembrar que, segundo a definição adotada nesta tese e apresentada no capítulo anterior, a classe textual transgenérica da minificção abarca diferentes tipos de microtextos literários ficcionais em prosa, inclusive os poemas em prosa.

A PRIMAVERA

*The fields breathe sweet, the daisies kiss our feet
Young lovers meet, old wives a 'sunning sit.
In every street these tunes our ears greet
Cuckoo! jug-jug! pu-we, to witta-woo!
Spring! the sweet spring!* (THOMAS NARH).⁷⁶

A boa Hermínia sentiu o remorso do crime. Para restituir à natureza o pássaro fora preciso roubá-lo à senhora. E fitava o ponto do espaço onde vira sumir-se, como uma bala de ouro o canário absorvido pela vasta alegria bonançosa do azul. Fizera bem? Fizera mal?

Sentia-se no ambiente a franca liberdade das brisas; em torno de cada flor brincava livremente um perfume; livres passavam no ar as folhas secas, as pétalas soltas; no alto, muito em cima, voavam as nuvens dispersas como um bando de águias indomáveis; embaixo, no campo, as próprias árvores, servas da gleba, presas pela contingência da seiva, açoutavam-se mutuamente, arremessavam-se punhados de flores, em douda alegria, no gozo da relativa liberdade.

As próprias rochas, símbolo da passividade necessária, engastadas no solo, as altivas rochas, realizavam a liberdade onipotente da inércia esmagando Sísifo invisível, sob o esforço eternamente vitorioso do inexorável peso. Sobre todo este concerto de liberdade, dominava apenas a festiva soberania da Primavera.

Ah! Não era crime, não! restituir o canário à natureza que o produzira livre, livre como os perfumes, como as folhas secas e as pétalas soltas, livre como a nuvem, livre para voar, cantar, como são livres as árvores para florescer, as rochas para esmagar!

Mas esquecia Hermínia que também lhe era vedado o gozo das primaveras; havia também um céu que em vão a chamava, havia um mundo de expansões que lhe reclamavam a alma ardente de donzela.

Entre as expansões primaveris e o seu espírito interpunha-se a vontade dos homens, rude e fria, como uma grade de ferro. Não lhe pertencia a formosura do corpo nem a vida da alma – pobre escrava!

E andava, tola! a protestar contra a escravidão dos canários
(POMPÉIA, 1982, p. 55).

Narrada em quatro linhas, a história aparente logo se abre para o questionamento moral que se estende muito além e, assim, do “tolo” protesto de Hermínia, chegamos ao conflito central da história submersa e da vida do pássaro e da escrava. Entre a onipotência da natureza e a rude e fria vontade dos homens, o desfecho do texto se bifurca concluindo a história superficial com a resolução de Hermínia (não é crime restituir um ser vivo à natureza ainda que seja preciso roubá-lo aos seus senhores), mas pintando com as cores da ironia a cruel comparação e a feroz crítica social que nos afetam mesmo após o ponto final. Já em “O mar”, Pompéia atinge brevidade ainda maior (172 palavras), chegando inclusive aos níveis

⁷⁶ Em seu texto incluído na edição organizada por Afrânio Coutinho, Rodrigo Otávio comenta sobre o rigoroso trabalho de escolha das epígrafes de *Canções sem metro*. Considerando a importância conferida pelo próprio Pompéia a tal elemento, bem como o papel que assumem no terreno da minificação (ampliando o texto para além de seus limites exíguos), mantenho-as nas citações exatamente como aparecem na obra.

exigidos por Lauro Zavala para a definição da minificação contemporânea⁷⁷. Mais concisa e elíptica, sua escrita aqui conta ainda menos – fortalecendo-se a partir da omissão e da intertextualidade – e des-Conta ainda mais, ao perscrutar um poder implacável por quase quatro séculos em nosso país, como foi o do tráfico de escravos⁷⁸:

O MAR

Et cuncta, in quibus spiraculum

Vitae est in terra, mortua sunt.

Gênesis, C. VII, 22.

Outrora, contra a maldade humana, indignou-se o mar. Ingênuo moralista, educado na contemplação constante das serenas esferas, sentiu que era muita a perversão dos homens.

E os homens com terror viram erguer-se contra eles a cólera das águas. O mar cresceu, cresceu.

Conspiradas com o mar, engrossaram as torrentes e as cataratas das nuvens desabaram. Correram as crianças para as mães; as mulheres, com o pavor no olhar, seminuas, cabelos ao vento, buscavam os amantes suplicando socorro, recordando nas súplicas os consumidos tesouros de carícias; evadidos da floresta alagada, fraternizavam no pânico os animais bravios com os homens. Os grandes da terra, em delírios de orgulho, ameaçavam com o punho, brandindo gestos de vingança.

O mar implacável subiu, a topar com as nuvens.

Hoje o mar é outro. As quilhas rasgaram-lhe a virgindade indômita. O divino justiceiro de outro tempo, experimentado e velho, fez-se cúmplice dos homens. Anda agora a transportar, de terra em terra, sobre as abatidas espáduas, o fardo das ambições e das tiranias. (POMPÉIA, 1982, p.63).

Nesta canção, os personagens apagados funcionam como signos, a passagem do tempo, questão essencial da narrativa, é lida apenas no espaço gráfico entre os dois blocos textuais que a compõem e o que parece um final extremamente conclusivo é, na verdade, uma história submersa que se deixa pressentir unicamente a partir de seus efeitos sobre o protagonista do primeiro bloco, o mar. O mesmo espaço gráfico marca também a mudança de tom entre o contar e o des-Conta, entre um tempo mítico (de referência bíblica, como a epígrafe confirma) de conexão entre a natureza e o poder divino e de justiça feita conforme ambos e um tempo presente de sujeição da natureza aos mais vis interesses humanos e da impunidade em convivência com tal dominação. Curiosamente, é apenas após o final da leitura que outros detalhes da história submersa parecem emergir lentamente, como, por exemplo, a possibilidade de lermos o terceiro parágrafo não apenas como a descrição do sofrimento dos

⁷⁷ Como já mencionado, Zavala é um dos poucos teóricos que ainda utiliza um sistema quantitativo (entre outros critérios) para a definição da minificação, considerando apenas os contos ultracurtos, ou seja, com menos de 200 palavras.

⁷⁸ Mesmo após a Lei Eusébio de Queirós, de 1850, que proibia o tráfico transatlântico, os escravos continuaram a ser comercializados e transferidos entre cidades e províncias brasileiras e com a mesma crueldade.

pecadores punidos pela natureza na época de Noé, como também como a denúncia do terror vivido pelas vítimas do comércio escravagista.

Algumas décadas serão necessárias para que surjam no Brasil outros microtextos semelhantes aos de Raul Pompéia, porém, nos anos que se seguem a *Canções sem metro*, alguns momentos confirmam que a escrita fragmentária já era explorada aqui “como elemento fundamental na procura de novas experiências literárias, ou dentro de narrativas complexas e híbridas, transgredindo a forma” tradicional (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 153). Na prosa de maior extensão, por exemplo, Machado de Assis, contemporâneo de Pompéia e também influenciado pela corrente impressionista em certo momento de sua carreira, dividia seus romances em capítulos muito curtos, nos quais sua narrativa clara e concisa atingia níveis de brevidade e elipse semelhantes aos encontrados na minificação contemporânea. Curiosamente, em obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881) e *Quincas Borba* (1891), alguns desses capítulos mínimos, muitas vezes formados por um único parágrafo, atingem totalidade e potência narrativa comparáveis às de um conto, como é o caso do célebre capítulo LV de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Nele, o título remete a uma referência universal a partir da qual o leitor consegue extrair elementos suficientes para constituir uma unidade narrativa mínima, permitindo que, mesmo fora do contexto do romance, o fragmento possa ser lido como a história atemporal (o velho diálogo) do envolvimento sexual entre um homem e uma mulher. Como parte de tal enredo, Brás Cubas e Virgília assumem o *status* de personagens-tipo e o conteúdo de seu diálogo deixa de ser imprescindível, uma vez que seu desfecho é facilmente previsto pelo leitor e graficamente confirmado pelo texto (quando, pela primeira vez, as “frases” dos dois personagens coincidem):

LV – O Velho Diálogo de Adão e Eva

Brás Cubas

.....?

Virgília

.....

Brás Cubas

.....

Virgília

.....!

Brás Cubas

.....

Virgília

.....

.....?

.....

Brás Cubas

.....

Virgília

.....
 Brás Cubas

!
 ...!
 Virgília
?
 Brás Cubas
!
 Virgília
!
 (ASSIS, 2010, p. 134).

Além disso, entre os contos de Machado de Assis, é interessante observar como em “Um apólogo”, do livro *Várias histórias* (1896), o autor utiliza a personificação de seres inanimados e o caráter moralizante tradicionalmente encontrados nessa forma literária (o apólogo) para descrever com ironia, humor e apenas 650 palavras (brevidade inédita para aquela época) o comportamento humano alvo de sua crítica, aproximando-se de um dos modelos clássicos de microrrelatos definidos por Lagmanovich (2006): a reescritura genérica. Segundo o teórico argentino, nesse tipo de minificção, os moldes de um gênero ou forma literário são explorados como referência explícita (como no título do conto de Machado de Assis), mas com o objetivo de propor uma releitura, paródica ou não, deste mesmo gênero ou forma. No caso do conto em questão, ao substituir o final didático e edificante do apólogo pelo tragicômico comentário de um “professor de melancolia” a respeito da analogia apresentada, Machado rompe a expectativa do leitor (preparado desde o título para ler uma forma arcaica, circular e fechada) e ao mesmo tempo, coloca-se ao seu lado, ao incluir em sua narrativa a reação de um personagem específico à leitura de um texto daquele tipo:

[...]
 Parece que a agulha não disse nada; mas um alfinete, de cabeça grande e não menor experiência, murmurou à pobre agulha:
 — Anda, aprende, tola. Cansas-te em abrir caminho para ela [a linha] e ela é que vai gozar da vida, enquanto aí ficas na caixinha de costura. Faze como eu, que não abro caminho para ninguém. Onde me espetam, fico.
 Contei esta história a um professor de melancolia, que me disse, abanando a cabeça:
 — Também eu tenho servido de agulha a muita linha ordinária!
 (ASSIS, 2013, p. 121).

Com o início do movimento modernista no país, a fragmentação, o instantâneo poético e a diminuição das fronteiras entre gêneros e formas de representação tornam-se atitudes programáticas na literatura brasileira e a experimentação com formas breves e híbridas se desenvolve em maior grau entre nossos autores. Grande influenciador deste cenário, Oswald de Andrade mantinha diálogo direto com as vanguardas europeias que viram

surgir a minificação em língua espanhola e propunha práticas inovadoras que refletissem a beleza da velocidade e a audácia da síntese que a nova era exigia. Ainda que dentro de seus romances e de sua poesia, o desenvolvimento de “uma espécie de estética do fragmentário, com espaços brancos na composição tipográfica e na própria sequência do discurso, procurando dividir a realidade em blocos sugestivos, cuja unificação é feita no espírito do leitor⁷⁹, dispensando a rigorosa concatenação lógica” (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 25), torna sua obra relevante para esta história. Escrita em linguagem concisa, elíptica, coloquial e repleta de humor, sua prosa apresenta a realidade “trabalhada por meio de recursos poéticos, com apelo à sugestão, à alusão, à metáfora e ao trocadilho” (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 24-25) e, partindo de tal material, invade o território da hiperbrevidade, em fragmentos como o famoso capítulo 75 de *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), intitulado “NATAL” e composto apenas pela frase “Minha sogra ficou avó” (ANDRADE, 2004, p. 109).

Além disso, cabe destacar a forma de composição utilizada por Oswald de Andrade, que parte da justaposição de imagens, como em colagens ou álbuns fotográficos, para dar forma a uma prosa cinematográfica, caracterizada pela descontinuidade cênica e pela tentativa de simultaneidade. Como explica, Haroldo de Campos em seu texto sobre o mesmo romance, tal técnica “participa intimamente da sintaxe analógica do cinema”, empregando a “sistemática ruptura do discursivo, com a sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa sequência linear, mas como partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico” (CAMPOS, 2004, p. 54). Da combinação entre o estilo telegráfico e a linguagem extremamente visual surge um intrincado jogo de contar e não contar que esconde, sob cada uma de suas microcenas, o convite para que se tente vê-las sob outros ângulos e as chaves para que, assim, o brevíssimo texto visível se abra em novas conexões de leitura⁸⁰. No capítulo 62 de *Memórias sentimentais de João Miramar*, por exemplo, tais estratégias podem ser observadas na composição de um texto hiperbreve que se desvia da narração de um evento (a cerimônia de casamento, apresentada em segundo plano) para ressaltar o questionamento irônico dos valores e interesses (em primeiro plano, confrontam-se igreja/promessas/comprometimento e notário/bens/precauções) atrelados ao mesmo evento:

COMPROMETIMENTO

⁷⁹ E aqui, apesar do efeito final ser diverso, Candido e Castello destacam na obra de Oswald de Andrade a mesma característica utilizada por Koch em sua definição de microrrelato, a unificação que ocorre na mente do leitor, como já visto no item “(In)definições”.

⁸⁰ Em uma combinação de exatidão e visualidade e multiplicidade que remete às propostas de Calvino abordadas por Yepes (1996) para definir os minicontos.

O Forde levou-nos para igreja e notário entre matos derrubados e a vasta promessa das primeiras culturas.
Jogaram-nos flores como bênçãos e sinos tilintintaram.
A lua substituiu o sol na guarita do mundo mas o dia continuou tendo havido entre nós apenas uma separação precavida de bens. (ANDRADE, 2004, p. 100).

Já nos domínios da poesia, outro caso importante de experimentação precursora com a hiperbrevidade é encontrado na poesia de Carlos Drummond de Andrade. Lançado em um período de consolidação dos ideais modernistas, seu primeiro livro, *Alguma poesia* (1930), explora a liberdade formal e estética, a linguagem coloquial e irreverente e ainda, uma das marcas de toda a obra do autor: o “diálogo com a herança romântica baseado numa atitude profundamente anti-romântica” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2007, *online*) dando forma a um constante confronto entre lirismo e pensamento. Na mesma obra, destacam-se alguns poemas extremamente sintéticos que incorporavam a tal atitude crítica, a ironia e o humor modernistas, seguindo um modelo chamado então de poema-piada. Alvo de severas críticas por se aproximar muitas vezes do território meramente anedótico do riso fácil e vazio, o poema-piada foi praticado por outros poetas da mesma época (com o próprio Oswald de Andrade), porém Drummond soube estruturá-los sobre a articulação de elementos divergentes ou contrastantes de cujo encontro emergem a ambiguidade e a ressonância profunda do não contado sob a camada mínima do texto aparente. Resultante de tal estruturação, surge “uma espécie de engenho poético associativo, que dá lugar à ironia porque permite uma avaliação refletida das coisas discrepantes que nele se juntam e se chocam, como num relâmpago iluminador” (ARRIGUCCI JÚNIOR, 2007, *online*) e como ilustrado pelo exemplo a seguir:

ANEDOTA BÚLGARA

ERA UMA VEZ um czar naturalista
que caçava homens.
Quando lhe disseram que também se caçam borboletas e andorinhas,
ficou muito espantado
e achou uma barbaridade
(ANDRADE, 1992, p. 26).

Nesse poema-piada composto por versos brancos e livres, o autor desenvolve uma mínima unidade narrante e explora a referência explícita⁸¹ (no título e no primeiro verso) a formas literárias cômicas (a anedota) e de conteúdo clássico e maravilhoso (os contos de fada), cujas estruturas adota em sua história aparente e transforma em elementos de contraste para que sua crítica submersa possa eclodir iluminada. A relevância de tal criação de Drummond para esta fase desta história se justifica ainda como um preâmbulo do papel protagonista que seu autor terá mais adiante na mesma história e por confirmar as estreitas

⁸¹ De forma semelhante à explorada por Machado de Assis em “Um apólogo”.

relações estruturais e históricas entre a minificção e a poesia apontadas em diversos estudos da área. Especificamente no Brasil, outro gênero com o qual a minificção estabelece relações semelhantes é a crônica – fato que dá origem a leituras como as de Karen Burrell e de Dolores Koch, já comentadas – e, curiosamente, é também Drummond quem nos dá alguns dos melhores exemplos do diálogo entre esses dois territórios, como veremos adiante.

Entre os anos 40 e 50, uma nova geração de contistas se afirma no país liderando grupos, lançando revistas e confirmando sua permanência no gênero “sem necessitar da promessa tácita ou explícita de um futuro salto para um gênero ‘maior’” (CUNHA, 1978, p. 52). Nas mãos desses autores, o conto deixou de ser “um exercício preparatório, de fôlego curto, e deixou de ser também ‘tudo aquilo que o autor chama de conto’” (CUNHA, 1978, p. 52), para assumir um destino próprio, afastando-se das tendências seguidas pelo romance da época. Enquanto os anos 30 haviam impulsionado uma nova forma de escrever – o movimento de *desliterarização*, com a quebra dos “tabus de vocabulário e sintaxe” e a “desarticulação estrutural da narrativa” iniciada por Mário e Oswald de Andrade (CANDIDO, 1989, p. 205) –, a geração de 45 voltava-se para a pesquisa estética, buscando, porém, um maior rigor formal. Acompanhando tais mudanças, as experimentações extremas com a brevidade e a fragmentação cedem espaço a uma prosa breve que busca a naturalidade e a simplificação e que, partindo do território do conto, ultrapassa suas fronteiras.

Em 1944, por exemplo, a brevidade e o hibridismo genérico surgem juntos na prosa elíptica e irônica que Marques Rebelo constrói com “uma eficácia meridiana, de exatidão sem rebuços nem ambajes, de concisão lapidar” (HOUAISS, 1960 apud HOHLFELDT, 1981, p. 74). Em *Cenas da vida brasileira* (1944), as notas de viagem do autor dão origem a crônicas⁸² muito breves sobre o cotidiano de diferentes cidades do Brasil, mas, em alguns textos, a ausência de marcas de espaço e tempo e da voz do narrador em destaque, bem como a utilização do final em aberto, conduzem a narração por caminhos muito semelhantes aos do miniconto. Além disso, o humor, aparentemente inocente, é estrategicamente explorado para contar e des-contar os comportamentos caricaturados de cada cidadão, para manter o efeito final surpreendente e para construir a crítica submersa que expande a história superficial. Assim, o “caso”, quase anedótico, perde seu caráter efêmero e ocasional e se revela efeito de uma condição permanente que, sub-repticiamente, se avoluma por baixo da ponta de iceberg, como no texto a seguir:

⁸² Em publicações anteriores, o autor refere-se aos textos de *Cenas da vida brasileira* utilizando o termo “suítes” (que, na música, designa o conjunto de movimentos instrumentais dispostos com algum elemento de unidade) e, assim, ressaltando seu caráter híbrido e fragmentário.

VI

Nasceu a menina Bárbara. A cidade se escandaliza, fala abertamente que é uma vergonha dar-se o nome de Bárbara a uma inocente, Tanto nome bonito – Marlene, Daisy, Mary, Juraci, Adail, Berenice, Nilze, Dulce, Ivone, Ivonete, tantos, tantos! E não falam apenas, passam a agir. Conversam com o pai, procurando por meios persuasórios convencê-lo de que a criança será fatalmente infeliz, pois terá vergonha do nome, etc. (quem diz isto é a dona Aglaia). Envia cartas anônimas, terminam por falar com o vigário que não batize a menina, mas o vigário infelizmente respeita muito o pai do anjinho, que é pessoa potentada na cidade. Há uma semana de agitação, ao fim da qual o pai vai ao cartório e registra a menina – Bárbara. O povo ainda fala dois ou três dias, depois, cansado e derrotado, volta-se para outro acontecimento não menos palpitante: seu Talino, da coletoria, cuspiu na cara da mulher. Mas secretamente prepara um apelido para a inocente Bárbara (REBELO, s/d, p. 58).

Nesse mesmo contexto, a prosa breve de Aníbal Machado, iniciada no Modernismo e em maior produção a partir dos anos 40, destaca-se também de modo especial para esta pesquisa. Explorando os elementos futuristas por um viés crítico e ideológico, Machado aprofunda-se em temas psicológicos vinculados, de modo geral, a um núcleo de origem estritamente social: a sobrevivência da população vítima da modernização seletiva (COELHO, 2009). Como traço principal, seus textos apresentam temas e procedimentos de matriz surrealista, contraditoriamente aliados a um estilo de escrita que preserva a sintaxe tradicional da língua e distancia-se do anarquismo estético e das transgressões formais. Segundo Márcia Azevedo Coelho, a combinação antitética de tais elementos revela um movimento de adequação que reflete um padrão de desenvolvimento brasileiro, uma “dinâmica do meio termo”, “em franca consonância com o processo atípico de modernização do país que, de modo particular, articulava os valores modernos ocidentais com mecanismos de integração social e política profundamente hierarquizados” (COELHO, 2009, p. 18).

Em seus livros publicados na década de 50, Aníbal Machado reúne formas e gêneros diversos (tais como fragmentos, poemas, crônicas e ensaios) dotados de grande expressividade poética, escritos em uma linguagem precisa e concisa e, muitas vezes, explorando os limites da brevidade literária. Na obra *Cadernos de João* (1957), por exemplo, alguns textos brevíssimos, como o citado abaixo, se destacam pela utilização da forma simples e da linguagem extremamente visual na composição de cenas urbanas que se revelam em diferentes profundidades:

ALFREDO!

Toda vez que ouvia gritar “Alfredo!” o homem automaticamente respondia “hein?” e erguia-se um pouco da poltrona.

Se acaso o nome ressoava na calçada, abria a porta a indagar quem podia ser. Acreditava-se o único Alfredo do mundo.

Aquela manhã, de uma das sacadas do prédio vizinho, uma mulher chamava:

– Alfredo! Alfredo!

Quem mais senão ele, só ele, tinha o direito de usar tal nome?
E a voz:
– Alfredo!
Todo o seu corpo estremecia, cada vez que aos ouvidos lhe chegava a palavra primitiva:
– Alfredo!
O som repercutia na área de cimento, como em câmara de eco.
– Alfredo!
Teria mesmo que responder. Já não resistia mais ao crescendo aflitivo do apelo. Cabia-lhe afinal esse direito: eram sílabas de seu nome... E a voz, cada vez mais ansiada:
– Alfredo! Alfredo!
Achevou-se à janela, acudiu com doçura:
– Hein?
A mulher silenciou. Tivera enfim uma resposta. Resposta de um desconhecido, mas sempre uma resposta. Alguém lhe atendera ao chamado, dera-lhe trégua ao desespero.
Um Alfredo também...
Perturbada, quase chorando, a mulher fitou o desconhecido. Olharam-se longamente.
– Vem, suplicou-lhe ela baixinho. Sobe! (MACHADO, 1994, p. 81)

Nesse texto, centrando-se na questão do protagonismo do indivíduo em meio ao espaço urbano e à multidão que o ocupa, Machado brinca com a ideia dos limites tantas vezes invadidos ou inevitavelmente compartilhados na vida moderna (no espaço físico e sonoro, por exemplo) e com a necessidade que temos de manter alguns desses limites para nos sentirmos nós mesmo. O nome próprio, então, impõe-se como o último desses limites, ao qual Alfredo se agarra inconformado em sua ânsia por uma exclusividade que o desfecho da narrativa ironicamente nega e confirma, afinal, se não era ele o Alfredo que a vizinha chamava, é ele o Alfredo que dá trégua ao seu desespero. A história aparente (contada do ponto de vista do protagonista), a princípio leve e cômica, vai sendo invadida pelo apelo da mulher, cuja história mais densa (lida apenas no tom de seu chamado, aflito, ansiado) ultrapassa a solidez das construções materiais (o prédio, a área de cimento) até encontrar alguém capaz de dar-lhe o que realmente lhe faltava: não apenas o (ou um) Alfredo, mas alguém que lhe responda com sentimento (a doçura). Às vezes que se encontram, somam-se finalmente os rostos e um longo olhar (de estranhamento e reconhecimento, ao mesmo tempo) funde as histórias dos dois personagens em um final que se abre com um novo apelo e com uma nova gama de emoções.

Interessante ainda para as discussões levantadas nesta tese é o fato da contribuição de Aníbal Machado para a história da ficção brevíssima brasileira ter sido reconhecida em 1996 pelo escritor e crítico argentino Raúl Brasca, que inclui três textos do autor no primeiro volume da antologia de contos brevíssimos latino-americanos intitulada *Dos veces bueno*. Entre autores da Argentina, Uruguai, Peru, Chile, México, Guatemala, Cuba, Venezuela e El Salvador reconhecidos hoje como precursores da minificção em seus países, Aníbal Machado

figura na referida antologia como único representante brasileiro⁸³. Além de “Alfredo!” e “Homem em preparativos” (ambos publicados em *Cadernos de João*), a obra organizada por Brasca apresenta ainda um texto de Machado publicado apenas após seu falecimento (como um anexo do romance *João Ternura*, de 1965) e no qual se evidenciam outros procedimentos comuns em seus contos:

A SUICIDA DO VIADUTO

A rapariga subiu ao viaduto e entregou a alma ao Senhor. O corpo na corda ficou em má posição, pois mesmo embaixo passava o canal da rua cheio de gente.

A lâmpada vermelha impedia o trânsito até que os bombeiros retirassem o corpo do céu.

– Tem calça?

– Tem.

– Não tem.

– Tem, sim!

Os motoristas olham. Olham os soldados. O público olha, Ninguém pode passar.

A dúvida persiste. Um vento bate de propósito nas vestes da moça. Há um zunzum na multidão. Não tem calça!

O delegado então manda afastar os transeuntes. Era proibido olhar. Os bombeiros trabalham. O viaduto se envolve na noite. O vento despiu a suicida. Há um deslocamento de astros e uma estrela nova começa a reluzir no corpo da mocinha dependurada no alto.

As senhoras estão aflitas e animam o esforço dos bombeiros para que se retire depressa do céu aquela estrela, pois não convém que ela fique brilhando muito tempo sobre a cidade. E os bombeiros trabalham, enquanto os homens ficam te olhando, lá de baixo, suicida do viaduto – todos deslumbrados mas em silêncio, inclusive o teu padeiro por quem te mataste e que só começou a te amar depois que viu a tua nudez exposta como uma lâmpada no céu da noite, sobre o clamor das ruas apinhadas (MACHADO, 1965 apud ANÍBAL MACHADO, 2007, *online*).

Em “A suicida do viaduto”, as relações entre personagens e o espaço urbano e o apagamento da individualidade em meio à multidão são novamente foco do autor, porém agora por um viés mais profundo, afetando inclusive a estrutura do texto. A história pessoal da protagonista (seu final trágico e suas motivações) é resumida em uma só frase e logo abandonada, preterida no espaço textual por uma história de certa forma sobre ela, mas sobre a qual ela já não tem nenhum controle: a das reações da cidade e de seus habitantes diante de seu corpo sem vida. A transfiguração do real em imagens oníricas e poéticas (outra marca do autor) faz o corpo dependurado destoar ainda mais da paisagem que o circunda (“como uma lâmpada no céu da noite”) e contrastar de modo chocante com a insensibilidade dos olhares que recaem sobre ele, ressaltando ali a automatização dos sentidos e a banalização da existência humana. Explorando estratégias como essas, Aníbal Machado propõe a compreensão dos elementos da estética e da vida moderna, tais como a brevidade ou a

⁸³ Mais de trinta anos após a publicação de suas obras, o caráter inovador de sua prosa é reconhecido fora do país; no Brasil, até hoje, tanto Aníbal Machado quanto a minificção continuam raramente divulgados ou pesquisados.

velocidade, não mais baseada em sua quantificação, mas através de sua abordagem em “planos e dimensões variados, dos quais possa ser extraído algo de positivo – a dinamização da narrativa, por exemplo – sem, no entanto, eximir-se” de observá-los criticamente (PONTES, 2010 apud LACERDA, 2013, p. 44).

2.2 Os iniciadores

Após 1964, em meio ao regime militar e ao cerceamento das liberdades individuais e “a exemplo do que já acontecera nos países hispano-americanos”, começa a ser desenvolvida no Brasil “uma forma de narrativa curta que expressava uma nova relação com as estruturas de poder” (BITTENCOURT, 1999, p. 60). Refletindo sobre o funcionamento e a violência de tais estruturas, a literatura brasileira pós-golpe abre “campo para uma crítica radical e fulminante de toda e qualquer forma de autoritarismo”, desenvolvida tanto pelos autores que seguiam a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica, quanto por aqueles que retornavam “aos princípios estéticos fundamentados pelo realismo dos anos 30” (SANTIAGO, 2012, p. 14). O uso de maior concisão e de estruturas e vocabulário menos elaborados e mais coloquiais se dissemina conferindo a alguns textos o “gosto ácido do essencial” (BOSI, 1981, p. 16). E o zelo extremado pela miniatura na prática da história curta rompe outra vez os limites da brevidade criando uma nova entidade textual híbrida: “instantâneos dramáticos de reduzida dimensão” que habitam a “zona fronteiriça entre a poesia e a prosa”. (LUCAS, 1989, p. 112).

Segundo Fabio Lucas, esses instantâneos se caracterizavam principalmente pela “diluição da estrutura factual” e pelo “adensamento lírico” (criando uma atmosfera poética que sobrepassava “a armadura causal-temporal do conto”), mas também pela “subversão dos meios de coerência”, que ampliava a “liberdade analógica dos surrealistas” e abandonava a reivindicação de “qualquer verismo” (LUCAS, 1989, p. 112). Construídos a partir de variadas estratégias elípticas e de camadas submersas e abertas à leitura ativa e crítica, estes novos microtextos começam a integrar publicações de contistas de destaque a partir dos anos sessenta. Embora ainda não os cultivassem como parte de um projeto específico, esses iniciadores acrescentaram novos contornos à prosa breve da época, abrindo trilhas que se consolidariam nos anos seguintes e sugerindo modelos que seriam seguidos até hoje.

Uma dessas trilhas que se evidencia ao longo de toda a história da minificação dentro e fora do Brasil é o humor. Especificamente aqui, em resposta ao cenário político do país, a produção artística pós-64 foi marcada por um processo de substituição de uma ótica maniqueísta por um novo conceito de alegria que visava “retirar a produção artística da pura

negatividade” e “liberá-la do espírito de ressentimento” (SANTIAGO, 2012, p. 26). Então, a literatura brasileira é invadida por um grito de alegria que desabrocha “tanto no deboche quanto na gargalhada, tanto na paródia e no circo quanto no corpo humano que buscava a plenitude de prazer e gozo na própria dor” (SANTIAGO, 2012, p. 26) e que se faz ouvir “no momento mesmo em que o corpo do artista era dilacerado pela repressão e a censura” (SANTIAGO, 2012, p. 25). Os gêneros satíricos e burlescos passam a ser mais explorados e, nesse meio, Millôr Fernandes se destaca como criador insuperável da arte marcada pelo humor crítico como frente de resistência. Em seu livro *Fábulas fabulosas*, de 1964, vários textos combinam essas nuances da situação artística nacional à forma hiperbreve da minificção que logo se consolidaria no país.

Além disso, em *Fábulas fabulosas*, Millôr apresenta sua crítica irônica e destabilizadora aos grandes relatos, às verdades absolutas e às diversas formas de doutrinação e moralização de nossa capacidade de “ler” o mundo, a partir de outro recurso marcante na história da minificção: a reescritura paródica de um gênero milenar de caráter didático. A brevidade textual e a leveza do humor funcionam em seu texto como a ponta do iceberg de aparência inofensiva que esconde sua real profundidade e sua capacidade de fazer parar ou ruir (como na analogia de Vique, 2004⁸⁴) as estruturas ideológicas e textuais que o cercam. Ao propor morais “devidamente incorretas” e que “não pretendem ensinar nada”, as fábulas de Millôr se opõem ao próprio gênero ao qual supostamente pertencem, ultrapassando-o rumo ao território da pós-modernidade e, assim, aproximando-se da trajetória da minificção que nascerá do mesmo solo. Como José Luiz Fiorin descreve:

Millôr destrói a fábula, usando sua estrutura tradicional. Cria, então, antifábula, que se caracteriza por não apresentar o caráter exemplar da fábula. Na medida em que a fábula desvela as falácias discursivas e em que reside aí seu caráter exemplar, a antifábula constrói-se estabelecendo uma homologia entre o discurso e a realidade ou mostrando que essa não correspondência leva ao insucesso. O autor consegue, assim, dessacralizar textos que fazem parte de nosso imaginário, pelo processo de inversão de seu conteúdo (FIORIN, 1986/87, p. 93).

Levando tal processo ao extremo, Millôr burla todo e qualquer tipo de estrutura sobre a qual se apoie uma leitura centralizadora e questiona o papel da própria linguagem como forma de autoridade e meio de transmissão de conhecimento. Em suas “Fobos de Esábula”⁸⁵, por exemplo, ele propõe “uma tentativa B.N. (Bossa Nova) de escrever as fábulas de Esopo na linguagem do tempo em que os animais falavam” (FERNANDES, 1965, p. 133), provando

⁸⁴ Descrita na página 40 desta tese.

⁸⁵ Publicadas de forma dispersa em seus livros *Fábulas fabulosas* (1964) e *Novas fábulas fabulosas* (1978).

que a mesma história sempre pode ser contada por um novo ângulo, por novas vozes e interpretada segundo uma nova moral:

A BAPOSA E O RODE

Por um asino do destar, uma rapiu caosa, certo dia, num pundo profoço, do quir não consegual saiu. Um rode, passi por alando, algois tum depempo e vosa a rapendo foi mordade pela curiosidido. “Comosa rapadre” – perguntou – “que ê que você esti fazá aendo?” “Voção ente são nabe?” respondosa a mapreira rateu. “Vem aí a mais terrêca sível de tôda a histeste do nordória.⁸⁶ Salti aquei no foço deste pundo e guardarar a ei que brotágua sim pra mó. Mas, se vocér quisê, como e mau compedre, per me fazia companhode”. Sem pensezes duas var, o bem saltode tambou no pundo do foço. A rapente imediatamosa trepostas nas coulhes, apoiFRE num dos xides do bou-se e salfoço tora do fou, gritando: “Adadre, compeus”.

MORAL: JAMIE CONFAIS EM QUÁ ESTADE EM DIFICULDÉM.
(FERNANDES, 1965, p. 133)⁸⁷.

Em outros microtextos da mesma obra, a alegoria aparente adota elementos de outras formas literárias e culturas (também milenares) para abordar de modo mais específico, ainda que indireto, os problemas emergentes no país. Apesar de ressaltar que tais questões “já eram velhas no banquete de Baltazar e ainda serão novas quando o Brasil for uma democracia” (FERNANDES, 1965, p. 13), Millôr inova ao apresentá-las multifacetadas e alicerçadas sobre fontes inusitadas, como acontece, por exemplo, em “O tamanho do homem” e “O rei está salvo”, no que diz respeito à discussão sobre o funcionamento das estruturas de poder. Publicado na obra de 1964, o primeiro dos dois microtextos tem como foco os efeitos das relações de poder sobre a percepção e comunicação e, como consequência, os modos de instalação e funcionamento do aparelho repressor. A frase do escritor irlandês George Bernard Shaw, utilizada como moral da história, reforça o arremate temático não de forma explicativa e conclusiva, mas abrindo novas perspectivas através das quais a história aparente e o discurso submerso se tocam:

O TAMANHO DO HOMEM

Diz que o Sátrapa oriental ganhou, de outro potentado, um corte de maravilhosa sêda, rara e transparente. Chamou imediatamente o alfaiate da corte e perguntou-lhe o que podia fazer com tal fazenda. O alfaiate examinou bem a fazenda, media a fazenda, mediu o tirano e disse-lhe, contrafeito, que o pano não dava para mais do que um colête. O Sátrapa estranhou, mas não disse nada. Meses depois, viajando por uma província distante, levou consigo a fazenda e consultou célebre alfaiate da região. O homem examinou a peça e disse que com ela poderia fazer uma toga. O tirano pegou então a fazenda e, numa viagem que fez a um país vizinho, consultou outro alfaiate. Êste lhe disse que a fazenda dava para uma toga e um colete. Já excitado em sua curiosidade o Sátrapa esperou uma viagem que fêz para o ponto mais distante a que jamais viajara, um país do ocidente que até então lhe era completamente hostil e lá consultou também um famoso

⁸⁶ Detalhes como esse – “Vem aí a mais terrível seca de toda a história do nordeste” – fazem emergir na estrutura da fábula (originalmente criada por Esopo) o contexto temático de Millôr (o Brasil dos anos 60) ao qual a Moral e a história submersa se referem.

⁸⁷ Na fábula “A raposa e o bode”, de Esopo, a moral é: Antes de alguém se meter em qualquer aventura, deve primeiro verificar se pode sair dela.

alfaiate. Êste, depois de examinar rapidamente a sêda, disse-lhe que com ela poderia fazer uma toga, uma túnica, um colête, vários lenços e um turbante. O tirano então não se conteve e perguntou: “Como se explica, ó mestre, que você com esse pano possa fazer tanto se o alfaiate da minha corte, dextro e competente como é, declarou-me que com êle não podia fazer mais do que um colête?” “Ah – respondeu então o alfaiate – “é que quando Vossa Majestade se afasta do seu trono vai diminuindo de tamanho”

MORAL: De todos os homens que conheço o mais sensato é o meu alfaiate. Cada vez que vou a êle, toma novamente minhas medidas. Quanto aos outros tomam a medida apenas uma vez e pensam que seu julgamento é sempre do meu tamanho. (George Bernard Shaw) (FERNANDES, 1965, p. 81).

Já no segundo, publicado no livro *Novas fábulas fabulosas*, de 1978, Millôr busca na intertextualidade os elementos que lhe permitem alcançar a hiperbrevidade e sustentar sua crítica, apesar do violento silenciamento imposto ao seu redor. Criado em uma fase densa do terror e da violência ditatorial, o microtexto abaixo alude aos mecanismos de deturpação e dissolução de qualquer atividade de oposição ao poder e às diversas camadas que precisam ser rompidas para que a verdade possa vir à tona. Assim como costuma acontecer na minificção, seu título só atinge o leitor ao final da leitura, ressignificado pelo contraste gritante entre o poder da verdade aprisionada (“o Rei está nu”) e o reestabelecimento da “ordem” que, desde o início do texto já estava assegurado (“O Rei está salvo”). E assim como ocorre no final surpreendente do miniconto, sua moral permite uma leitura aberta e ativa que, neste caso, transforma o leitor em testemunha da mesma cena (graças ao desenho que acompanha o texto) e em vítima da mesma coerção imposta a todos os nobres presentes no salão Grená:

O REI ESTÁ SALVO

No salão Grená, a pequena multidão de nobres espera nervosamente a entrada de Sua Majestade. É dia do aniversário do Supremo Mandatário e Ele vai dirigir a palavra a seus cidadãos, concitando-os para mais um esforço pelo desenvolvimento do país. Alguns radicais exigem a reforma dos feudos, mas as rédeas estão seguras nas mãos fortes que cuidam da Pátria. De repente há um frêmito entre as pessoas, o Mestre de Cerimônias bate com o bastão no chão e anuncia Sua Majestade, Pepino, o Longo. Sua Majestade entra e vai desfilando lentamente por entre os nobres, se encaminhando para o elevado do trono. Quando, porém, coloca o pé no degrau do trono, um menininho, que estava perto, arregala os olhos e fala, alto bastante para que a sala toda, mergulhada em emocionado silêncio, ouvisse: “Mamãe, mamãe, o Rei está nu!”

Imediatamente, enquanto o tumulto tomava conta do ambiente, o serviço de segurança de Sua Majestade agarrou o menino e a mãe e os arrastou para fora da sala. E, sem perda de tempo, um arauto subiu ao palanque do trono e, com voz pausada, leu uma comunicação: “Cidadãos, pela presente o departamento de pesquisas químicas de Sua Majestade avisa que conseguiu fabricar um tecido, com o qual Sua Majestade está vestido neste momento, tecido esse de beleza e resistência excepcionais, mas que é completamente invisível para qualquer subversivo”.

MORAL: OLHE BEM PARA O DESENHO.⁸⁸ VOCÊ ACHA QUE O REI ESTÁ NU OU ESTÁ VESTIDO? (FERNANDES, 1978, p. 42).

⁸⁸ O desenho na página ao lado do texto mostra o Rei nu, portando apenas a coroa na cabeça e uma tarja preta sobre seu órgão genital e alguns homens observando-o, como apresentado no Anexo A desta tese.

Para a história da minificção brasileira, Millôr Fernandes é o autor que pela primeira vez dá forma a uma prosa hiperbreve, alegórica, de teor humorístico e intertextual, descontando criticamente os discursos literários e políticos do país e nos aproximando do que estava sendo desenvolvido no resto da América Latina. No mesmo período, entretanto, outros contistas partiam de estratégias bem diversas para construir uma narrativa que se aproximasse da “imagem do caos e da agonia de valores que a tecnocracia produz num país de Terceiro Mundo” em meio a uma nova explosão de capitalismo selvagem e de opressões (BOSI, 1981, p. 18). Marcada por uma “dicção rápida, às vezes compulsiva; impura, se não obscena; direta, tocando o gestual; dissonante, quase ruído” (BOSI, 1981, p. 18), essa nova forma de escrever pode ser vista, por exemplo, em alguns dos contos de Wander Piroli e de Luiz Vilela. Apesar de não terem continuado pelos caminhos da minificção, a inclusão de textos hiperbreves em seus livros de estreia chamou a atenção da crítica literária e garantiu a inclusão desses dois contistas mineiros no grupo dos primeiros autores cuja prosa breve seria posteriormente associada às origens do miniconto no Brasil. Ambos criam textos mínimos de grande profundidade, ancorados no drama de personagens silenciados e mutilados em sua essência, a qual, apesar das contenções impostas pelo seu entorno, resiste e acaba por emergir.

Wander Piroli, por exemplo, foi citado por Fabio Lucas como um dos autores que (juntamente com Rubem Fonseca, Moacyr Scliar e Péricles Prade) primeiro “atingiram o miniconto” no país (LUCAS, 1989, p. 112) devido à publicação do seguinte “instantâneo dramático” em seu livro *A mãe e o filho da mãe*, de 1966:

AS REGRAS DO JOGO

Nunca poderia supor que fosse tão fácil. Que a coisa viria no momento próprio, nem antes nem depois, sem que nenhum dos dois tivesse necessidade de dar o primeiro passo, como se tudo começara independentemente de suas vontades e agora se consumasse. E se consumasse com economia de emoção e o mínimo de truques.

Apenas um detalhe, a seu ver, não se coadunava com a situação: era a fome com que comia o churrasco e o hábito de palitar os dentes, enquanto ela nem sequer tocara no prato e se mantinha digna, ou antes alheia, olhando-o com a mesma isenção com que se olha uma pedra. Mas isto, pensando bem, não constituía motivo para maiores preocupações: bastava que comesse um pouco mais depressa, pagasse a despesa e ambos saíssem para a rua.

Por outro lado sabia que, daqui a pouco, quando dissesse “Vamos” e se levantasse, ela se levantaria também e o seguiria. E desta vez tinha uma vantagem: não precisava acompanhá-la até a casa. Desceriam Goitacazes e a deixaria no ponto do ônibus, local adequado para lhe estender habilmente a mão. Ela olhará primeiro a sua mão inútil e depois o fitará de forma algo distraída ou, se quiser se valer da ocasião, com um sorriso especial, fino e penetrante, que a absolverá perante as suas conveniências. Talvez então ela aproveite a circunstância para dizer “Até logo”, ou menos, sem lhe apertar a mão.

Quando você estiver caminhando de volta pela avenida, depois de ter jogado tão bem, é provável que afinal sinta alguma coisa (PIROLI, 1970, p. 53)⁸⁹.

⁸⁹ Apesar de publicado na obra de 1966, este texto apresenta ao final a data de sua criação: 1963.

Focados na degradação dos valores e sentimentos e nos estados aflitivos da alma que sobrevive em meio a tal cenário, muitos dos textos de Piroli descrevem “a falta de espaço para aqueles que não mataram no coração a semente de um viver que não exclui a poesia” (LUCAS, 1970, p. I). Sua escrita prima pela “concisão, contundência e limpidez do painel em que as personagens procuram emergir” e seus enredos funcionam como “episódios-síntese” das relações humanas que particularizam (LUCAS, 1970, p. I). Em “As regras do jogo”, em específico, o texto breve se estrutura sobre o corte dual (estratégia recorrente do autor, segundo Lucas, 1970) que, ao longo de toda a narrativa, faz transparecer as reações opostas dos dois “jogadores” e, ao final, ataca o discurso inicial do protagonista com uma crítica profunda à conduta anteriormente exaltada. Então, o que se pretendia fácil se revela superficial e vão, uma vez que a economia de emoções investidas é retribuída com a mesma isenção e a promessa de um mínimo de truques se torna uma armadilha contra seu próprio emissor, vítima maior da ilusão que ele próprio engendra. Após o desfecho surpreendente, o drama não-contado ressoa convidando o leitor à releitura e arrastando-o para novos ângulos.

Luiz Vilela, por sua vez, teve um de seus contos breves apresentado no livro didático *O ensino da literatura* (1973), de Nelly Novaes Coelho, como exemplo da nova fórmula literária que se popularizava naquele período: o miniconto. Em seu livro, Coelho divide os contos modernos brasileiros em duas grandes correntes, “os que revelam raízes surrealistas (no sentido em que surrealismo significou fragmentação ou fuga do real) e os que procedem de raízes realistas (no sentido em que realismo significa imitação do ou adesão ao real)” (COELHO, 1973, p. 130), e classifica o microtexto “Lembrança”, publicado por Vilela em *Tarde da noite* (1970), dentro dessa linhagem realista:

LEMBRANÇA

Lembro-me de que ele só usava camisas brancas. Era um velho limpo e eu gostava dele por isso. Eu conhecia outros velhos e eles não eram limpos. Além disso eram chatos. Meu avô não era chato. Ele não incomodava ninguém. Nem os de casa ele incomodava. Ele quase não falava. Não pedia as coisas a ninguém. Nem uma travessa de comida na mesa ele gostava de pedir. Seus gestos eram firmes e suaves e quando ele andava não fazia barulho.

Ficava no quartinho dos fundos e havia sempre tanta gente e tanto movimento na casa que às vezes até se esqueciam da existência dele. De tarde costumava sair para dar uma volta. Ia só até a praça da matriz, que era perto. Estava com setenta anos e dizia que suas pernas estavam ficando fracas. Levava-me sempre com ele. Conversávamos. Não era sobre muita coisa. Não era muita coisa a conversa. Mas isso não tinha importância. O que gostávamos era de estar juntos.

Lembro-me de que uma vez ele apontou para o céu e disse: “olha”. Eu olhei. Era um bando de pombos e nós ficamos muito tempo olhando. Depois ele voltou-se para mim e sorriu. Mas não disse nada. Outra vez eu corri até o fim da praça e lá de longe olhei para trás. Nessa hora uma faísca riscou o céu. O dia estava escuro e uma ventania agitava as palmeiras. Ele estava sozinho no meio da praça com os

braços atrás e a cabeça branca erguida contra o céu. Então pensei que meu avô era maior que a tempestade.

Eu era pequeno mas sabia que ele tinha vivido e sofrido muita coisa. Sabia que cedo ainda a mulher o abandonara. Sabia que ele tinha visto mais de um filho morrer. Que tinha sido pobre e depois rico e depois pobre de novo. Que durante a sua vida uma porção de gente o havia traído e ofendido e logrado. Mas ele nunca falava disso. Nenhuma vez o vi falar disso. Nunca o vi queixar-se de qualquer coisa. Também nunca o vi falar mal de alguém. As pessoas diziam que ele era um velho muito distinto.

Nunca pude esquecer sua morte. Eu o vi mas na hora não entendi tudo. Eu só vi o sangue. Tinha sangue por toda parte. O lençol estava vermelho. Tinha uma poça no chão. Tinha sangue até na parede. Nunca tinha visto tanto sangue. Nunca pensara que uma pessoa se cortando pudesse sair tanto sangue assim. Ele estava na cama e tinha uma faca enterrada no peito. Seu rosto eu não vi. Depois soube que ele tinha cortado os pulsos e aí cortado o pescoço e então enterrado a faca. Não sei como deu tempo dele fazer isso tudo, mas o fato é que ele fez. Tudo isso. Como, eu não sei. Nem por quê.

No dia seguinte ainda tornei a ver sua camisa perto da lavanderia e pensei que mesmo que ela fosse lavada milhares de vezes nunca mais poderia ficar branca. Foi o único dia em que não o vi limpo. Se bem que sangue não fosse sujeira. Não era. Era diferente. (VILELA, 1980, p.7).

Narrada em um registro frio e objetivo, a história superficial de “Lembrança” se desenrola “sem nenhuma concessão ao sentimentalismo”, apoiando-se em “orações absolutas que limitam cada pensamento a si mesmo, isolando uns dos outros”, e que mantêm as emoções rarefeitas (COELHO, 1973, p. 139). A fragmentação e a repetição são exploradas conjuntamente para recriar a linguagem da infância e da memória desorganizada, bem como para evitar um maior aprofundamento emocional e garantir certa coesão textual. Nesse processo de tão elaborada construção textual, a brevidade é colocada em segundo plano e, se pensarmos em uma quantificação simplificada, poderia até ser considerada aquém da que certos teóricos utilizam para caracterizar a minificção (aqui temos 520 palavras). Porém, tomando a ideia de hiperbrevidade elíptica como referência, é preciso lembrar que aqui tudo é condicionado e determinado por uma retórica da omissão para obter um contraste impactante e uma combinação de proporções semelhantes à do “iceberg”: nos dois últimos parágrafos a matéria escura se revela muito mais volumosa do que a mínima ponta aparente. Sob a camada superficial de passividade e impessoalidade, o autor constrói outra história, de personagens, afetos e efeitos profundos, compostos pelo não-dizer, pelos vazios que deixam e, ainda assim, pela eloquência de tais ausências.

Curiosamente, em 1967, em seu livro *Tremor de terra*, Luiz Vilela já havia publicado um microtexto ainda mais breve e conciso, construído a partir de outras estratégias:

DEUS SABE O QUE FAZ

Deus sabe o que faz, e por isso a criança nasceu cega, mas Deus sabe o que faz, e ela cresceu forte e sadia, não teve coqueluche nem bronquite como os outros filhos – o mais velho, aos vinte e poucos anos já vivia na pinga, cometeu um crime e foi parar na cadeia; a menina cresceu, virou moça, casou, traiu o marido,

separou, virou prostituta; o cego tinha o ouvido bom e aprendeu a tocar violão, e aos quinze anos já tocava violão como ninguém, um verdadeiro artista, porque Deus sabe o que faz, e para tudo nesse mundo há uma compensação, e assim, enquanto o irmão estava na cadeia e a irmã no bordel, o cego foi ganhando nome e dinheiro com seu violão e seu ouvido, que era melhor do que o ouvido de qualquer pessoa normal, e os pais, que eram pobres e às vezes não tinham nem o que comer, tinham agora dinheiro bastante para se darem ao luxo de comprar um rádio, onde escutaram transmitido da cidade vizinha o programa do Mozart do violão, como o batizara o chefe da banda de música local, que, tão logo conheceu o rapaz, tornou-se seu empresário, deixando a banda para revelar aos quatro cantos do mundo o maior gênio do violão de todos os tempos, até que um dia sumiu para os quatro cantos do mundo com o dinheiro das apresentações, mas Deus sabe o que faz, e se o empresário fugiu, uma linda moça se apaixonou pelo rapaz e prometeu fazer a felicidade dele para o resto da vida, e assim, enquanto os dois, casados e morando numa modesta casinha, viviam felizes, a irmã, que era perfeita e bonita, envelhecia prematuramente no bordel, e o irmão, que era perfeito e bonito, saíra da cadeia, não achara emprego e vivia ao léu, até que conheceu a mulher do cego e se apaixonou loucamente por ela: o cego tocava na maior altura, para não ouvir os beijos dos dois na sala – até que as cordas rebentaram, até que ele rebentou o ouvido com um tiro (VILELA, 1977, p. 73).

Em “Deus sabe o que faz”, ao invés da fragmentação e das orações isoladas, o autor explora uma continuidade labiríntica semelhante à da narração oral, que prende o leitor desde o início, arrastando-o de modo acelerado por uma espiral de tragédias cada vez mais intensas. Utilizando o título do conto como um refrão, Vilela recria um discurso popular religioso (apoiado na sabedoria divina e repetido indiscriminada e insistentemente diante da miséria além da compreensão humana) para fazer crer que a trajetória do protagonista se diferencia da dos irmãos – opondo-se de forma positiva ao destino já arruinado dos outros dois – e para alimentar a expectativa de um final feliz. Porém, ao longo da narrativa, a ocorrência de tal refrão se torna mais esparsa, como um véu de otimismo que pouco a pouco vai se dissolvendo até revelar, já sem nenhuma compensação ou paliativo, o desfecho impactante que, finalmente, põe por terra o discurso inicial.

Segundo Bosi, entretanto, o nome que mais se destaca na criação dessa nova literatura “que respira fundo a poluição existencial do capitalismo avançado, de que é ambigualmente secreção e contraveneno”, é o de Rubem Fonseca (BOSI, 1981, p. 18). Ao final dos anos sessenta, já reconhecido pela crítica nacional, Fonseca incluiu em seu livro *Lúcia McCartney* (1969) quatro textos que se destacam pelas dimensões extremamente reduzidas, dando a impressão de que seu autor “houvesse chegado a um impasse narrativo ou que buscasse a mínima forma de efetivar seu relato” (LUCAS, 1989, p. 133). Além disso, os quatro microtextos reuniam traços discursivos e formais essenciais para a hiperbrevidade elíptica (conforme apontado por Roas em 2010), bem como traços temáticos e pragmáticos que posteriormente colocariam a minificação na direção da estética pós-moderna. Em “Corrente”, por exemplo, Fonseca oculta, sob a paródia de uma modalidade textual bem

popular (a ponta do seu iceberg), uma história de sofrimento e solidão que tem origem antes do início do enredo e que se prolonga para além do ponto final do texto, com um desenlace que acontece apenas na mente do leitor (como na definição de microrrelato defendida por Dolores Koch):

CORRENTE

Após meses de sofrimento e solidão chega o correio:

esta corrente veio da Venezuela escrita por Salomão Fuais para correr mundo
faça vinte e quatro cópias e mande a amigos em lugares distantes: antes de nove
dias terá surpresa, graças a santo Antônio. Tem vinte e quatro cópias, mas não
tem amigos distantes.

José Edouard, Exército venezuelano, esqueceu de distribuir cópias
perdeu o emprego.

Lupin Gobery incendiou cópia, casa pegou fogo,
metade da família morreu.

Mandar então a amigos em lugares próximos.

Também não tem amigos em lugares próximos.

Fecha a casa.

Deitado na cama, espera surpresa (FONSECA, 2009, p. 153).

Se, em “Corrente”, a história do protagonista apenas se insinua nos ínfimos dados que escapam por entre brechas do texto aparente e de certa forma já conhecido pelo leitor familiarizado com o gênero textual parodiado, em “Os músicos” a estratégia explorada segue o caminho contrário. A história aparente que começa a ser apresentada (duas pessoas em um restaurante de luxo) é logo interrompida pela caracterização de três personagens que crescem em riqueza e profundidade deslocando-se do pano de fundo para o centro do enredo. Aproximando-se da tendência que dominaria a microficção apenas após os anos 90, Fonseca constrói aqui um texto hiperbreve sem um enredo definido, sem final e, mesmo assim, estruturado sobre seu poder de revelação, funcionando como uma lente fotográfica (lembrando a definição de conto adotada por Cortázar) que enquadra com maestria e foco cada vez mais nítido detalhes capazes de evocar realidades muito maiores:

OS MÚSICOS

Faz calor. Os grandes espelhos da parede vieram da Europa no fundo do porão: cristal puro. “Tua avó fez risinhos e boquinhas, namorou dentro desse espelho.” Respondo: “Minha avó nunca viu esse espelho, ela veio noutra porão.” Nesse instante chegam os músicos, três: piano, violino, bateria; o mais moço, o pianista, tem quarenta anos, mas é também o mais triste, um rosto de quem vai perder as últimas esperanças, ainda tem um restinho mas sabe que vai perdê-las num dia de calor tocando “Contos dos Bosques de Viena”, enquanto lá embaixo as pessoas comem bebem suam sem ao menos por um instante levantar os olhos para o balcão onde ele trabalha com os outros dois: Stein, no violino – cinquenta e seis anos, meio século atrás: espancado com uma vara fina, trancado no banheiro, privado de comida “nem que eu morra você vai ser um grande concertista” e quando Sara, sua mãe, morreu, ele tocou Strauss no restaurante com o coração cheio de alegria – Elpidio na bateria, cinquenta anos, mulato,

coloca um lenço no pescoço para proteger o colarinho, o gerente não gosta mas ele não pode mudar de camisa todos os dias, tem oito filhos, se fosse rico – “fazia filho na mulher dos outros, mas sou pobre e faço na minha mesmo” – e todos começam, não exatamente ao mesmo tempo, a tocar a valsa da *Viúva Alegre*. Na mesa ao lado está o sujeito que é casado com a miss Brasil. Todas as mesas estão ocupadas. Os garçons passam apressados carregando pratos e travessas. No ar, um grande burburinho (FONSECA, 2009, p. 211).

Em “Os inocentes” a prosa brevíssima de Fonseca atravessa as fronteiras genéricas estabelecendo intenso diálogo com a escrita jornalística e o universo poético. Alternando períodos longos, compostos por enumerações de substantivos, e períodos muito curtos, nos quais verbos e artigos são omitidos e imagens chocantes emergem abruptamente, o texto parece arrastar o leitor até o impacto com a violência que já não pode ser ignorada, ainda que minimizada ou banalizada (pelo eufemismo ou pela repetição). Tais períodos curtos lembram em muito as manchetes dos meios de comunicação sensacionalistas, no constante intuito de chocar com o máximo de dados e com o mínimo de crítica e, exatamente por isso, também responsáveis pela dessensibilização de seu público. Associados à linguagem altamente condensada, o ritmo e a disposição visual⁹⁰ resultantes de tal estrutura conferem a “Os inocentes” uma atmosfera de “arremedo ou crisálidas de poemas”, como observado por Sérgio Augusto em seu prefácio ao mesmo livro (AUGUSTO, 2009, p.231), ou de entidade textual híbrida, chamada de “conto-poema” por Fabio Lucas (LUCAS, 1989, p. 112):

OS INOCENTES

O mar tem jogado na praia pinguim,
[tartaruga gigante, cação, cachalote.
Hoje: mulher nua.

Depilada pareceria enorme arraia podre.
Porém cabelos e pelos lembram animal da família do macaco;
corpo lilás de manchas claras mármore de carrara
[incha exposto;
Sangue, tripas, ossos perderam calor e pudor;

olhos, lábios, boca, vagina: peixes devoraram.

Banhistas instalam barracas longe da coisa morta,
logo envolvida por enorme círculo de areia, indiferença, asco.
Policia limpa suor da testa, olha gaivota, céu azul.

Afinal rabeção: corpo carregado.

Espaço branco vazio cercado
pelo colorido das barracas, lenços, biquínis, chapéus, toalhas,
por todos os lados.

Chega família:

“Olha, parece que reservaram lugar para nós” (FONSECA, 2009, p. 199).

⁹⁰ É curioso observar como tais elementos parecem repetir a movimentação das ondas que se arrastam desde tão longe e se quebram na beira da praia.

O título – porta de entrada para a problematização submersa que emerge após o final (aparentemente fechado) de “Os inocentes” e, assim, semelhante aos mais frequentemente utilizados na minificção – revela finalmente a intertextualidade com o poema “Os inocentes do Leblon”, de Carlos Drummond de Andrade, e a ironia latente no microtexto. Em diálogo com o poema publicado em *Sentimento do mundo* (1940), Fonseca mostra que, 29 anos depois, a violência está muito mais próxima de todos, frequente e explícita, e que as barreiras que a contêm são tão frágeis quanto um círculo de areia. Ainda que a indiferença só tenha aumentado (não podendo mais ser circunscrita a uma única praia), a inocência para com tais questões já soa grotesca e imperdoável mesmo naqueles que não são atingidos diretamente por seus destroços.

É, porém, em “Âmbar gris” que a ironia, a crítica, a paródia, o humor, a fragmentação e o hibridismo genérico atingem seu auge em um microtexto de Rubem Fonseca. Da combinação de clichês e fórmulas dos meios de comunicação mais convencionais com “formas genuinamente inventivas, fragmentárias e descontínuas” surge uma síntese inusitada (CORONEL, 2004, p. 24), que borra os limites entre o texto ficcional e o jornalístico, entre o jargão científico e a linguagem oral, entre o enredo literário e a atração sensacionalista, entre a alta e a baixa cultura. Tal síntese radicaliza a “proposta ‘afirmativa’ do modernismo, que nos anos 60 propugnava uma arte mais próxima da vida cotidiana” (CORONEL, 2004, p. 91), e problematiza a lógica da cultura de massa a partir da paródia de sua própria linguagem, em um procedimento semelhante ao adotado pela *pop art* e pela estética pós-moderna (CORONEL, 2004). Assim, sob a narrativa que parodia o diálogo entre um apresentador de TV e seu entrevistado, constrói-se a crítica à suposta superioridade humana e ao atual estado evolutivo desses seres que, apesar de seus incríveis avanços na produção de conhecimento e tecnologia, muitas vezes parecem não ter ido muito além de outros animais inteligentes:

ÂMBAR GRIS⁹¹
Como todos sabem
o animal mais inteligente
que existe é o cachalote.
Ele não vai à lua porque

⁹¹ Âmbar gris é uma substância afrodisíaca de odor especial utilizada na indústria de perfumaria e produzida no intestino do cachalote. John Lilly e Margaret Howe Lovatt fizeram parte do experimento da Nasa que, nos anos 60, tentou ensinar inglês para golfinhos e, durante o qual, Margaret acabou estimulando sexualmente um desses animais com quem desenvolveu uma relação afetiva. O título sugere de forma irônica que, em uma comparação entre o homem, o cachalote e o golfinho, os dois últimos são mais inteligentes e ainda contam com uma série de características biológicas (a “mente computaplexa”, os “astutos maneirismos, truques e tricas”, os feromônios) que lhes permitem absorver o mesmo repertório cultural esperado de um homem “culto” (como mostram as referências à Beethoven, Beatles, Ulisses e bibliologia) e ser mais atraente sexualmente (até mesmo para as fêmeas humanas).

apenas quer ser feliz
 e também (confesso) não tem
 o dedo polegar.
 Mas basta ouvir uma só vez
 a Nona de Beethoven,
 ou as obras completas de Lennon &
 McCartney,
 ou o Ulisses,
 ou os Elementos de bibliologia,
 que sua mente computaplexa
 armazena tudo e reproduz nota por
 nota, palavra por
 palavra, a qualquer momento,
 pelo resto da vida.
 “Professor Lilly,
 V. S^a. que é o maior neurofisiologista
 especialista em
 physeter macrocephalus,
 quem é mais inteligente:
 o homem ou o cachalote?”
 “O cachalote, evidentemente.”
 “Professor Lilly,
 V. S^a. que é outrossim
 especialista em
 delphinus delphis,
 quem é mais inteligente,
 o homem ou o golfinho?”
 “Empatam. Mas os astutos maneirismos,
 truques e tricas do golfinho
 levam-me a supor,
 que o QI do golfinho
 seja um pouco superior.
 Permita-me que chame”
 – continua o doutor Lilly –
 “minha jovem (e linda)
 Assistente, a doutora
 Margaret Howe, que viveu com
 um golfinho chamado Peter,
 durante dois anos e meio.”
 “Nossa vida sexual foi um fracasso”,
 Diz a doutora Margaret,
 “ele queria,
 eu queria.
 Peter inclusive estava aprendendo inglês,
 mas eu peguei uma pneumonia
 no fundo da nossa piscina escura,
 e sem mais nem menos,
 acabamos.”
 “De qualquer forma”,
 diz o doutor Lilly,
 “a comunicação interespecies
 já é um fato.” (FONSECA, 2009, p. 115).

É curioso observar que após a publicação de um conjunto tão rico de microtextos,
 nos quais já estavam presentes as principais marcas da minificação que se desenvolvia na

América Latina, Rubem Fonseca abandona completamente tal forma literária⁹², como se já a houvesse experimentado o suficiente. Apesar dessa contribuição tão significativa e incluída em um livro que o tornou tão conhecido e estudado, seu nome só é associado à minificação brasileira em raros casos (como a citação no livro de Fabio Lucas, em 1989) e geralmente em referência a seus contos breves lançados após os anos 90, nos quais já predominavam outras questões estéticas.

Bem diferente é o caso de Dalton Trevisan. Se entre os autores citados até agora, a brevidade não era um objetivo central, é finalmente em seus contos que a brevidade extrema e elíptica surge não mais como experiência pontual, mas como parte de um processo contínuo de condensação e subtração voltado para a busca do essencial. Desde seu primeiro livro, *Novelas nada exemplares* (1959), já é possível perceber em sua escrita os silêncios que, “entre uma e outra frase de diálogo, na passagem do diálogo à curta narrativa”, sugerem muito mais do que o que é contado (HOHLFELDT, 1981, p. 164). Em sua segunda obra, *Cemitério de elefantes* (1964), contos como “Uma vela para Dário” (com pouco mais de 500 palavras) confirmam os avanços do autor em sua caminhada rumo a uma prosa construída pelo não-dito. Mas é em 1968, em *Mistérios de Curitiba*, que um número maior de contos ainda mais curtos do que todos os publicados anteriormente chama atenção por sua natureza híbrida, entre o poema em prosa, a crônica e o conto propriamente dito (LINHARES, 1973, p. 89). No mesmo ano, Trevisan vence o *Primeiro Concurso Nacional de Contos* (promovido pelo Governo Estadual do Paraná) e logo desponta como um dos renovadores do gênero breve no Brasil, colocando a brevidade em foco e dando-lhe um novo *status*, como ele mesmo faz questão de explicar ao definir a si mesmo⁹³ e ao seu próprio estilo de escrita:

- Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termina uma história – basta reler para escrever de novo.
- Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Seu caminho será do conto para o soneto, para o haicai (TREVISAN, 1975, s/p).

Além disso, segundo Alfredo Bosi, a concisão adquire outro sentido nas histórias de Trevisan, já que “a força dessa prosa está em recortar tão cruamente situações exemplares” (BOSI, 1981, p. 18), fazendo “de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna” (BOSI 1981, p. 17).

⁹² Ainda que o famoso “Passeio noturno – Parte I”, publicado em *Feliz ano novo* (1975), seja apontado por alguns críticos da microficação mais recente como um de seus precursores, e que o livro *Amálgama* (2013) apresente alguns textos breves e híbridos (em diálogo com a crônica e com a poesia).

⁹³ Tal citação faz parte de um texto maior incluído no referido livro como apresentação de seu autor, porém, escrito por ele mesmo, como um autorretrato. O mesmo material é apresentado no livro *Até você, Capitu?* (2013) sob o título “Retrato 3x4”.

Assim, em muitos de seus contos mais breves, a história aparente – composta por “núcleos ficcionais, entretos e diálogos de escolhido efeito literário, para retratar as miudezas abjetas carregadas de sentido” (LUCAS, 1989, p, 129), e comprimida pelos limites tensos do texto mínimo – dispara a visualização de um contexto maior (não mais submerso, mas sim circundante). É o recorte mínimo e exato do texto (composto em grande parte por diálogos) que lhe confere uma aparente “neutralidade, na medida em que substitui gradativamente o narrar pela simples presentificação” (HOHLFELDT, 1981, p. 163), mas também que o vincula inegavelmente ao contexto temático que o abrange e que lhe acrescenta profundidade crítica. Em suma, desde os anos setenta⁹⁴, a crítica já pressentia em alguns dos textos breves do autor as raízes do que viriam a ser os rumos de sua minificção e da minificção brasileira como um todo a partir dos anos noventa, compondo a forma que ficaria conhecida no país como microconto.

Antes da publicação de *Ah é?* (1994), entretanto, os livros de Trevisan reuniam contos de diferentes extensões e, mesmo nos mais breves (em menor quantidade), a brevidade era explorada sem ameaçar os limites da narratividade. Em *Mistérios de Curitiba* (1968), por exemplo, o processo de intensificação da brevidade que culminaria em *Ah é?* obtém força maior em 13 contos mais curtos que os demais ali incluídos, mas nos quais os elementos da narratividade ainda permanecem resguardados e, na maioria das vezes, uma história submersa ainda pode ser vislumbrada. Ou seja, os microtextos publicados por Trevisan na década de sessenta contêm as mesmas características da forma literária que classifico aqui como miniconto. O reconhecimento de tais formas brevíssimas como uma marca de Dalton Trevisan acontece em 1974, quando, em seu livro *O conto brasileiro contemporâneo*, Alfredo Bosi inclui entre os cinco contos representativos da contística do autor (e das novas formas do conto no país) três dos microtextos publicados em *Mistérios de Curitiba*. Um deles é exatamente o que seria analisado nos anos oitenta por Karen Burrell no artigo que, posteriormente, serviria de fonte para Dolores Koch incluir uma menção à produção brasileira em sua pesquisa pioneira sobre a minificção na América Latina:

O CICLISTA

Curvado no guidão lá vai ele numa chispa. Na esquina dá com o sinal vermelho e não se perturba – levanta vô bem na cara do guarda crucificado. No labirinto urbano persegue a morte com o trim-trim da campainha: entrega sem derreter sorvete a domicílio.

É sua lâmpada de Aladino a bicicleta e, ao sentar-se no selim, liberta o gênio acorrentado ao pedal. Indefeso homem, frágil máquina, arremete impávido colosso, desvia de fininho o poste e o caminhão; o ciclista por muito favor perdeu o boné.

⁹⁴ Utilizo a edição de 1981 do livro de Alfredo Bosi que, entretanto, foi publicado pela primeira vez em 1974.

Atropela gentilmente e, vespa furiosa que morde, fina-se ao partir o ferrão. Monstro inimigo tritura com chio de pneus o seu diáfano esqueleto. Se não estrebucha ali mesmo, bate o pó da roupa e – uma perna mais curta – foge por entre as nuvens, a bicicleta no ombro. Opõe o peito magro ao pára-choque do ônibus. Salta a poça d’água no asfalto. Num só corpo, touro e toureiro, golpeia ferido o ar nos cornos do guidão. Ao fim do dia, José guarda no canto da casa o pássaro de viagem. Enfrenta o sono trim-trim e, na primeira esquina, avança pelo céu na contramão, trim-trim (TREVISAN, 1979, p. 101).

Em “O ciclista”, por exemplo, encontramos uma história aparente que beira a poesia e o fantástico, construída com precisão para gerar a ambiguidade que arrasta o leitor, juntamente com o protagonista, por entre labirintos e rumo à tragédia inevitável. Do contraste entre a leveza de José e de sua bicicleta e a densidade do cenário urbano, surge a tensão, mas também a imagem heroica desse homem frágil e indefeso que arremete impávido contra tantas ameaças e realiza tantas proezas. A referência a Aladim amplia tal imagem e incorpora nova dimensão ao título: a bicicleta é o objeto encantado que transforma o homem, presa dos monstros inimigos, em um protagonista dotado de poderes (o ciclista) que lhe permitem experimentar pequenas doses de liberdade apesar de tudo que o confina (o tempo e o espaço da cidade, o árduo e arriscado trabalho). Confiante nesses poderes, o leitor segue em sua leitura sem perceber a história submersa que somente na frase final do texto se deixa pressentir e por sinais tão delicados que, mesmo em uma segunda leitura, se recusam a confirmar o que então permanece intraduzível em palavras. O desfecho enigmático e surpreendente mantém a ambiguidade, o lirismo e o teor fantástico e aprofunda a crítica: destituído do objeto que o levava além de sua dura realidade, José reencontra a liberdade, porém o trim-trim de seu pássaro já finado nos avisa que essa experiência não é mais real, cabendo agora apenas no território do sonho ou, finalmente, da morte⁹⁵.

Vale ressaltar que, como identificado por Burrell (1982), não é uma tarefa simples encontrar em “O ciclista” os rastros da história submersa, combinar as duas histórias (a submersa e a aparente) em uma unidade narrativa ou mesmo expandir o que ela a princípio identifica como uma descrição “altamente esquemática” de um dia na vida de um entregador de sorvete a ponto de compor um enredo. Bosi, porém, já havia esclarecido anos antes que realmente, a obsessão de Trevisan pelo “essencial parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases” (BOSI, 1981, p. 17). Além

⁹⁵ O texto citado é o da 4ª edição revisada de *Mistérios de Curitiba*. Na primeira edição de *Desastres do amor*, publicada no mesmo ano da primeira edição de *Mistérios de Curitiba* (ambas de 1968), o mesmo miniconto aparece tendo um terceiro parágrafo mais enfático a esse respeito, dissipando um pouco da ambiguidade que Trevisan cria principalmente ao utilizar verbos e adjetivos que se adequam tanto a José quanto a sua bicicleta: “Atropela gentilmente e, vespa furiosa que morde, ei-lo defunto ao perder o seu ferrão” (TREVISAN, 1968, p. 101).

disso, apesar da hiperbrevidade elíptica que utiliza e da alta cooperação leitora que exige, é possível identificar nesse microtexto todos os elementos primordiais da narrativa (tempo, espaço, narrador, personagem e enredo) e todos os elementos considerados essenciais para a composição do conto (tais como intensidade, unidade de efeito, tensão e significância). Diferente, porém, é a proposta de “Apelo”, também citado na obra de Bosi de 1974:

APELO

Amanhã faz um mês que a Senhora está longe de casa. Primeiros dias, para dizer a verdade, não senti falta, bom chegar tarde, esquecido na conversa de esquina. Não foi ausência por uma semana: o batom ainda no lenço, o prato na mesa por engano, a imagem de relance no espelho.

Com os dias, Senhora, o leite pela primeira vez coalhou. A notícia de sua perda veio aos poucos: a pilha de jornais ali no chão, ninguém os guardou debaixo da escada. Toda a casa um corredor deserto, até o canário ficou mudo. Não dar parte de fraco, Senhora, fui beber com os amigos. Uma hora da noite eles se iam. Ficava só, sem o perdão de sua presença, última luz na varanda, a todas as aflições do dia.

Sentia falta da pequena briga pelo sal no tomate – meu jeito de querer bem. Acaso é saudade, Senhora? As suas violetas, na janela, não poupei água e elas murcham. Não tenho botão na camisa. Calço a meia furada. Que fim levou o saca-rolha? Nenhum de nós sabe, sem a Senhora, conversar com os outros: bocas raivosas mastigando. Venha para casa, Senhora, por favor (TREVISAN, 1979, p. 73).

Nesse microtexto, temos um exemplo interessante de como a intensidade e a tensão da narrativa se constroem a partir do recorte e do enquadramento dado ao enredo e de como um personagem pode ser criado exatamente a partir do que não é dito sobre ele. Utilizando novamente um recurso bastante explorado⁹⁶ em *Mistérios de Curitiba*, Trevisan cria essa história superficial nos moldes de um gênero textual não literário, neste caso, um bilhete no qual o marido conta para a esposa o que mudou com sua ausência e lhe pede que volte para casa. Sob tal enredo, aparentemente simples, a história submersa que se avoluma com riqueza de detalhes e que comunica muito mais do que o escrito é a do cotidiano familiar, dos papéis e espaços consolidados ao longo da vida conjugal e, principalmente, dos diferentes modos de se estar ausente ou presente nesses contextos. Do contraste entre o relato da nova rotina do protagonista e a reconstituição da antiga rotina da esposa (feita pelo leitor a partir das marcas deixadas no espaço físico e nos seres que a circundavam) emergem nítidas as divisões e diferenças que, reforçadas no cotidiano, compõem o abismo que os separa (muito mais e há muito mais tempo do que a distância física finalmente imposta por ela). Por fim, a releitura atenta que o texto exige aponta um viés ainda mais profundo a ser observado: a destinatária do bilhete não é a esposa, mas sim a “Senhora”, a dona da casa, do tempo e do espaço familiar

⁹⁶ Em *Mistérios de Curitiba*, Trevisan utiliza o mesmo recurso em “Carta escrita no escuro”; “Cem contos”; “Cela 25, corredor comum”; “Zulma, boa-tarde”; “Generoso”; e “Ladainha de amor”. Em *Desastres do amor*, o utiliza no conto breve “Certidão”.

(que ela organiza, prepara, mantém) cuja ausência, finalmente sentida pelo protagonista, o motiva a admitir tal fraqueza e a emitir o apelo que ele se permite expor apenas na frase final.

Já em “Dois velhinhos”, o autor apresenta um microtexto com a mesma receita clássica que seria utilizada à exaustão por algumas gerações de minificcionistas em toda a América Latina: duas histórias que se desenvolvem juntas, embora a história oculta só venha à tona com o desenlace surpreendente. Pensando na teoria de Koch (2000a; 2000b) a respeito dos desfechos da minificção, este texto de Trevisan se encaixaria perfeitamente no modelo classificado por ela com o nome de miniconto e caracterizado principalmente pelo golpe de efeito tão difundido pela teoria do conto disseminada por Poe. De forma interessante aqui, entretanto, ainda que revele a história submersa (aquela protagonizada pelo velhinho falecido) e, finalmente, satisfaça a curiosidade essencial para a trama, dissolvendo a tensão que estrutura a narrativa, o desfecho não funciona como momento conclusivo. Após o ponto final, novas nuances da personalidade dos personagens e da relação entre eles tornam necessária uma reconfiguração do enredo em uma releitura que, desta vez, não encontra no texto nenhuma confirmação. Cabe unicamente ao leitor decidir quais sentimentos motivavam o velhinho ao lado da janela e, então, atribuir a todo o microtexto uma nova essência temática:

DOIS VELHINHOS

Dois pobres inválidos, bem velhinhos, esquecidos numa cela do asilo.

Ao lado da janela, retorcendo os aleijões e esticando a cabeça, apenas um podia olhar lá fora.

Junto à porta, no fundo da cama, o outro espiava a parede úmida, o crucifixo negro, as moscas no fio de luz. Com inveja, perguntava o que acontecia. Deslumbrado, anunciava o primeiro:

— Um cachorro ergue a perninha no poste.

Mais tarde:

— Uma menina de vestido branco pulando corda.

Ou ainda:

— Agora é um enterro de luxo.

Sem nada ver, o amigo remordia-se no seu canto. O mais velho acabou morrendo, para alegria do segundo, instalado afinal debaixo da janela.

Não dormiu, antegozando a manhã. Bem desconfiava que o outro não revelasse tudo.

Cochilou um instante — era dia. Sentou-se na cama, com dores espichou o pescoço: entre os muros em ruína, ali no beco, um monte de lixo (TREVISAN, 1968, p. 110).

Finalmente, para esta pesquisa e em meio a tantas outras que relacionam Dalton Trevisan à minificção, é importante esclarecermos algumas questões, sendo a primeira delas a que afirma ser este autor o “pai da minificção brasileira”⁹⁷. Tomando a publicação de *Ah é?*

⁹⁷ Ainda que utilizando o critério cronológico para apresentar os autores abarcados por minha pesquisa, considero equivocada a ideia de se atribuir esse título a um autor uma vez que: 1) entendendo a minificção como uma classe literária transgenérica e, logo, composta por várias formas e gêneros, é impossível que ela tenha um único pai (nem mesmo a definição de minificção foi criada por um único teórico); 2) como já apresentado, essa

como razão de tal afirmação, teríamos que responder que nossa minificção já existia muito antes⁹⁸ e que, portanto, tal obra não poderia garantir o referido posto a Trevisan. No que diz respeito aos seus livros anteriores, realmente Trevisan foi um dos primeiros a publicar, ainda na década de sessenta, textos em consonância com o gênero que daria início ao reconhecimento da minificção no país (ou seja, o miniconto) e em mais de uma obra (*Mistérios de Curitiba* e *Desastres do amor*, ambos de 1968), porém, outros autores já mencionados nesta tese o precederam nessa tarefa. Além disso, em suas obras, a minificção sempre esteve em meio a contos mais longos e é realmente apenas em 1994 que o autor diferencia sua escrita brevíssima do conto, apresentando-a em *Ah é?*, sob o nome de miniestórias. É verdade, entretanto, que, entre os demais precursores apresentados aqui, Trevisan é o único que se dedica desde sua estreia a uma prosa brevíssima nesses moldes e que se mantém nesta direção, produzindo minificção até os dias de hoje (embora também de forma esparsa) e, inclusive, atualizando seu conceito de hiperbrevidade e transitando entre os formatos do miniconto e do microconto.

Neste sentido e ainda em relação às propostas de Spalding (2008), concordo com a afirmação de que, em 1994, Trevisan apresenta (em *Ah é?*) uma obra inteiramente composta por microcontos que, em sua grande maioria, propõem uma reinvenção da minificção brasileira ao se distanciarem do miniconto dos anos setenta. Nesses textos, a brevidade literária, em novo processo de intensificação impulsionado pelo universo virtual e midiático, confronta os limites da narratividade (até então respeitados pelo miniconto), dissolve a intensidade e a tensão e se desgarra do núcleo identificador do gênero conto. Ainda assim, é importante lembrar que seus microcontos são produto de um processo⁹⁹ de reescritura e reinvenção divulgado pelo próprio autor já nos anos setenta e confirmado pela publicação frequente de textos em novas versões revisadas e aprimoradas em relação a sua concisão, a sua carga elíptica e à conseqüente cooperação leitora que exigem. A vinculação explícita do autor (que tão pouco vem a público) ao exercício da hiperbrevidade literária, bem como sua permanência e renovação constantes nos domínios da minificção tornaram logo o nome de Dalton Trevisan um sinônimo da narrativa brevíssima no país. E essa é provavelmente uma

classe literária transgenérica vem se desenvolvendo ao longo de séculos e, portanto, com a participação de diversos autores em seus diferentes estágios e momentos históricos.

⁹⁸ Principalmente se partirmos do conceito de minificção como uma categoria poligenérica composta por não apenas pelo miniconto, mas também por contos, fábulas (como as de Millôr), poemas em prosa (como os de Pompéia), etc, todos em extensão mínima.

⁹⁹ Das 187 miniestórias de *Ah é?*, 24 já haviam sido publicadas antes, como, por exemplo, os minicontos “Apelo” e “Dois velinhos” (de *Mistérios de Curitiba*, 1968) e as quatro séries de microcontos apresentadas em *Pão e sangue* (1988) com os títulos “Seis haicais”, “Sete haicais”, “Oito haicais” e “Nove haicais”.

das razões pelas quais ele é o primeiro a ser associado pela crítica à nova ficção brevíssima que surge nos anos 90 e erroneamente elevado ao posto de pai da minificção brasileira.

O grande destaque logo obtido por sua obra dentro e fora do Brasil e ao mesmo tempo em que se iniciava o processo de definição e reconhecimento da minificção por aqui e em outros países da América Latina também reforça essa ligação e, até hoje, é principalmente através de seus textos que a minificção brasileira atravessa fronteiras geográficas. É a partir de “O ciclista” que, ainda na época das primeiras investigações sobre os limites e a essência voláteis da minificção, Karen Burrell (1982) reconhece já existirem no Brasil microtextos que, assim como o famoso “Borges e eu”, de Jorge Luis Borges, não se encaixavam facilmente nos gêneros literários conhecidos e que Dolores Koch (1986) afirma já serem frequentes no Brasil textos semelhantes aos microrrelatos mexicanos que ela investigava. Infelizmente, foram necessários quase vinte anos para que pesquisas mais profundas sobre nossa minificção fossem realizadas mesmo dentro do Brasil e, assim, com a retomada da brevidade extrema por alguns escritores da década de noventa, muitos críticos brasileiros (desprovidos de dados mais consistentes a respeito da minificção) acabaram caindo na mesma armadilha que Burrell e Koch: tomando o estilo de um autor como único modelo para analisar e tecer teorias a respeito de toda uma classe literária transgenérica.

Na história aqui narrada, entretanto, tais confusões podem ser lidas como provas do caráter marcante e do alcance da minificção de Dalton Trevisan, primeiro autor brasileiro a ter seus textos brevíssimos identificados por críticos estrangeiros como parte da mesma classe literária transgenérica a que já eram associados textos semelhantes produzidos pelo argentino Jorge Luis Borges e pelo mexicano Juan Jose Arreola. Considerando tais eventos e o argumento de Lagmanovich (2006, p. 237), que identifica como clássicos os microtextos de autores que, por serem “gigantes por direito próprio”, contagiavam-nos com sua celebridade, legitimando-os e, assim, abrindo caminho para outros autores e ganhando leitores para uma forma ainda não totalmente reconhecida em suas características peculiares e em sua emancipação com respeito a outras formas literárias, então, poderíamos afirmar que é Trevisan quem cria os primeiros clássicos da minificção brasileira¹⁰⁰.

¹⁰⁰ No original de Lagmanovich, sobre os clásicos da minificção argentina: “Los escritores que hemos considerado clásicos en relación con el microrrelato (capítulos IX y X) realizaron una grand tarea en el sentido de ganar nuevos lectores para un género que aún no estaba totalmente reconocido en sus características peculiares y en su emancipación con respecto a otras formas literarias. Como eran gigantes por derecho propio, autores como Arreola, Borges o Cortázar contagiaron de celebridad muchos de los textos que emitieron y ayudaran a que otros, como Monterroso o Denevi, encontraran también un lugar a su lado. Textos mínimos que en la década de 1920 hubieran parecido caprichos de un excéntrico, en la de 1960 fueron aceptados sin discusión porque estaban legitimados por nombres que era imposible ignorar” (LAGMANOVICH, 2006, p. 237).

CAPÍTULO III – O MINICONTO

No final dos anos 60, o Ato Institucional nº 5 passa a restringir de forma violenta e impactante a produção cultural do país. Ancorado em um ideal integrador e nacionalista e preocupado em controlar e diluir movimentos artísticos contrários ao seu interesse, o governo militar investe em um conjunto de diretrizes para a cultura, criando vários órgãos para a execução desse planejamento e garantindo a geração de bens de consumo para sua nova indústria cultural. Assim, a década de 70 se torna um período paradoxal, marcado pela repressão/higienização cultural brutal, mas também pelo número expressivo de ações do governo que impulsionam, inclusive, o cenário literário da época. Então, já “menos dependente do investimento estatal e gozando de uma relativa autonomia diante da censura”, a literatura explode¹⁰¹:

O novo escritor passa a ser considerado um bom negócio, antigos escritores são relançados com roupagens novas, há o conhecido surto de poesia. No campo institucional, a premiação e a promoção de concursos literários se investe de sentido de patrocínio e incentivo. As empresas editoras testam o alcance comercial de lançamentos bem programados do ponto de vista mercadológico. A forma curta e direta do conto se consolida. Por outro lado, conhece-se a proliferação de revistas literárias que respaldam e se alimentam da boa maré que a literatura experimenta nesse momento (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005, p. 113).

Nesse cenário, “o ímpeto narrativo se atomiza” e as formas breves se destacam também como unidade ideal para a manutenção da “tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante” (CANDIDO, 1989, p. 214). Incorporando elementos 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” (CANDIDO, 1989, p. 210), a ficção brasileira se desenvolve por dois caminhos distintos:

de um lado, o processo modernizador do capitalismo tende a pôr de parte o puro regional, e faz estalarem as sínteses acabadas, já clássicas, do neo-realismo, que vão sendo substituídas por modos fragmentários e violentos de expressão. Esta é a literatura-verdade que nos convém desde os anos 60, e que responde à tecnocracia, à cultura para massas, às guerras de napalm, às ditaduras feitas de cálculo e sangue. De outro lado, a ficção introspectiva, cujos arrimos foram sempre a memória e a auto-análise, ainda resiste como pode à anomia e ao embrutecimento, saltando para universos míticos ou surreais, onde a palavra se

¹⁰¹ Autonomia e explosão que, obviamente, só foram possíveis porque, por não ser um veículo de massas no Brasil, a literatura não oferecia perigo ao regime político em vigência e porque as editoras perceberam que havia um público potencial muito mais numeroso do que o que estava sendo ativado. É com interesse na captação, revitalização e publicidade de autores que pudessem mobilizar esse novo público que surgem nesse período centenas de revistas literárias, concursos literários milionários (com apoio do Estado e de fortes empresas privadas), ciclos de debate, palestras e entrevistas que acabam por criar um crescimento real no mercado editorial (em termos de publicações e de vendas), por revelar novos autores e redescobrir alguns mais antigos em um processo que, entretanto, logo atinge um ponto de saturação (HOLLANDA; GONÇALVES, 2005).

debate e se dobra para resolver com as suas próprias forças simbólicas os contrastes que a ameaçam (BOSI, 1981, p. 21).

Em diferentes regiões do país, escritores adotam a brevidade como padrão, dedicando-se, finalmente de forma sistemática, a textos hiperbreves nos quais um novo projeto narrativo se torna inequívoco e com os quais livros inteiros começam a ser preenchidos. Pela obra de tais autores, a minificação começa a chamar atenção de um número maior de leitores e a dar os primeiros passos rumo a sua categorização no Brasil. Ainda nos primeiros anos da década de setenta, definições e nomenclaturas específicas para tais textos, criadas por seus próprios autores ou por críticos literários, surgem em diferentes publicações (revistas, jornais, volumes críticos e literários), como veremos a seguir¹⁰². À frente desse processo de diferenciação e categorização, destaca-se um grupo de jovens escritores mineiros, da cidade de Guaxupé, que, desde o final dos anos sessenta, começa a divulgar uma nova forma literária em vários jornais e revistas da região. Em julho de 1969, por exemplo, o Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras daquela cidade lança a revista *Cadernos 20* com seu primeiro número totalmente dedicado aos “já famosos minicontos, lançados pelo jornal ‘O Coruja’ e já divulgados em muitas outras publicações literárias” (JESUS, 1969, p.3). No prefácio de tal número da revista, o poeta Joaquim Branco explicava:

Das peças que compõem o presente volume, algumas são criações conhecidas do público leitor de literatura experimental, outras fixarão um momento importante na época que passa: são lances brilhantes, de alto poder de comunicação, pequenos fragmentos (e apesar de fragmentos inteiros) jogados no papel com habilidade e maestria, são preocupações de gente nova, coisa elaborada com paciência, finura de um tempo em que os acontecimentos passam rápido e ninguém tem um minuto a perder. O miniconto, invenção do Elias José, desde que foi publicado no nosso SLD-1, fincou estaca e arranjou adeptos de todo lado. E veio contribuir grandemente para o nosso tempo que necessita de veículos rápidos e de minitudo que possam transmitir o recado e dar conta dele (BRANCO, 1969 apud ALMEIDA, 2012, p. 11).

Tais citações confirmam que, desde 1968, esses textos brevíssimos já circulavam no jornal criado pela mesma Faculdade (*O Coruja*, de Guaxupé) e no primeiro número do *Suplemento/Literatura/Difusão* (SLD) do jornal oficial de Cataguases (MG). Batizados inicialmente de “míni-contos”, eles surgiam ao mesmo tempo em que um certo programa estético defendido no segundo número da revista *Cadernos 20* em um texto marcante por condensar em tão poucas palavras tantos dos conceitos e elementos abarcados pelos estudos mais profundos sobre o que hoje conhecemos como minificação:

¹⁰² Entre elas a coletânea *Poleiro de urus* (1968) e as revistas *Cadernos 20* (de 1969 e 1971).

miniconto (mini, maxicanto) é a visão do mundo. maneira de ser e agir. dinâmico, pois. miniconto, como rotulação possível de ser substituído: minipoema, minicrônica, minioromance, polimini ou minitude. nunca menos, abrangente e variável como as mudanças de nosso tempo, instrumento maleável, conciso, objetivo, sintético, cioso de sua funcionalidade, aqui-agora, lá-sempre, ubíquo, polivalente, verbivocovisual. com ele sentir e ver o mundo sem desperdícios e derramamentos. formalização das coisas com um mínimo de formas, um nada de fórmulas e um todo de formular, tecnificar. arte para um tempo de sustos, de sínopes, porém feita com suor+palavras+lágrimas, para sintetizar o humano, o não-humano e o que há de vir. close-up. underground. fotografia tirada com os olhos e o ser. mini-formal, maxi-elaboração e vida. na época dos sintéticos e das sínteses. do microfilme. da pílula. dos comprimidos e das compressões. o artista míni se comprime em sumo, em suor e sangue, e comprime o (i)mundo na tarefa de expressar e expressar-se. para ele o mini conta. canta. e conta com o míni para expressar o máxi e máxi expressar-se. acredita na falência dos gêneros, porque limitadores da criação, mas o míni é um gênero (ou anti-gênero) elástico-dinâmico-mutável. gênero hoje-e-amanhã. nunca ontem. aqui vai uma mostra do míni que sofremos, criamos, fizemos e somos. (REZENDE, 1969, apud ALMEIDA, 2010, p. 124 – grifo meu).

No texto de Sebastião Rezende, além dos novos padrões de hiperbrevidade literária, destacam-se, por exemplo, referências à forma diferenciada de ver (YEPES, 1996) e ler o mundo (como em Tomassini e Colombo, 1996; Zavala, 2007; ou López Molina, 2005 apud Andres-Suárez, 2010), ao caráter proteico e ao uso de quadros (discutidos por Rojo, 2009) e ao uso da brevidade como ferramenta de problematização e como via de ataque aos limites de gênero (sob uma ótica pós-moderna e em consonância como o anticonto proposto por Philip Stevick, em 1971). Cabe ressaltar que tais associações são feitas por Rezende muitos anos antes que outros países lançassem revistas dedicadas à ficção breve¹⁰³ e que tais teóricos estrangeiros publicassem suas primeiras pesquisas sobre a caracterização da minificação (com exceção de Stevick, que o faz no mesmo ano em que Rezende). No segundo volume da coleção *Movimentos poéticos do interior de Minas Gerais*, organizado por Guido Bilharinho (2018), uma série de artigos sobre o “Grupo de Guaxupé” mostra que é através da leitura desses autores, que o termo miniconto se torna conhecido e adotado em jornais literários de outras cidades de Minas Gerais (como Poços de Caldas e Belo Horizonte), e até mesmo do Rio de Janeiro, desde 1969. E é a partir do mesmo texto de Rezende que, em 1973, a “fórmula condensada” do miniconto é apresentada por Nelly Novaes Coelho (na segunda edição de seu livro *O ensino da literatura – comunicação e expressão*) como um resultado da “intensificação dos princípios básicos que condicionaram o conto moderno” e como um excelente material para análise de texto em sala de aula (COELHO, 1973, p. 138).

¹⁰³ A revista *El Cuento* surge no México em 1964, porém dedicando-se ao conto em todas as suas variantes (e não apenas ao miniconto). Apenas em 1976, a revista americana *TriQuarterly* publicaria um número (35) inteiramente dedicado às “*minute stories*”.

Curiosamente, apesar dessa atitude precursora de percepção teórica tão afinada com os elementos estéticos que compunham a minificção já em produção nos países vizinhos e a literatura em geral dentro e fora do Brasil naquela época, a minificção produzida pelo Grupo de Guaxupé não seguia exatamente pelos mesmos caminhos. Além de Elias José e Sebastião Rezende, também faziam parte do Diretório Acadêmico da Faculdade de Guaxupé e publicavam textos brevíssimos, Francisca Villas Boas e Marco Antônio Soares de Oliveira. Segundo Villas Boas (em entrevista concedida a Almeida, 2012), no final dos anos sessenta, ela e os colegas já conheciam os minicontos produzidos por alguns autores estrangeiros (como Kafka, por exemplo) e foi o interesse pela síntese, pela densidade, pela maior facilidade de publicação e pela maior possibilidade de encontrar o leitor que os levou a explorar tal gênero. Porém, apesar da apresentação de Rezende e do lançamento de uma revista (*Cadernos 20*) dedicada exclusivamente ao miniconto, a referida autora afirma que não havia uma consciência teórica do grupo em torno de uma definição de minificção.

Totalmente atrelados àquela segunda vertente identificada por Bosi no cenário literário dos anos 70, tais escritores opõem-se à violência, ao embrutecimento e à neutralização com uma prosa introspectiva que emerge da memória e da autoanálise carregada de fantasia e completamente guiada pelo fluxo irrefreável dos sentimentos tumultuados que extravasa. A força desse fluxo torna muitas vezes impossível que se atinja um alto controle formal e a concisão extrema, dissolvendo um pouco da condensação que até aqui vinha sendo aplicada em graus altíssimos aos microtextos brasileiros. Brotando de níveis tão profundos e dotados de forte carga poética¹⁰⁴, os minicontos de Guaxupé se estruturam principalmente sobre a necessidade humana de narrar a si, de revelar o que é abafado pelas estruturas que nos circundam, de dar vazão a tudo aquilo que persiste pulsante e intraduzível, apesar das urgências do viver comprimido. Assim, apesar de eleger e explorar a brevidade como forma de crítica e enfrentamento ao silenciamento, à incomunicabilidade e à incompreensão e como ponte de ligação entre o leitor e o vasto mundo afetado por aquelas urgências, a minificção desse Grupo privilegia o contar em detrimento do não-contar, a expressão livre ao invés do des-contar¹⁰⁵, alcançando um efeito diferente no que diz respeito à hiperbrevidade elíptica e às propostas de leitura que destaco em minha definição de miniconto.

¹⁰⁴ Como tão bem documentado na série *Movimentos poéticos do interior de Minas Gerais* (2018), organizada por Guido Bilharinho, o Grupo de Guaxupé também produzia poesia e estava inserido no forte movimento poético que caracteriza aquela geração de escritores mineiros.

¹⁰⁵ No sentido cunhado por Fernández Ferrer (2004): ação irônica contra o pré-estabelecido; desvio da narrativa para revelar um arcabouço literário ou textual.

Ao explorarem, pensarem e divulgarem a brevidade literária como foco de sua escrita, tais autores acrescentaram um capítulo significativo à história da minificção brasileira, principalmente dando início a um movimento de teorização e categorização ainda raro no mundo todo. Já no que diz respeito à história do gênero que aqui chamo de miniconto, podemos dizer que a minificção de Guaxupé representa um momento de diversidade e descontinuidade durante o qual elementos semelhantes são utilizados em graus diferentes e atingem diferentes nuances em comparação ao que vinha sendo desenvolvido no país até o final dos anos 60. No início dos anos 70, dois participantes desse Grupo, Elias José e Francisca Villas Boas, lançam livros independentes de prosa breve que logo recebem o reconhecimento de críticos de fora de Guaxupé e, inclusive, de fora de Minas Gerais. Enquanto Villas Boas se dedica ao conto de maior extensão, Elias José se destaca por continuar se aprimorando no terreno da brevidade extrema e, em seguida, por publicar um livro inteiramente composto por “míni-contos” que, finalmente, tornam-se foco de discussão da crítica literária brasileira.

3.1 Elias José e os míni-contos da paisagem humana

Elias José nasceu em Guaranésia (MG), em 1936. Em 1962, ganha o primeiro lugar em um concurso de contos promovido pela revista *Vida Doméstica* e alguns anos depois, já como aluno da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé, começa a publicar em diversas revistas literárias daquela região. Desde 1968 seus “míni-contos” aparecem em tais publicações, mas é em 1970, com apoio da Imprensa Oficial do Estado de Minas Gerais e do jornalista e escritor Murilo Rubião, que lança seu primeiro livro de contos, intitulado *A mal-amada* e dividido em três partes: “Míni-contos”, “Contos” e “Um máxi-conto”. Com esse livro, ganha o segundo lugar no concurso de contos organizado pela Livraria José Olympio do Rio de Janeiro e tem sua obra divulgada no *Suplemento Literário de Minas Gerais* (1970), na coluna semanal de crítica literária escrita por Hélio Pólvora para o caderno B do *Jornal do Brasil* (1971) e em diversos meios de comunicação da imprensa do sul de Minas Gerais. Entre os críticos mais influentes, entretanto, são os contos dessa obra que recebem maior destaque, enquanto os míni-contos são vistos ainda com grande desconfiança. Na orelha da primeira edição, por exemplo, Octávio de Faria refere-se a Elias José como um autor “cheio de grandes promessas”, mas deixa claro que tal comentário diz respeito aos seus contos e não “ao seu futuro como entusiasta de míni-contos, que não me seduzem particularmente, mas onde ele, é evidente, começa a se mover com grande facilidade e maestria” (FARIA apud JOSÉ, 1970, s/p).

Já em *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual* (1973), Temístocles Linhares analisa *A mal-amada* (1970) e, considerando principalmente a abreviação formal e discursiva e as manifestações do fantástico na escrita de Elias José, comenta que são os contos mais longos e que não recorrem ao fantástico os que tornam a obra significativa para o conto brasileiro de então. Além disso, o crítico declara considerar secundária a quantificação da brevidade proposta nas três partes do livro e – ignorando a minificação já produzida fora do país e tomando os pontos negativos que encontra na obra de um único autor como regra geral – atribui ao novo gênero adotado pelo autor a culpa pelos problemas que encontra. Segundo ele, o “miniconto¹⁰⁶ não comporta a sutileza, nem certos detalhes mínimos de grande importância no contorno geral da estória ou mesmo do episódio ou impressão” e, assim, se limita a “tentar esboçar apenas uma situação de atração e engodo”; nele, “a linguagem sofre com a imperiosa necessidade de se tornar sintética” (LINHARES, 1973, p. 138-139).

É Hélio Pólvora, porém, quem desfaz a confusão em 1975, na seção “Caminhos do Conto” de seu livro *Graciliano, Machado, Drummond & outros*, ao atribuir tais problemas ao fato de Elias José ser “um desses ficcionistas que precisam de maior espaço gráfico”, já que, “sua forma de expressão, definida nas melhores peças de *A mal-amada*, impõe a montagem paciente, a superposição de detalhes emotivos e de constatações existenciais” (PÓLVORA, 1975, p. 154). Além disso, Pólvora se aproxima um pouco mais da ideia da minificação ao vincular a nova fórmula a novas necessidades comunicativas (e não apenas a um molde dentro do qual a narrativa deve se “espremer”), ainda que continue a considerá-la um “conto curto”:

Ao conto curto no Brasil dá-se ultimamente o rótulo de miniconto. O termo está em voga. Eu mesmo já o empreguei, mas em relação a certos ficcionistas que têm o poder de serem implícitos sem forçar o resumo. O conto sintético não é para eles uma forma, como a do soneto antigo, onde o pensamento se espremia nos contrafortes das rimas e no diapasão do ritmo. Não é um modelo de ficção, mas uma circunstância própria do conto e do contista, uma forma natural de o conto se realizar por obra do tom em que foi concebido e do espírito que o anima (PÓLVORA, 1975, p. 153).

Ou seja, apesar de reconhecer a existência e o potencial do miniconto, o crítico não o considera o caminho adequado ou natural para Elias José e, partindo dessa ideia de incompatibilidade entre o autor e a forma, deduz que tal escolha tenha sido influenciada por uma “ânsia de novidade” (PÓLVORA, 1975, p. 153). Assim, Pólvora alerta para os perigos da imposição da hiperbrevidade de forma arbitrária, ignorando o que o tom, o tema e a expressão peculiar ao autor exigem e colocando em perigo a própria natureza da ficção ali contida.

¹⁰⁶ Embora Elias José os chamasse de míni-contos, os críticos já utilizavam o termo miniconto em suas análises.

Finalmente, acusando José de ter se rendido aos “caprichos da moda”, Pólvora cria uma analogia curiosa e memorável por sua ironia:

Em *A mal-amada* (Belo Horizonte, 1970), ele assinala três partes distintas: os minicontos, os contos e até mesmo um maxiconto. Quer dizer: o comprimento do conto é determinado não por sua natureza intrínseca, mas por uma atitude preconcebida do contista. Ao conto é imposto um espaço físico que nem sempre consulta o espaço da imaginação. Segundo a classificação de Elias José, o que ele considera conto, apenas conto, deveria ser midiconto. Assim a literatura de ficção passaria a medir-se pelas opções da moda feminina, atualizando-se na subida, na descida e na estabilidade das saias (PÓLVORA, 1975, p. 153).

Em defesa do autor, sabemos que seus míni-contos já existiam muito antes de *A mal-amada*¹⁰⁷, logo, não foram escritos apenas para conferir maior variedade a tal obra. Recorrendo à já citada entrevista de Villas Boas, é possível imaginar que os autores de Guaxupé realmente quisessem se lançar em um gênero ainda pouco explorado no Brasil e que, nesse sentido, inspirassem-se em uma moda à qual talvez nem todos se ajustassem tão bem¹⁰⁸. Porém, também é possível imaginar que, se a hiperbrevidade se impunha a eles de alguma forma, talvez o fosse mais pelas restrições de espaço e de meios de publicação enfrentadas por alunos da faculdade de uma cidade do interior de Minas Gerais nos anos 60. De qualquer maneira, uma leitura mais atenta revela que, realmente, as melhores composições de Elias José são aquelas que se desenvolvem em um texto mais longo e que, em algumas das mais breves, destoam tanto a presença de elementos desnecessários, quanto (como alertava Hemingway) a omissão de elementos impensados. Porém, como apontado por Temístocles Linhares, “sejam curtos, ou nem curtos nem longos, ou mesmo longos”, o importante é que nenhum dos contos de *A mal-amada* nos deixa indiferentes (LINHARES, 1975, p. 137) e isso, em grande parte, graças ao talento de Elias José para escolher e recortar seus temas da realidade que o cerca.

Entre os temas frequentes do autor estão o estranhamento do cotidiano a partir da perspectiva do narrador ou de eventos insólitos e fantásticos, a incomunicabilidade, a solidão, a angústia e a impossibilidade de se adequar a uma rotina que gera e mantém tais sentimentos. Quase sempre narrados em primeira pessoa, seus míni-contos utilizam a introspecção, o solilóquio e uma linguagem coloquial, com frases curtas e simples, para expor o interior tumultuado e intrincado dos personagens. Em “As marcas”, por exemplo, Elias José brinca com os possíveis significados de diferentes expressões relacionadas ao passar do tempo,

¹⁰⁷ Dos dez míni-contos apresentados na obra de 1970, três já haviam sido publicados no primeiro número da revista *Cadernos 20* (1969) e dois, na revista *Poleiro de Urus* (1968).

¹⁰⁸ Mesmo nesse caso, acredito ser louvável a sintonia dos autores de Guaxupé com tal tendência vinda de outros países e sua decisão de tomar tal direção como projeto de escrita.

extraindo deles a angústia, o estranhamento e o conflito que, crescendo lentamente, tomam conta da narrativa:

AS MARCAS

Interessante, as coisas não mudaram muito por aqui. Parece que o tempo parou. O rio, as casas, as ruas sujas e cheias de buracos. As caras mudaram, ou transferiram-se para outras. Os filhos do vendeiro têm a mesma cara dele, naquele tempo. Quase gritei “Etelvina”! quando aquela mulher passou: era a filha mais nova que ficou velha antes do tempo. Como envelhecem depressa! Quando visitava o João de Barro, olhei bem para o espelho: meu rosto era vinte anos mais moço que o dele. E brincamos juntos no nosso tempo de calças curtas. Revi a namoradinha dos últimos anos de Grupo, tive pena: viúva, oito filhos, desdentada, cabelos tostados de sol, cara enrugada e as mãos (como há pouco eu ainda sonhava com a beleza delas!) calosas e encardidas. A professora é a única que luta contra o tempo, luta inútil, mas luta. Só me recebeu depois de um banho perfumado, muito talco no rosto, olhos pintados e um batom bem vermelho.

Mas o tempo se mostrava nos cantos dos olhos e da boca. Fantasiei tanto a volta, a visita aos parentes, agora esta pressa em partir. Não sei o que conversar. Olham-me como coisa diferente, um respeito que me desconcerta. Queria ficar meses, matar a fome de passado, mas agora... Amanhã mesmo vou-me embora. Tenho medo de contaminar-me com as coisas e pessoas. Olho para as minhas calças de vinco permanente, meus cigarros americanos, camisas impassáveis e vejo que eu soube vestir bem o meu passado. Se eu ficar, talvez o espelho não me deixe sair daqui nunca mais. Tenho medo (JOSÉ, 1970, s/p)...

É interessante observar como o autor constrói, ao longo do texto, a contradição entre a “fome de passado” e o medo da contaminação, entre o passado preservado pela imaginação (para o qual sonhamos regressar) e aquele com o qual evitamos nos conectar apesar de sua presença desconfortável debaixo do que quer que o presente nos possibilite vestir. Assim, sob a história singela do retorno às origens, escondem-se detalhes do reencontro desconfortável com o “espelho” que, no rosto de cada um dos que ficaram para trás, revela a distância real entre aqueles que ficaram parados no tempo (embora fisicamente marcados por ele) e o protagonista que, ao afastar-se daquela realidade física, pôde evitar alguns desses “vintos” ou, pelo menos, escolher quais manter. Após a primeira leitura, o título se revela múltiplo das marcas do tempo e, principalmente, do passado do protagonista, em seu corpo, sua personalidade, sua mente e, logo, em seu futuro, pelo qual ele teme após a visita já que, mais perigoso do que seu olhar sobre os outros, é o olhar dos outros sobre ele, mais uma das marcas que terá que carregar agora e cujos efeitos ele ainda não sabe mensurar. Na narrativa que parece revelar tanto e de forma tão livre, a história submersa é delineada por pequenas pistas que, estrategicamente posicionadas por Elias José, se desdobram com maior profundidade após a primeira leitura e, na mente do leitor, se reconectam em consonância com os sentimentos descritos pelo narrador.

Outro traço muito explorado por Elias José (e exaustivamente discutido por Linhares em seu livro de 1973) é a utilização de manifestações do fantástico, embora “não seja desejo

do autor [...] permanecer no reino do mistério como seu iniciado” (LINHARES, 1973, p. 133). Reagindo de certa forma a “uma perspectiva realista em sentido estrito” (ELIAS José, 2018, *online*) alguns de seus contos incorporam ao cotidiano sufocante que descrevem uma nova dimensão na qual os sentimentos ali comunicados podem assumir proporções ainda maiores. Exemplo disso, ainda em *A mal-amada*, é o mini-conto a seguir:

ANIVERSÁRIO

E o bolo tomava conta da praça. Eu teria que apagar todas as velas: duzentas – número de anos comemorados. Já não havia mais sopro em mim, mas a multidão me empurrava para as velas, gritando:

— Apaga! Apaga! Você não é tão moço?! Apaga! Apaaagaaa!

Precisava sentar-me e lembrar coisas distantes, caladas, mas não mortas. De outros tempos, outros... mas não tenho direito. Sou um animal raro, de vida eterna.

Durante toda a semana, jornais e televisões me entrevistaram. Pediam dados, queriam o meu segredo. Abri meu sorriso maior e desconversei para fazer mistério. Se eu dissesse que a vida me castigou, que de tanto pedir a morte, ela não veio, não me acreditariam.

Logo partirei o bolo, servirei pedaços dele. Depois pressinto que serei cortado e eles se servirão dos meus pedaços – querem viver tanto como eu. Não farei reação alguma, morrerei contente. Se Maria aparecer entre a multidão, com seus 19 anos e o seu corpo tormento, vou apontá-la como o meu segredo. Nossos corpos serão devorados juntos e não haverá mais motivo para eu querer a vida. E nosso filho morrerá no ventre, conseguindo a única felicidade: não nascer. (JOSÉ, 1970, n.p.).

Aqui, novamente, Elias José constrói um mini-conto que “de longe, e à primeira vista, [...] nos acena como um cordeiro manso. De perto, quando o penetramos” revela “o lobo decomposto em garras e dentes, em fomes e fúrias” (REZENDE, 1971, p. 9). À rotineira comemoração anunciada no título, a narrativa vai lentamente contrapondo a história de um homem para quem o tempo não impõe limites, enquanto amplia a atmosfera de tensão entre esse ser (que se sente castigado por tal sina) e a multidão (que “mataria” para ter a mesma sorte). Escondidas no texto estão as pistas de um confronto que parece inevitável e que revela a ironia tão sutil: poupado pelo tempo, o protagonista não escapará do público que agora o assiste como a um animal raro, um espetáculo, um produto a ser consumido. Ao longo da leitura, o “Aniversário”, tema tão simples e geralmente associado a um evento feliz, vai acumulando o peso daqueles duzentos anos de castigo e a violência que (com empurrões e gritos) contamina seus elementos mais representativos (a hora do bolo e das velas), até esvaziar-se de todo sentido positivo. O desfecho, então, problematiza ainda mais os valores positivos que automaticamente vinculamos à vida (e ao nascimento, por associação) ao completar a história do protagonista com o “final feliz” que lhe cabia, porém, mais uma vez contaminado pela trágica ironia à qual só escapam os que não nascem: o contentamento da morte só lhe é dado quando ele acha um motivo (Maria) para querer viver.

Em 1971, Elias José publica o primeiro livro no Brasil a apresentar o subtítulo “míni-contos” na contracapa e a conter somente textos desse tipo. Em *O tempo, Camila*, seus 53 textos (assim como os do livro anterior) são breves e concisos, exploram a elipse intensa, com personagens raramente descritos, inícios *in media res*, escassez de descrições temporais e ausência de descrições espaciais (Elias José é um escritor de paisagens psicológicas e não físicas). Em muitos desses míni-contos surgem elementos fantásticos, em outros, pode ser observada forte influência da poesia. Tomando como referência os traços característicos da minificção apresentados anteriormente, cabe acrescentar ainda que, nos textos mais breves da obra, a ironia é construída de forma muito delicada, o ceticismo e a crítica se estruturam a partir de paradoxos e contradições, o humor e a intertextualidade são raramente utilizados e os finais são muitas vezes abertos ou inexistentes. A combinação de grande parte dessas características pode ser vista em “Festas”:

FESTAS

Natal.

Uma estrela brilhava no fundo do copo. Sem
sonhos e vazio, eu olhava uma árvore apagada.
Sem presentes para dar, sem ao menos enfeitar a
espera.

Carnaval.

Vesti os meus sonhos em cores berrantes. Na boca
Um sorriso de samba. Minhas mãos apertaram
Sem nada receber ou doar. Fantasiei-me de palhaço.
Cinzas.

Bateram à porta, não ouvi. Sentada esperando,
encontrei-a tão triste. O beijo da espera tornara-se
amargo. Nas nossas cinzas a certeza de que, depois
dos sonhos, aleluias não há. (JOSÉ, 1971, p. 85).

Nesse míni-conto, elipse e concisão atingem proporções raras vezes atingidas por Elias José e a história aparente, pautada pelos eventos do calendário, oculta muito mais do que narra, deixando que o desfecho forneça os elementos que finalmente permitem ao leitor compor a história submersa. É só após a leitura que o texto se revela em sua totalidade, muito mais narrativo do que poético (como inicialmente parece), brincando com elementos de cada uma das datas vividas pelo protagonista durante sua espera para construir as pistas que nos conduzem pelas diferentes fases e sentimentos decorrentes da separação de um casal. O final, além de (outra vez) ressaltar o teor irônico do título e ressignificar cada uma das datas já “comemoradas”, ainda amplia o quadro apresentado, ao antecipar um futuro no qual, mais uma vez, a relação amorosa diverge da comemoração proposta pelo calendário. Ainda que no calendário de comemorações católicas, a quarta-feira de cinzas marque o início de um período

de mudança de vida, as cinzas que o protagonista encontra são apenas os restos mortais da relação que (já destruída) não pode mais ser ressuscitada ou vivida por muito tempo¹⁰⁹.

Ainda em *O tempo, Camila* (1971), destaca-se também “Ela, as coisas e eu”, pelo uso da hiperbrevidade elíptica e por outra característica importante de Elias José: a forma como ele “penetra o domínio das coisas” e “quase não o sentimos” devido a sua habilidade para envolver-nos de “tal forma que já não distinguimos mais (e isso sem susto!) as fronteiras do real e do imaginário” (REZENDE, 1971, p. 11). Nesse míni-conto, o diálogo entre os personagens (tema central da narrativa) é omitido e é nas pequenas coisas do mundo no qual o protagonista se refugia do passado que podemos ler suas emoções diante do encontro inevitável com a mulher com quem dividiu um dia aquele ambiente. Assim, por baixo da história aparente de indiferença e de fuga (dele), desenrola-se a história da força dessas emoções do protagonista, represadas, mas que ainda se atropelam e gritam em alguma parte do que um dia foi a vida dos dois. A impossibilidade de reconciliação é confirmada pelo título no qual a ordem das palavras ressalta que “as coisas” (termo que então adquire novo sentido, referente à situação geral do relacionamento), com os diferentes valores que cada um dos dois lhes atribuem (para ela irreconhecíveis, para ele, a expressão de si próprio) já são uma barreira intransponível entre eles:

ELA, AS COISAS E EU

— Vim porque precisava falar-lhe um pouco. Tanta coisa! Amanhã será diferente, impossível... Hoje estou com coragem.

Ela falava, as coisas atropelavam-se e, sem perceber, fui notando que havia um aspecto novo no ambiente. Eu gostaria que as rosas ficassem mudas no vaso, mas elas não aguentavam e falavam, gritavam que eu não devia, que não a ouvisse, tudo mentira. O pássaro emudeceu e começou a me olhar com pena, eu vi censura na maneira triste como me fitava. Um minuto antes, o gato brincava de correr o rabo em minhas pernas, enquanto eu lia o jornal cheio de guerras e crimes. Agora, o gato ficou parado, como se quisesse pensar melhor antes de tomar posição, antes de atacar. Eu merecia o ataque. Cada coisa, cada peça tinha o seu direito sobre mim. Sempre me senti amado e refugiado pelas pequenas coisas do meu mundo. Aqui pude esquecer coisas, desligar-me de um passado que queria ressurgir.

— Sabe? É muito difícil a gente apagar sentimentos. Achei bom dar uma olhada no que era nosso, em você. Tudo está diferente, já não conheço você, nossas coisas...

Agora o pássaro começou a cantar, o gato brinca com o meu chinelo, as rosas enfeitam caladas a sala que, de um minuto para outro, ficou novamente grande e triste. Finjo que leio. Meus olhos estão na janela, na esperança de vê-la dobrar a esquina (JOSÉ, 1971, p. 55).

Ainda sobre Elias José, vale ressaltar que, para a história da minificção brasileira, foi o primeiro autor a propor o miniconto como um novo gênero (tendência predominante nos demais países da América Latina desde aquela época até hoje) e a ter seus textos avaliados

¹⁰⁹ Comemorado quarenta dias depois da quarta-feira de cinzas, o sábado de aleluia prenuncia a ressurreição de Cristo.

pela crítica brasileira como exemplares de uma nova forma literária. Após a publicação das duas obras aqui analisadas, lança, em 1974, o livro *Inquieta viagem no fundo do poço*, laureado com o “Jabuti” de melhor livro de contos e com o prêmio “Governador do Distrito Federal” de melhor livro de ficção. Seus contos e poemas foram publicados em revistas de vários países ainda nos anos 70, entre elas, a mexicana *El Cuento*, grande divulgadora da minificção na América Latina. Em 1976, lança seu primeiro livro infanto-juvenil e, devido ao grande sucesso obtido junto a tal público, logo passa a dedicar-se exclusivamente a ele, atingindo a publicação de mais de cem livros do gênero. Em 2008, ano de seu falecimento, sua família funda em Guaxupé o *Instituto Cultural Elias José*, com o intuito de preservar a memória do autor e de incentivar e difundir a cultura entre as crianças da região. Todo o acervo pessoal de Elias José encontra-se disponível para consulta nesse instituto e começou a ser digitalizado com o apoio de diversos órgãos do município em 2018. Os livros de Márcio Almeida (2010 e 2012) são até hoje o único material que fornece dados específicos sobre a minificção deste autor.

3.2 Péricles Prade e as ficções insólitas

Péricles Luís Medeiros Prade nasceu em 1942, em Timbó, Santa Catarina. Em meados da década de 60, já em Florianópolis e formado em Direito, aproxima-se do grupo poético Litoral (em sintonia com os postulados da Geração de 45 no Brasil) e publica dois livros de poesia “com um verso vigoroso na forma e no conteúdo” e com “nítidas experiências, vitoriosas, com o Concretismo, a Práxis e o Poema Processo” (SACHET, 1985, p. 184). Nos anos seguintes, tem outros poemas publicados na revista catarinense “Ilha – Mensário de Divulgação, Cultura e Arte” e em 1970, juntamente com Arminda Prade, Lindolf Bell e Elke Hering, funda e passa a manter em Blumenau a primeira galeria de artes de Santa Catarina, a Açú-Açu. Ainda nesse mesmo ano e “sob os auspícios do Conselho de Cultura do Estado de Santa Catarina” (como consta na contracapa da primeira edição), lança seu primeiro livro em prosa, *Os milagres do cão Jerônimo* (1970). Composta por 15 textos brevíssimos, a obra logo ganha novas edições, é comentada nos jornais *O Estado de São Paulo* (SP), *Correio do Povo* (RS) e *Correio Braziliense* (DF) e por autores como Elias José e J. J. Veiga e críticos como Fábio Lucas e Márcio Almeida (como incluído na terceira edição, de 1976).

Apesar de apresentados como contos em todas as edições da obra até hoje, esses textos brevíssimos logo foram identificados como parte de um filão até então inexplorado no país. Eram textos que se enriqueciam “bem mais com o sugerido do que com o declarado”

(JUNKES apud MACIEL, 2002, *online*), abertos, ambíguos, capazes de assumir “multívocas variantes” a cada nova leitura¹¹⁰. Pareciam poemas, pareciam contos, pareciam narrativas orais “de monges beduínos, de rapsodos e dervixes” (MEDAUAR apud PRADE, 1970, p. 107), ou como o escritor catarinense Salim Miguel os definiria mais tarde:

por mais liberdade que se queira ter, mesmo levando em consideração a frase famosa de Mário de Andrade (‘conto é tudo aquilo que o autor resolve denominar de conto’), é difícil classificar assim estes trabalhos de Péricles Prade. Eles nos parecem mais ‘ficção’, na classificação de um Borges, ou prosa poética, onde o fantástico, lembrando a pintura de um Bosch por suas colocações, é a principal constante (MIGUEL, 1980, apud SACHET, 1985, p. 208).

Além disso, diferentemente do que acontecia nos míni-contos de Elias José, nas ficções de Prade o fantástico atinge proporções raríssimas vezes vistas no país, fato que, segundo o crítico cearense Nilto Maciel (2002, *online*)¹¹¹, coloca o autor entre os três grandes nomes da literatura fantástica brasileira, juntamente com Murilo Rubião e J. J. Veiga¹¹². Realmente, na prosa de Prade, a linguagem retoma o oral das sagas, parábolas e lendas, aproximando-se das narrativas bíblicas e da sabedoria oriental, e o fantástico destaca-se constante e acima de tudo. Porém, no que diz respeito a esse último elemento, cabe acrescentar que o autor se desvia do estilo dos outros dois brasileiros (bem como de autores como Gabriel García Marquez) por seu texto “mais poético, mais sucinto e, principalmente, mais desconcertante” (SPALDING, 1999, p. 100) e pelas diferentes nuances que esse “fantástico” assume, alcançando efeito “inteiramente diferente de outros transgressores do real de nossas letras” (ALMEIDA FISCHER apud MACIEL, 2002, *online*).

Em sua pesquisa sobre a literatura catarinense, Antonio Hohlfeldt (1997, p. 326-331) vincula a ficção de Prade ao movimento que, ao artista latino-americano nos anos 70, propunha um encontro com uma realidade não esterilizada e conectada à magicidade de uma cultura ainda primitiva, sacralizada e mítica (conforme Hildebrando Dacanal, 1970). Nessa direção, Prade vai buscar nos mitos genéticos (ligados à origem, ao Bem e ao Mal), os elementos escatológicos, ritualísticos e satânicos que (apesar de herdados dos imigrantes europeus) povoam as manifestações culturais de Santa Catarina, e ainda os amplia pelo vasto território do ocultismo, esoterismo (Cabala, Gnose, Alquimia, Magia, Artes divinatórias),

¹¹⁰ Para Francisco Miguel de Moura, “numa primeira leitura, além de não cansarem, divertem; já numa segunda investida, se não possuirmos certa acuidade, desnorream; e [...] quando o lemos pela terceira ou quarta vez, descobrimos muita coisa” (MOURA apud PRADE, 1970, p. 108).

¹¹¹ Em dois artigos publicados apenas na internet, Nilto Maciel esboça um estudo maior sobre a literatura fantástica no Brasil e, em ambos os textos, inclui Prade com destaque.

¹¹² Antonio Hohlfeldt, em seu livro *Conto brasileiro contemporâneo* (1981), inclui Péricles Prade entre os nomes responsáveis pelo conto alegórico no país (ao lado de Murilo Rubião, Moacyr Scliar, Roberto Drummond e Victor Giudice).

mitologia e simbologia. Extremamente vinculada às imagens, a ficção do autor se aproxima também da pintura surrealista de Picasso, Dalí, Van Gogh e, “com maior proeminência, Hieronymus Bosch” (PRADE, 2011, p. 20), para propor “um mundo pluridimensional [...] desde os atos mais mezinhos até as grandes ilogicidades dos tremendos problemas vivenciais” (SPALDING, 1999, p. 100). Porém, o que realmente torna sua prosa única no cenário brasileiro é o modo como Prade insere nesse território fantástico a ironia e a comicidade para “fazer a crítica de uma realidade impertigadamente lógica no que tem de banal e cruel” (RONALD, 1999, p. 11).

Para tecer tal crítica, o autor mergulha no universo das narrativas sagradas e modelares, explorando ali, entretanto, a essência transgressora, imprevisível, profana, grotesca e desordenada que, finalmente, se revela intrínseca à vida e à nossa natureza. Como consequência, em seus microtextos, uma realidade “estranha e imperscrutável” se expressa em um “cosmos totalmente hermético e incongruente” (SPALDING, 1980 apud MACIEL, 2002, *online*) e a ironia e o humor tingem-se com suas nuances mais negras, demoníacas e, por isso mesmo, profundamente humanas. Como explica Schmidt:

A ficção de Prade tem a capacidade de interpolar no infinitamente impalpável o cunho filosófico de uma ordem imanente e transcendente, multievocativa de forças irrefreáveis, anárquicas, irracionais. Uma outra ordem que questiona as certezas, limitadas e provisórias, revelando o humano insuficiente por ter perdido o anímico, sendo apenas um organismo estropiado nos espasmos da passionalidade (SCHMIDT, 2011, p.79).

No que diz respeito à brevidade, Luz e Silva (1999) destaca na ficção de Prade a contenção de elementos “cuja função ou necessidade possa ser escamoteada”, bem como um “encruzilhar de pormenores dispostos com paciência meticulosa” para uma finalidade específica, sem “pontas soltas, mesmo que uma primeira leitura possa dar essa impressão” (LUZ E SILVA, 1999, p. 10). Essa redução rigorosa aproxima a prosa da linguagem poética, introduzindo-a no território da hiperbrevidade elíptica e exigindo um tipo diferente de leitura que deixa para o leitor a tarefa de “intuir o que fica em branco, o que não é dito” (LUZ E SILVA, 1999, p. 107). Além disso, a utilização de grande número de mitos e arquétipos reconfigurados pela visão do autor e subvertidos com ironia e irreverência une de maneira insólita o erudito e o popular, em um jogo de contar e des-contar voltado para a crítica e a releitura de estruturas pré-estabelecidas, principalmente por discursos místicos e sagrados. Entre os contos brevíssimos de *Os milagres do cão Jerônimo*, “No museu” é um dos que reúne grande parte desses traços:

NO MUSEU

O pintor de roxas faces disse adeus à mãe e foi direto ao museu conversar com o seu quadro predileto. Trata-se do *Café à noite*, de Van Gogh.

Todos os dias, após o almoço, bate na porta da conhecida casa de arte e é recebido por Lipont, um simpático militar responsável pela guarda das telas.

Há dez anos conversa com o homem de branco e de misteriosos cabelos verdes que se mantém de pé, bem perto da mesa de snooker. São velhos amigos?

O que o público não tem notado é a sensível modificação da bela pintura. O pintor de roxas faces, frustrado, fez um pacto com o homem branco e de misteriosos cabelos verdes: libertá-lo-ia do quadro se subvertesse todo o ambiente, pois odiava Van Gogh, o grande gênio. E assim foi feito.

O relógio, que no quadro marcava doze horas e quatorze minutos, está quebrado, assinalando quinze para as oito; sobre a mesa, sete bolas coloridas; desaparecido o taco; dos três lampiões, um apenas se encontra aceso; no chão manchas de sangue sugerindo luta; na parede vermelha uma rachadura em forma de V e a cabeça de todos os fregueses pendidas sobre as cadeiras. O famoso quadro está finalmente transformado.

Quando faz menção de levantar-se, o homem de branco e de misteriosos cabelos verdes pergunta, baixinho, se não irá libertá-lo.

- Ora, a libertação está em ti.

Sai zombando, mas não consegue ultrapassar a porta. O velho General Lipont retira um antigo punhal de suas costas. A polícia ainda o está examinando e os depoimentos de Lipont, por incrível que pareça, são considerados contraditórios. (PRADE, 1970, p. 87).

Nesse texto, Prade explora elementos da vida e da obra do pintor holandês Vincent Van Gogh para compor uma história submersa que discute o próprio conceito de arte que norteia sua escrita. Como em outros textos de *Os milagres do cão Jerônimo*, aqui também a intertextualidade é a responsável por unir o mundo de Prade a um mundo mais “real”, dissipando um pouco da atmosfera insólita do enredo ao aludir a detalhes de obras amplamente conhecidas. Da mesma maneira que “A dentadura” (que remete ao dramaturgo italiano Luigi Pirandello) e “A simples morte pelo punhal” (em referência ao poeta alemão Rainer Maria Rilke)¹¹³, “No museu” aborda os efeitos profundos da arte sobre o ser que a ela se conecta e, de forma cômica e irônica, a imprevisibilidade dos sentimentos e ações por ela desencadeados. Assim, sob a história de um pintor frustrado que arquiteta um plano para atacar o legado de Van Gogh, escondem-se múltiplas narrativas que apresentam a obra de arte como um elemento vivo e transformador (apesar do *status* que o tempo e o meio possam lhe conferir), que reforçam o poder da criação artística como um ato libertador e que questionam os limites de nossa liberdade como criadores e criaturas de nosso próprio cenário.

Durante um período de controle e restrições severas à liberdade de expressão no Brasil, Prade escreve um conto brevíssimo no qual as telas são guardadas por um “simpático militar” e um crime é cometido por um homem pintado por Van Gogh, ironizando assim as tentativas de esterilização da arte que, mesmo sob vigilância, subverte e ataca a ordem e o

¹¹³ “A dentadura” e “A simples morte pelo punhal” também fazem parte de *Os milagres do cão Jerônimo*.

mundo ao seu redor. Por outro lado, a luta do homem de branco para transformar seu entorno em busca de libertação remete à ideia da condição humana como uma prisão, já que seu final vai ao encontro da intenção de seu criador: *Le café de nuit*, segundo o próprio Van Gogh, é o retrato de um local onde alguém pode arruinar-se, enlouquecer ou cometer um crime¹¹⁴. A frase final do texto reafirma a contradição do quadro exposto em um desfecho que obriga à releitura levando o leitor a investigar o crime (de Prade) em suas diversas camadas. Além disso, é interessante observar a forma como em “No museu” o autor apaga as barreiras entre a obra de arte e o espectador, o espaço/tempo da vida real e de sua representação artística, a pintura e a literatura, a arte renomada (pintura de Van Gogh) e a marginalizada (o gênero literário policial).

Já em “Alexandria”, Prade se aproxima da minificação produzida na mesma época nos demais países da América Latina, explorando arquétipos e temas nos quais ecoam a atmosfera do realismo mágico e da obra de Jorge Luis Borges:

ALEXANDRIA

O animal rompe a porta, violentamente, caindo entre os livros. Conserva no rosto a palidez, infeliz nos gestos e no olhar. Levanta, os músculos retesados, conduzindo o corpo com dificuldade.

A primeira preocupação é a de cheirar as lombadas, certo de reconhecer o conteúdo pelo olfato raro e milenar. Seguro e confiante, percorre os corredores.

Duas entidades sobreviventes. O animal e a biblioteca como resultado de um conflito, solitários num ambiente físico de comunicação intensa. As presenças se confrontam. Os objetos e o organismo convivem o mesmo clima de diferentes tensões. Contrapõe-se o silêncio à respiração.

O odor quase enlouquece o animal. Salta em direção da mesa de mármore, chocando-se contra o vaso de porcelana, colocado no móvel com prazer. Com o pelo limpa o sangue, cujo resíduo é um belo desenho de ave levantando voo. A cabeça ferida, dor suprema, luta com desespero para encontrar a saída nesse mundo selvagem de unidades estranhas.

A força se esgota, o líquido se esvai cruzando os olhos azuis, escorrendo pelo ventre em movimento. O animal estremece, colorindo a paisagem no livro aberto (PRADE, 1970, p. 65).

Segundo Luz e Silva (1999), esse conto brevíssimo elucida muitas das constantes na obra de Prade, entre elas a luta entre o instinto animal e a razão humana, entre o ser preso à matéria e o conhecimento infinito e sagrado, entre o domínio sacralizador e a libertação profana. Em consonância com muitos dos textos de Borges, Prade escolhe para compor sua história superficial dois elementos que se destacam ao longo de toda a obra do autor argentino, como, por exemplo, no poema “O outro tigre”, publicado em *O fazedor* (1960). Em “Alexandria”, porém, o sangue (que também tinge o tigre de Borges) é apresentado como marca do constante e violento confronto entre o ser e o universo no qual ele insiste em

¹¹⁴ Além disso, o homem de branco assina sua transformação com uma mancha em forma de V, ou seja, quem assina a nova versão ainda é Vincent Van Gogh.

penetrar (a biblioteca, outro dos símbolos favoritos de Borges), é produto da comunicação tensa, mas transformadora, que fere, dói, mas finalmente confere ao animal o “belo desenho de ave levantando vôo”, o acesso a outras formas de existência e à possibilidade de ir além. Morta a matéria, o que resta do ser transmutado é o que dá cor à ficção: a essência que, ainda que nos prenda à condição de apenas mais uma das unidades estranhas desse mundo selvagem, nos perpetua como “um sistema de palavras”, “símbolos e sombras, uma série de tropos literários”, fazendo de nós “ficção da arte” (BORGES, 1998, p. 199).

Em 1980, já pela editora Alfa/Ômega (SP), Péricles Prade publica seu segundo livro de contos brevíssimos, intitulado *Alçapão para gigantes*. No prefácio acrescentado à segunda edição, Fabio Lucas destaca a indefinida espessura poética aderida à função narrativa e o modo como a substância humana no que ela tem de mais precível e precário (LUCAS, 1995) se infiltra na fantasia criada por Prade, fazendo o leitor mergulhar fundo no inconsciente. Nesse livro, a influência de Jorge Luis Borges novamente se faz presente em um texto que explora a natureza atemporal e ao mesmo tempo etérea dos símbolos que traduzem e guiam nossa jornada através do universo e em busca de nossa essência:

O TIGRE

1

O tigre dança sobre a enorme e quente chapa de ferro. Os gritos explodem na floresta. Após, com as pernas queimadas, o corpo do animal tomba ao chão. Recolhido por monstros verdes é levado para uma jaula luminosa, onde, prisioneiro, vê com surpresa sete lâminas sagradas curtirem o belo couro de manchas sagradas.

2

O tigre enfia o pescoço na boca da serpente de ouro. Ouve-se a distância o veneno escorrer pelas veias, mas o animal, afeito a torturas, resiste com resignação. As mordidas continuam, os finos dentes quase rompendo a jugular.

Sem se preocupar, com tranquilidade sopra dentro da serpente que, aos poucos, converte-se em balão.

3

O tigre salta ao fundo do poço, num mergulho que ultrapassa cinco minutos, procurando em vão encontrar a arca de fogo furtada do altar do rei Anthenor. Repete o mergulho diversas vezes, espetado, sempre, por uma afiada espada de prata que sai da bainha conduzida pelo escravo branco.

Aberta a arca, ao acaso, a água corrompe o símbolo (PRADE, 2013, p. 71).

Na estrutura de seu texto, Prade expõe a narrativa mítica do herói em busca de um objeto sagrado e enfrentando as diferentes etapas de um processo de iniciação: purificado pelo fogo, torturado no limite entre o bem e o mal e, finalmente vencido pela água que corrompe sua meta. A ambiguidade final, porém, desperta o questionamento que nos faz retomar a leitura para pensar o protagonista como mais um dos símbolos que nos conectam a outras dimensões de compreensão, indo ao encontro de um dos temas favoritos de Prade: os rituais que colocam nossa própria natureza à prova e que nos revelam as fraquezas que fazem parte

de nós, mas que, mesmo assim, precisamos dominar. Escondida no texto, a dualidade fogo/água, ouro/prata, reforça essa visão do ser em luta para estabelecer o equilíbrio e a unidade dentro de si, assim como ao seu redor. A força de histórias como essa - modelares, com função ritualística e estruturadas por imagens e seres de fundo arquetípico (GOMES, 1995) – pode ser observada em outros contos brevíssimos de *Alçapão para gigantes*, como o seguinte:

MIRSÂNIA, A ESTRATEGISTA

Nos corredores a rainha se irrita. Pela quarta vez patas estranhas eliminam os exércitos, preparados há longo tempo. Não confessa o desânimo, mas pensa na renúncia. Convoca o povo para expor certos pormenores.

— Se não tivesse o temperamento que é do conhecimento de todos, já me consideraria derrotada. Creio, porém, em nossa milenar capacidade de recuperação. Minha preocupação é tamanha que, sozinha, não mais tenho condições de organizar as defesas. Até hoje não admiti a interferência de ninguém, segura de poder decidir tudo, inclusive a respeito das guerras. Volto atrás. Ouço para melhor orientar. Quem poderia nos aconselhar para o combate?

Todas as formigas, uma única voz, disseram aos gritos:

— Mirsânia, a estrategista!

A rainha engoliu em seco. Era sua rival, presa no cubículo de Milfos há dezesseis séculos porque um dia teve a ousadia de demonstrar um pequeno erro de cálculo cometido por um ministro. A situação era embaraçosa.

Se não acolhesse o pedido, estaria desmoralizada após o patético discurso; se aceitasse, estaria admitindo a força da outra. Pensou alguns segundos e sucumbiu:

— Sendo para o benefício de todos, determino a expedição do alvará de soltura.

A rainha, escoltada por trinta e quatro falanges, dirigiu-se apressadamente ao cárcere. Apanhou as chaves e, num gesto solene, abriu as portas de ferro.

A surpresa do desencontro é indizível. Ela não mais se encontrava na prisão. No chão, num papiro, havia uma fórmula minúscula que mais parecia rascunho de projetos. Juntou-a com as mãos trêmulas, chamando com urgência o alquimista Fharnau.

Com os olhos inchados e arfando, disse com terror:

— Majestade, Mirsânia é o gigante! (PRADE, 2013, p. 73).

Aqui, o enredo linear e o narrador onisciente conduzem o leitor por uma história superficial que parece ter todos os seus pormenores claramente expostos e que, por isso mesmo, oculta tão bem os detalhes que são a chave para o conteúdo submerso. Confinado sob o reinado da razão dominadora e intransigente que nos leva a diminuir cada vez mais nossos horizontes, emerge finalmente o poder da alquimia, o saber místico que transmuta a pedra em ouro, a prisão material em evolução espiritual, a formiga em um gigante. O desfecho inesperado, ironicamente, apresenta a rainha sob novo ângulo, frágil e ingênua diante da rival que ela não soube enfrentar dezesseis séculos atrás e que, na memória de seu povo e no cubículo de Milfos, continuou crescendo em poder e liberdade. A sutil referência ao oráculo de Delfos (Milfos) e a um dos grandes nomes da alquimia (Nicolas Flamel – Fharnau) nos permite vislumbrar no cárcere de Mirsânia a metáfora para a introspecção que nos coloca em contato com aquilo que precisamos combater e explorar em nossa jornada de crescimento.

Após a análise de tais exemplos, cabe ressaltar o papel precursor de Péricles Prade na história da minificação brasileira não apenas pela hiperbrevidade elíptica de seus textos, mas também pela combinação e a intensidade de alguns elementos que, já em 1970, o vinculam à estética que seria chamada de pós-moderna. Assim, como aponta Eliana de Alcântara Teixeira (2016), Prade desenvolve uma escrita sincrética, mesclando diferentes formas textuais, transitando por diferentes manifestações artísticas (aproximando-se da pintura através da écfrase, em “No museu”, por exemplo), e compondo uma obra que se oferece ao leitor aberta e inacabada, que revisa o passado por meio da paródia e que navega pelo universo do maravilhoso e do *nonsense* de maneira única em nossa literatura (AMARANTE, 2006 apud TEIXEIRA, 2016). Nas décadas de 80 e 90, Péricles Prade dedica-se integralmente à poesia (lançando quatro livros do gênero) e, apenas nos anos 2000, volta a publicar em prosa. *Ao som do realejo* - narrativas profanas (2008) e *Correspondências* - narrativas mínimas (2009) são ambos compostos por contos brevíssimos nos mesmos moldes da minificação do autor analisada aqui, ainda que com alguns textos mais longos e outros bem mais curtos.

Membro da Academia Catarinense de Letras, atualmente Péricles Prade mora em Florianópolis, onde além de suas atividades na área jurídica, é autor de ensaios sobre artes plásticas, crítica literária, filosofia, sociologia e ocultismo. Em 2013, *Os milagres do cão Jerônimo* e *Alçapão para gigantes* foram relançados em uma edição única pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina como parte de um projeto de resgate de clássicos da literatura catarinense. Além das referências aqui citadas, poucos são os estudos dedicados a sua obra (em geral concernentes ao seu trabalho com a poesia e o fantástico) e nenhum deles tem como foco específico a sua minificação.

3.3 Adrino Aragão e o conto não-conto metaficcional

Adrino Aragão de Freitas nasceu em 1936 em Manaus, formou-se em Direito na Universidade do Amazonas e, ainda na graduação começou a publicar seus textos em suplementos literários da região. No final da década de 50 (junto com autores como Jorge Tufic, Luiz Bacellar e Astrid Cabral) passa a integrar o Clube da Madrugada, grupo que impulsionou o modernismo tardio e a busca por novas formas de expressão na literatura amazonense. Sempre dedicado à prosa breve, ainda no final dos anos sessenta começa a preparar seu primeiro livro de contos, estudando os clássicos do gênero e buscando novas técnicas e modos de narrar. Finalmente publicado pela Imprensa Oficial do Amazonas em 1972, *Roteiro dos vivos* apresenta treze contos nos quais o autor rompe radicalmente com a estrutura organizada em início-meio-fim, explora o fluxo de consciência e o monólogo

interior e já apresenta uma linguagem concisa, segura e despojada de ornamentos desnecessários. Conquistando boas colocações em concursos como o da União Brasileira de Escritores do Amazonas e o *Prêmio Estado do Amazonas*, o livro chama atenção de muitos críticos pela marcante universalidade que atinge, apesar de manter em seus textos traços específicos da natureza e da cultura local.

Para seu segundo livro, porém, Adrino Aragão busca um novo ritmo e, impressionado com a contística de Tchekhov, decide se aventurar por uma escrita que se apoiasse numa atmosfera de sugestão suscitada pelo que ficou de fora ou em suspenso na narrativa. Exercitando-se nessa direção, o autor chega ao texto sintético que diz (ou sugere) o máximo com o mínimo, ou, como ele mesmo define, ao “conto não-conto”, o “conto liberto da camisa-de-força” que busca o leitor para fazê-lo cúmplice de um texto que “transcende. vôo. inquietação. impacto. dor? alfinetada apenas” (ARAGÃO, 2006, p. 132). Em 1976 esse novo trabalho é publicado sob o título de *Inquietações de um feto* em um volume dividido em duas partes: vinte textos brevíssimos (entre 66 e 353 palavras) apresentados como “ficções” e sete contos (entre 2 e 4 páginas) apresentados como “fatos”. Na orelha do livro, o poeta amazonense Jorge Tufic comenta a escolha do termo “ficção” para nomear aqueles vinte microtextos, tomando como referência o uso dado ao mesmo termo por Jorge Luis Borges. No prefácio intitulado “Inquietação de um escritor”, Miguel Jorge chama tais microtextos de mini-contos, apontando como raízes desse “conto síntese” os textos brevíssimos de Ambrose Bierce¹¹⁵ e descrevendo o estilo de Aragão da seguinte forma:

O fio de cada breve composição [...] é de um andamento breve, contundente, rígido em sua estrutura, surpreendendo desde o início o leitor, colocado de maneira brusca e decisiva, frente a frente com a trama da história, numa luta de entendimentos que nos conduzem para os meandros labirínticos de acontecimentos irrealis, fantasiosos, que ao final se nos depara como uma outra realidade existente e bem próxima de nós. Engana-se quem espera uma resposta concreta, tradicional para estes mini-contos (JORGE, 1976, p. 13).

Além da linguagem cortante e direta e da brevidade extrema, Adrino Aragão utiliza outra estratégia curiosa para controlar a atenção do leitor e surpreendê-lo: em seus textos, escritos apenas com letras minúsculas e frases muito curtas, é mais difícil perceber o início e o fim das frases. Assim, facilmente visualizados como um único e longo período em um bloco coeso, seus textos escondem oposições, rupturas e silêncios que atacam e transformam a narrativa em um conjunto muito mais complexo do que o inicialmente sugerido. Pelos textos brevíssimos do autor, o fantástico se espalha, o universo literário se interconecta e “a palavra

¹¹⁵ Em 1899, o contista norte-americano publica *Fantastic fables*, obra considerada precursora da minificação em língua inglesa.

se reparte – labirinto. chegar? nunca se sabe” (ARAGÃO, 2006, p. 132). Em “invenção”, por exemplo, o autor toma o mito bíblico da criação humana como arcabouço para sua história superficial, apresentando todos esses traços essenciais de sua escrita em apenas 97 palavras:

invenção

de barro, o primeiro homem. em seguida, vieram o segundo, o terceiro, o quarto, logo um exército deles. pisando o barro, os homens de barro marcharam. homem e barro, barro e homem. um, dois, feijão com arroz.

de barro, não presta, seu bobo. vem o sol e parte ele todinho. o jeito é soprar. com força, mais força, como se você avivasse o fogo do fogareiro de carvão.

ao sopro, o barro se fez homem. mais tarde, com o calor do sol, o homem partiu-se ao meio, mas seu criador já se ocupava com outros inventos. (ARAGÃO, 1976, p. 49).

Opondo-se ao caráter sagrado e infalível do “criador”, a paródia expõe os altos e baixos de um processo de criação que é criticado, corrigido e, ainda assim, gera um produto diferente do que o pretendido. A linguagem informal e popular funciona como mais um meio de dessacralizar e des-contar o mito parodiado que, então, deixa entrever o foco da história submersa: a criatura imperfeita e abandonada à sua própria sorte. Do texto elíptico e de final aberto, emergem então diferentes possibilidades de leitura que nos levam a repensar tanto a natureza humana e sua condição no mundo (como peça avariada e parte mínima de um projeto muito maior), quanto o fazer literário e o texto que se parte em múltiplas faces longe dos olhos de seu escritor. O título amplia a discussão por ambos os lados uma vez que é possível associá-lo tanto ao homem (visto então como mais uma invenção), quanto ao processo de criação artística, tema que perpassa toda a obra de Adrino Aragão.

Apontada por Joaquim Branco (2010) e Márcio Almeida (2015) como traço essencial da prosa breve de Aragão, a metaficção se desdobra em diversos de seus microtextos que abordam, por exemplo, o embate entre o escritor e suas limitações, a problematização do ato de fazer arte, a tensão entre o narrador e a narrativa. Muitas vezes alicerçado pela intertextualidade, o autor privilegia a referência a obras literárias¹¹⁶, dialogando com o universo artístico de grandes autores e com o seu próprio, fazendo de si mesmo personagem tão envolto no enredo quanto os demais, porém sempre desafiado por suas próprias escolhas. Dentro dessa temática, “a bruxa” apresenta os dilemas de um escritor “imobilizado” por seres que ele mesmo invoca:

a bruxa

arremessou a ânfora na vidraça da biblioteca, a noite espatifou-se no oco da sala. das páginas do livro, deixado aberto na escrivaninha, saltou a bruxa montada na vassoura. antes que ele gritasse, a bruxa imobilizou-o, enquanto que da cartola

¹¹⁶ Além da Bíblia e da Mitologia, são constantes nas obras de Aragão as referências a autores como Guimarães Rosa, Tchekhov e Herman Melville.

pulou o urso de cordas batendo tambor. e, ao aceno da bruxa, o corvo, bicando a folha de papel da máquina de escrever, devorou o poema que o poeta nunca mais conseguiria escrever. (ARAGÃO, 1976, p. 56).

Assim, sob a história fantástica constrói-se o relato bem humorado sobre a difícil tarefa de escrever de forma regrada e profissional (a folha de papel na máquina de escrever do poeta) quando se é interrompido pela força incontrolável da imaginação e da bagagem literária que precisam ser acionadas para levar a cabo a mesma tarefa. Os elementos que ameaçam o escritor (a noite, a bruxa e o corvo) remetem à literatura fantástica à qual tantos textos de Aragão se vinculam e, portanto, de onde vêm muitos dos elementos que realmente o acompanham em sua rotina de escrita. O corvo, porém, pode ser lido ainda como referência ao famoso poema de Edgar Allan Poe e ao seu ensaio “Filosofia da composição” (1946), no qual, além de questionar a ideia da inspiração artística, Poe demonstra como a escrita de tal poema seguiu um esquema preciso e de sequência rígida como um problema matemático. No conto de Aragão, ironicamente é o corvo quem acaba com as esperanças do poeta que, ao contrário de Poe, já não tinha nenhum controle sobre seu processo de composição e, inclusive, estava totalmente refém de suas próprias criaturas.

Mas, se em “invenção” e “a bruxa”, a escrita de Aragão parece se desenrolar leve e livre de limitações, oferecendo-se ao leitor de forma desprezível, é possível encontrar em *Inquietações de um feto* (1976) outros minicontos que se aproximam da composição precisa sugerida por Poe (em seus contos de efeito) e do modelo clássico de minificção criado por Borges. Nesses textos, a hiperbrevidade elíptica constrói labirintos de ambiguidade, camadas submersas e finais surpreendentes como em um enigma que confronta o leitor e o desafia a resolvê-lo:

o afogado

de pé, na proa do barco, ele gritava que continuassem buscando o corpo desaparecido no primeiro mergulho. na limpidez das águas esverdeadas do rio o sol fazia refletir a imagem de um homem profundamente perturbado. quando os banhistas, já cansados de mergulharem, perguntaram a ele quem era o afogado, ele respondeu, sufocado pelo choro, que era ele mesmo. ao tentarem, irritados, agarrá-lo, ele se lançou às águas desaparecendo num novo mergulho e nunca mais o acharam (ARAGÃO, 1976, p. 91).

Com sua combinação perfeita de concisão e omissão, tensão e intensidade, o texto logo atrai o leitor e o envolve na tentativa angustiante de salvar um homem do afogamento. Imediatamente após ter captado tal atenção, porém, o enredo se desdobra de modo abrupto em sucessivas reviravoltas que desestabilizam o leitor e o obrigam à reconfiguração imediata da leitura até ali efetuada. O desfecho aberto e as releituras permitem finalmente delinear a história do homem que busca ajuda para salvar a si mesmo do fim que ele já escolhera e ao

qual, finalmente, resolve se entregar. Como em uma metáfora para sua própria minificção, Aragão nos mostra, em “o afogado”, como, inicialmente preocupados em seguir as orientações do homem de pé na proa do barco (a camada superficial), nem os banhistas, nem o leitor percebem a imagem perturbada (a história submersa) refletida na “limpidez das águas esverdeadas do rio” (o texto simples e fluido de Aragão). Esse jogo de conto não-conto sobre o qual se apoiam tantas teorias do miniconto é visto aqui mais uma vez constituído pela combinação entre o descontar e o des-contar, o omitir e o revelar, sempre nos impulsionando a enxergar um pouco melhor, como tão bem analisado pelo poeta Fernando Abritta em seu texto a respeito da minificção de Adrino Aragão:

Adrino escreve como quem esculpe uma história retirando dela tudo que for excesso e depois tudo que não for essencial e depois tudo que não absolutamente necessário à fruição do texto. [...] Sua obra quando provoca o riso, mesmo o inocente ou infantil, tem esse peso da forma. [...] E essa carência, o que ficou de fora do texto, é justamente aquilo que produz o estranhamento essencial em uma obra de arte, aquilo que leva o leitor ao impacto do insight e/ou da catarse. [...] Adrino Aragão escreve como quem numa pedreira arranca rochas grandes, pequenas pedras e pedregulhos. Seu texto tem esse peso: cai na consciência do leitor como um malho. [...] Adrino escreve como um menino que, munido de uma atiradeira, vai acertando as lâmpadas acesas que iluminam o cotidiano e, ao quebrar essas certezas, faz com que a gente enxergue um pouco melhor (ABRITTA, 2012, p. 9).

Após o lançamento de *Inquietações de um feto*, Adrino Aragão se torna funcionário do Banco do Brasil e, em 1977, é transferido para Brasília para integrar a equipe editorial responsável pelas publicações da instituição. Em 1979, é um dos premiados no *I Concurso nacional de minicontos de Guaxupé* (organizado pela Prefeitura e pelo Diretório Acadêmico da Faculdade daquela cidade). Nos anos seguintes, publica novos livros com contos mais extensos, novelas e até mesmo uma história para o público infantil, mas em 2006 retorna à minificção com *Conto, não-conto & outras inquietações*, obra que apresenta novamente todos os minicontos do livro de 1976 e mais 41 textos novos e ainda mais breves. A confirmação dos novos rumos de autor em meio ao território da hiperbrevidade literária chega finalmente com *Caderno do escritor* (2012) e *Tempo fraturado* (2015), compostos unicamente por microcontos que desafiam os limites da narratividade e, segundo ele próprio, se aproximam da poesia concreta e do haicai.

A continuidade de sua produção e a renovação de seu estilo explorando diferentes possibilidades dentro dessa mesma supracategoria poligenérica fazem de Aragão um caso especial dentro da história da minificção brasileira. Infelizmente, apesar de ter sido incluído por Afrânio Coutinho e José Galante de Sousa na *Enciclopédia de Literatura Brasileira* (1983) e reconhecido por sua contribuição para a *História da Literatura Brasiliense* (COSTA,

2005) por seus contos e novelas, Aragão é ainda raríssimas vezes citado, principalmente no que diz respeito a sua minificação, e o único estudo mais profundo de sua obra até hoje publicado é o do professor e poeta Joaquim Branco Ribeiro Filho (2006).

3.4 Marina Colasanti e a receita para o miniconto¹¹⁷

Marina Colasanti nasceu em 1937 em Asmara (então colônia italiana) no atual território da Etiópia e emigrou para o Brasil com sua família em 1948. Dedicou-se às artes plásticas, ao jornalismo, à publicidade, à tradução e à escrita literária, destacando-se especialmente nessa última área por sua produção destinada ao público infanto-juvenil (já aclamada com prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte, da Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil e com o Jabuti) e por sua poesia (premiada com o Jabuti em 1993 e em 2009). Estabelecendo-se desde o início de sua carreira como autora de gêneros breves, circula por diversas formas literárias, porém, em todos os seus textos são igualmente marcantes o estilo conciso e elíptico de contar histórias invertendo pontos de vista e revelando oposições com ironia e humor, bem como a forte conexão com o universo maravilhoso e com a temática feminina. Além de sua produção literária, é particularmente importante para esta história o vasto material extraído de ensaios (reunidos em *Fragatas para terras distantes*, de 2004) e entrevistas (concedidas a revistas, programas de TV e a pesquisadores do meio acadêmico) nos quais Colasanti comenta com profundidade sua experiência e suas ideias a respeito da brevidade e da minificação.

É no início dos anos setenta que Marina Colasanti descobre o gênero brevíssimo que se tornaria uma de suas especialidades: “Eu fiz um e pensei: o que será isso? Eu não sabia qualificá-los [...]. Fiquei muito surpresa porque não sabia a validade dessa coisa, esse produto estranho que aconteceu na cabeça. [...] E aí, a coisa me encantou muito” (COLASANTI, 2008, n.p.). Essa coisa era “O passarinho”, primeiro exemplar da minificação da autora, superfície tão reduzida quanto “facetas de diamante, lâminas de faca”, mas ainda provida do necessário para que “a luz salte aos olhos” (COLASANTI, 2004a, p. 106). Nele, a trama fantástica da história aparente oculta a crítica feroz a respeito de tantas mulheres de cujas

¹¹⁷ Apesar de ter publicado sua primeira obra de minificação em 1975 e, portanto, antes de *Inquietações de um feto* (lançado por Adrino Aragão em 1976), optei por apresentar a minificação de Colasanti após a de Aragão pelo fato dela se estender por duas décadas, como uma ponte entre os autores já analisados (Elias José, Péricles Prade e Adrino Aragão) e os que viriam a publicar seus minicontos já nos anos 80. A minificação posterior de Adrino Aragão, embora também exista, foi lançada apenas nos anos 2000, ficando, assim, fora do recorte temporal que proponho abordar. Ressalto ainda que apresento neste tópico alguns trechos que fazem parte também de minha dissertação sobre a minificação da mesma autora.

mentes brotam criações inquietantes, mas que, sem espaço para expor a si ou a suas ideias, sufocam até a morte:

Começou dizendo que tinha um passarinho na cabeça. Queixava-se. O passarinho batia asas, a cabeça doía. Ninguém lhe deu atenção. Parou até de se queixar. Gemia, conversava com o passarinho que a habitava. Morreu sufocada, o nariz entupido de alpiste (COLASANTI, 1975, p. 98).¹¹⁸

A partir dessa criação, Colasanti passa a ler e pesquisar sobre tais formas brevíssimas e, em 1972, começa a publicar textos semelhantes no *Jornal do Brasil*. Ao longo de tal pesquisa, define um novo projeto que se tornaria estrutura padrão em seus livros de minificção: contos hiperbreves que constituem um todo, uma unidade (textual ou temática), como “pedacinhos de pão, marcando um caminho a ser seguido pelo leitor, um caminho aparentemente sereno que o levará, porém, a cair em território enfeitado” (COLASANTI, 2004a, p. 107). Em 1975 a autora lança *Zoológico*, com 53 textos ainda mais breves que os de Elias José e Péricles Prade – interrompidos apenas por quatro “histórias mais longas para quebrar o ritmo” (contos breves com no máximo 434 palavras) – e todos relacionados à proposta fantástica da metamorfose como caminho para a inversão de parâmetros e pontos de vista entre humano e animal, lógico e ilógico¹¹⁹. Nesses minicontos, a hiperbrevidade elíptica funde-se aos elementos propostos pela estética pós-moderna, chegando a um resultado muito semelhante ao que já vinha sendo produzido nos países ao redor do Brasil: a combinação de brevidade e concisão extremas obtidas através de elipses e artificiosidade linguística, dimensão estrutural especial do título, final surpreendente e implícito, fortalecimento da participação do leitor, intertextualidade e humor e ironia voltados para a visão crítica e para outra forma de contar.

Apesar da sintonia com a produção literária já reconhecida no resto da América Latina, o livro foi lançado sem nenhuma indicação de gênero. Além dos traços já elencados pela teoria (como visto, por exemplo, em Roas, 2010, e Noguero, 2010), Hélio Pellegrino, em seu prefácio intitulado “Miniatura e vertigem”, identifica em *Zoológico* outros dois elementos que guiariam a minificção da autora até hoje, descrevendo-os com metáforas marcantes:

O livro de Marina Colasanti é *zoo-ilógico*, isto é: desmonta, confunde, desarruma, inquieta nossa **zoo-logia**, com o rigor e a precisão de um texto Zen. [...] seu oculto propósito – me parece – consiste em demolir, propedeuticamente,

¹¹⁸ Apesar de ter sido escrito muito antes, “O passarinho” é incluído em *Zoológico* (1975).

¹¹⁹ Além disso, ao girar em torno das características animais, expondo um por um em suas especificidades (como em um Zoológico, ainda que de forma “ilógica”), esta obra se insere em uma célebre tradição na história do conto breve latinoamericano: a dos bestiários. Em seu artigo “Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana”, Francisca Noguero Jiméne (2006) inclui os brasileiros Marina Colasanti e Eno Teodoro Wanke na linhagem de autores que reformulam esse gênero medieval em suas minificções.

nossos preconceituosos conceitos, ou nossos conceituosos preconceitos. [...] Preparatoriamente, Marina Colasanti nos injeta a vertigem. Com implacável, irônico – e, por isso mesmo, bondoso – rigor. Suas miniaturas nos empurram no vórtice – e no vértice – do labirinto. [...] Peças aparentes de joalheria, suas curtas obras-primas, estão, em verdade, carregadas de tensões, oposições, relações e ambigüidades tão intensamente significativas que, uma vez deflagradas, se tornam matrizes estruturantes de catedrais e vitrais, e corredores que nos percorrem, e mosaicos bizantinos, lascas e faíscas de jóias que nos rodeiam, atravessando-nos. [...] O insólito irrompe, e nos assombra, no grave espaço aberto pelo exato – e enxuto – discurso de Marina Colasanti (PELLEGRINO, 1975, p. 11).

Realmente, em *Zooológico*, a brevidade de Colasanti atinge proporções inéditas (em sua carreira) alcançando o rigor e a precisão do texto *Zen* (elaboração poética)¹²⁰, a ambigüidade intensamente significativa (pela linguagem essencialmente conotativa) e o insólito (decorrente das zonas de indeterminação que desrealizam a história)¹²¹ em uma receita que exige proporções exatas. Segundo a própria autora, nos minicontos, se algo está sobrando, a visão fica borrada, mas se a depuração aplicada for excessiva, o texto se torna tão hermético que rejeita o leitor (COLASANTI, 2003a). Além disso, para Colasanti, os minicontos não dependem apenas de suas proporções, mas também de tensão e intensidade¹²². É do movimento abrupto – tenso e intenso - entre estados opostos, que surge a vertigem, sensação de desconforto e desorientação que ataca o leitor e que Colasanti aproveita a seu favor para desestruturar o lógico, os conceitos e os preconceitos em sua minificação de forte intenção crítica e funcionamento voltado para a quebra de expectativas e a problematização:

O miniconto trabalha muito com o contraste, com a luz e a sombra, com oposições [...] você joga uma situação e lança em cima dela de repente uma oposição, isso dá intensidade, ele tem que ter muita intensidade para justificar ser tão curto, senão é só um blabláblá de cinco linhas. Ele tem que ter muita tensão e a tensão se obtém nas artes gráficas na oposição de luz e sombra. Eu como gravadora em metal sempre estive muito atenta a esta oposição. Eu me sinto fazendo os minicontos quase como se eu trabalhasse com o mesmo meio [...], o mesmo universo que eu tinha pra gravura. (COLASANTI, 2004b).

Além disso, é comum que a autora utilize uma série de estratégias que prolongam a indeterminação e a ambigüidade mantendo o leitor distraído até que a ponta da história secreta irrompa bruscamente à superfície desestabilizando-o e arrastando-o para a armadilha sub-repticiamente preparada. Segundo ela “o miniconto funciona justamente quando dá o pulo do gato”, quando “vira de cabeça para baixo a situação”, descompõe, desorganiza e assim, ou

¹²⁰ Como, por exemplo, nos haicais que Trevisan toma como modelo.

¹²¹ Conforme explica Roas (2010, p. 16-25).

¹²² Também utilizadas por Cortázar como base para sua poética do conto, embora, para ele, fossem alcançadas através de outras estratégias.

propõe uma nova forma de organização, ou justifica o que estava lá desde o começo (COLASANTI, 2003a, *online*), como vemos no texto 52 de *Zooológico*:

52. uma história de amor

Ganhei a estola de peles viva. Como se traz para casa a galinha cacarejante com as patas amarradas, assim meu marido entrou com as duas martas. Em vão tentei enrodilhá-las no pescoço para ver como ficariam depois. Eram ariscas. Pude apenas constatar a boa qualidade do pelo, lustroso, farto, sem estragos. E trancá-las na gaiola.

Cevá-las disse meu marido. Isso é preciso. Quero vê-las bem gordas nos teus ombros fartos.

Pregou as patinhas no fundo de madeira cuidando de não danificá-las. E começou a meter-lhes comida goela abaixo.

Comiam elas, comia eu. Quero te ver bem roliça, dizia, e me enchia de bombons. Uma luz acesa impedia o sono das martas. As noites de amor não me deixavam dormir.

Engordávamos. As grades da gaiola já vincavam os dorsos. A cama fazia-se pequena. A primeira marta morreu. A outra ocupou-lhe o espaço. Comida era tudo o que víamos. O tempo servido em colheradas, arquejávamos. A segunda marta morreu. Então meu marido aproximou-se luminoso de paixão e, cuidando de não danificá-las, pregou minhas mãos no fundo da cama. (COLASANTI, 1975, p. 119).

Seguindo a temática do livro, a narrativa trabalha com duas histórias que, de forma inesperada, convergem para um final implícito no qual os destinos dos animais e da esposa se conectam assustadoramente. Para manter tais efeitos (o inesperado e o assustador), a história superficial anunciada pelo título constrói a imagem da esposa como um ser em posição superior à dos animais, seres vivos que ela também (pela lógica humana e semelhante a do marido) vê unicamente como pedaços de pelo belo e valioso recebidos como prova de amor. A história oculta, porém, finalmente revela a posição do marido acima da dos animais e da própria mulher, seus desejos e vaidades ditando o sentido e o limite das vidas sob seu comando, sua lógica acima das demais. No eco deixado pelo texto dentro do leitor, ressoam sutilezas que, inicialmente despercebidas, exigem agora a reorganização do enredo em torno da crítica feroz à situação da mulher em relacionamentos (ironicamente chamados de) “amorosos” que a objetifiquem e aprisionem.

Em 1978, a crítica brasileira Bella Jozef publica uma resenha de *Zooológico* na *Revista Iberoamericana* (editada pela Universidade de Pittsburgh) situando a obra em uma linha “muito atual porque inquiridora e questionadora” e já apresentando os textos ali contidos como minicontos, apesar de explicar que os chama assim por falta de melhor classificação. Além disso, Jozef destaca a utilização do humor para destruir as aparências, subverter o sentido comum e, assim, “revelar a estrutura do não dito”, “minar a crença nas convenções” e “postular novos modos de compreender e ver a realidade” (JOZEF, 1978, pp. 265-266). No

mesmo ano ainda, Colasanti lança *A morada do ser* (1978), livro composto por 75 minicontos (embora ainda classificados na capa como “contos”) todas voltadas para um único tema: as reflexões sobre as moradas que compartilhamos (a casa, o corpo, a palavra e o sonho) e nas quais nos abrigamos com cada vez mais dificuldade, num mundo onde tempo e espaço parecem diminuir para tudo e todos. Organizado de forma inusitada, o livro não apresenta numeração de páginas e cada um de seus minicontos recebe o nome de um lugar dentro da estrutura de um prédio de apartamentos¹²³, estrutura esta apresentada graficamente no início da obra.

Ponto alto da composição temática altamente integrada pretendida pela autora em seus livros de minificação, *A morada do ser* é ao mesmo tempo um exemplo de sua experimentação com as diferentes possibilidades de des-contar e, principalmente, com a proposta de novas formas de leitura. Convencida de que as intenções do autor ou de um espaço textual não precisam estar em primeiro plano e muito menos guiar a leitura, Colasanti esconde as valiosas orientações normalmente contidas nos títulos de um texto literário (e mais ainda das minificações) e publica um livro que o leitor possa ler como quiser, “como se estivesse entrando num apartamento cujos proprietários a gente não conhece” e, apenas na saída, tivesse “direito a mais uma informação sobre aquela gente que ele esteve visitando” (COLASANTI, 2004b, *online*). No final do livro, então, é apresentada a mesma estrutura gráfica do início, porém agora contendo novos títulos que confirmam a referência intertextual de grande parte dos minicontos¹²⁴.

Bastante explorada por Marina Colasanti como recurso para a economia textual (como aponta Andres-Suárez, 2010) e para o diálogo satírico e paródico, a intertextualidade é também utilizada em sua minificação para garantir os mecanismos de tensão e intensidade de duas maneiras distintas. A primeira consiste em revelar desde o início a fonte com a qual a história aparente dialoga, fazendo o leitor acreditar que conhece o território onde pisa e, desta forma, garantindo sua vertigem diante do inesperado assalto da história secreta cuja crítica se constrói exatamente pela oposição ao hipotexto. Em “Poço”, por exemplo, apesar da referência inegável ao conto “João e o pé de feijão”, o final aberto surpreende ao se desviar do contar para questionar a relação da criança com seu espaço familiar (físico e afetivo),

¹²³ Fazem parte de tal estrutura: Fundações, Portaria, Quarto de empregada, Elevador, Salão de festas, Poço de arejamento, Garagem, Playground, Lixeira, Aptº 101 até 107, Aptº 201 a 207, Aptº 301 a 307, Aptº 401 a 407, Aptº 501 a 507, Aptº 601 a 607, Aptº 701 a 707, Aptº 801 a 807, Aptº 901 a 907 e coberturas C-01, C-02 e C-03. A epígrafe de Hiedegger diz: “A palavra é a morada do ser”.

¹²⁴ As duas apresentações gráficas podem ser vistas no anexo 2. A segunda possui também uma epígrafe, de Bachelard, que amplia a da primeira: “A casa é um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade”.

território seguro para que ela cresça em imaginação, mas que, no contexto urbano e contemporâneo, funciona muitas vezes como limitador dessa liberdade, condicionando sonhos e criatividade a produtos (como um brinde), a manuais de instruções e a horários apropriados:

Poço

O menino encontra o brinde no pauzinho de Chica-bon, bolinha esverdeada. Que obediente planta no jardinzinho da portaria. Sem esquecer de regar abundantemente conforme recomendado nas instruções.

E que na manhã seguinte encontra, altíssimo pé de feijão subindo pelo poço de arejamento, perdida a ponta entre nuvens.

Cabe a ele, por dever de história, galgar a planta pelos degraus das folhas. O que faz sem tonteiras, passando os primeiros andares, passando os últimos, varando nuvens.

Navega agora o menino na ondulante ponta do feijão. Voa na tenra extremidade que cresce. Nunca esteve tão longe. Centro do espaço, apóia-se no vento. Uma gaivota desde a correnteza. O olhar que vai no azul parece não ter volta. Estalam folhas-asas junto ao caule. Breve, lá embaixo, a mãe procurará por ele, hora do almoço. E será preciso voltar.

Então o menino tira o canivete do bolso e, concentrado no esforço, corta amorosamente o feijão abaixo dos seus pés (COLASANTI, 1978, n.p.)¹²⁵.

A segunda maneira consiste em compor a história secreta como hipertexto e em utilizar a intertextualidade como chave para o preenchimento de elipses e indeterminações que o leitor vai vislumbrando aos poucos até compor o quadro que, só no final da narrativa, revela toda sua intensidade e seu potencial de reconfiguração da história superficial. Assim acontece em “C-02”, microtexto que discute o crescimento descontrolado das construções no meio urbano como um desvio do plano de seu “criador”. Apesar do final aberto, a referência ao mito bíblico de Noé (construída principalmente no terceiro parágrafo e confirmada no título revelado ao final da obra) permite que o leitor associe ao enredo um desfecho trágico, vislumbrando os demais problemas urbanos como consequências inevitáveis de tal desvio (assim como a punição divina pelos erros cometidos) e prevendo, para o protagonista, um recomeço feliz em um novo cenário:

C-02

Todos os dias olhava do alto do seu terraço, e via mais prédios crescerem. Breve, acabariam todas as casas.

Começou a construção do barco. Quando o casco acabou, os prédios cresciam mais altos. Logo o mar desapareceria.

Começou a embarcar os animais. Quando o último casal entrou, o gabarito havia sido liberado. Logo, tapariam o céu.

Começou a costurar as velas. Quando os pontos acabaram, já temia pelo sol. Mas ergueu os panos confiante e esperou pela manhã.

Quando a brisa chegou, fez-se ao largo no que restava de azul. (COLASANTI, 1978, n.p.).

¹²⁵ No final da obra, o novo título atribuído a esse microtexto é “A galinha sem ovos de ouro”, fato que confirma a referência intertextual ao mesmo tempo em que reforça a crítica: a preposição “sem” torna nítida a desvantagem do menino, em relação ao protagonista do conto inglês (“João e o pé de feijão”, escrito por Benjamin Tabart em 1807), no que diz respeito ao desenvolvimento do potencial criativo de ambos.

Em 1985, a editora Nórdica lança a segunda edição do livro *Zoológico*, desta vez contendo na capa o subtítulo “Mini contos fantásticos” e na orelha uma nota apontando Colasanti como uma das precursoras brasileiras do gênero, uma vez que ela já vinha publicando “seus mini-contos, ou contos mínimos” no *Jornal do Brasil* desde 1972. A inserção de tais informações dez anos após o lançamento da obra mostra que, desde as publicações esparsas da década de 60, a minificação havia se fortalecido, categorizada como gênero literário através do grupo de Guaxupé e dos primeiros livros nos anos 70, e finalmente, nos anos 80, tinha início sua consolidação no meio literário juntamente com o termo “miniconto”. É nesse cenário que Marina Colasanti lança seu terceiro livro de minificação. Nos 99 minicontos de *Contos de amor rasgados* (1986), estratégias para a obtenção da brevidade extrema, traços da estética pós-moderna e o universo feminino misturam-se de forma especial. Na contracapa da obra, entretanto, a apresentação do conteúdo como “minicontos, pequenas fábulas ou talvez curtos poemas em prosa” confirma que o *status* e o reconhecimento do gênero no país ainda oscila, mesmo que tal oscilação possa ser apenas um efeito da natureza híbrida, paródica e proteica da minificação, como identificado por Andres-Suárez (2010), Lauro Zavala (2004) e Violeta Rojo (2009), respectivamente.

O próprio título do livro parece alimentar essa confusão ao anunciar “contos de amor”, porém, a palavra “rasgados” traz o alerta de Colasanti: o que ela faz aqui não é “contar” histórias de “amor”, mas rasgá-las (des-contá-las) abrindo espaço para que o leitor enxergue outras histórias por baixo da superfície tradicional e para que sua crítica irônica e bem-humorada extravase, reformulando de vez os limites da contística e da temática que aborda. Incorporado à postura crítica e problematizadora¹²⁶, o humor é mais um dos ingredientes que Colasanti utiliza para esconder as armadilhas que prepara para o leitor, como ela mesma explica em seu conceito de miniconto:

A minha postura é que o miniconto tem um conteúdo dramático, um conteúdo intenso. Você pode num ou noutro aliviar, manter um ou outro jocoso porque também senão ninguém aguenta e você está fazendo um livro de filosofia disfarçado de contos. O conteúdo do miniconto tem que ser denso e o humor serve porque a pessoa entra de alma leve porque tem um colorido do humor e aí fica com o pé preso na armadilha e sacode o pé e não dá mais para sair. Aí eu já prendi o pé do leitor. Ele sendo muito curto, você não tem espaço para ação, você tem que ser muito cuidadoso, não pode fazer descrições, acertos temporais, explicar o caráter da personagem. Você serve carne crua, tem que ser rápido o jogo! Muito rápido e ao mesmo tempo você tem que dar ao leitor os elementos essenciais porque quando você chegar ao fim do conto e virar a mesa, ele tem que estar com os dados na mão senão ele não te acompanha. É necessário que ele

¹²⁶ O humor é apontado por Noguero (2010) e Pérez (2010) como atitude distanciadora adequada para realizar o processo de carnavalização da tradição e de visão cética, que, assim como o virtuosismo intertextual e as obras abertas, estão entre os traços mais significativos do pensamento pós-moderno no campo da literatura.

venha com você. Ele tem que vir com você e ao mesmo tempo se surpreender. É um jogo muito delicado, muito bonito. (COLASANTI, 2013b).

Em *Contos de amor rasgados*, essa combinação proposta por Colasanti é explorada de forma marcante em dois microtextos que discutem os estereótipos femininos e o quanto é difícil libertar-se de tais estruturas para construir novas possibilidades de existência e de relacionamento. No primeiro deles, a intertextualidade dá forma à história superficial desenvolvida no primeiro parágrafo e, contra a qual, a história submersa bruscamente se choca. Tomando o mito de Sísifo, a autora apresenta inicialmente a sina do homem castigado pelos deuses por usar sua astúcia para alterar seu destino¹²⁷, bem como a tarefa eterna à qual está aprisionado, símbolo de sua condição humana que o atrela à repetição improdutiva de padrões impostos a ele. Alguns detalhes, porém, já demonstram que o texto de Colasanti seguirá por direções bem diferentes:

Ela era sua tarefa

Desde sempre, o dia chegando vinha encontrá-lo ali, no começo da encosta, já empurrando e rolando sua esposa para cima, longo esforço em direção ao cume. Desde sempre, resvalando lentamente para a noite, o sol desenhava a sombra embolada do corpo da mulher que, mal chegada ao alto, despencava novamente pelo flanco da morte.

Desde sempre. Até o momento em que, cravando os dentes e agarrando as unhas nas pedras daquele cimo árido, a mulher contém seu destino. E erguidas aos poucos as costas, mal equilibrada ainda sobre si, faz-se de pé. Desaparece quase a luz do sol, o último alento vermelho tinge a mão do homem. Que se levanta. E firme, empurra a mulher pelas costas, monte abaixo. (COLASANTI, 1986, p. 99).

À tarefa do mito grego, então, o segundo parágrafo acrescenta o peso e as nuances dos estereótipos que emergem e dominam o enredo: inesperadamente rompidos pela esposa, são reconstituídos pelo marido que agora, opondo-se ao mito ao qual parecia conectado pela intertextualidade, se recusa a tentar alterar seu destino. A sequência de reviravoltas garante o efeito final: vertigem e a crítica afiada que esconde sobre o véu do humor a violência que denuncia. Já no segundo miniconto, Colasanti cria uma estrutura ainda mais surpreendente ao apresentar uma história submersa que não é narrada em momento algum, mas que, mesmo assim, tem o poder de transformar a história superficial em passado e de abrir espaço para que o leitor, a partir do subentendido, a escreva, ampliando a tensão e a intensidade do enredo para além do ponto final:

Nunca descuidando do dever

Jamais permitiria que seu marido fosse para o trabalho com a roupa mal passada, não dissessem os colegas que era esposa descuidada. Debruçada sobre a tábua com olho vigilante, dava caça às dobras, desfazia pregas, aplainando punhos e peitos, afiando o vinco das calças. E a poder de ferro e goma, envolta em

¹²⁷ No mito grego, Sísifo conseguiu enganar o próprio Hades e escapar da morte algumas vezes.

vapores, alcançava o ponto máximo da sua arte ao arrancar dos colarinhos liso brilho de celulóide.

Impecável, transitava o marido pelo tempo. Que, embora respeitando ternos e camisas, começou sub-repticiamente a marcar seu avanço na pele do rosto. Um dia notou a mulher um leve afrouxar-se das pálpebras. Semanas depois percebeu que, no sorriso, franziam-se fundos os cantos dos olhos.

Mas foi só muitos meses mais tarde que a presença de duas fortes pregas descendo dos lados do nariz até a boca tornou-se inegável. Sem nada dizer, ela esperou a noite. Tendo finalmente certeza de que o homem dormia o mais pesado dos sonos, pegou um paninho úmido e, silenciosa, ligou o ferro. (COLASANTI, 1986, p.31).

Uma das obras mais conhecidas e vendidas de Marina Colasanti, *Contos de amor rasgados* é até hoje raramente citado ou estudado como um livro de minificção¹²⁸, embora seja foco de diversas pesquisas interessadas em questões de gênero ou no uso da intertextualidade, por exemplo. Sobre suas duas primeiras obras de minificção, *Zoológico e A morada do ser*, não existem estudos específicos até o momento. Publicando ininterruptamente e em vários gêneros e formas, premiada dentro e fora do país e circulando pelos mais diversos meios como divulgadora da importância da leitura e da literatura, Colasanti mantém até hoje seu vínculo com a minificção, como confirma em *Hora de alimentar serpentes* (2013), seu quarto livro de minicontos nos quais ela apresenta 207 textos inéditos e nos mesmos moldes dos publicados anteriormente.

3.5 Transição para os anos 80

Com a chegada da nova década, outras características somaram-se às técnicas narrativas e à brevidade literária dominadas com maestria pela geração que, ainda nos anos 70, impulsionou o conto no país. A extinção do AI-5, em 1978, e a redemocratização do país, em meados dos anos 80, trazem novos rumos também para o cenário literário que, abandonando as tensões que assumira durante o período de torturas e censuras, se expande e se diversifica por uma nova vertente:

O elemento mais utilizado para identificar essa vertente pós-moderna era a combinação entre a alta e a baixa literatura, propiciada pelo novo diálogo entre a literatura, a cultura popular e a cultura de massa, ou a mescla entre os gêneros de ficção e as formas da não ficção, como a biografia, a história e o ensaio. Todavia, a principal dimensão híbrida, na prosa da década de 1980, é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e a produção da mídia em geral. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 30-31).

Além desse diálogo com o universo artístico ao seu redor, o conto dos anos 80 apresenta também uma reflexão sobre “seu processo de feitura e de criação”

¹²⁸ Com exceção das dissertações escritas por Wendell Guiducci (2016), Carla Victoria Albornoz (2008) e por mim (2013) e da tese de Miguel Heitor Braga Vieira (2012).

(BITTENCOURT, 2012, p. 282) e “sobre como tais mecanismos afetam a percepção do mundo que se costuma reconhecer como real” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 30). Em relação às temáticas, emergem o erotismo feminino e a problemática homossexual “no contexto totalmente urbanizado e erotizado” fornecido pelas grandes metrópoles para “as aventuras do corpo” (MORICONI, 2000, p. 391). E, com força ainda maior, a violência urbana que, além de cenário e enredo, passa a influenciar também os aspectos formais do conto em um procedimento que, curiosamente, tem como um de seus efeitos a brevidade extrema:

O que se nota especificamente nessas narrativas é a introdução de aspectos inovadores na organização do conto e uma preocupação manifesta de adequar os procedimentos de linguagem ao conteúdo ou ao contexto contemporâneo à história narrada, numa tentativa de aproximar os aspectos formais dos conteudísticos; por outro lado, a condensação e a síntese inerentes aos contos se radicalizam em narrativas curtas e extremamente sintéticas que chegam a poucas linhas (BITTENCOURT, 2012, p. 283).

Em consonância com tais elementos, o miniconto conquista mais espaço no cenário literário brasileiro dessa década e se torna foco de publicação de autores já canonizados, como Carlos Drummond de Andrade (com *Contos plausíveis*, em 1981), ou em ascensão, como Oswaldo França Júnior (com *As laranjas iguais*, em 1985). Outros, menos divulgados, mas já com um percurso sólido pela poesia, voltam-se para o novo gênero – como Cláudio Feldman (com *Caim & cia. ilimitada*, em 1980, e *Incêndio no hospício Freud*, em 1992), Helena Parente Cunha (com *Cem mentira de verdade*, em 1985) e Eno Teodoro Wanke (com *De rosas & de lírios*, em 1987; *A máquina do mundo*, em 1989; *Joaquim*, em 1990; e *Babel*, em 1992). E, finalmente, surgem aqueles que estreiam diretamente na minificação e, com ela, alcançam seus primeiros sucessos – como Maria Lúcia Simões, com *Contos contidos* (1989) e Rosa Amanda Strausz, com *Mínimo Múltiplo Comum* (1990).

3.6 Cláudio Feldman e o humor miniatura

Cláudio Feldman nasceu em Bauru (SP) em 1944 e aos 15 anos mudou-se com a família para Santo André, onde reside até hoje. Ainda muito jovem começou a trabalhar como ator e roteirista nos filmes de seu pai (o cineasta Aron Feldman) e a escrever poesias que publicava em jornais e revistas até reuni-las em *Ciranda de mitos* (livro premiado pelo Governo do Estado de São Paulo e lançado em 1969). Nos anos 70, já formado em Letras e atuando como professor, continua pelos caminhos da poesia – com *Caixões Eldorado* (1972) e *Esquivo Silêncio* (1976) – e, juntamente com o cartunista Moacir Torres, funda a Editora

Taturana (em 1977) e o *Jornal da Taturana*¹²⁹ (1979), com textos de humor, sátiras e histórias em quadrinhos. Dessas experiências com linguagens tão variadas (o cinema, a poesia, o jornal), Feldman extrai elementos que combina nas diferentes formas e gêneros que explora, todos marcados pela força visual, a fragmentação, a escrita condensada e concisa e o viés irônico e humorístico.

Em 1980, porém, inspirado pelos romances policiais que admirava, Feldman se lança em um projeto diferente: um livro temático de ficção brevíssima intitulado *Caim & cia. ilimitada*. Além do subtítulo “minicontos criminais”, a obra apresenta diversos elementos que preparam seu público para a proposta temática e formal de seus textos. Na folha de rosto, a epígrafe de Virgílio (“*Tam multas scelerum facies*”) alerta para as muitas formas de crime a serem abordadas e, na contracapa, o próprio autor ressalta a pertinência do tema lembrando que, embora Caim tenha inaugurado o crime, “Depois vieram os plagiadores. Incansáveis. Numerosos.” (FELDMAN, 1980, s/p). No prefácio, Moacyr Scliar, autor já conhecido e premiado de textos concisos e inclusive de alguns minicontos, destaca na escrita de Feldman a combinação de síntese e humor cortante e surpreendente em histórias ultracurtas. E ao longo de todo o livro é esse humor que sobressai como principal ingrediente da minificção de Feldman.

Nos minicontos, as tramas são pouco profundas e a ambiguidade pouco explorada, mas a frieza e a ironia com que o autor apresenta o comportamento humano em questão criam uma atmosfera fatalista e mórbida que acrescenta nova camada a cada um dos 30 textos hiperbreves e, assim, certa unidade à obra. Entre os recursos mais utilizados por Feldman em *Caim & cia. ilimitada* estão ainda a referência a outras obras literárias (clássicos, como *Dom Quixote* e *Crime e castigo*), as narrativas em primeira pessoa (réus confessos) e o desfecho impactante associado à loucura ou ao sonho, como pode ser visto a seguir:

PESADELO

O sr. Pacífico Penna, farmacêutico, estava em seu estabelecimento, preparando uma poção, quando uma senhora se lhe apresentou, perguntando-lhe se costumava andar armado. Nem teve tempo de responder a tão insólita pergunta, pois a senhora, tirando de sob o avental um revólver, detonou-o contra o abdômen de Pacífico, que tombou, arrastando vários vidros de “Leite de Rosas”. Aí Pacífico acordou, e a senhora estava ao seu lado, de aliança e tudo (FELDMAN, 2008, p. 43).

Misturando camadas de sonho e realidade que se embaralham em diferentes leituras possíveis, o texto brevíssimo e elíptico de Feldman se apresenta como um enigma, de final surpreendente e inconclusivo. E como parte do cenário temático da obra, “Pesadelo” adquire

¹²⁹ Circulando em edição trimestral durante 14 anos, o *Jornal da Taturana* chegou a diversas regiões do país e, inclusive, do exterior, apesar de sua distribuição totalmente informal.

novas nuances, remetendo a relações nas quais a mistura de intimidade e desconfiança pode ser tão assustadora e perigosa quanto a realidade. Mas, para a história da minificção brasileira, a contribuição de *Caim & cia. ilimitada* é ainda maior quando analisamos seu material paratextual, composto por informações curiosas no que diz respeito à conceituação e ao reconhecimento do novo gênero no país.

A indicação tão explícita no subtítulo, por exemplo, sugere que, em 1980, Feldman já apostava no termo miniconto para transmitir a seus leitores uma ideia geral a respeito do tipo de texto ali apresentado (PRICE, 1999, p. 90) e que, portanto, acreditava já existir um público familiarizado com seu significado. Também aparentando familiaridade com a história do novo gênero, o prefácio de Scliar cita um miniconto famoso do norte-americano Thomas Bailey Aldrich (a partir daquela que é considerada a primeira antologia de minificção do mundo, a *Antologia de la literatura fantástica*, de Borges, Ocampo e Casares) para explicar que, tanto nele quanto nos textos de Feldman, a carga dramática independe da extensão, mas, ao final, refere-se a tais textos como “pequenos-grandes **contos**” (SCLIAR, 1980, p.5). Enquanto isso, na crítica da época, a relutância em aceitar a nova denominação e até mesmo em reconhecer o novo gênero se revela em análises que identificam *Caim & cia. ilimitada* como um livro de “contos curtos”, “pensamentos” ou até mesmo “aforismos” e que o consideram “um bom começo que poderá levar o autor a estórias maiores, mais completas” (FELDMAN, 1992).

Doze anos depois, quando Cláudio Feldman publica seu segundo livro de minicontos, intitulado *Incêndio no Hospício Freud*, a minificção brasileira já começava a ser vista de outra forma no cenário nacional, incorporando elementos de novas estéticas e sendo associada a outro momento de nossa literatura, como veremos no capítulo a seguir. Sem subtítulo ou prefácio, a nova obra de Feldman se mantém muito próxima de seu modelo anterior, pautada pela hiperbrevidade e pelos enredos que abordam a perturbação mental, os crimes e as mortes (embora sem uma unidade temática explícita), mas, na relação de “Obras do autor” (dentro do próprio livro), seus textos, juntamente com os de *Caim & cia. ilimitada*, são classificados como contos. Esse retrocesso em relação ao reconhecimento do miniconto aparece também em críticas como a de Enéas Athanázio (publicada no jornal literário *Linguagem viva*, 1992) que, sobre as “estórias” de *Incêndio no Hospício Freud*, afirma: “Não as denomino de minicontos porque é expressão desgastada e estas são em geral menores ainda, embora contendo os requisitos próprios do conto. Prefiro dizer que são contos em gotas” (ATHANÁZIO, 1992, *online*). Fatos como os assinalados aqui parecem confirmar que, embora o termo fosse de amplo conhecimento, a falta de um olhar sério e comprometido com

sua análise mais profunda e conceituação já trazia consequências graves para o reconhecimento e a consolidação da minificção no país.

Voltando a *Incêndio no Hospício Freud*, o mesmo crítico destaca ainda “criatividade, exigência minuciosa e permanente busca da precisão” nos 30 minicontos que se desenvolvem “em ritmo seguro e rápido no sentido de um desenlace que pode ser trágico ou cômico, mas quase sempre inesperado (como no “*non sense*”) e surpreendente” (ATHANÁZIO, 1992, *online*). Em “tônico”, por exemplo, Feldman recorre a uma série de referências bíblicas para criar uma versão cômica e crítica dos mitos genésicos cujas consequências, como muitos acreditam, nos acompanham pela eternidade. Com uma configuração especial e precisão extrema, o texto conciso (e sem pontuação ou letras maiúsculas) revela o enredo que se estende através de séculos para confirmar o quanto as coisas podem parecer diferentes quando vistas de longe:

tônico

1 – macieira distrito de Paraisópolis 1983

- a) suspeitando que o tônico capilar do esposo contivesse alguma planta venenosa eva lançou fora o vidro
 - b) no dia seguinte a grama entrou serpenteando pela janela
 - c) na quarta-feira o tapete da sala foi destronado pelo verde natural
 - d) adão de reluzente calva abriu o jornal na relva da copa e leu que havia morrido mais um imprevidente no deserto do saara
 - e) na sexta-feira o casal não pôde mirar suas olheiras no espelho pois a grama tinha estilhaçado os reflexos
 - f) no outro dia acharam abusivo o preço dos exterminadores de pragas e também o ataque vegetal à geladeira
 - g) no domingo adão e eva constataram que a grama tinha de tal modo aderido às paredes teto e móveis que nem uma espada de fogo a removeria dali então ambos se expulsaram de paraisópolis
- 2 – astra ex-paraisópolis 2178
- h) a expedição arqueológica encontrou na mata amazônica de astra um musgoso vidro onde estava gravado tônico capilar absalão
- palavras que escaparam ao entendimento geral (FELDMAN, 1992, p. 29).

Além de *Caim & cia. ilimitada* (1980) e *Incêndio no Hospício Freud* (1992), Cláudio Feldman publicou outros livros nos quais apresenta sua minificção. Em *Para ler na escada rolante*, lançado em 1994 com o subtítulo “ficção miniatura”, seus microtextos já surgem mais breves e elípticos, menos vinculados ao contar e des-contar e, muitas vezes, beirando os limites da narratividade. E a partir dos anos 2000, diversos microtextos são incluídos de maneira esparsa em seus livros de contos, como *Três abutres* (2000) e *Vila magra* (2006). Porém, ainda hoje, são raríssimos os estudos ou mesmo críticas que se dediquem a analisar sua produção, principalmente, no que diz respeito a seus textos hiperbreves. Desde os anos 80, o autor tem se dividido entre a poesia, a minificção, os contos, os livros de humor e aqueles escritos especialmente para atingir o público infantil.

3.7 Carlos Drummond de Andrade e a minicrônica

Carlos Drummond de Andrade nasceu em 1902, em Itabira do Mato Dentro, em Minas Gerais. Em 1920, muda-se com a família para Belo Horizonte e lá logo estabelece contato com alguns dos autores mineiros e paulistas que se afirmariam como figuras notáveis do Modernismo e como grandes influenciadores de sua obra (entre eles, Pedro Nava, Aníbal Machado e Mário de Andrade). Em 1925, após a graduação em Farmácia, funda (com Martins de Almeida, Emílio Moura e Gregoriano Canedo) *A Revista*, importante meio de divulgação do Modernismo mineiro, e em 1928 tem seu poema “No meio do caminho” publicado na *Revista de Antropofagia*, de São Paulo. Bastante afinado com as propostas da Semana de Arte Moderna (1922), o poema é alvo de grandes controvérsias que se propagam após o lançamento de *Alguma poesia* (1930), primeiro livro de poesia do autor, no qual já se encontram muitos de seus traços marcantes, como o humor, a ironia, o verso livre, a linguagem coloquial, a contenção da emotividade e a busca de temas triviais.

É a partir de 1942 que seus livros passam a circular pelo país em edições comerciais¹³⁰, atingindo um público maior e, logo, sendo premiados por organizações como a União Brasileira de Escritores e o PEN Clube do Brasil. Traduzida em diversos países e transformada em tema de diferentes manifestações artísticas (adaptada para o cinema, música clássica, popular e como enredo de escola de samba), sua obra é hoje reconhecida aqui e no exterior pelas inovações formais e temáticas que propôs, acrescentando densidade e universalidade à poesia brasileira. Poeta do tempo presente, preocupado com o mundo e os conflitos que o rodeiam e com o poema como espaço de manifestação dessa consciência, Drummond oscila entre o trivial e o universal, “contempla a realidade, posta-se acima dela e faz a crítica das aparências e das convenções sociais” (BARBOSA, 1990, p. 43).

Dessa atenção especial ao cotidiano e corriqueiro, surge o poema de circunstâncias e, logo, a crônica de dimensões estéticas e até mesmo em verso, na qual, “buscando dar tratamento poético ao circunstancial, o poeta associa-se à tarefa do cronista, ao mesmo tempo em que resgata o cotidiano de sua dimensão precária” (BARBOSA, 1990, p. 156). Escritas regularmente para colunas de diferentes jornais e ao longo de praticamente toda sua carreira, as crônicas de Drummond misturam a linguagem poética à concisão, à comunicabilidade e à graça informal da crônica. Porém, se tal mistura acontece não é apenas por se tratar de um dos

¹³⁰ A publicação de *Alguma poesia* pela Edições Pindorama é feita com o incentivo da Imprensa Oficial, que desconta os custos da folha de vencimentos do poeta. O segundo livro, *Sentimento do mundo* (1940), também foi publicado com recursos do autor (150 exemplares distribuídos entre parentes e amigos). Somente em 1942 a editora José Olympio passa a custear as publicações de Drummond.

maiores poetas brasileiros, mas, sim, “porque Drummond conhece bem os deslimites dos gêneros” (SÁ, 1985, p. 65). Em 1967, por exemplo, ele publica *Versiprosa* (seguido por *Versiprosa II*, em 1973), título que cria para qualificar as crônicas que não podem ser consideradas poesia, mas que, a rigor, também não já não podem ser chamadas de prosa (ANDRADE, 2017, p. 13). Em outros de seus livros, muitos textos rotulados como crônicas perdem o “toque dominante da gratuidade ocasional (que costumamos associar ao gênero) e vão caminhando para outra coisa: poema, estudo, autobiografia – ou um certo tipo de reflexão, em geral bem disfarçada, que deixa para trás o pretexto imediato e mostra uma dimensão imprevista” (CANDIDO, 2004, p 20). Assim, “muito de sua obra é constituído por um trânsito de mão dupla” entre gêneros e formas que se interpenetram frequentemente (CANDIDO, 2004, p 20), além de estruturar-se sobre um extraordinário poder de síntese, “ritmo adequado, jogo de imagens e fino humor que nos revela o desgaste da vida e a sua renovação” (SÁ, 1985, p. 65).

Esculpida durante tantos anos para se encaixar nos limites de impressão do jornal, sua crônica foi se tornando cada vez mais enxuta, elíptica, e, ainda assim, leve e fluida, pelo teor cômico (constante em toda sua obra) e pela linguagem livre de tensões que o autor emprega geralmente em sua prosa (CANDIDO, 2004). Porém, ao ocultar, sob o caráter efêmero das cenas (miúdas, ao rés-do-chão) registradas por tal gênero, a reflexão atemporal que se conecta de forma íntima ao cotidiano (social, ou mesmo pessoal) de tantos de nós, Drummond faz emergir da mesma matéria uma dimensão ficcional e atinge, assim, a densidade do conto. Exemplo interessante dessa combinação são os textos que, ironizando as fronteiras genéricas que desafiam, são apresentados em 1978 como *70 historinhas*, bem como muitos dos textos publicados desde 1969 na coluna de crônicas do *Jornal do Brasil* e que, reunidos no volume *Contos plausíveis* (1981), são apresentados pelo autor em uma nota que começa assim: “Esses contos (serão contos?)” (ANDRADE, 1985, p. 8). Além do caráter proteico, os 150 contos (ou não?) desse livro se destacam em meio à obra de Drummond por outra característica, a brevidade extrema que condensa e realça sua essência, como explica Antonio Carlos Villaça:

Eis aqui o Drummond de sempre. Escrevendo em verso ou em prosa, ele é sempre o mesmo. Estes contos breves – **minicontos** – nos trazem a sua visão cheia de ternura e ironia. O Autor parece que se diverte e sofre ao mesmo tempo. [...] A tragédia banhada de humor fino, cortante. Esses contos rápidos, ágeis, sintéticos, nos segredam que ele crê no homem e simultaneamente não crê no homem. Flagrantes concisos da vida, fatias mínimas da realidade cotidiana, que nos transmitem uma concepção profundamente céptica e até pessimista do mundo e (subjacente) uma tímida visão confiante. [...] Uma prosa tão sóbria, que é um modelo de precisão. O segredo desses contos ligeiríssimos é mergulhar no

cotidiano mais prosaico, para tirar daí o essencial.[...] Mas, indo assim ao mais íntimo da vida de cada dia, sem pose, coloquial, natural, Drummond sabe ver longe e descer fundo na mina. Tem a volúpia de enxergar a vida como ela é, na conversa normal dos dias. Por vezes, o que resulta é uma síntese de conto, crônica e poesia, um gênero fascinante, de que ele tem a receita (VILLAÇA apud ANDRADE, 1985, n.p. grifo meu).

Impressa na orelha da primeira edição comercial do livro¹³¹, a resenha de Villaça aborda a ambiguidade genérica sob um viés diverso e que muito interessa à história da minificação no Brasil: como uma característica de um “gênero” diferente que ele define como fascinante “síntese de conto, crônica e poema” e denomina “miniconto”. Motivados por fatos que ocupavam as manchetes dos jornais brasileiros, os textos coletados em *Contos plausíveis* (1981) mantêm de maneira indelével a referência à história e à situação do país durante o período em que foram escritos. Porém, em sua forma brevíssima, a elipse e a concisão extremas apagam as fronteiras que separam não apenas os gêneros literários, mas também o humor e a tragédia, o efêmero e o perene, o possível e o impossível, o real e a ficção, para finalmente propor como reflexão submersa exatamente a fusão desses elementos que se atualizam e se ampliam diariamente na vida de todos nós. Como indício dessa temática oculta que confere unidade à obra, o autor explica de antemão que seus textos ali “são plausíveis no sentido de que tudo neste mundo, e talvez em outros, é crível, provável, verossímil. Todos os dias a imaginação humana confere seus limites, e conclui que a realidade ainda é maior do que ela” (ANDRADE, 1985, p. 8). Mas também faz questão de lembrar ao leitor o quanto o cenário social e político do Brasil se torna parte inegável de tudo o que era escrito sob a violenta censura da época, ao declarar: “Não posso dizer, verdadeiramente, que os escrevi. Escreveram-se no dia-a-dia do Jornal do Brasil, sem intermediação de forças misteriosas” (ANDRADE, 1985, p 8).

Nesse sentido, é interessante observar como o autor constrói muitos minicontos ocultando profundamente a matéria da crônica (a manchete que o inspirou a escrever naquele dia, o fato digno de registro pelos meios de comunicação), ainda que extraíndo dela todos os elementos para a composição da narrativa superficial. Ao longo do texto, o material submerso emerge raras vezes, em detalhes muito sutis, evitando assim o choque e a tensão entre as duas naturezas (o cotidiano e a ficção), mas confirmando para os leitores mais atentos o quanto de real pode existir mesmo sob seus mais inverossímeis enredos. Nos finais abertos e

¹³¹ Lançado inicialmente em pequena tiragem especial para venda exclusiva por mala direta e em co-edição da Livraria José Olympio Editora e da Editora JB, só em 1985 *Contos plausíveis* chega às livrarias do país.

inconclusivos, a crítica e a ironia apertam os nós que unem as histórias, convidando à leitura de novos significados que, então, começam a se destacar do texto, como vemos a seguir:

A volta das cabeças

Naquele país, os parlamentares funcionavam sem cabeça, e nem se davam conta disso. Os corpos moviam-se como se fossem dirigidos por uma central reflexiva e determinativa, no alto do pescoço, e tudo corria com normalidade – normalidade especial, não é preciso acrescentar.

Um dia, certo deputado reparou na falta de cabeça e sentiu-se constrangido. Já não fazia os gestos com a mesma perfeição, e experimentava o que se poderia chamar de dor de cabeça sem cabeça.

Convocou alguns colegas e mostrou-lhes que eles também precisavam recuperar o crânio perdido. Muita gente já observara o fenômeno e duvidava da legitimidade de representantes destituídos de parte do corpo tão importante como a cabeça.

Um dos colegas admitiu a lacuna de que padeciam todos, mas alvitrou que ela poderia ser corrigida com cabeças de papelão, que são mais leves.

— Nada disso— falou o que tivera a iniciativa da recolocação. — Temos de repor nossas cabeças verdadeiras.

Saíram à procura das ditas, e muitos não as encontraram. Outras tinham-se convertido espontaneamente em cabeças de alfinete. Umhas tantas conservaram-se intactas e foram correndo instalar-se nos pescoços de seus donos.

Mas o Governo, prevenido daquele movimento, coçou a cabeça, meditou e decidiu:

— Isso é que não. Para recolocar a cabeça no lugar, precisa autorização superior. E esta eu só dou lenta e gradualmente. Primeiro recoloque-se o queixo. Mais tarde a boca. Depois o nariz, olhos, etc. Mas só um olho de cada vez. E uma só orelha também. O tempo fica para o fim. Com o correr dos dias vocês terão cabeças ótimas, até com ideias próprias (ANDRADE, 1985, p. 51).

Assim, sob a história superficial de um país onde os parlamentares funcionam sem cabeça (enredo que por si só já oferece material suficiente para a alegoria e crítica desenvolvidas pelo autor), podemos reconhecer os rastros da crônica que registra, com humor, a proposta de distensão “lenta, gradual e segura” do regime militar anunciada pelo Presidente Ernesto Geisel em 1974. É a partir do contraste com essa violenta realidade que o humor de Drummond se revela negro e que o desfecho do miniconto prenuncia uma nova história, tensa e intensa, a ser escrita na mente do leitor e na história do país. O processo de “volta das cabeças”, até ali impiedosamente ceifadas tanto em seu conteúdo (pela censura), quanto literalmente (pela tortura), se arrastaria ainda por anos, até que a anulação do AI-5 (em 1978) e a criação da Lei de Anistia (em 1979) permitissem o regresso de ideias e indivíduos anteriormente ameaçados em sua integridade.

No mesmo livro, porém, encontramos textos nos quais Drummond experimenta o caminho oposto, apresentando como história superficial a matéria pura da crônica e esboçando, a partir de tal material, um conto que não se conta, mas se constrói após o ponto final, para des-contar o que já foi dito. Exemplo impressionante desse modelo e dos demais

traços característicos da prosa breve do autor, bem como dos mais significativos componentes do miniconto (conforme a definição proposta nesta tese), é o texto abaixo:

Elementos de um conto

ITAORNA. Pedra Podre. A primeira usina nuclear brasileira ergue suas linhas na praia. O reator fica a 300 metros da estrada Rio— Santos. O mar, os viajantes, o urânio, o futuro. Por que o índio deu esse nome ao lugar?

Em Itaorna um conto está sendo elaborado, mas contista nenhum é capaz de prever-lhe o desfecho (ANDRADE, 1985, p. 72).

Aqui, o título brinca com os tênues limites entre os gêneros e remete ao próprio processo de escrita de Drummond, incumbido (pelo *Jornal do Brasil*) de enxergar o mundo como cronista, mas dotado de uma grande capacidade de extrair do cotidiano os elementos que compõem a dimensão ficcional e a densidade necessárias ao conto. Ironizando o desfecho óbvio (e neste caso idêntico) para ambas as dimensões narrativas (a tragédia iminente tanto no mundo real, quanto ficcional), o narrador deixa em aberto as duas vias, deslocando o viés crítico comum à crônica para o território submerso que a hiperbrevidade elíptica e a ironia constroem e desafiando o leitor a escrever o enredo que conecta os elementos ali apresentados em um conto tão pouco plausível quanto a realidade. Construída sobre uma falha geológica identificada há mais de quinhentos anos pelos índios Tupinambá da região, a usina Angra dos Reis I levou mais de dez anos para ser concluída e ter suas atividades autorizadas e desde então tem sido cenário de uma série de problemas que, assim como no miniconto, tornam óbvia a iminência de um acidente nuclear de proporções incalculáveis, mas que nenhuma das autoridades responsáveis parece ser capaz de prever. No centro do texto de Drummond a pergunta que deveria ter estado no centro do processo de planejamento da usina permanece sem resposta, lembrando a importância da leitura atenta e a carga inesgotável de significados em tudo que nos circunda, tanto na vida, quanto na ficção.

Do ponto de vista estilístico e inclusive temático, é ainda importante ressaltar que, em sua minificação, Drummond se afasta do modelo de miniconto alicerçado sobre o enigma e o efeito final, tão explorado em língua espanhola. A elipse aqui não funciona como uma estratégia para intrigar e surpreender e o desfecho, muitas vezes apenas delineado, não propõe nenhum tipo de resolução ou revelação. O humor, a instabilidade e a arbitrariedade se impõem mais fortes do que qualquer tipo de organização possível, impregnando toda a obra: até mesmo suas ilustrações “soltaram-se no volume, sem obediência aos contos a que se ligavam”, para lembrar-nos de que “na vida também é assim, as pessoas e coisas nem sempre andam de par constante” (ANDRADE, 1985, p. 8). Além disso, o fato de *Contos plausíveis* conter apenas minicontos, produzidos em tão grande número ao longo de tantos anos e

seguindo tal unidade de estilo sugere certa consciência do autor em relação ao caráter diferenciado desse gênero em meio às demais formas por ele exploradas e nos dá inícios da existência de uma “receita pessoal” para a criação da mesma (como afirmado também por Villaça, 1985, na citação já apresentada). Infelizmente, apesar da vasta fortuna crítica de Drummond, *Contos plausíveis* é até hoje foco de raros estudos e, assim como acontece com os livros de minicontos dos anos 70, ainda são poucas as pesquisas que o associam à minificação.

O primeiro a reconhecer tal relação foi o argentino Raul Brasca, ao incluir quatro dos minicontos de *Contos plausíveis* (“Solange”, “O bebedor total”, “A mesa falante” e “Histórias para o rei”) no terceiro volume da antologia *Dos veces bueno: cuentos breves de America y España*, lançado em 2002. Curiosamente, como narrado pelo próprio Brasca, ele só chega a esses “microcuentos” de Drummond através de um amigo que, de passagem pelo Brasil durante o período de organização da antologia, compra para ele um exemplar do livro *Histórias para o rei* (1997). No pequeno texto com o qual apresenta Drummond ao leitor argentino, Brasca não inclui *Contos plausíveis* na lista de obras do autor, embora o prefácio de *Histórias para o rei* deixe bem claro que todos os textos que o compõem foram extraídos do livro de 1985¹³². Ou seja, os minicontos publicados em jornal nos anos 70 e em livro nos anos 80 só são “descobertos” por um pesquisador desse gênero literário nos anos 2000, graças a uma obra publicada nos anos 90. Dados como esses revelam o caráter nebuloso da minificação em nosso país (até hoje) e, mais uma vez, confirmam como é difícil e lento o processo que leva nossa literatura através de nossas fronteiras e o quanto a circulação de informações entre nós e nossos vizinhos ainda é falha.

No Brasil, é apenas em 2009 que as “minicrônicas” de Drummond são apontadas pela primeira vez, por Karl Schøllhammer, como um exemplo do passado a ser investigado quando o objetivo é pensar o papel do miniconto dentro da *Ficção brasileira contemporânea*. Em sua tese de 2013, Miguel Heitor Braga Vieira conecta a indicação de Schøllhammer a *Contos plausíveis*, avaliando tal livro já como parte da história da minificação no país. Carlos Drummond de Andrade faleceu em 1987 e *Contos plausíveis* foi o último livro de prosa publicado por ele ainda em vida.

¹³² A coleção “Mineiramente Drummond”, lançada pela Editora Record com o intuito de apresentar Drummond ao público jovem, era composta por três volumes que reuniam respectivamente, poesia, crônica e contos do autor. No livro *Histórias para o rei*, entretanto, todos os 42 textos são extraídos de *Contos plausíveis* (1981). Sendo assim, ainda que se considere o miniconto um tipo de conto, a obra estaria tomando um único modelo pelo todo ao excluir da seleção os contos de *Contos de Aprendiz* (1951) e, consequentemente, propagando a falsa ideia de que todos os contos de Drummond eram marcados pelos mesmos traços que guiavam sua minificação.

3.8 Oswaldo França Júnior e as parábolas do duplo

Oswaldo França Júnior nasceu em 1936, em Serro, Minas Gerais, e aos dezessete anos ingressou na Aeronáutica e logo se tornou piloto da Força Aérea Brasileira. Em 1964, já atuando como 1º Tenente, é expulso pelo Ato Institucional nº 2, sob a acusação de subversão¹³³ e, então, passa a exercer diversas ocupações informais para sustentar sua família. Antes de sua expulsão, França Júnior já havia publicado alguns artigos em jornais da Aeronáutica, porém, após tal fato, começa a escrever de forma assídua até reunir um número suficiente de contos para apresentar na Editora do Autor, então comandada por Rubem Braga. Os contos não são publicados, mas, com o incentivo de Braga (que o aconselha a escrever um romance alegando que contos não vendiam muito), escreve *O viúvo*, lançado pela editora de Braga em 1965. Em 1967, lança seu segundo romance, *Jorge, um brasileiro*, com o qual recebe o prêmio Walmap¹³⁴ e logo alcança destaque nacional, inclusive na TV (dando origem à série *Carga pesada*) e no cinema (com o filme de mesmo nome do cineasta Paulo Thiago).

A partir daí dedica-se à escrita constante de romances que publica com regularidade aqui e até mesmo em outros países (como Alemanha, Estados Unidos e Cuba) e pelos quais é amplamente reconhecido. Entre os temas mais abordados por França Júnior estão a busca pela memória e pela identidade, o insulamento/alheamento dos indivíduos, o mundo urbano e sua diversidade social e econômica e os progressos e contrastes no processo de modernização do Brasil (COELHO, 2009). Como traço principal de sua prosa que fascina leitores de diversos níveis e classes com uma linguagem completamente despida de adornos (PARKER, 1996 apud MARQUES, 2009, p. 31), muitos críticos apontam a combinação de dois elementos: o grande domínio da técnica narrativa e a inter-relação entre o simples e o duplo como eixo articulador em boa parte de suas obras. Em relação à simplicidade, por “procurar conferir destaque às ações prosaicas da vida cotidiana, a maioria de seus textos apresenta certa economia de linguagem” (MARQUES, 2009, p. 28), uma sobriedade e limpidez que o próprio autor relaciona com seu universo ficcional:

Eu escrevo sobre a realidade do dia a dia do brasileiro. Então procuro escrever de um modo que o leitor não perceba a linguagem em si. Como se o pensamento se formasse sem a interferência desta linguagem; de um modo tal que as imagens, a história vão se formando na mente do leitor sem que ele perceba que as páginas do livro estão passando. Então, fico perseguindo uma linguagem que se aproxime cada vez mais da linguagem falada, porque, quanto mais você se aproxima dessa linguagem, maior é o universo que você consegue atingir, maior

¹³³ Mais tarde, o 1º Tenente França seria anistiado e reformado como Coronel Aviador.

¹³⁴ O mais importante prêmio nacional da época, concedido por um júri formado, então, por Jorge Amado, Guimarães Rosa e Antônio Olinto.

o número de pessoas que vão sentir as emoções que você quer transmitir (FRANÇA JÚNIOR, 1989 apud MARQUES, 2009, p. 30).

Em relação ao duplo (uma das questões mais instigantes na prosa de Oswaldo França Júnior¹³⁵), pode-se notar sua presença tanto em um nível temático (pessoas, lugares ou sentimentos em curiosa relação de contraposição e complementariedade), quanto na repetição desses elementos ao longo de uma mesma obra ou, ainda, na replicação dos mesmos em obras diferentes do autor. Seu efeito, de modo geral, é pressentido em ondas de desconforto e estranhamento que, em contraste com a camada superficial (simples e concisa), parecem momentaneamente contidas por uma estrutura frágil que não as suportará por muito tempo. Explorando essa combinação, o escritor propõe “despertar no leitor um processo de sensibilização” capaz de romper “a inércia no seu modo usual de julgar o significado das palavras do texto” (FRANÇA JÚNIOR, 1974 apud AGUIAR, 2009, p.23) e de impulsionar outras formas de leitura e questionamento. Transposta para o território da minificção, a mesma proposta assume teor ainda mais marcante, em textos brevíssimos que o autor finalmente reúne, em 1985, no livro *As laranjas iguais*.

Nessa obra, exatamente como França Júnior explicara em 1974, o simples e o duplo nos alertam, desde seus elementos pré-textuais, para a necessidade de despertarmos outros sentidos para ver além do que se oferece na superfície, além do que tomamos como familiar e deduzimos ser igual, levados por nossa percepção automatizada de tudo aquilo que nos circunda. Após a capa contendo o título e a foto de significados aparentemente tão evidentes (as laranjas iguais, duas laranjas em um campo verde sob um céu azul com nuvens brancas), a epígrafe nos desafia a descobrir diferenças, oposições, contrastes: “Aqueles que andam pelo campo e vêem as duas laranjas maduras e iguais, como podem saber que uma é boa e outra é ruim? Somente levando-as à boca?” (FRANÇA JÚNIOR, 1985, p. 11). Ainda na capa, logo abaixo do título, o livro é apresentado como uma seleção de contos, porém, na orelha, um de seus textos é anunciado como uma obra-prima do miniconto brasileiro, fato que, à luz da teoria da minificção, soa como uma confirmação da epígrafe: após experimentá-los, fica no leitor a certeza de que tais textos possuem uma natureza diferente.

Provavelmente desenvolvidos desde o final dos anos 60¹³⁶, alguns dos textos de *As laranjas iguais* já haviam sido publicados em 1972, no Suplemento Literário do Minas Gerais, alcançando grande sucesso de crítica e sendo inclusive reproduzidos em jornais,

¹³⁵ Tema exposto principalmente pela professora Ângela Maria Salgueiro Marques (UFMG).

¹³⁶ Levando em consideração que *As laranjas iguais* (1985) é o único livro de Oswaldo França Junior fora do território do romance, Ângela Maria Salgueiro Marques acredita que alguns dos minicontos dessa obra compunham o material rejeitado por Rubem Braga em 1964.

revistas e antologias dentro e fora do país. Nos 61 minicontos do livro de 1985, porém, chama atenção principalmente a harmonia do conjunto marcado pela linguagem impregnada de atmosfera poética, pela simplicidade formal construída sobre a elipse e a omissão, pela narrativa em primeira pessoa e pela mistura de real e fantástico ampliando o domínio da duplicidade na essência de cada enredo. Além disso, como aponta Marques (2011), muitos desses minicontos perturbam, questionam e expõem uma inquietude que se associa à questão temática do duplo, explorando estratégias como a da ilusão de ótica e a da ilusão oracular, e que se estende para além do ponto final, graças a outro traço característico da minificção de França Júnior:

a ausência proposital, nada inocente, em suas obras, de uma indicação de caminhos ou soluções, de uma saída ao final que alente tanto os injustiçados de sua obra quanto o leitor, ávido de respostas. Na verdade, não há resposta, e os sinais retóricos da persuasão, da franca tomada de posição do bem contra o mal, do oprimido contra o opressor, não ficam de forma nenhuma claros em seus textos. Pelo contrário: a conquista é pessoal, é de cada um em seu contexto, com todos os entraves existentes, conquista solitária porque individual, sem soluções milagrosas e repentinas (AGUIAR, 2009, p. 33).

Em “As duas pedras”, por exemplo, os questionamentos da epígrafe ressurgem nítidos em um texto em tom de parábola (embora narrado em primeira pessoa e sem uma moral explícita) e construído sobre camadas de duplicidade que convergem para um ponto incontornável:

AS DUAS PEDRAS

Da janela eu via o alto do morro com as duas grandes pedras recortadas contra o céu. Quando o tempo estava claro eu chegava a divisar os cavalos pastando entre as pedras.

Um dia pela manhã abandonei meu apartamento e fui viver no alto do morro. E fui resolvido a não mais regressar à cidade. No caminho eu pensava: quando me cansar do morro, olharei em direção à cidade e, vendo a janela do meu apartamento sentir-me-ei sem ânimo para a volta.

Hoje o céu está cinzento e o ar frio. Os cavalos fugiram com a minha chegada e as duas pedras são irregulares. Olho para a cidade e não consigo distinguir, entre tantas janelas, qual era o meu posto de observação (FRANÇA JÚNIOR, 1985, p. 99).

Assim, França Júnior responde à pergunta que abre seu livro apontando a impossibilidade de se conhecer uma realidade sem experimentá-la, mas também nos alertando para as consequências de tal ato: tudo o que tocamos se impregna de nós mesmos e vice-versa, lembrando Heráclito. Das metáforas do duplo (as duas pedras, os dois pontos de vista) que a princípio parecem apontar apenas para a questão da ilusão de ótica, emerge então um labirinto de realidades e olhares que se multiplicam a cada nova experiência tornando impossível também o retorno ao mesmo ponto de partida. Sob a simplicidade da forma e sob a ilusão de uma escolha entre dois elementos (opostos, como a cidade e o morro, ou mesmo tão

semelhantes, como as laranjas do título), retumba uma concepção da vida como uma jornada rumo ao inalcançável, independente da direção escolhida. Tal concepção perpassa muitos textos de *As laranjas iguais*, atingindo nuances diversas como vemos abaixo:

OS HOMENS DOS SUBÚRBIOS

Os que moram nos subúrbios trabalham no centro da cidade e recebem o pagamento no fim do dia.

Pela manhã, quando chegam na praça, vêem sobre as bancas de madeira os peixes frescos e grandes que os caminhões trouxeram pela madrugada. Mas pela manhã ainda não trabalharam e não têm dinheiro. E eles passam o dia pensando nos peixes frescos e grandes estendidos sobre as bancas de madeira. À tarde, voltam com dinheiro e, quando se aproximam das bancas, sentem o mau cheiro: os peixes ficaram todo o dia ao sol e estragaram-se.

Os homens dos subúrbios, então, levam para suas famílias outras coisas em vez de peixe fresco (FRANÇA JÚNIOR, 1985, p. 59).

Em “Os homens dos subúrbios”, França Júnior outra vez trabalha com a oposição entre dois polos: a manhã, quando o frescor dos peixes desperta o desejo dos homens ainda sem meios para obtê-los; e a tarde, quando os mesmos homens têm meios para realizar seu desejo, mas se deparam com a deterioração do que almejavam. Tomada como metáfora, tal polaridade poderia ser lida em um eixo temporal, contrastando, portanto, a juventude e a maturidade (manhã e tarde) de todo ser e ressaltando a insatisfação inevitável gerada pelo confronto entre o que planejamos para nossas vidas e o que realmente obtemos. O título, porém, reforça uma realidade social que, mesmo sob o tom de parábola, avoluma a tensão e a intensidade da narrativa ao inseri-la no breve espaço de um dia e repeti-la diariamente ao longo da vida daqueles que, por mais que trabalhem, nunca estarão mais perto do que desejam. A frase final abre espaço para que o leitor construa a história também do ponto de vista das famílias dos subúrbios que se alimentam daquilo que resta aos homens que têm seus desejos e sua força de trabalho frustrados incessantemente.

Finalmente, vale a pena ressaltar que Oswaldo França Júnior também se afasta das tramas voltadas para o efeito final, desviando-se do contar para o sensibilizar, e optando por lidar com temas e discursos pré-estabelecidos não através da paródia ou da ironia, mas da desestruturação profunda de toda e qualquer certeza, dualidade ou solução como um alerta para a necessidade urgente de retermos o mundo com outros sentidos. Apesar do sucesso que obteve nos anos 70, poucos são os estudos sobre sua obra e raros os que abordam *As laranjas iguais*. Entre os pesquisadores citados neste item, Ângela Maria Salgueiro Marques é a única que analisa com maior atenção a referida obra, inclusive identificando seus textos brevíssimos como minicontos. Após *As laranjas iguais*, França Júnior publicou dois romances (em 1986 e 1987) e continuou se destacando dentro e fora do país como um nome em ascensão dentro da

literatura brasileira até que, em 1989, depois de terminar mais um romance, foi vítima de um acidente fatal na rodovia que liga Belo Horizonte a João Monlevade (a atual BR-381, cujos perigos foram descritos pelo autor em *Jorge, um brasileiro*).

3.9 Helena Parente Cunha e as mentiras micropoéticas

Helena Parente Cunha nasceu em Rio Vermelho, Bahia, em 1930. Após a graduação em Letras Neolatinas (pela Universidade Federal da Bahia, em 1952), ganha uma bolsa de estudos da Capes para realizar o curso de Aperfeiçoamento em Língua e Literatura Italiana na Universidade Italiana para Estrangeiros de Perugia (em 1954) e lá ganha seu primeiro prêmio literário em um concurso de crônicas sobre a Umbria. De volta ao Brasil, passa a trabalhar como tradutora e professora de francês (em um colégio estadual) e de italiano (na UFBA) e, em 1958, muda-se para o Rio de Janeiro, onde se torna professora da Universidade Federal (UFRJ) e faz o mestrado em Ciência da Literatura. No final dos anos 60 começa a publicar alguns poemas e ensaios em suplementos literários de jornais como o *Diário de Notícias* e o *Estado de São Paulo* e em revistas como a *Tempo Brasileiro* e a *Revista Brasileira da Língua e Literatura*.

Em 1968, sua primeira coletânea de poemas, intitulada *Corpo no cerco*, ganha o prêmio Olavo Bilac da Secretaria de Educação e Cultura do Rio de Janeiro, porém, é recusada por diversas editoras. Nesses poemas, Cunha adapta livremente o projeto concretista e explora a experimentação formal deixando evidente sua vinculação a um programa teórico bem determinado. O formalismo e a linguagem sempre renovada por elementos tão diversos são bem avaliados por nomes importantes da crítica literária, mas considerados pouco atrativos para o mercado editorial e para um público distanciado do mundo acadêmico (LINDSTROM, 1996). É apenas em 1978, com o apoio do Instituto Nacional do Livro que *Corpo no cerco* é publicado. Em 1980, já formada em psicanálise e doutora em Teoria Literária (pela UFSC), Cunha lança mais um livro de poemas, *Maramar*, e também apresenta sua primeira experiência com contos no livro *Os provisórios*. Em ambas as obras persistem as características iniciais da autora: o trabalho inovador com a linguagem e a forma literária – partindo do uso constante e sempre atualizado do monólogo interior, do fluxo de consciência, das montagens semânticas e verbais e das experimentações com a pontuação padrão, com os arranjos tipográficos e com a formatação das páginas – e a apresentação de temas com certo teor político, particularmente no que diz respeito ao universo feminino.

Em 1982, Cunha lança seu primeiro romance, *A mulher no espelho*, e assume um novo papel: com uma narrativa desenvolvida em torno de sentimentos mais íntimos e fortes emoções e guiada não mais pela preocupação formal, mas pelo viés crítico e social, a autora finalmente atinge um público amplo e variado, inclusive fora das fronteiras nacionais. A obra seguinte, entretanto, marcaria sua volta à antiga fórmula e sua estreia na minificção. Em *Cem mentiras de verdade* (1985) o texto hiperbreve e elíptico, cuidadosamente tecido, preenche com suas metáforas, sinestésias e sonoridades (LIMA, 2012) os espaços vazios da narrativa, fazendo emergir na mente do leitor a camada oculta que conduz ao questionamento e à crítica. Apresentados na capa como contos e na orelha e na contracapa como minicontos, os 100 microtextos da obra contam as mentiras construídas, vividas e mantidas pelos protagonistas que se esforçam para torná-las verdades. Por baixo da superfície forjada, porém, o sacrifício, a dor e, principalmente, a solidão se fazem sentir em várias formas, revelando as estruturas sociais que alimentam o preconceito, os abusos de poder e, em especial, os papéis opressivos impostos às mulheres. Unindo a linguagem poética a enredos dramáticos, Cunha fixa em seus textos extremamente rápidos quadros muito nítidos, pedaços de vida que ela sabe recortar da realidade rotineira com precisão.

Em “Espera”, por exemplo, a história superficial se desenrola sobre dois eixos com trajetórias bem diferentes: um composto pela expectativa e ação da noiva, avançando progressivamente e em ritmo constante até a desilusão, e o outro representando a ausência e a falta de ação do noivo, em um movimento pendular de amplitude cada vez maior até o distanciamento total. Entre ambos, a mentira à qual se agarram (“ela sabe que ele está muito ocupado”) e a utilização de linguagem e formas especiais para mantê-la (o refrão “ele telefona, ele aparece” ao final de cada frase que confirma justamente a progressão do contrário). Finalmente inegável, a verdade emerge e a espera romântica lida no título (por algo tão sonhado quanto o casamento) se transforma na tortura de viver por um dia, uma semana, um mês, um ano até ser capaz de dá-la por encerrada:

Espera

Um dia não, um dia sim, ele telefona
Um sábado sim, um sábado não, ele aparece
O enxoval está pronto, só falta marcar o dia do casamento
Um dia sim, dois dias não, ele telefona
Dois sábados não, um sábado sim, ele aparece
O vestido de noiva está pronto, só falta marcar a data do casamento
Um sábado ele telefona, no outro mês ele aparece
Ela sabe que ele está muito ocupado
É bom lavar novamente todo o enxoval, pôr o vestido de noiva ao sol
Um dia não, um sábado não
Um mês não, um ano não
Ela vende o enxoval, rasga o vestido de noiva (CUNHA, 1985, p. 8).

Contrastando com a linguagem tão simples e direta do miniconto anterior, o trabalho com a linguagem apresentado em “Mônica” é um dos pontos altos da escrita de Cunha, que sabe interromper-se e alongar-se, alternando ritmos e acrescentando camadas à história. O uso da pontuação marcando frases ora mais curtas, ora mais longas, mas sempre encerradas abruptamente como se calassem o mais importante, parece encontrar certo complemento nos neologismos que convidam o leitor a ver e sentir além do que as palavras originais podem narrar. Girando em torno da menina, o enredo se ramifica pelas aventuras amorosas do pai para deter-se finalmente no destino trágico da personagem título e, assim, problematizar o quanto as emoções dessas duas mulheres (a menina e Mônica) são afetadas pelo comportamento do homem que, em um certo momento de suas vidas, as têm em suas mãos:

Mônica

A menina tinha três anos e mãe não tinha. Gostava muito de Mônica, dezessete anos, que ia brincar com ela. Quando o pai estava. Mônica brincava com a menina. Mônica olhava o pai da menina. Olhadamente, ele olhava para Mônica. Luzes se acendiam no caminho. Em casa, Mônica pensava. Pensava na menina. Comprava balas e brinquedos, reacendida e lisa. O pai começou a trazer uma amiga, que também brincava com a menina. Mônica, desintroduzida, não voltou mais. Nem embalo. Só abalo. A menina perguntava. Desqueria a amiga do pai. Um dia, a menina ouviu. Tão jovem, dezessete anos. Morrer assim. Nunca mais a menina perguntou por Mônica. Cortou os pulsos? Caminho desacendido e grosso (CUNHA, 1985, p. 87).

Porém, analisado como parte deste conjunto de obras que compõe a minificção brasileira na década de 80, o que mais chama atenção em *Cem mentiras de verdade* é a variedade de formas exploradas e o fato de alguns de seus textos se aproximarem, inclusive, da proposta do microconto, desviando do contar para acionar uma realidade maior que não se deixa traduzir facilmente em palavras. Nesses textos, pequenos resíduos são destacados da trama de um cotidiano (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 93) que, embora não exatamente narrado, se torna presente e é problematizado, através de seus vestígios e efeitos. Em alguns desses casos, a prosa mínima de Cunha retoma elementos da estética concretista e, em muitos deles, coloca à prova os limites da narratividade, como no miniconto a seguir:

Assalto

o banco as filas o balcão os guichês os caixas os guardas o dinheiro a mãe a filha o de repente o assaltante o espanto o assalto o susto a mãe o choro a filha o medo a mãe o choro a filha a ameaça o choro a arma o choro a filha o assassino o choro o tiro a filha o tiro a mãe o gemido o suspiro o sangue a filha o sangue a mãe o morrer-se o horror-se a filha a mãe a o (CUNHA, 1985, p. 71).

Partindo da omissão extrema, esse texto mínimo apresenta apenas artigos definidos e substantivos organizados em uma sequência que, sob o título explícito, é facilmente reconhecida pelo leitor que habita o mesmo universo urbano onde tal enredo se repete

exaustivamente. É como parte desse universo que os elementos textuais (tão simples) se conectam e adquirem nova dimensão, transformados em cenário, personagens, trama e emoções de um episódio narrado tantas vezes pelo rádio, TV e jornais, vivido por milhares como vítimas ou espectadores. Evidenciada por esse processo de leitura, a banalização da violência (já tão contada e des-contada, cometida de tantas formas diferentes, mas sempre tão semelhante onde quer que ocorra) emerge como foco crítico que o desfecho prolonga. Mesmo sem substantivos a história continua, levando tanto de nossas vidas e nos deixando cada vez mais sem palavras para descrever tal tragédia.

No que diz respeito à história da minificção brasileira, cabe ainda ressaltar que, em 2006, *Cem mentiras de verdade* foi publicado na França (sob o título *100 mensonges pour de vrai*) trazendo já na capa a indicação de gênero: *micro-nouvelles*. Em 2011, o livro *Falas e falares: minicontos* marca a volta de Helena Parente Cunha ao gênero, confirmando em seu subtítulo a mudança de perspectiva a respeito da autonomia genérica. Até hoje as pesquisas sobre a obra de Cunha são raras e geralmente voltadas para o estudo das questões de gênero suscitadas por seus minicontos, contos, poemas e romances. Nenhum dos estudos encontrados tem como foco *Cem mentiras de verdade*, *Fala e falares*, ou mesmo seus minicontos e suas especificidades. Atualmente, a autora é professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro no Departamento de Pós-Graduação em Letras (Ciência da Literatura) e autora de 27 livros de gêneros variados, entre eles alguns ensaios literários e um destinado ao público infantil.

3.10 Eno Teodoro Wanke e o gênero intrigante

Eno Teodoro Wanke nasceu em Ponta Grossa (PR) em 1929 e formou-se em Engenharia Civil pela Universidade do Paraná em 1953. Neste mesmo ano publicou seu primeiro livro, uma coletânea de poemas, e dois anos depois, com *Caderno de trovas* (1955), deu início a uma longa e renomada carreira de autor, historiador e divulgador da trova no Brasil. Ainda no final dos anos 50, já funcionário da Petrobrás, passa a se dedicar também à tradução e à escrita de ensaios literários e sonetos que reúne em diversos livros publicados ao longo das décadas de 60 e 70. Incansável na pesquisa com novos estilos, escolas e gêneros, lança em 1981 seu primeiro livro de aforismos humorísticos – apresentados por Wanke como “clecs” e reunidos em mais de dez livros durante os anos 80 – e, em 1987, seu primeiro livro de minicontos, intitulado *De rosas & de lírios*.

Do exercício da expressão no espaço escasso da trova e do clec, a minificação do autor traz a linguagem sóbria, direta e enxuta com que aborda temas extremamente variados, oscilando entre a discussão de problemas de seu tempo e a paródia de fontes atemporais, como a Bíblia, o bestiário e as fábulas. Além da intertextualidade, são também traços característicos de Wanke a metaficção e, principalmente, o humor que, em certos casos, se torna também seu maior problema. Preocupado demais em fazer rir, o autor se apega excessivamente ao contar e às fórmulas fáceis (como trocadilhos e clichês) em um texto que, em geral, se desenrola sem muita profundidade ou multiplicidade de significados, aproximando-se perigosamente do território da anedota. A grande contribuição de Wanke para a história da minificação brasileira, porém, reside não propriamente nas qualidades de seu texto, mas na consciência de gênero apresentada pelo autor nos cinco livros de minificação que publica durante duas décadas.

Em 1999, Gareth Conan Amaya Price utiliza tal contribuição para justificar a escolha da obra de Wanke para integrar, juntamente com a de Marina Colasanti, Juan José Arreola e Augusto Monterroso, um quadro comparativo entre o *micro-relato* latino-americano escrito em língua portuguesa e em língua espanhola. Além disso, Price explica que, devido à falta de um consenso crítico a respeito do novo gênero em nosso país, os dois brasileiros foram escolhidos por ele por estarem entre os poucos na América Latina a terem produzido dois ou mais livros inteiramente compostos por *micro-relatos* (seguindo a terminologia utilizada por Price). Tal fato permite que sua minificação seja analisada sob uma perspectiva mais ampla (como já destacado na análise das obras de Cláudio Feldman), incluindo suas diferentes etapas de produção e os elementos paratextuais que a acompanharam ao longo do tempo. O papel desses elementos (título, prefácios, capa, contracapa, etc) em um estudo que parte da definição de gênero apoiada “no inevitável fenômeno das expectativas” (PRICE, 1999, p. 13) adquire caráter especial uma vez que, através deles, autores e editores nos comunicam “qual conjunto de expectativas genéricas precisa ser empregado na leitura daquele texto” (PRICE, 1999, p. 20). E ainda, a observação de tais dados nos oferece rico material para a reconstituição de diferentes etapas no processo de consolidação da minificação, como pretende esta pesquisa.

Porém, buscando tal material na obra de Wanke encontramos um caso curioso: ao mesmo tempo em que o autor se destaca pela indicação e consciência de estar desenvolvendo um novo gênero, sua obra torna evidente o quanto o miniconto ainda era um território nebuloso que despertava inquietação e dúvidas e que ainda levaria alguns anos para ser

melhor compreendido. Desde *De rosas & de lírios*, o subtítulo minicontos faz parte das capas de Wanke e o texto na orelha do livro explica que minicontos são um “gênero novo”. Em 1989, *A máquina do mundo* traz o subtítulo “contos instantâneos” para apresentar as “mini-narrativas” nas quais o autor dá um corpo mais extenso à experiência dos “clecs” (aforismos) e altera profundamente o sentido da “velha literatura moral”, reformulando-a e replicando-a (WANKE, 1989). Mas em 1990, além do subtítulo (minicontos), o livro intitulado *Joaquim* traz na contracapa um texto que parece justificar ao público o conteúdo ali apresentado:

O miniconto pertence àquela categoria de composições que se convencionou chamar de micrologia literária. É um conto que se resolve num rápido instante. Representa o cúmulo da brevidade, pois é um encurtamento do gênero “conto”, o qual, por sua vez, deve ser breve por definição.

Gênero novo (embora, na realidade, praticado desde a alta antiguidade – quando era conhecido como fábula, parábola, episódio mitológico, etc.), o miniconto vem cada vez mais conquistando espaço neste mundo moderno ávido de velocidade, de imprevisto, da vertigem, do estilo do clip televisivo.

Segundo Betty M. Hoineff (cf. “Verve”, Rio, outubro de 1988), o gênero tem se imposto nos Estados Unidos nestes últimos dez anos. Tanto que se procurou recentemente batizá-lo, pois lá ele não tinha nome. A revista *TriQuarterly* consultou diversos autores, e um deles, Robert Kelly, sugeriu “sudden fiction” (ficção instantânea) – que, a par de “sudden story” (conto súbito), parece estar se firmando naquele país.

No Brasil, não há mais dúvida: o nome é miniconto.

Nos minicontos de Eno Teodoro Wanke se encontram todas as qualidades desejáveis, ou seja, são breves, sintéticos, intensos e profundos, em linguagem sóbria e direta, dando como resultado uma leitura agradável e inteligente, cheia de surpresas memoráveis.

Abra o livro, leitor, e verifique por si mesmo (WANKE, 1990, n.p.)¹³⁷.

E é aqui que a justificativa de Price se confirma eficiente mostrando as vantagens de analisarmos um autor cuja produção se prolonga entre os anos 80 e 90. O fato de seus dois primeiros livros apenas apontarem a nomenclatura e a diferenciação genérica (reconhecendo assim um caminho já iniciado por autores e leitores desse gênero antes de 1987), enquanto as obras dos anos 90 se inserem em uma discussão teórica já iniciada por outras fontes de estudo (críticas, como a de Hoineff, e antologias, como a publicada na *TriQuarterly*) nos dá um panorama das etapas percorridas nesse intervalo de tempo quando pensamos em uma história da minificção no Brasil. Além disso, o breve texto citado comprova outra hipótese apresentada por Price (1999), a da influência norte-americana para o estudo da minificção na América Latina, ao mesmo tempo em que se aproxima de alguns termos definidos pela teoria desenvolvida em língua espanhola: a micrologia literária como uma categoria poligenérica e o miniconto como um gênero específico. Apesar de afirmar que tais pontos já estão bem claros para o público brasileiro (“no Brasil, não há mais dúvida”), a inserção de um texto abordando

¹³⁷ Esse texto não contém nenhuma indicação de autoria.

tais questões em *Joaquim* (1990) corrobora, por si só, a ideia de que ainda era necessário explicá-las a alguém. Finalmente, ao reduzir o conceito de brevidade ali explorado a um mero encurtamento do conto e ao conceber tais minicontos como material “que se resolve em um rápido instante”, a apresentação esclarece em grande parte os já mencionados pontos fracos da produção de Wanke, que o afastam da hiperbrevidade elíptica e da proposta de novas formas de leitura.

Em 1992¹³⁸, *Babel* é publicado com o mesmo subtítulo e o mesmo texto de contracapa que *Joaquim*. Mas, logo em seguida, o livro *Caminhos* (também de 1992) acrescenta a tais elementos um prefácio que revela a fragilidade das definições apresentadas nas obras anteriores, a inquietação de Wanke diante do polêmico terreno no qual havia mergulhado e, finalmente, o quanto ele começava a se aproximar do caminho percorrido ainda hoje por aqueles que o estudam tal gênero:

Miniconto, como o nome diz, é um conto mínimo.
Mas como se define mesmo o miniconto? Qual a diferença entre o miniconto e a minicrônica, por exemplo? Quais os elementos que distinguem o miniconto dos outros gêneros literários além, é claro, das características mais óbvias, como esta de ele ser uma composição muito breve em prosa?
Vamos admitir que a dúvida caiba, pois houve até quem quisesse chamá-lo não de miniconto, mas de crônica instantânea.
Olhem: sou de opinião semelhante à de Mário de Andrade quando cortou uma discussão interminável sobre o que era, exatamente, o conto, com a afirmativa axiomática que vou adaptar aqui:
— Miniconto é aquilo que o autor diz que é miniconto.
Outro aspecto importante a ser considerado:
Há quem imagine que o miniconto, por ser curtinho, é fácil de ser escrito, pois é fácil de ser lido.
Isso não é bem verdade. Depende.
Existe o miniconto profundo e o superficial. O profundo geralmente exige uma elaboração complicada, leva um tempão sendo germinado dentro do autor, tem nascimento (um parto, se quiserem) bastante laborioso. Enfim, é terrivelmente trabalhoso e difícil escrever um miniconto profundo.
E o miniconto superficial?
Também! (WANKE, 1992, p. 7).

No prefácio escrito por Wanke surge já bem definida a noção da brevidade (e não do encurtamento) como traço primordial do gênero e a percepção da natureza proteica e híbrida que nos impede de identificar suas fronteiras. Porém, continuam boqueando a compreensão do autor dois problemas que também considero desafiadores, ainda que acredite tê-los esclarecido no primeiro capítulo desta tese: 1) a dificuldade em entender como o miniconto se vincula ao conto e ao mesmo tempo se torna outro gênero; 2) a tendência a pensarmos o gênero a partir do processo de escrita e das escolhas do autor e ignorando a importância das especificidades de leitura que propõe e exige para a compreensão de sua natureza. Nesse

¹³⁸ Mesmo ano de publicação de *Incêndio no Hospício Freud*, de Cláudio Feldman.

sentido, o autor permanece preso à ideia da escrita como o ato de contar e da leitura como atividade “agradável” e com duração diretamente proporcional à extensão do texto (bem como tantos teóricos que continuam medindo a minificação apenas por sua superfície impressa, sem abordar as etapas da leitura que precedem e sucedem o encontro visual com tal superfície). Apesar de ter publicado mais de 500 minicontos em seus cinco livros, muitos desses textos seguem um padrão extremamente influenciado por tais concepções, mas, em alguns momentos, conseguem ultrapassá-las com habilidade.

Em *De rosas & de lírios* (1987), o título da obra alerta para a multiplicidade de significados escondidos sob os temas corriqueiros que Wanke, com seu olhar “delirante”, apresenta. Em “Previsões”, temos um exemplo preciso de como funcionam suas narrativas mínimas estruturadas sobre os diferentes pontos de vista, a inversão de valores e, mais especificamente aqui, os limites (extremamente flexíveis) que cada indivíduo impõe a si mesmo. Incorporando a ironia final, o título pode ser relido como uma crítica bem humorada ao talento da cigana que, apesar de prever algo tão importante e com tanta precisão, não consegue avaliar com clareza as consequências de sua própria conduta:

Previsões

Era uma cigana especialista em prever o resultado – tanto das quinas quanto das quadras – da lota. Como ela acertava sempre, o negócio prosperava e o pessoal fazia filas imensas em frente do barraco. Comparada às cartomantes e videntes normais, cobrava caro. Mas valia a pena, pois era apostar e ganhar, dividindo o resultado com outros fregueses dela.

Como resultado da maré de prosperidade, ela já estava pensando em comprar uma casa popular em Campo Grande ou Santa Cruz, o que era o início de nova fase, mais próspera e feliz, em sua vida.

Tal pensamento a consolava sobremaneira quando, depois de um dia trabalhoso e cansativo, atendendo clientes, ia preparar a comida escassa para a penca de filhos que a esperava em seu lar modesto, miserável mesmo, porém honesto (WANKE, 1987, p. 26).

Em *A máquina do mundo* (1989) chama atenção um miniconto que explora o tema mais recorrente na minificação de Wanke: a paródia bíblica, com foco especial na gênese do universo. Na versão do autor, o foco da história tão conhecida é alterado, colocando em questão o protagonismo da humanidade, o objetivo dos planos divinos e as consequências inevitáveis do domínio da sabedoria sobre o futuro do planeta. O resultado é uma narrativa que brinca com as noções de obediência, livre arbítrio, recompensa e punição, destacando como único ponto incontornável a natureza perigosa do progresso (o fruto da sabedoria), independentemente de qual espécie o manipule:

FRUTO

No Planeta de Arret, girando em órbita estelar numa galáxia distante, o livro do Princípio, ou seja, do Gênese, conta a história da Traição de Ave, a primeira mulher, habitante do Jardim do Ende, tentada pelo demônio em forma de

serpente. A serpente lhe ofereceu, justamente, o fruto da árvore proibida. Se a comessem, prometeu a serpente, ela e seu marido Oanda seriam abençoados com as bênçãos e as benesses da Sabedoria.

Ave foi, muito contente em sua ingenuidade, repartir o fruto com Oanda. Ele, porém, mais velho e mais sábio, advertiu:

— Ave, minha querida! Então, você não sabe que esse é justamente o fruto da árvore proibida, aquela em que o Criador não nos permitiu tocar?

Obediente e arrependida, a jovem Ave jogou fora o fruto, o qual foi devorado por um porco que fuçava perto.

Essa (segundo o primeiro capítulo do Livro Sagrado dos seres inteligentes de Arret) foi a causa da expulsão dos porcos do jardim do Ende – que hoje não existe mais, nem seus animais nem seus vegetais, vítimas da necessidade incessante da expansão da agricultura, da indústria, do lazer e da moradia – o progresso, enfim – da espécie “suíno sapiens” que domina o planeta (WANKE, 1989, p. 7).

De *Joaquim* (1990), vale ressaltar mais um miniconto que brinca com a falta de rigor e de coerência nas escolhas que cada indivíduo faz diante do que o cotidiano lhe exige:

Esquina

Saiu para comprar um cigarro na esquina e só vinte e cinco anos depois voltou.

Ao chegar, aquela surpresa: os filhos crescidos, a filha casada, e a mulher... também.

Indignou-se. Pior. Tirou um revólver e ameaçou matar o segundo marido de sua mulher.

— Henrique, querido (chorou a mulher). Pelo amor de Deus, dos nossos filhos e dos filhos que tenho com Oscar, não o mate! Temos ainda um filhinho pequeno, de quatro anos, para acabar de criar.

Henrique encheu-se de ternura pela criança que vira brincando em frente à sua casa. À sua casa? À casa de sua mulher? À casa do segundo marido de sua mulher?

— Sabe o que mais?

Embora há muito tivesse deixado de fumar, decidiu, de novo, ir até à esquina comprar cigarros (WANKE, 1990, p. 10).

De forma irônica e em tão poucas linhas, o microtexto apresenta seu protagonista com uma variação tão grande de caráter que, associada ao longo recorte temporal que abrange, incita o leitor a imaginar uma regeneração. Afinal, apesar de ameaçar matar o amante, ele se enche de ternura pelo filho deste, após abandonar seus filhos por 25 anos, agora faz um grande esforço para que outra criança não cresça sem o pai. Porém, ao encontrar-se novamente sob pressão e tendo que enfrentar as consequências de seus atos, o protagonista não demora a utilizar a mesma desculpa (a esquina) e a recorrer à mesma maneira de resolver seus problemas (a fuga). Organizado de forma circular, o texto remete à dificuldade de não se deixar cair nos mesmos erros, principalmente quando a vida parece nos devolver (também em círculos) os resultados de cada um deles.

Já em *Babel* (1992) é a metaficção que se destaca em diversas passagens, acrescentando, inclusive, um pouco mais de informação a respeito do gênero que o autor tenta definir a todo momento e de sua receita para desenvolvê-lo a partir da combinação de concisão extrema e final surpreendente:

MINICONTO

Agora, neste exato lugar, o miniconto se inicia. Como é um miniconto, a situação tem de ser delineada na primeira frase – no máximo no primeiro parágrafo.

E o trabalho prossegue, vertiginoso. A ação se desenrola ao mesmo tempo que a frase. Nada de perder uma só palavra. O espaço é resumido e precioso.

Pois mal o miniconto começou, e estamos quase no fim – o qual se prevê súbito e bem bolado. Um corte rápido no raciocínio – e uma guinada no pensamento revelam...

Revelam a conclusão surpreendente! (WANKE, 1992, p. 52).

E finalmente em *Caminhos* (1992), a intertextualidade se destaca mais uma vez no relato de outro princípio, o da história de nosso país, que adquire contornos críticos através do jogo com as diferenças de significado e de ponto de vista entre as vozes ativas e passivas tanto da língua quanto da nossa história. De modo brilhante, Wanke opõe à narrativa oficial (divulgada nos livros) a versão dos colonizados, fazendo contrastar também, na mente do leitor, os efeitos dos dois atos: o descobrir (sucesso destacado no título e seguido pela exploração e dizimação) e o ser descoberto (infortúnio de se tornar vulnerável a tais tragédias). Ao índio que primeiro percebe a extensão desses efeitos, o texto finalmente faz justiça, conferindo as qualidades atribuídas (oficialmente) apenas aos navegadores como Cabral:

DESCOBERTA

Quando o escaler que trazia Cabral para a terra vinha se aproximando, um dos índios se revelou ao mesmo tempo sábio, visionário e profeta, embora jamais tivesse obtido o reconhecimento de seus pares ou da posteridade.

Apavorado, saiu correndo e gritando em língua patachô:

— Acudam! Fomos descobertos (WANKE, 1992, p. 55)!

Ainda sobre a obra de Eno Teodoro Wanke cabe ressaltar que permanece desconhecida, sem nenhum estudo que a aborde e analise. O autor faleceu em 2001, deixando centenas de livros de temas e formas variados, mas continua sendo citado apenas por seu trabalho com a trova.

3.11 Maria Lúcia Simões e o ter-con o outro

Maria Lúcia Simões nasceu em São Gotardo, Minas Gerais, e ainda criança mudou-se com a família para Belo Horizonte onde se formou em Direito e Psicanálise. Em 1989 lança seu primeiro livro, *Contos contidos*, composto por 61 minicontos todos muito breves, escritos em linguagem límpida e sóbria e em um tom de confiança que rapidamente envolve o leitor. Em cada um desses microtextos, confrontam-se as exigências da vida real e o universo interior dos personagens (condensado em imagens primorosas), oscilando até que um dos dois vença e se imponha sobre o outro. Em muitos deles, esse confronto é vivido por mulheres e uma visão perspicaz e poética a respeito das questões de gênero emerge

costurando um segundo eixo temático ao longo de toda a obra. Bem recebido pela crítica, *Contos contidos* (1989) é transformado em peça de teatro ainda no mesmo ano (em Belo Horizonte) e relançado em 1996 quando, curiosamente, se destaca em uma direção até então pouco explorada pela minificção brasileira¹³⁹: em 1997 é premiado na Bienal Internacional do Livro e pela Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil como “melhor texto para o jovem” e em 2009 é selecionado pelo FNDE/MEC para publicação especial distribuída entre as bibliotecas públicas de todo o país.

Avançando na análise da obra, descobrimos elementos interessantes para a discussão a respeito da consolidação do miniconto como novo gênero no país. Na capa, os minicontos de Maria Lúcia Simões são apresentados como “contos” e caracterizados por um adjetivo (“contidos”) que remete, primeiramente, em um nível formal, à brevidade – mas a brevidade do que é refreado em sua apresentação, do que tem parte de si omitida – e, em segundo lugar, no nível temático, a certo encapsulamento imposto por uma estrutura maior e externa (as questões sociais que tolhem a natureza das personagens). Nas orelhas da obra, autores e críticos demonstram sua incerteza em relação a tal definição genérica. Para Vivaldi Moreira, Stella Leonardos e Afrânio Moreira Leite, são minicontos, para Antônio Houaiss, são também “magnipoemas”, para Affonso Romano de Sant’Anna, são “uma revitalização do Hai-Kai em prosa moderna: síntese, lirismo e surpresa” (SANT’ANNA apud SIMÕES, 1990, s/p). O prefácio reforça a dúvida:

Como chamá-los? São fábulas com moral, são mini-contos (o título é seu!), são historietas. Serão? Para mim são poemas, poemas em prosa, inusitados, inesperados, a serem sorvidos de um só fôlego – e por isso pequenos de modo a não tirar a respiração do leitor. A do pulmão, entenda-se, que a da alma fica suspensa, obrigando à rápida e nova leitura para se recuperar o equilíbrio íntimo momentaneamente partido (GUIMARÃES, 1990, p.5).

Mesmo que tais divergências possam ser facilmente justificadas como efeito da natureza híbrida do miniconto, é curioso observar como, mesmo no final da década de 80, a minificção e suas fronteiras continuavam sendo tão nebulosas para a crítica nacional. Em comparação com os demais países da América Latina, onde os primeiros esforços para uma teorização desse terreno já rendiam artigos consideráveis, aqui as leituras ainda oscilavam muito, poucas vezes indo além da surpresa com a difícil classificação (como visto aqui), focando a cada momento em um único traço diferente e excluindo os demais. Na contracapa do livro de Simões, por exemplo, Bartolomeu Campos Queirós consegue ultrapassar o desafio

¹³⁹ Lauro Zavala é um dos maiores divulgadores do grande valor da minificção como material didático. Atualmente no Brasil, professores de diversos níveis já estão realizando pesquisas a respeito, com pode ser visto, por exemplo, no artigo de Damiana Maria de Carvalho (2016).

da nomenclatura para aprofundar-se em uma análise que, finalmente, identifica nesses “contos” o papel especial do leitor e a inovadora proposta de leitura que, conforme tantas teorias aqui já comentadas, são essenciais para a construção do miniconto:

Leio os *Contos contidos* de Maria Lúcia Simões. Os laços que amarram leitor e escritor neles se realizam pela capacidade da autora em anistiar as palavras, pressentir suas dimensões, estruturá-las sem se servir delas apenas para ‘re/velar’ o seu imaginário, mas para somar-se, pelas palavras, à fantasia do leitor. Se contidos os contos mais abrigam a escrita do leitor. Livre para os sonhos, Maria Lúcia Simões é severa em registrá-los, pelo saber do absoluto que há neles. Ao condensá-los em palavras – espelhando um exato entendimento das funções literárias da escrita – ela permite ao leitor o deslocamento de suas fantasias para apossar-se de suas também incertezas. *Contos contidos* é uma obra propícia a todos pelo exercício de contenção contido neles. Conter é ter-con o outro (QUEIRÓS apud SIMÕES, 1990, s/p).

Na escrita de Maria Lúcia Simões, os elementos que compõem a narratividade estão todos bem definidos e a hiperbrevidade do texto é a porta de entrada para o prolongamento da leitura. Metáforas se desdobram em enredos que se fecham com o ponto final, mas sem nenhuma moral, surpresa, revelação ou conclusão, e tão concisos que parecem não ter espaço para que se acrescente mais nada. Funcionando como crítica irônica às convenções que se impõem sem espaço para discussão ou oposição, esse tom absoluto inquieta o leitor, fazendo-o suspeitar ter sido deixado de fora de um desfecho mais profundo do que o aparente e instigando-o a descobri-lo. Nesse sentido, a minificação da autora dispara conexões e releituras que geralmente remetem a uma realidade que encarcera ou deforma a essência dos indivíduos, como vemos no miniconto a seguir:

Claridade

A mulher chegou para o marido com o rosto completamente iluminado e ele se irritou porque há muito se esquecera como e onde se acendia essa luz. E por mais que se esforçasse não conseguia se lembrar.

A mulher iluminada foi se deitar ao seu lado e ele passou a noite sem dormir porque se acostumara ao escuro (SIMÕES, 1990, p. 11).

Em “Claridade”, especificamente, a forma sucinta e acelerada espelha a indiferença que faz “apagar”, esquecer e se acostumar. Mesmo partindo do momento de transformação e confronto, a narrativa evoca o longo período anterior, que levou o casal até a escuridão e, de forma estratégica, omite a pergunta que ressoa na mente do leitor: como e onde a mulher se acendeu? O desfecho ironiza a atitude do marido diante do irremediável e brinca com seu esforço para continuar no “escuro”. Em “Descuido”, a mesma fórmula é utilizada para contar a história de outra protagonista cuja natureza destoa do esperado:

Descuido

Quando deu os primeiros passos notaram seu grande defeito: andava a alguns centímetros do chão sempre num vôo rasteiro que, dependendo do vento, quase a levava para longe. Temeroso de perdê-la o pai amarrou em seu tornozelo pesada

âncora que a mantinha sempre em segurança. E por marido arranhou-lhe experiente marinheiro que continuou a severa vigilância. Até que, distraído, deixou que a âncora se desprendesse e numa tarde de ventania ela foi arrastada para muito alto e se perdeu nas nuvens. (SIMÕES, 1990, p. 29)

Aqui a autora brinca com as palavras de forma mais irônica para acrescentar maior nitidez àquilo que não conta, mas imprime pouco a pouco na mente do leitor: o cerceamento contínuo que o poder masculino inflige às mulheres, impedindo-as de voar mais alto e para longe de seu controle. Nascida com um “defeito” e vigiada para sua própria “segurança”, a protagonista só tem chance de escapar desse cerceamento em um momento de “descuido” do marinheiro incumbido de sua navegação. Após *Contos contidos*, Maria Lúcia Simões publicou artigos e poemas em antologias, revistas e jornais literários do país e trabalhou com eventos culturais para divulgação da arte e literatura mineiras. Em 1998, reuniu seus poemas em *Doze canções secretas* e em 2014, lançou sua segunda coletânea de minificção, *Contos de passagem*, explorando caminhos mais híbridos entre o conto, o aforismo e a poesia e novamente utilizando as classificações “contos” e “literatura juvenil”. Até o momento não existem trabalhos acadêmicos ou obras críticas a respeito de sua produção literária.

3.12 Rosa Amanda Strauz e os *flashes* de tempestade

Rosa Amanda Strauz nasceu no Rio de Janeiro, em 1959. Formada em jornalismo, trabalhou como redatora e editora e como repórter em revistas como *Fatos & Fotos*, *Mulher de Hoje* e *Pais & Filhos*. Em meados dos anos 80, reúne 40 de seus minicontos (além de 3 contos) em um livro intitulado *Mínimo múltiplo comum* e dá início a um longo processo de avaliação por editoras, até sua publicação (pela José Olympio) em 1990. Na orelha da obra, é o escritor (inclusive de minicontos) Victor Giudice quem nos apresenta seus traços essenciais:

Mínimo múltiplo comum é um desses raríssimos livros cujo título define com o máximo de exatidão todas as intenções do conteúdo. Ou seja, é mínimo porque satisfaz a preocupação da autora em desbastar o texto, fazendo com que o produto final, às vezes reduzido a duas linhas, seja o transmissor mais adequado a sua ideia ficcional. É múltiplo, porque, através do mínimo, oferece infinitas significações, tão possíveis quanto surpreendentes. Finalmente – e talvez o mais importante – é comum, porque a grande maioria de suas narrativas começa ou termina com a substantivação de fragmentos desconcertantes, de tão objetivos, que logo deságuam no oceano da grandeza subjetiva (GIUDICE, 1990, s/p).

Retomando a teoria da minificção e as críticas a respeito das obras já apresentadas, é interessante observar como Giudice destaca na escrita de Strausz exatamente a adequação entre a forma hiperbreve e a ideia ficcional – nem sempre obtida por outros autores e, nesse caso, uma das primeiras críticas ao novo gênero (PÓLVORA, 1975) – e o jogo de inversão de

escalas entre o texto mínimo e as leituras múltiplas (tema levantado por Yepes, 1996). Mas ainda mais importante (para uma definição do miniconto como propõe esta pesquisa) é a forma como, ainda no mesmo texto, Giudice explica tais características transpondo as barreiras do minimalismo ou do encurtamento do conto (como pensava Wanke, 1990), simplificações insuficientes, segundo ele, por serem características do *durante* e porque, “na ficção de Rosa Amanda Strausz, é justamente no *depois* da leitura que a economia da escrita se expande e nos mergulha no *maximalismo* de nossas elucubrações” (GIUDICE, 1990, s/p). Sobre sua escolha por tais características, a própria autora explica:

Gostaria muito que fossem **múltiplos** no sentido de polissêmicos, de possibilitarem várias leituras, mas a verdade é que não sei dizer efetivamente o que eles são. Já a ideia do **comum** diz respeito ao aproveitamento do dia a dia, que tem muito a ver com o tipo de reflexão que a gente fazia nos anos oitenta, de privilegiar a política dos pequenos gestos. Nas décadas de sessenta e setenta, ainda se acreditava em revolução. Para a minha geração, porém, já não havia herói nem grandes mudanças. Existia um processo cotidiano, passível de resultar em melhoria caso fosse levado adiante por milhares de pessoas que, em seus respectivos pequenos universos, agissem de maneira positiva. Hoje, continuo no caminho do **pequeninho**, mais convencida do que nunca de que as engrenagens que movem o mundo são tão inacessíveis que só conseguimos mexer no que está próximo. Essas pequenas mudanças vão crescendo, ganhando espaço e acabam repercutindo amplamente (**Grifo meu**. STRAUZ, 2012, p. 207).

Ao afirmar que não sabe “dizer efetivamente o que eles são”, Strausz nos fornece material para a discussão de outro traço essencial dos minicontos segundo tantos teóricos já mencionados: a natureza híbrida. Sua minificação costeia os territórios do conto, da poesia e da crônica em um processo de escrita com “máximo investimento na forma”, mas que, segundo a autora, não toma nenhum gênero como referência única, ainda que seu resultado seja finalmente classificado (como conto) durante a etapa editorial, para que “os leitores, os críticos, os bibliotecários, enfim, os receptores não se percam” (STRAUSZ, 2012, p. 206). Reunidos em *Mínimo múltiplo comum*, entretanto, tais textos se entrelaçam como parte de uma unidade delicada, mas consistente, que ultrapassa classificações, combinando formas e temas em torno de um mesmo foco ajustado com precisão por Strausz, como nos revela o miniconto abaixo:

TEMPO IV

Era um *flash* para máquina profissional. Caríssimo. Estava há meses na vitrine, acompanhando um equipamento sofisticado.

Um dia tomou coragem, entrou, pediu para ver o aparelho e saiu correndo, abraçada ao tesouro luminoso.

Emburacou por ruelas, zigzagueou avenidas e se viu enfim livre, Iansã urbana, dona do fabuloso instrumento de produzir raios.

Jamais quis documentar a realidade em papéis envernizados. Bastava-lhe poder iluminar, por uma fração de segundo, os restos de tempestade que borbulham discretos sob a cintilante calma do mundo (STRAUSZ, 1990, p. 50).

Assim, apesar da hibridez intrínseca, seus minicontos deixam muito claro aquilo que não são (a máquina profissional que documenta a realidade em papéis envernizados), aquilo de que sua autora se esforça para se afastar o máximo possível. Ao longo de uma corrida sinuosa desde a escolha até o domínio de uma voz e um estilo próprios (como “Tempo IV” sugere), Strausz foge do contar para o des-contar, iluminando de forma impactante aquilo que, sob o verniz do comum, borbulha desafiando a ordem, a compreensão e as expectativas e, finalmente, ecoando na mente do leitor. Sua narrativa se desenvolve fluida e elíptica por sobre o risível, o relativo e o imprevisível incrustados na essência do cotidiano e inesperadamente descobertos pelo *flash* de Strausz que nos convida a lê-los como parte da vida e do texto que os circunda e a enxergá-los não como obstáculos, mas como fonte de novas nuances. Em “Tempo III” temos um exemplo perfeito da matéria que se multiplica sub-repticiamente em *Mínimo múltiplo comum* sob a “cintilante calma” do mundo:

TEMPO III

Ganhou três gravuras chinesas com fundo vermelho. Uma borboleta ladeada por dois morcegos; um peixe e um dragão. Emoldurou o presente em laca e pendurou na sala, adivinhando significados místicos nos quadros e nas intenções de quem os deu.

Eram três ilustrações para rótulos de caixas de fósforo, descobriu anos depois. E ficou ainda mais encantada com a irrupção daquela beleza repentina. Desde esse dia, quando lhe perguntam o que querem dizer as gravuras, sorri misteriosa. De que adiantaria explicar a morte de nossos pequenos deuses? (STRAUSZ, 1990, p. 41).

Em todo o livro e de diversas maneiras, cada pequeno texto revela, em delicados quadros de vida, a chegada inevitável dessa morte, que nos arranca as pequenas crenças e esperanças às quais nos agarramos em busca de sinais, direção, alívio. O curioso, porém, é que, assim como em “Tempo III”, tal final incontornável é sempre a porta de entrada para outras leituras através das quais irrompem o humor, a surpresa ou mesmo a beleza da ressignificação constante e de nossa capacidade infinita de interpretação. Na mente do leitor que procura intenções misteriosas (como a protagonista), o miniconto renasce ainda mais místico, sob um sorriso, em silêncio, sem explicações.

Em 1991, *Mínimo múltiplo comum* é premiado com o Jabuti na categoria contos¹⁴⁰, um passo a mais na consolidação da minificção em nossa literatura, porém, uma prova a mais do descompasso entre a nossa crítica e a dos países vizinhos no que diz respeito à categorização do novo gênero. Em 1992, Rosa Amanda Strausz publicou o livro de poesias *Bispo e colombina* e, em 1995, após o nascimento de seus filhos, descobriu um novo talento:

¹⁴⁰ Apenas em 2007, um livro de minicontos seria novamente premiado com o Jabuti: *Adeus conto de fadas* (2006), de Leonardo Brasiliense, na categoria “melhor livro juvenil”.

a literatura para jovens e crianças. Tratando com habilidade e humor de temas pouco apresentados a esse público, Strausz vem obtendo sucesso com tal produção (já premiada pela FNLIJ, transformada em episódio de minissérie televisiva por Fernando Meirelles e publicada na França), hoje já contando com mais de vinte obras. Entre 1997 e 2007, foi editora do primeiro *site* brasileiro totalmente dedicado à literatura infantil e atualmente mantém uma empresa de comunicação e jornalismo. Seus últimos livros foram de contos de terror e mistério para o público jovem e um ensaio biográfico sobre Santa Teresa D'Ávila. Sobre sua obra são raras as pesquisas e nenhuma delas analisa os textos de *Mínimo múltiplo comum* (1990) à luz da teoria da minificação.

3.13 Contribuições esparsas

Além dos autores já destacados, outros nomes importantes de nossa literatura se aventuraram pelo território da minificação a partir dos anos 70, confirmando assim um movimento de reconhecimento e disseminação do miniconto entre autores e público, principalmente a partir daquela década. Em 1976, por exemplo, Garcia de Paiva, autor já premiado pela experimentação e inovação que propunha, apresenta entre os contos breves de *Dois cavalos em um fusca azul* (1976) o miniconto “Cogumelos”, no qual a atmosfera de ficção científica revela a visão de um futuro apocalíptico. No mesmo ano, Moacyr Scliar acrescenta à segunda edição de *O carnaval dos animais* (1976), cinco minicontos extremamente diversos (“Comunicação”, “Alô Alô”, “Ao mar”, “O clube dos suicidas” e “O doutor Shylock”) nos quais a mistura de ironia intensa, linguagem direta e cortante e enredos insólitos atinge uma forma brevíssima, apoiada num núcleo mínimo de personagens e acontecimentos⁶).

Em 1979, é a vez de Ignácio de Loyola Brandão incluir na segunda edição de *Cadeiras proibidas* três minicontos (“O homem que entrou no cano”, “O homem que se endereçou” e “O homem que liquidou”) que, a partir de enredos fantásticos, levam a situações limite para, finalmente, abordar a realidade que, no Brasil de então, parecia “mais absurda que o próprio absurdo” (BRANDÃO, 1979, p. 150). Quatro anos depois, em *Cabeças de segunda-feira* (1983), Brandão apresenta outros três minicontos (“Sagrado dever”, “Um dedo no livro pela bolacha”, “Amo minha filha”) que expõem a violência velada e psicológica observada no cerne de relações e papéis familiares e que, assim como os da obra anterior, se destacam pela linguagem cortante e precisa que alinhava suas diversas camadas. É também em 1979 que Victor Giudice inclui no livro *Os banheiros* o miniconto “O banquete” (já publicado em 1969 no *Jornal do Escritor*), no qual sarcasmo, humor negro e grande fluidez narrativa alcançam

brevidade inédita. Em seus livros seguintes, *Salvador janta no Lamas* (1989) e *O museu Darbot e outros mistérios* (1994), mais quatro minicontos (“As três Marias” e “Bodas de ouro”, de 1989, e “A única vez” e “Relatividade em nome de Borges”, de 1994) chamam atenção pela recorrência da morte como tema, pela hiperbrevidade elíptica e pela exigência de uma leitura que desvende suas camadas em sondagens verticais.

Ainda em 1979, Modesto Carone apresenta em seu livro *As marcas do real* oito minicontos (“Noite de circo”, “Pista dupla”, “Eros e civilização”, “Sagração da primavera”, “Crime e castigo”, “Noite de Natal”, “O eterno marido”, “Intimidade”) que levam o leitor a caminhar como um equilibrista por sobre uma superfície que quase não existe (CANDIDO apud CARONE, 1979). A brevidade de seus textos, entretanto, diverge um pouco daquela que diferencia o miniconto, uma vez que Carone desconta no processo de construção de enredo e personagens (abolindo linearidade e caracterizações psicológicas ou físicas e ampliando o conteúdo através da intertextualidade, por exemplo), mas narra em uma linguagem protocolar e irônica que flui em profusão. Em suas obras posteriores, *Aos pés de Matilda* (1980) e *Dias melhores* (1984), alguns minicontos (como “O som e a fúria” e “Chamas”) são apontados pela crítica como casos exemplares de “emprego crítico das mudanças de escala e de autonomização de pequenos blocos narrativos” (SÜSSEKIND, 2004), já em consonância com os rumos que a brevidade literária tomaria a partir dos anos 90 no país.

Em 1986, Uilson Pereira apresenta seus *Re-lances do livro de Biúte* e, entre eles, três minicontos – “Travessia infinita”, “Um pistoleiro do além” e “Como melhorar o mundo: (você só tornará as coisas piores); ou Primeira lição de filosofia das ciências humanas” – nos quais explora a paródia e a hiperbrevidade elíptica para alojar “nos fragmentos produzidos por outras pessoas, na base da surpresa e do estranhamento, uma visão de mundo e um imaginário próprio, sem qualquer preocupação ensinante ou censura moral” (PEREIRA, 1986, p. 4). Em seu primeiro livro de contos, *Quizila* (1987), Cuti também dá os primeiros sinais de suas experiências com a brevidade extrema: no miniconto “Sob a alvura das pálpebras”, sua releitura irônica problematiza, sob diversos ângulos, a história da abolição da escravatura no Brasil. E em 1988, Zulmira Ribeiro Tavares inclui em *O mandril* quatro minicontos (“Lixeiras afáveis”, “Plácido e as mentiras”, “Plácido, o mau fisionomista” e “A reserva”) que combinam hiperbrevidade elíptica e imagens de alto teor poético em enredos que se abrem em variadas direções e ampliam profundamente os acontecimentos mínimos que são descritos em sua superfície.

CAPÍTULO IV – OS SUCESSORES

Em seu artigo “Narrativas em miniatura”, de 1996, Flora Süssekind relata como, desde o final dos anos 80, um movimento de redimensionamento narrativo passou a marcar a produção cultural brasileira, atingindo, na prosa de ficção, os limites da miniaturização. Para Süssekind, tal compressão respondia, de certa maneira, a um movimento inverso, em direção ao romance, que marcou a ficção brasileira na virada dos anos 70 para os 80 e que foi “ditado, em parte, pelo interesse comercial das editoras, em parte, pela submissão a uma hierarquização de gêneros que dá primazia ao romance e pelo persistente desejo épico que marca a literatura brasileira, sobretudo, desde o romantismo” (SÜSSEKIND, 1996, p. 7). Além disso, segundo a autora, a retomada da experimentação em formas breves impulsionava certa reflexão sobre o exercício narrativo via miniaturização e uma reformulação crítica, também em oposição à mesma situação privilegiada do romance que:

em vez de explorar o inacabamento e a auto ironia constitutivos do gênero, se tornou sinônimo de forma fixa, pouco problematizada. Daí a dominância acrítica do romance histórico e do policial, por vezes de uma mistura dos dois, na prosa brasileira. O que não é, evidentemente, um limite do gênero. Basta lembrar o que faz Virginia Woolf com a narrativa histórica em Orlando ou Graciliano Ramos com a história criminal em Angústia. Não há, no entanto, nada semelhante na sucessão de relatos históricos e policiais em que se converteu a literatura contemporânea. E que, mesmo nos seus exemplos "mais cultos", como na mania por José Saramago, costumam se servir de uma erudição de fachada e de um casticismo linguístico como disfarces de sua homogeneização conformista da narrativa e de um anacronismo formal, no entanto, evidentes (SÜSSEKIND, 1996, p.7).

Esse movimento acontece em meio ao processo de redemocratização do país, ao mesmo tempo em que o aumento da violência urbana se torna assunto da classe média e o perigo e a miséria passam a “povoar concretamente o imaginário dos condomínios de alta renda, a pauta dos jornais e a pesquisa nas universidades” (HOLLANDA, 2014, p. 27), alcançando atenção significativa por parte da série literária brasileira. Ao mesmo tempo em que a Internet chega ao Brasil revolucionando conceitos de comunicação, realidade, espaço e tempo e influenciando novas formas de se pensar a brevidade. E ao mesmo tempo em que a convergência estética e temática de nossa literatura se dissolve para dar lugar à multiplicidade e à ruptura com heranças e patrimônios reais e simbólicos, “com tradições culturais tributárias de idealizações interessadas em buscar legitimação pela aproximação aos modelos canônicos, próximas a reconhecimentos de subalternidade construídos por valores eurocêntricos que organizaram nosso passado cultural” (RESENDE, 2014, p. 13).

Ao longo dos anos 90 a revitalização das formas mínimas se torna mais evidente à medida que autores estreados, e alguns já renomados, começam a classificar seus textos com termos que salientam tal redução de escala (como as “ministórias” de Trevisan, em *Ah é?*, de 1994), mas que se desviam da vinculação ao miniconto produzido nas décadas anteriores. Seus microtextos, extrapolando o perfil estilístico e temático da década de 70, “rompem com a tradição realista dominante que priorizava o episódico e a noção de acontecimento, num desenvolvimento linear e causal das ações, substituindo-os pela ênfase no instantâneo e pelo descompromisso com uma noção de unidade ou de coesão internas” (BITTENCOURT, 2012, p. 265). Guiados por uma ambição paradoxal, muitos desses autores se comprometem com um “novo realismo”, longe da referencialidade, cujo objeto é criar formas de expressão de uma realidade histórica metropolitana onde a violência, o erotismo e a miséria funcionam como “um ponto cego que evade ou impede a representação, exigindo formas de expressão que evocam a realidade enquanto efeito intrínseco do texto” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 159). Segundo Schøllhammer (2009), esse “novo realismo” incorporado à literatura brasileira contemporânea:

se expressa pela vontade de relacionar a literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual emerge, incorporando essa realidade esteticamente dentro da obra e situando a própria produção artística como força transformadora. Estamos falando de um tipo de realismo que conjuga as ambições de ser “referencial”, sem necessariamente ser representativo, e ser, simultaneamente, “engajado”, sem necessariamente subscrever nenhum programa político ou pretender transmitir de forma coercitiva conteúdos ideológicos prévios. Ou seja, não basta demarcar uma diferença fundamental dessa nova escrita realista em relação ao realismo histórico do século XIX, mas também, e principalmente, em relação às reformulações políticas do realismo realizadas tanto no romance regional da década de 1930 quanto na literatura urbana da década de 1970, que se colocava claramente contra o regime político da ditadura militar (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 53).

Dentro dessa nova estética e pautado por um imaginário do medo e da violência que se espalha por todas as áreas da vida urbana, surge um novo gênero de minificção, ainda mais breve, que dialoga com a imagem e com o não-literário para construir “uma cena alegórica que condense a totalidade da história num único cenário”, o sentido num fragmento privilegiado, “manifestação do indizível e índice da emergência da realidade” (SCHØLLHAMMER, 2004, p.159). Como em uma “radicalização da crônica”, esse fragmento de caráter flagrante e instantâneo expressa “uma procura intrínseca de concretude e visualidade” capazes de criar o efeito de presença da realidade exposta (SCHØLLHAMMER, 2004, p.158), assim como em *Vida bandida* (1995), de Voltaire de Souza, e em *100 histórias colhidas na rua* (1996), de Fernando Bonassi. Porém, como ressaltam Vieira (2012) e

Vejmelka (2009), essas obras, assim como o emblemático *Ah é?*, permanecem ainda por alguns anos tão isoladas quanto os volumes de minicontos das décadas anteriores.

Com a virada do século, a multiplicidade numérica, formal e temática amplia os contornos da minificção produzida no país. Em jornais como *Folha de São Paulo* e *Jornal do Brasil*, autores como Souza, Bonassi e João Gilberto Noll publicam semanalmente seus “instantâneos” (nos mesmos moldes utilizados por Bonassi em *Passaporte*, de 2001) e seus “instantes ficcionais” (que Noll reúne em *Mínimos, múltiplos, comuns*, em 2003) e ao longo de toda essa década, como detalhado por Miguel Heitor Borges Vieira (2012), vários novos autores publicam obras de minificção. Em 2001, o livro didático *Tipos de textos, modos de leitura* (organizado pelas professoras da UFMG Graça Paulino, Ivete Walty, Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury) inclui o miniconito na lista de gêneros textuais que aborda, apresentando-o, pela primeira vez no país, como um gênero específico e com uma trajetória própria (dissociada do conto) iniciada nos anos 60. E em 2002, no *II Congreso internacional de minificción*, realizado em Salamanca, duas comunicações chamam atenção para o Brasil: além do já citado estudo do professor Karl Erik Schøllhammer (2004), o professor Miguel Gomes, da Universidade de Connecticut (EUA) cita dois minicontos de Marina Colasanti como exemplo da minificção desenvolvida em língua portuguesa e ressalta na escrita da autora um inquestionável estímulo borgiano que funciona como ponte entre a tradição lusófona e a hispânica (GOMES, 2004, p. 42). Porém, a minificção continuava tendo presença esporádica no país.

É em 2004, que tal situação começa a mudar. Nesse ano, o escritor Marcelino Freire organiza a primeira obra de minificção coletiva no Brasil, alcançando com ela um destaque inédito em diversos meios e círculos. Aproveitando o sucesso editorial de uma série de antologias lançadas na virada do século pela editora Objetiva (encabeçada por *Os cem melhores contos brasileiros do século*, de 2001), Freire idealiza *Os cem menores contos brasileiros do século* (parodiando os títulos e o projeto gráfico das capas das antologias anteriores) a partir de referências que ele mesmo explica:

QUANDO ACORDOU, O DINOSSAURO AINDA ESTAVA LÁ.

Augusto Monterroso

O mais famoso **microconto** do mundo, acima, tem só 37 letrinhas. Inspirado nele, resolvi desafiar cem escritores brasileiros, deste século, a me enviar histórias inéditas de até cinquenta letras (sem contar o título, pontuação). Eles toparam. O resultado aqui está. Se “o conto vence por nocaute”, como dizia Cortázar, então toma lá (FREIRE, 2004, s.p. **Grifo meu**).

Curiosamente, para manter o vínculo com a antologia parodiada, o título apresenta o conteúdo da obra como “contos”, enquanto, no prefácio, o organizador evidencia seu vínculo

com a tradição do microrrelato (Monterroso) e com a teoria do conto (Cortázar) em língua espanhola e, finalmente, define sua matéria como histórias e microcontos. Para entender o conceito de minificação utilizado por Freire temos apenas duas pistas: sua brevidade é quantificável pelo número de palavras (50) e um de seus elementos chave parece ser o efeito de nocaute. Porém, em um segundo prefácio assinado pelo organizador de *Os cem melhores contos brasileiros do século* (mais uma estratégia de Freire para “pegar carona” no fenômeno editorial anterior), Italo Moriconi acrescenta mais elementos a essa definição, referindo-se aos textos ali apresentados como cenas criadas em um estalo, pílulas ficcionais, uma frase ou duas com uma paisagem inteira por trás, mas, também, chamando-os de contos. Além disso, o prefácio de Moriconi termina com um inusitado convite ao leitor: “divirta-se!” Esse aspecto lúdico dos microcontos é reforçado por Freire que, em entrevistas durante o período de divulgação da obra, afirmou não se tratar de um “livro para tratado ou tese”, mas sim para diversão (SPALDING, 2008, p. 49).

Inicialmente notado como “um filho bastardo” da moda “os cem melhores” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2005), *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) logo alcança ampla circulação em jornais, revistas e demais meios virtuais (VIEIRA, 2012, p. 103) que, ao descrevê-lo, retomam (agora em escala nacional) os antigos questionamentos sobre a brevidade literária e sobre o quão extenso um texto deve ser para ser considerado literatura e ser “levado a sério” pela crítica. Os resultados dessa repercussão logo se fazem sentir, principalmente, em uma área até então inóspita para a minificação, as pesquisas acadêmicas. Até o final da década, nomes como Pedro Gonzaga (2007), Marcelo Spalding (2008), Sanfelici (*Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras*, de 2009) e Ítalo Ogliari (2010) desenvolvem dissertações e teses sobre o assunto e artigos e resenhas semelhantes começam a circular em eventos e publicações da área literária. Além disso, é a partir da iniciativa de Freire¹⁴¹ que o termo microconto é associado ao novo gênero brevíssimo surgido em meados dos anos 90 e se populariza entre autores, editoras, críticos e pesquisadores que começavam a se interessar pela minificação no Brasil. Ao contrário de autores como Trevisan, Bonassi e Noll¹⁴², uma nova geração passa a classificar seus próprios textos como microcontos e se

¹⁴¹ *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) faz parte da Coleção 5 minutinhos, idealizada por Freire em 2002 e composta por 10 minilivros de microcontos (de autores como o próprio Freire, João Gilberto Noll e Glauco Mattoso) para serem distribuídos gratuitamente em locais onde as pessoas que dizem não ter tempo para ler precisam esperar durante “5 minutinhos”. A mesma coleção teve também uma edição especial para o público infantil em 2003.

¹⁴² Os microtextos de Trevisan são geralmente associados ao haikai, Bonassi identifica os seus como instantâneos (partindo da fotografia como referência) e os de Noll são apresentados como relâmpagos, “romances minúsculos” ou, até mesmo, “surto ficcionais” (VEJMEKKA, 2009, p. 131).

torna referência para o leitor brasileiro que, a partir dessas leituras, vai construindo sua definição de microficção.

Em paralelo, transformações importantes no processo de produção e divulgação da literatura nacional também contribuíam para o crescimento da microficção no país. Como ressalta Schøllhammer (2009), o surgimento de diversas plataformas para criação e publicação passa a oferecer ao escritor não apenas um recurso para revitalizar as formas literárias, mas também “diferentes momentos de produção textual numa nova cadeia de produção em que o livro deixou de ser o produto final e apenas representa uma etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos formatos mais voláteis e porosos” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 62). Nesse cenário, a microficção “se acomoda com facilidade à demanda de rapidez e visualidade” gerada pelas formas de comunicação que despontavam na internet e se torna “formato usual na circulação do texto ficcional em rede”, “item da cultura blogueira” e forma constante das “escritas de si” *online* (FARIAS, 2017, p. 1299). Adaptando-se a esse processo de midiatização da literatura, surge um tipo de autor cuja imagem e atuação se popularizam e se ampliam na prática de ações explícitas e nos mais variados meios de comunicação para promoção, divulgação e conquista de espaço editorial, como explica Nelson Oliveira, idealizador do rótulo “Geração 90”:

A boa propaganda duela com armas brancas, sempre. É ela que leva os escritores da “geração 90” a ler seus textos em praças e escolas, organizar saraus, criar revistas e blogs, falar de literatura 24h por dia [...] e muitas vezes pagar do bolso a edição de um livro. Todo esse movimento é sinal de vida literária, de sangue correndo no corpo. Tudo isso bate de frente com a literatura de gabinete, voltada apenas para o cânone e distante do corre-corre cotidiano. (OLIVEIRA, 2003 apud VASCONCELOS, 2007, p. 76).

Criados por esses novos escritores/editores/pesquisadores/agitadores culturais surgem as primeiras revistas eletrônicas (como a *Veredas*¹⁴³, fundada por Marcelo Spalding em 2004) e blogs (como *O muro e outras páginas*, criado por Wilson Gorj em 2006) abertos à publicação de microficção. Também aumentam os casos como o da editora Casa Verde, fundada em 2005, em Porto Alegre, idealizada pela escritora Laís Chaffe, administrada por mais sete autores (entre eles Marcelo Spalding) e responsável pela série Lilliput, especializada em minicontos (o *site* da editora utiliza esse termo). Na década de 2000, a série publicou as obras *Minicontando* (2009) de Ana Mello e *Minicontos e muito menos* (2009) de Chaffe e Spalding e quatro coletâneas – *Contos de bolso* (2005), *Contos de bolsa* (2006), *Contos de algibeira* (2007) e *Contos comprimidos* (2008) – que apresentavam ao público um número

¹⁴³ Atualmente *Minicontos* (<http://www.minicontos.com.br>).

considerável de novos autores e acumulavam informações estrategicamente selecionadas¹⁴⁴ para fortalecer a familiaridade do público com a microficcão e, assim, “instituir um novo filão editorial” (VIEIRA, 2012, p. 121). Ações como a de Freire, Spalding, Chaffe, Gorj e de grupos editoriais como a Casa Verde fizeram a microficcão circular por outros espaços e públicos, além de suscitar o interesse acadêmico pelo tema e, assim, criar alguns focos de disseminação do gênero em certas regiões do país¹⁴⁵.

Em 2007, a premiação do livro *Adeus, conto de fadas: minicontos juvenis* (2006), do escritor gaúcho Leonardo Brasiliense, com o Jabuti na categoria Juvenil, suscita, nas mais variadas mídias, a discussão a respeito da minificção brasileira e de seu papel em nossa literatura. Incorporada ao programa de diversas oficinas literárias no país (ministradas por autores como Marcelo Spalding, Ivana Arruda Leite, Rosa Amanda Strausz, Ana Mello, Marcelino Freire e Andréa Delfuego), a minificção prolifera (GONZAGA, 2007, p.11) nos mais variados meios impressos e virtuais¹⁴⁶. Às publicações de novos escritores, juntam-se também a reedição da minificção de Péricles Prade (reunida em um único volume em 2013 pela editora da Universidade Federal de Santa Catarina em um projeto de resgate de clássicos) e o lançamento dos novos livros de minicontos de Marina Colasanti (*Hora de alimentar serpentes*, 2013) e de Adrino Aragão (*Caderno do escritor*, em 2012, e *Tempo fraturado*, em 2015) confirmando a existência de uma tradição ainda por explorar. Como consequência, são produzidos estudos mais aprofundados não apenas nas obras literárias, mas no gênero em si, em sua origem e história, tais como a tese de Miguel Heitor Braga Vieira (2012; UEL) e as dissertações desta autora (CECHINEL, 2013; FURG), de Jeimy Espitia Alonso (*Rumos e rumores da microficcão na América Latina para uma escrita des-generada*, 2015; UFSC) e de Wendell Guiducci Oliveira (2016; UFJF). Finalmente, a minificção brasileira atinge a maturidade com obras e autores seminais, público e crítica em relações de referencialidade e continuidade (GONZAGA, 2007), oferecendo rico material para que, em breve, possamos atingir também a maturidade teórica no que diz respeito a tal tema e, assim, participemos em

¹⁴⁴ O nome da série, os títulos e, principalmente, os prefácios escritos por autores já reconhecidos por sua narrativa brevíssima (Marcelino Freire, Moacyr Scliar, Ivana Arruda Leite e Leonardo Brasiliense) se misturam na tarefa de informar o leitor a respeito do gênero ali apresentado e do tipo de leitura que ele lhe exige.

¹⁴⁵ Além de São Paulo (área de atuação de Freire e de Gorj), o Rio Grande do Sul se destaca com as obras da editora Casa Verde e com os trabalhos acadêmicos na UFRGS e na PUC-RS, todos na mesma década.

¹⁴⁶ Impulsionada também pela criação de selos especializados – como o 3x4, criado por Wilson Gorj na editora Multifoco em 2010 – e por ferramentas digitais como o twitter – onde é produzida a twitteratura, estudada desde 2010 – ou aplicativos como o Diminuto (aplicativo de produção colaborativa lançado em 2016 e que permite aos autores publicar seus próprios textos, seguir outros autores e compartilhar em redes sociais minicontos de até 750 caracteres.

pé de igualdade da ampla e profícua discussão que já abrange tantos outros países da América Latina.

CAPÍTULO V – HIPÓTESES E CONSIDERAÇÕES

Em 2011, como aluna do curso de Mestrado em História da Literatura, entrei em contato com a minificção a partir da obra de Marina Colasanti. Diante da visibilidade que o microconto alcançava nos meios virtuais daquela época, foi surpreendente descobrir quão raras eram as informações disponíveis sobre os movimentos e autores que haviam trazido a minificção brasileira até aquele ponto e o quão pouco se sabia e se discutia por aqui a teoria da minificção desenvolvida há décadas em língua espanhola. Após o período de pesquisa e de leitura de tantos minicontos para a dissertação, era inquietante acompanhar notícias, críticas e estudos que abordavam a brevidade dos microcontos como um caso isolado e recente em nossa literatura. Pensando a questão a partir dos anos 70 e 80 e influenciada pelos panoramas da minificção apresentados por tantos pesquisadores latinoamericanos, passei a acreditar que, se os minicontistas dessas duas décadas (Elias José, Péricles Prade, Adrino Aragão e Marina Colasanti, nos anos 70; Cláudio Feldman, Carlos Drummond de Andrade, Oswaldo França Júnior, Helena Parente Cunha, Maria Lúcia Simões, Eno Teodoro Wanke e Rosa Amanda Strausz, nos anos 80) não apareciam em nenhum registro sobre a minificção brasileira, isso acontecia por alguma característica de sua escrita (talvez em discordância com padrões ou preferências do sistema literário brasileiro). Então, meu objetivo inicial com esta tese era descobrir quais elementos dos minicontos dessas duas décadas e do panorama literário nacional os afastaram e ainda os mantêm dissociados de estudos e obras sobre a história da literatura em nosso país.

Para cumprir tal tarefa, busquei direcionamento nos teóricos da área e cheguei a algumas hipóteses. A **primeira**, levantada por Violeta Rojo (2009), dizia respeito à dificuldade de conceituação da minificção, já que, como comenta Dolores Koch (1986b, apud ROJO, 2009, p. 25), quando se chega a reconhecer sua existência, é para considerá-la uma anomalia inclassificável. A **segunda hipótese** acrescentava a esse fato o viés humorístico tão comumente explorado pelo gênero ou atribuído a ele. Conforme Rojo, “o mais habitual é que se considere que um texto tão reduzido não pode chegar à categoria de forma artística, nem mesmo desenvolver um *status* literário ‘sério’” (ROJO, 2009, p.27)¹⁴⁷ e ainda:

Se a isto somamos seu carácter paródico e humorístico habitual e o fato de existirem minicontos nos quais aparentemente não se narra história nenhuma, chegamos ao

¹⁴⁷ No original: “el más habitual es el que considera que un texto tan reducido no puede llegar a la categoría de forma artística, ni tampoco a desarrollar un estatus literario ‘serio’.”(ROJO, 2009, p.27)

ponto em que são considerados um mero divertimento, uma piadinha, algo agradável de se ler, mas não verdadeira literatura. (ROJO, 2009, p. 27).¹⁴⁸

Ou seja, por não ser vista como uma forma literária séria, a minificção tem sido pouco estudada ou estudada com superficialidade e, por isso, é até hoje tão pouco conhecida e cercada de tantas dúvidas a respeito de sua natureza. No Brasil, Márcio Almeida, em seu livro *A minificção do Brasil – em defesa dos frascos e comprimidos* (2010), registra essa mesma tendência a analisar a minificção como produção “dada a fazer rir” como um viés típico da crítica nacional. Além disso, Almeida levanta uma **terceira hipótese**: a diferença linguística e a “miopia crítica” (ALMEIDA, 2010, p.5) quem impedem que nossa minificção seja incluída nas obras críticas ou antologias internacionais e que nossos autores, críticos e pesquisadores dominem o aparato teórico já desenvolvido sobre a minificção no resto da América Latina. E finalmente, tomando o grupo de autores que eu havia encontrado em minha dissertação, criei eu mesma uma **quarta hipótese**: a de que o teor fantástico tão marcante naqueles minicontos poderia não ter sido bem aceito no Brasil, país onde, ao contrário do que acontece nas demais literaturas nacionais latino-americanas, uma tradição realista tem predominado (SCHØLLHAMMER, 2009), e continuou sendo um obstáculo para a vinculação de tais textos aos microcontos criados no período marcado pelo que Schøllhammer chama de “reinvenção do realismo”.

Com essas possibilidades em mente, dei início a esta tese e, ao longo de minhas leituras e análises, fui reunindo informações e percepções que me permitissem discuti-las, como passo a fazer agora. A **quarta hipótese** citada foi exatamente a primeira a ser considerada, pois, embora os minicontos da década de 70 realmente circulassem pelo território fantástico, entre as publicações dos anos 80 encontrei minicontos bem mais variados em estilo, temática e forma e que extrapolavam minha expectativa inicial. Finalmente diante da lista completa de obras a serem analisadas, foi possível observar que, com exceção da minificção de Péricles Prade, os minicontos ali agrupados exploravam elementos fantásticos e atingiam ocasionalmente uma atmosfera insólita, mas sem se vincularem propriamente ao gênero fantástico. Na verdade o que os unia como característica mais marcante era a distância que guardavam da “literatura presa ao fato, a serviço da ‘verdade’, da pátria, ou da ‘realidade’” (SÜSSEKIND, 1984, p. 12), estilos constantemente privilegiados na cultura literária brasileira. Nos anos 80, como já mencionado, o romance histórico desponta no país e,

¹⁴⁸ No original: “Si a esto se suma su carácter paródico y humorístico habitual, y el que haya minicuentos en los que aparentemente no se narra ninguna historia, nos encontramos con que se le considera un mero divertimento, un chistecito, algo agradable de leer, mas no verdadera literatura (ROJO, 2009, p. 27).”

nesse cenário, novamente os autores de miniconto que estudo destoam tanto pela temática quanto pela extensão da forma. Assim, avaliando o teor inicial da hipótese, acredito ser possível que os minicontistas dos anos 70 e 80 não tenham despertado maior interesse durante esses 20 anos não por serem “fantásticos”, mas sim, por não se proporem de maneira explícita a “representar” uma “realidade” histórica e social brasileira.

A **segunda hipótese** apontada por Rojo, relacionada ao humor característico da minificção, também exigiu minha atenção desde o início, pois, da mesma forma, encontrei em minha lista de autores alguns explicitamente dedicados a fazer rir (como Cláudio Feldman e Eno Teodoro Wanke), outros que recorriam ao humor como parte de uma receita mais complexa (como Colasanti e Drummond) e outros cujos textos se voltavam para a melancolia e os tons sombrios (como Oswaldo França Júnior e Helena Parente Cunha). Entre os autores da geração 90 também existem alguns casos nos quais a narrativa hiperbreve parece coberta por uma camada de humor cáustico e mórbido (como o de Marcelino Freire, por exemplo) e certos títulos (como o famoso *Ah, é?*) e prefácios (como o de Moriconi nos *Cem menores contos brasileiros do século*) que inclusive partem do humor para caracterizar o novo gênero ainda pouco conhecido. Diante desses dados, não poderia atribuir ao humor a exclusão ou inclusão de determinado autor ou de toda uma geração no que diz respeito à atenção da crítica e de um público leitor, mas sim, afirmar que, muitas vezes através do humor, os minicontos dos anos 70 e 80 se desviam da referencialidade e da preocupação com a nacionalidade que, conforme Sússekind (1984), costumam ser altamente valorizadas em nosso sistema literário.

Mesmo em casos como o de Drummond, que tem a crônica como seu ponto de partida, ou de outros autores que em certos momentos adotam recursos alegóricos para abordar algum fato facilmente identificado como parte de um cenário brasileiro, é possível observar que o fazem sem a pretensão de “representar seriamente”. Ao escolherem a forma hiperbreve e elíptica, tais autores assumem o desejo de comunicar uma experiência estética diversa, focada na sugestividade, na ambiguidade, na desrealização (que se aproxima do fantástico, conforme Roas, 2010), na paródia e na ironia (o humor como atitude distanciadora, segundo Noguero, 2010) para intensificar o impacto sobre o leitor, propor um novo modo de leitura e exprimir uma perspectiva consonante a respeito do mundo ao seu redor (PRICE, 1999). Se, como Sússekind (1984) afirma, para que um texto literário receba a bênção neste país é preciso que nele estejam “ausentes o humor, o fragmento e a ambiguidade” (SÜSSEKIND, 1984, p. 32), então realmente os minicontos jamais receberiam tal aprovação e, logo, o rótulo de “não sérios” imposto a eles não seria devido unicamente à presença do

humor, mas sim à falta daquelas qualidades que a crítica literária considera imprescindíveis para que um texto mereça ser “levado a sério”.

Essas duas primeiras hipóteses (a segunda e a quarta de minha lista) referem-se, a meu ver, a questões que podem ter interferido mais na recepção dos primeiros minicontos, os quais, mesmo que ainda considerados um subgênero do conto, também não foram aceitos como parte da contística nacional daquela época. Porém, seguindo na leitura dos textos de Flora Süssekind (1984) e de Luís Augusto Fischer (2013), algumas informações me fizeram olhar a situação por outro lado e, então, continuei minha pesquisa buscando entender a qual exigência de nossa crítica e tradição literárias os minicontos não estavam atendendo. Para ambos os pesquisadores, a literatura brasileira costuma ser definida por “uma busca de unidade e de especificidades que possam fundar uma identidade nacional” e, “diante da impossibilidade de se fugir ao ‘desenraizamento’, à ‘orfandade’, o projeto de uma literatura ‘realista’ e ‘documental’” parece ir ao encontro dessa utopia. (SÜSSEKIND, 1984, p. 36). Por consequência, especialmente na narrativa, prolifera no país um “gosto acentuado pela fotografia do real tal como ele se apresenta, uma vontade de contar a história verdadeira ou, mais ainda, de revelar a verdade que está escondida em alguma parte”, bem como certo menosprezo pelos relatos que recusam tal abordagem (FISCHER, 2013, p. 15). Presente desde nossos primeiros romances, esse ímpeto realista recebe grande contribuição das gerações de 30 e 40, chega ao conto nos anos 60, principalmente através de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca, e, a partir dos anos 70, se conecta à forma do romance-reportagem e do romance histórico. Também nos anos 60 e 70, a discussão sobre a identidade nacional volta a ocupar papel de destaque em meios diversos (como a música, o cinema e as artes plásticas) e é nesse momento que o miniconto começa a se configurar por aqui em uma direção bem diferente.

Nos anos 90, entretanto, a mundialização dos mercados diminui “o prestígio anterior dos temas identitários locais em favor de um horizonte que é mais aberto, mais coletivo e, na melhor hipótese, mais radicalmente compartilhado” (FISCHER, 2013, p. 90). É nesse meio que, presentificando uma realidade urbana indizível por sua violência e miséria, característica tanto brasileira quanto de tantos outros países, e em consonância com a experimentação de novas escalas para o texto literário, o microconto se desenvolve. A publicação de *Ah é?*, em 1994, é a primeira a chamar atenção da crítica que, ainda que acostumada à estética de Dalton Trevisan, se declara surpresa e confusa com essa forma “mais radical”, “limítrofe, híbrida, difícil de se classificar” (WALDMAN, 1994, *online*) – “minúsculos contos” guiados pela “ideia de fulguração, de rápido clarão”, contida no haicai (SPALDING, 2008, p. 38) – e logo

identificada como um marco tanto na carreira do autor quanto na história da ficção brasileira. Dez anos depois, o lançamento de *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) faz emergir a necessidade de definição dessa nova forma, contribuindo para que os contornos do microconto se tornassem mais nítidos e conhecidos no país.

Entretanto, quando a crítica e a academia o tomam como foco de estudos, conectam-no imediatamente ao antepassado mais reconhecido e apreciado pela combinação das mesmas qualidades, ou seja, Dalton Trevisan, e é a partir dessa conexão que se iniciam as raríssimas pesquisas teóricas e historiográficas sobre o que passa a ser chamado de “minificção brasileira”. Infelizmente, repetindo o equívoco de Koch e Burrell (a dedução baseada em pouca informação teórica e análise de casos isolados), as inovações apresentadas por Trevisan em *Ah é?* se tornam parâmetro único para definir o gênero brevíssimo em voga, o microconto, e, ainda pior, para nortear uma tarefa recém iniciada no país: a criação de um conceito de minificção. Assim, além dos desafios que a própria minificção, como classe literária composta por tantos gêneros e formas de multiplicidade e ambiguidade intrínsecas, já impõe a todos aqueles que tentam classificá-la (conforme as citações de Rojo, 2009), tivemos (e temos ainda) aqui no Brasil mais um obstáculo a ser contornado no que diz respeito à sua conceituação. Infelizmente, confirmando a **primeira hipótese** de minha lista, diante de tantos nomes utilizados para designar tal diversidade de narrativas hiperbreves e pouco sabendo a respeito de criações semelhantes em nossos países vizinhos, os primeiros jornalistas e críticos brasileiros que se dedicaram a essa tarefa reduziram a minificção (classe literária transgênerica) ao microconto (o mais recente gênero dessa mesma classe no Brasil), gerando, assim, consequências que se perpetuam até hoje.

A primeira delas é a exclusão de toda a história do miniconto narrada aqui e, inclusive, da obra inicial de Trevisan (que, nas raras ocasiões em que é mencionada, é analisada como um conjunto uniforme e idêntico à obra de 1994) dos estudos sobre a minificção no país. A segunda é a propagação de estudos que apontam a minificção como um fenômeno recente na literatura brasileira ou que tentam conectá-la a um passado composto unicamente por grandes nomes (como Guimarães Rosa, Clarice Lispector e Dalton Trevisan, no caso de SCHÖLLHAMMER, 2004, por exemplo). E a terceira é a dificuldade e confusão na identificação e conceituação dos diferentes elementos que, especificamente no Brasil, compõem a minificção, consequência esta mais grave, uma vez que afeta não apenas o miniconto, mas toda a minificção produzida aqui. Então, voltando à minha primeira hipótese, acredito realmente que o problema da conceituação da minificção no Brasil esteja ligado não

apenas à sua natureza “indomável”, mas também à dificuldade em desenvolver aqui um *status* literário “sério” e em ser aceita em nosso cenário crítico literário como parte de algo chamado de “verdadeira literatura” apesar de suas especificidades tão destoantes em relação ao mesmo cenário e à difícil conexão do Brasil com o contexto crítico literário latino-americano, como passo a explicar.

Em nosso país, além das tendências apontadas por Sússekind (1984) e Fischer (2013) e, de certo modo, atrelada a elas, a crítica literária parece seguir também “uma hierarquização de gêneros que dá primazia ao romance” (SÜSSEKIND, 1996, p. 7) e que pode ter sido mais um dos obstáculos para que a minificção demorasse tanto a obter tal *status*. Na contramão de todos esses padrões, muitos minicontos dos anos 70 foram considerados tentativas frustradas de seguir os “caprichos de uma moda” (PÓLVORA, 1975) e, mesmo nos anos 90, os primeiros microcontos também foram analisados com um tom de incerteza em relação ao que realmente traziam para o cenário literário nacional. Ao longo dessas décadas, em prefácios, resenhas e notícias (alguns já citados aqui), são frequentes os casos nos quais se admite não saber exatamente que tipo de texto é aquele ou nos quais o novo gênero é relacionado a outros já identificados com a brevidade (o conto e o poema em prosa, quase sempre), porém são raros os momentos em que, após a constatação do caráter surpreendente e inovador, a minificção é finalmente analisada e discutida em suas singularidades e, mais raros ainda, os textos que se arriscam a defini-la. E ainda hoje, como aponta Fabiana Bazilio Farias em seu artigo de 2017, discute-se sobre suas fronteiras com o conto e suas intersecções com a poesia ou com o poema em prosa, diluindo, assim, sua possível independência como gênero ao subtrair obras e textos de seu campo e os realocarem sob a égide de conceitos com maior tradição em nossa literatura” (FARIAS, 2017, p. 1296).

Levando em consideração que nos anos 60 e 70 o *status* genérico da minificção ainda estava se estabelecendo na América Latina, é possível entender porque, durante essas duas décadas, autores, críticos e editores dentro e fora do Brasil utilizavam ampla e variada nomenclatura para identificar esses textos e pouco discutiam sobre sua natureza. Entretanto, ao longo dos anos 80, esta situação começa a se modificar nos países vizinhos onde começa a se desenvolver uma crítica especializada no assunto. Mesmo aqui, a consciência de gênero se torna mais nítida, os autores que se dedicam ao novo gênero passam a conhecer uns aos outros¹⁴⁹, a referenciar obras e autores semelhantes em seus livros e a dar aos seus textos

¹⁴⁹ Em entrevista informal com os autores Adrino Aragão e Cláudio Feldman ambos afirmaram ter tido conhecimento da minificção de seus contemporâneos através de eventos e de revistas e jornais alternativos que circulavam pelo país naquela época.

nomes semelhantes (fato que confirma também a existência de um público leitor para o qual tais referências e classificações já remetiam a um conjunto de informações de gênero específicas). Após Elias José e Adriano Aragão, únicos a utilizarem o termo miniconto ainda nos anos 70, Cláudio Feldman lança seus “minicontos criminais” (em *Caim e cia. ilimitada*, 1980), Colasanti acrescenta à reedição de *Zoológico* (1985) o subtítulo “mini contos fantásticos” (esclarecendo críticos como Bella Jozef que, em 1978, disse tê-los chamado assim apenas por falta de melhor classificação) e Eno Wanke publica suas obras (de 1987, 1989, 1990 e 1992) com o subtítulo miniconto e apresentando o novo gênero em seus prefácios.

No resto da América Latina tais mudanças são acompanhadas pela circulação de diversas antologias¹⁵⁰ que, segundo Price (1999, p. 34), não apenas conferem reconhecimento, divulgam e ajudam a definir e desenvolver o novo gênero (através de sua seleção de textos e de seus prefácios), como também indicam uma estratégia particular de leitura e influenciam o conteúdo e a forma da minificção escrita a seguir. Arelando a minificção a nomes importantes (como o de Borges, Dario, Torri e Cortázar) espalhados por diversos períodos e países, essas antologias chamam atenção da crítica que, acompanhando movimentação semelhante nos Estados Unidos, finalmente se abre para entender a fundo tal fenômeno. Entre os primeiros críticos e antologistas do microrrelato estavam autores do mesmo gênero (como Edmundo Valadés) já envolvidos com a literatura no meio jornalístico ou acadêmico e pesquisadores hispanoamericanos (como Dolores Koch, Juan Armando Epple e Enrique Yepes) que, naquela época, desenvolviam atividades nos Estados Unidos. É da interação entre esses indivíduos intimamente vinculados à minificção e também distantes o suficiente para enxergar a hiperbrevidade como parte de um cenário maior que começava a ser mapeado pela indústria crítico-acadêmica norte-americana (sempre mais especializada e desenvolvida) que tem início a forte tradição teórica e historiográfica que o número temático da *Revista Interamericana de Bibliografía*, em 1996, e o *I Congreso Internacional de minificción*, em 1998, viriam consolidar.

Após o artigo de Dolores Koch (1981) sobre o microrrelato mexicano, Howe e Howe lançam *Short Shorts: An Anthology of the Shortest Short Stories* (1982) propondo um conceito ainda muito amplo e difuso, mas apresentando uma seleção que incluía autores de

¹⁵⁰ Continuando uma tradição iniciada em 1940 por Jorge Luis Borges (com a *Antología de la literatura fantástica*), em 1970, Edmundo Valadés apresenta *El libro de la imaginación*; em 1973, 1977 e 1980, Fernando Sorrentino lança três volumes com contos breves argentinos do século XX; e em 1988 e 1989, Juan Armando Epple publica suas “brevísimas relações” de contos breves hispano-americanos e chilenos, respectivamente.

diversos continentes, inclusive latinoamericanos¹⁵¹. Em 1986, Shapard e Thomas publicam *Sudden Fiction: American Short-Short Stories* (1986), obra que, apesar da seleção restrita aos Estados Unidos, inclui riquíssimo material teórico (em sua introdução, prefácio e posfácio) que passa a exercer impacto direto sobre o discurso crítico latino-americano relacionado ao microrrelato. E em 1989, Shapard e Thomas lançam a mesma obra em língua espanhola¹⁵² (com o título *Ficción súbita*), e uma nova antologia com autores de outros países (*Sudden Fiction International*)¹⁵³, fortalecendo o diálogo entre América do Norte e América do Sul no que diz respeito ao novo gênero (que ainda consideravam ser o mesmo em ambos os continentes, ignorando as especificidades culturais da identidade genérica). Os resultados desse diálogo se tornam nítidos em meados da década de 90 quando artigos, teses, dissertações, volumes teóricos, novas antologias e novos autores de microrrelatos se multiplicam em toda a América Latina, menos no Brasil, onde os primeiros sinais da normatização do miniconto se perdem no vácuo até 2004 quando, só então, nossa primeira “antologia de microcontos”¹⁵⁴ desencadeia um movimento semelhante.

Curiosamente, aqui, quando finalmente uma obra se destaca reunindo grande número de textos de autores diferentes (e, inclusive, alguns já consagrados) seguindo uma mesma forma hiperbreve (e assim comprovando a existência e a “seriedade” do novo gênero), não se tratava de uma seleção de trabalhos anteriores e nem mesmo de nenhum tipo de compartilhamento estético, mas sim da reunião de textos criados a partir do desafio enviado por Marcelino Freire a cem autores selecionados por ele. Desta forma, ainda que tenha sido um marco para a divulgação, definição e o desenvolvimento do microconto, *Os cem menores contos brasileiros do século* não poderia ter cumprido a tarefa que, como vimos, foi tão bem desempenhada pelas antologias de língua espanhola: o de lançar os primeiros olhares rumo ao passado, conectá-lo a um processo amplo de conceituação e registro historiográfico e, assim, assumir um papel representativo de nossa minificção dentro e fora do país. O mesmo acontece quando, logo a seguir, a editora Casa Verde cria a série Lilliput, “dedicada a antologias de

¹⁵¹ João Guimarães Rosa (por “A terceira margem do rio”), Jorge Luis Borges, Gabriel Garcia Marques, Augusto Monterroso e Luisa Valenzuela.

¹⁵² O simples fato dessa obra ter sido traduzida para o espanhol já nos fornece sinais do intenso diálogo estabelecido entre os críticos norte-americanos e os de língua espanhola.

¹⁵³ Incluindo Edla van Steen (“O sr. e a sra. Martins”) e Clarice Lispector (“A quinta história”).

¹⁵⁴ Por parodiar as antologias lançadas no final do século XX no país, o livro organizado por Marcelino Freire é muitas vezes considerado mais uma delas, porém, de forma equivocada, já que se restringe a textos inéditos (característica das coletâneas e não das antologias, cujo foco são textos já publicados) criados para atender o seguinte desafio: escrever uma história inédita de até 50 letras (sem contar o título e a pontuação).

minicontos” (como consta no site da editora)¹⁵⁵, mas, através dela publica apenas coletâneas (em 2005, 2006, 2007 e 2008).

Pensando na afirmação de Price (1999) a respeito do papel imprescindível das antologias no processo de reconhecimento do *micro-relato*, acredito que a falta de um primeiro trabalho agregador e conceitualizador como o desempenhado por tais obras nos demais países latinoamericanos tenha tido consequências irreparáveis para a valorização, a conceituação e o desenvolvimento de crítica e pesquisa sobre a minificção brasileira. Sem esse aparato crítico-acadêmico e fora dos circuitos de publicação e divulgação dos grandes centros (com exceção de Colasanti, Drummond e França Júnior, que já eram destaque em outros gêneros e estavam em grandes cidades), os autores dos anos 70 e 80 não conseguiram atingir uma identificação e conexão maior que desse relevo aos seus textos, situando-os em um quadro mais amplo em termos históricos e geográficos e tornando mais nítidos os mecanismos de comunicação e leitura que acionavam com suas inovações. Além disso, a demora para que os ecos da discussão hispano-americana começassem a ser ouvidos no Brasil pode ser analisada como parte de um problema maior, levantado por Mário Almeida (2010) e que adoto como **terceira hipótese** de minha lista: a diferença linguística e a problemática da integração do Brasil ao contexto da história literária e cultural latino-americana.

Já abordado por nomes como Antonio Candido (1991), Jorge Schwartz (1993) e Ana Pizarro (2004), o desenvolvimento predominantemente isolado das literaturas nos blocos culturais “lusitano” e “hispanico”, “tem continuação até o presente também com respeito a um gênero específico, a saber, as formas literárias curtas e mínimas” (VEJMELKA, 2009, p. 127). Embora alguns de nossos autores dos anos 70 tenham declarado prévio conhecimento da minificção criada por Jorge Luis Borges ou Augusto Monterroso e, entre “a geração 90”, tais autores pareçam mais difundidos (Freire, por exemplo, cita Cortázar e Monterroso em seu prefácio para a obra de 2004), poucos são até hoje os escritores dos outros países latino-americanos lidos no Brasil e, para Price (1999), mais raros são os escritores brasileiros lidos no resto da América Latina. O desconhecimento mútuo, segundo Pizarro (2004), já é um lugar comum quando se considera as relações entre as áreas hispânica e lusitana, mas, no território da minificção, chama atenção que, apesar de características e influências compartilhadas que reconectam de certa forma o que há muito tem sido um “continente literário divergente” (PRICE, 1999), essa “miopia” (ALMEIDA, 2010) continue sendo uma barreira intransponível para o desenvolvimento de uma crítica que explicita essa conexão.

¹⁵⁵ <http://casaverde.art.br/>

Prova disso é que chegamos a 1999 sem nenhum estudo crítico brasileiro significativo sobre o tema e amplamente ignorados pelos estudos hispano-americanos (PRICE, 1999) e, mesmo após mais uma década, continuávamos “à parte das cartografias bem delineadas e cada vez mais diferenciadas da produção e teorização da micronarrativa” latino-americana (VEJMELKA, 2009, p. 127). Nesse sentido, a diferença linguística é apontada por Schwartz (1993) como mais um dos obstáculos a ser enfrentado para a obtenção de qualquer avanço, principalmente, em relação ao alcance dos textos brasileiros junto ao público de língua espanhola¹⁵⁶. Como confirma Márcio Almeida, a respeito da exclusão da minificção brasileira por críticos de língua espanhola:

nenhum cita qualquer autor brasileiro de minificção. E, quando o faz *en passant*, não assegura consistência a uma análise capaz de pôr a produção do Brasil em nível par e passo à qualidade da obra de outros países. Noutras palavras e em resumo: a omissão dos autores brasileiros na análise microficcional feita no país, aliada ao desconhecimento da língua portuguesa que, como asseverou Lauro Zavala em e-mail de 7 de novembro de 2009, é uma barreira para a recepção da minicontística luso-brasileira, faz com que a produção nacional seja desconhecida no exterior onde cresce muito o interesse pela narrativa de ficção curta (ALMEIDA, 2010, p. 6).

Em relação à exclusão da crítica e teoria hispano-americana pelos pesquisadores brasileiros, podemos afirmar que sem sintonia com as pesquisas já em andamento de forma simultânea em outros países (de onde poderiam ter sido tomados dados e conceitos norteadores), nossa crítica recebeu o miniconto com estranhamento e indiferença e continua abordando os gêneros hiperbreves a partir de um referencial teórico inconsistente. A leitura de estudos como os de Burrell (1982), Koch (1986) – ambos detalhados no início desta tese – e Price (1999) confirmam que, mesmo pesquisadores interessados em ultrapassar tais fronteiras, esbarraram na dificuldade de encontrar textos que esclareçam a situação da minificção no Brasil e, ainda mais, que o façam em língua espanhola. Enquanto no resto da América Latina o microrrelato se consolidou e se fortaleceu, década após década, através do diálogo intenso entre diversos países e impulsionado de modo especial por um projeto de reconhecimento desse novo gênero como um fenômeno histórica e culturalmente vinculado à identidade latino-americana, o miniconto e, até mesmo, o microconto brasileiros permaneceram enclausurados em suas próprias fronteiras geográficas.

É apenas após a virada do século, que um novo cenário se evidencia: o processo de produção e divulgação da literatura se amplia em novos formatos aos quais o microconto se adapta perfeita e rapidamente e então a midiatização separa de forma radical o passado e o

¹⁵⁶ Em seu artigo, Schwartz se refere à “clásica dificultad que hace del castellano una lengua infinitamente más accesible al lector del portugués que lo contrario” (1993, p. 27).

futuro da minificção brasileira. No passado, fica o miniconto, isolado anteriormente por todas as razões apresentadas em minhas hipóteses e desconectado da nova estética e das novas mídias que, estrategicamente exploradas pelos autores do microconto, oferecem os novos caminhos a serem percorridos. Incorporado a projetos de *marketing* como o da “Geração 90” e incorporando as possibilidades virtuais que os novos suportes possibilitam, o microconto conquista seu espaço no mercado editorial que adota e divulga essa nomenclatura, contribuindo assim para o reconhecimento do novo gênero entre leitores, críticos e pesquisadores. Como consequência, temos hoje um número cada vez maior de autores apresentando seus textos como microcontos e de leitores familiarizados com esse termo e com o que ele implica, porém, no que diz respeito à crítica literária e ao meio acadêmico, ainda existe muito a ser feito.

Apesar do número considerável de pesquisas publicadas sobre a minificção na última década, nossa crítica ainda é relativamente escassa e a ausência de espaços específicos para “discussões mais coesas e sistemáticas dentro da academia” tem perpetuado a “dispersão das pesquisas levando, muitas vezes, a replicações de resultados” (FARIAS, 2017, p. 1302). As questões destacadas em minhas hipóteses continuam influenciando visões equivocadas ou reducionistas que, em geral, ignoram o período anterior a 1994 e tomam a produção posterior a essa data como único parâmetro e foco de suas análises. Mesmo que os debates atuais não se direcionem mais unicamente a provar sua existência e sobrevivência, a minificção brasileira ainda carece de “leituras críticas e sistematizadoras que reforcem uma noção de unidade e tradição nacional na sua produção” (FARIAS, 2017, p. 1298) e é nesse sentido que acredito estar contribuindo ao propor a inclusão retrospectiva de uma parte dessa produção: o miniconto. Se, como relata Lagmanovich (2006, p. 15) a respeito da minificção hispanoamericana, é a partir da popularização do novo gênero que os leitores percebem sua existência “não apenas dentro dos livros de autores contemporâneos, mas também, de alguma maneira, nas obras do passado”, o destaque alcançado pelo microconto no cenário literário brasileiro é apenas o ponto de partida para a construção de toda uma área de estudos voltada para a história da minificção no Brasil. Diante das infinitas possibilidades que essa tarefa futura oferece, espero que o material apresentado nesta tese sirva a novos pesquisadores interessados no desafio de compor os contornos dessa história e de avançar no conhecimento historiográfico e teórico da minificção dentro e fora de nosso país.

REFERÊNCIAS

ABRITTA, Fernando. Caderno do escritor e a arte de Adrino Aragão. In: ARAGÃO, Adrino. *Caderno do escritor*. Cataguases, MG: Jaraqui, 2012. p. 9-12.

AGUIAR, Melânia Silva de. O prosaico e o alegórico na ficção de Oswaldo França Júnior. *Suplemento Literário de Minas Gerais: lembranças de Oswaldo França Júnior*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, 2009. p. 22- 27. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2009-outubro-especial.pdf>>. Acesso em: 18 nov 2018.

ÁLAMO FELICES, Francisco. El microrrelato. Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 209-230.

ALBORNOZ, Carla Victoria. *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. 2008. 144 f. Dissertação (Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ALMEIDA, Márcio. Adendo à minificção de Adrino Aragão. In: ARAGÃO, Adrino. *Tempo fraturado*. Cataguases, MG: Líder, 2015. p. 6-10.

_____. *Pioneiros do miniconto no Brasil: resgate histórico-literário*. Oliveira, MG: Santa Cruz, 2012.

_____. *A minificção do Brasil – em defesa dos frascos e comprimidos*. Joinville, SC: Clube de Autores, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Versiprosa: crônica da vida cotidiana e de algumas miragens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. *Histórias para o rei*. Seleção Luzia de Maria. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

_____. *Sentimento do mundo*. São Paulo: Record, 1999.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *Obras completas*. v. 7. Poesias reunidas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. *El microrrelato español - una estética de la elipsis*. Palencia, Espanha: Menoscuarto, 2010.

Anibal Machado: artista do verbo e da vida. Belo Horizonte: Superintendência de bibliotecas públicas de Minas Gerais, 2007. Disponível em: <<http://www.bibliotecapublica.mg.gov.br/files/Exposi%C3%A7%C3%B5es%20sistema/Artis>>

ta%20do%20verbo%20e%20da%20vida%20-%20An%C3%ADbal%20Machado.pdf>.
Acesso em: 18 nov 2018.

ARAGÃO, Adrino. *Tempo fraturado*. Cataguases, MG: Líder, 2015.

_____. *Caderno do escritor*. Cataguases, MG: Jaraqui, 2012.

_____. *Conto, não-conto & outras inquietações*. Brasília: Da anta casa editora, 2006.

_____. *Inquietações de um feto*. Manaus: Madrugada, 1976.

ARAGÃO, Adrino. *Roteiro dos vivos*. Manaus: Imprensa Oficial, 1972.

ARAÚJO, Regina Lúcia de. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. 2006. 216 f. Tese (Letras – Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2006.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Para Drummond, a reflexão é condição para chegar à poesia. *O Estado*, 11 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,para-drummond-reflexao-e-condicao-para-chegar-a-poesia,33187>>. Acesso em: 06 abr 2018.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Ed. renovada. São Paulo: FTD, 2010.

_____. *Várias histórias*. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ATHANÁZIO, Enéas. Contos em gotas. *Linguagem viva*, Piracicaba, mai. 1992. Disponível em: <http://www.linguagemviva.com.br/>. Acesso em: 28 fev 2019.

AUGUSTO, Sérgio. À sombra dos Beatles. In: FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

BARBOSA, Rita de Cássia. *Carlos Drummond de Andrade: literatura comentada*. 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1990.

BARTH, John. Unas pocas palabras sobre el minimalismo. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 45-55.

BENSON, Jackson. (Ed.). *New critical approaches to the short stories of Ernest Hemingway*. Durham, Inglaterra: Duke University Press, 1990.

BILHARINHO, Guido (Org.). Movimentos poéticos do interior de Minas Gerais. Vol. II. Uberaba, MG: Revista Dimensão Edições, 2018. Disponível em: <<https://drive.google.com/file/d/1Lc6b8XcqvrDAsUveGY-PjIP9x2bQ4dTT/view>>. Acesso em: 21 ago 2018.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. O conto brasileiro no final do século XX. In: GOMES, Ginia Maria. (Org.). *Narrativas contemporâneas: recortes críticos sobre literatura brasileira*. Porto Alegre: Libretos, 2012. p. 265-284.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-riograndense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: Universidade/UFRGS, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

_____. *O Aleph*. Tradução Flávio José Cardozo. 10. ed. São Paulo: Globo, 1997.

_____. *Obras completas II*. Lisboa: Teorema, 1998.

BOSI, Alfredo. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1981.

BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Cabeças de segunda-feira*. 4. ed. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983.

_____. *Cadeiras proibidas*. 2. ed. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

BRASCA, Raúl. (Org.). *Dos veces bueno 3: cuentos breves de America y España*. Buenos Aires: Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2002.

BRÉMOND, Claude. A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973.

BURREL, Karen. Social prejudice examined in Dalton Trevisan's "O ciclista". *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Wyoming, EUA, v. 36, n. 2, p. 111-118, 1982.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Haroldo de. Miramar na mira. In: ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 2004. p. 19-60.

CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira - Modernismo*. Difel – Record, 1983.

CARONE, Modesto. *Dias melhores*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Aos pés de Matilda*. São Paulo: Summus, 1980.

_____. *As marcas do real: contos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

CARVALHO, Damiana Maria de. A importância dos microcontos para o ensino. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA/XX CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 2., 2016. Anais...* Rio de Janeiro: CiFEFiL,

2016. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/xx_cnlf/cnlf/cnlf_03/002.pdf>. Acesso em: 26 dez 2018.

CECHINEL, Francilene Maria Ribeiro Alves. *Uma nova mulher na minificação brasileira: os miniespelhos de Marina Colasanti em Contos de amor rasgados*. 2013. 124 f. Dissertação (Letras - História da Literatura) – Instituto de Letras e Artes. Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Rio Grande do Sul, 2013.

CHAFFE, Laís. (Org.). *Contos de bolso*. Porto Alegre: Casa Verde, 2005.

COELHO, Márcia Azevedo. *Entre a pedra e o vento: uma análise dos contos de Aníbal Machado*. 2009. 238 f. Tese (Literatura Brasileira) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2009.

COELHO, Haydée Ribeiro. A produção literária de Oswaldo França Júnior. *Suplemento Literário de Minas Gerais: lembranças de Oswaldo França Júnior*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, p. 5-9, 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2009-outubro-especial.pdf>>. Acesso em: 18 nov 2018.

COELHO, Nelly Novaes. O ensino da literatura. Volume I - Comunicação e expressão. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____. Literatura da transgressão III: Necrológio. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 19 ago., 1973.

COLASANTI, Marina. *Hora de alimentar serpentes*. São Paulo: Global, 2013a.

_____. Marina Colasanti: chegar com concisão ao âmago das coisas. Entrevista concedida a Kátia Persovisan. *Blog Marina manda lembranças*, junho 2013b. Disponível em: <<https://www.marinacolasanti.com/2013/06/chegar-com-concisao-ao-amago-das-coisas.html>>. Acesso em: 08 out 2018.

_____. Entrevista realizada com Marina Colasanti. In: ALBORNOZ, Carla Victoria. *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. 2008. 144 f. Dissertação (Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

_____. *Fragatas para terras distantes*. Rio de Janeiro: Record, 2004a.

_____. *Sempre um papo*. Brasília: TV Câmara, 19 de outubro de 2004b. Programa de TV. Disponível em: <<https://www.marinacolasanti.com/2012/03/marina-colasanti-no-sempre-um-papo.html>>. Acesso em: 08 out 2018.

_____. Letras femininas: Marina Colasanti fala sobre literatura, vida, amor e feminismo. Entrevista concedida a André Azevedo da Fonseca. *Jornal Revelação*, n. 245, maio 2003a. Disponível em: <<http://www.revelacaoonline.uniube.br/portfolio/0514coll.html>>. Acesso em: 08 out 2018.

_____. *Doze reis e a moça no labirinto do vento*. 11.ed. São Paulo: Global, 2003b.

COLASANTI, Marina. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. *Zoológico*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1985.

_____. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CORONEL, Luciana Paiva. *Entre a solidão e o sucesso*. Análise da metaficção e da intertextualidade da produção ficcional de Rubem Fonseca entre os anos 60 e 80. 2004. 258 f. Tese (Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2004.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COSTA, Luiz Carlos Guimarães. *História da literatura brasiliense*. Brasília: Thesaurus, 2005.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Academia Brasileira de Letras, 2001: 1v.

CUNHA, Fausto. Salim Miguel: o conto visto como um “iceberg”. *Revista Ficção*, Rio de Janeiro, n. 36, dez. 1978.

CUNHA, Helena Parente. *Cem mentiras de verdade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

CUTI. *Quizila: contos*. São Paulo: Edição do autor, 1987.

CUTILLAS, Ginés. *Lo bueno, si breve, etc*. Barcelona: Base, 2016.

ELIAS José. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa3924/elias-jose>>. Acesso em: 21 de Ago. 2018

ESPITIA ALONSO, Jeimy. *Rumos e rumores da microficcção na América Latina para uma escrita “des-generada”*. 2015. 161 f. Dissertação (Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

FARIAS, Fabiana Bazilio. Forma e brevidade: reflexões sobre a microficcção na literatura brasileira. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, XV, 2017, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2017. p. 1296-1306.

FELDMAN, Cláudio. *Caim e cia. ilimitada: minicontos criminais*. 2. ed. São Paulo: Taturana, 2008.

_____. *Incêndio no hospício Freud*. São Paulo: João Scortecci, 1992.

- FELDMAN, Cláudio. *Para ler na escada rolante: ficção miniatura*.
- FERNANDES, Millôr. *Novas fábulas fabulosas*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1978.
- _____. *Fábulas fabulosas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Alvaro, 1965.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio. Contar & descontar. In: NOGUEROL, Francisca. (Org.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 25-34.
- FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis. Hacia la conformación de una matriz genérica para el microcuento hispanoamericano. In: ROAS, David (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 121-154.
- FISCHER, Luís Augusto. *Literatura brasileira: modos de usar*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- FIORIN, José Luiz. Millôr e a destruição da fábula. *Alfa Revista de Linguística*, São Paulo, v. 30/31, p. 85-94, 1986/87.
- FOLHA de São Paulo. Depois dos hits "melhores" contos e poemas, Objetiva vai de crônicas. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 mar. 2005. Ilustrada. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1203200507.htm>>. Acesso em: 25 fev. 2019. .
- FONSECA, Rubem. *Amálgama*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.
- _____. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- _____. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975.
- FRANÇA JÚNIOR, Oswaldo. *As laranjas iguais*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- FREIRE, Marcelino. (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê, 2004.
- GARCIA, Cristiane de Oliveira Fernandes. *Ao redor do castelo: uma leitura das narrativas de Modesto Carone*. 100 f. Dissertação (Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- GOMES, Miguel. Los dominios de lo menor. Modulaciones epigramáticas de la narrativa hispánica moderna. In: NOGUEROL, Francisca Jiménez. (Ed.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004. p. 35-44.
- GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* 2007. 117 f. Dissertação (Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2007.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. 11.ed. São Paulo: Ática, 2006.
- GIUDICE, Victor. *O museu Darbot e outros mistérios*. Rio de Janeiro: Leviatã, 1994.

GIUDICE, Victor. Mínimo múltiplo comum. In: STRAUSZ, Rosa Amanda. *Mínimo múltiplo comum: contos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

_____. *Salvador janta no Lamas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

_____. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: CODECRI, 1979.

GUIMARÃES, Valmiki Vilela. Apresentação. In: SIMÕES, Maria Lúcia. *Contos contidos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1990.

GREIMAS, Algirdas Julius. Elementos para uma Teoria da Interpretação da Narrativa Mítica. In: BARTHES, Roland (Org.). *Análise estrutural da narrativa*. São Paulo: Vozes, 1973.

HEMINGWAY, Ernest. *Death in the afternoon*. New York: Scribner, 1932.

HOWE, Irving; HOWE, Ilana. (Eds.) *Short shorts: an anthology of the shortest stories*. New York: Bantam Books, 1982.

HOHLFELDT, Antonio. *A literatura catarinense em busca de identidade: a poesia*. Porto Alegre: Movimento; Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

_____. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Crônica marginal. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de.; GONÇALVES, Marcos Augusto. A ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano/Editora Senac Rio, 2005. p. 97-159.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JESUS, Maurício Pereira de. Prefácio. *Cadernos 20 - Publicação cultural do Diretório Acadêmico 20 de dezembro*, Guaxupé, MG, nº 1, p. 3-7, jul. 1969.

JORGE, Miguel. Inquietação de um escritor In: ARAGÃO, Adrino. *Inquietações de um feto*. Manaus: Madrugada, 1976. p. 13-15.

JOSÉ, Elias. *O tempo, Camila*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

_____. *A mal-amada*. Belo Horizonte: [s. n.], 1970.

JOZEF, Bella. Zoológico de Marina Colasanti. *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, EUA, vol. XLIV, n. 102-103, p. 265-266, jan-jun. 1978.

KOCH, Dolores Mercedes. El micro-relato en México: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. *El cuento en red: revista electrónica de teoría de la ficción breve*. México, Otoño, n. 24, p. 4-8, 2011. Disponível em: <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>>. Acesso em: 06 abr 2018.

KOCH, Dolores Mercedes. Retorno al micro-relato: algunas consideraciones. *El cuento en red*: revista electrónica de teoría de la ficción breve. México, Primavera, n. 1, p. 20-31, 2000b. Disponível em: <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>>. Acesso em: 06 abr 2018.

_____. Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato. *El cuento en red*: revista electrónica de teoría de la ficción breve. México, Otoño, n. 1, p. 3-10, 2000a. Disponível em: <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>>. Acesso em: 06 abr 2018.

LACERDA, Andréa Maria de Araújo. *O espaço ficcional em contos de Aníbal Machado*. 2013. 198 f. Tese (Literatura e Cultura) – Departamento de Letras Estrangeiras Modernas – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

LAGMANOVICH, David. *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia, Espanha: Menoscuarto, 2006.

LIMA, Lílian Almeida de Oliveira. O feminino e o imaginário – emanações noturnas n’*O colar de coral*. *Letrônica*, Porto Alegre, PUCRS, v.5, n.2, p. 288-298, jun. 2012.

LINDSTROM, Naomi. Narrative Experiment and Social Statement: Helena Parente Cunha. *Luso-Brazilian Review*, Madison, EUA, vol. 33, no. 1, p. 141-150, summer 1996.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LUCAS, Fábio. Prefácio. In: PRADE, Péricles. *Alçapão para gigantes*. 2 ed. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1995.

_____. *Do barroco ao moderno: vozes da literatura brasileira*. Ensaios. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O caráter social da ficção do Brasil*. São Paulo: Ática, 1985.

_____. A poesia dos degredados em Wander Pirolí. In: PIROLI, Wander. *A mãe e o filho da mãe*. 2. ed. Belo Horizonte: Interlivros, 1970.

LUZ e SILVA. *O cão e o alçapão: análise da ficção de Péricles Prade*. São Paulo: Editora do Escritor, 1999.

MACHADO, Aníbal. *A arte de viver e outras artes*; Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa e auto-retratos. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.

MACIEL, Nilto. O estudo da Literatura Fantástica no Brasil. *Portal Cronópios*. 2009. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/content.php?artigo=10374&portal=cronopios>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

MACIEL, Nilto. Literatura fantástica no Brasil (esboço histórico). *Usina de Letras*. 2002. Disponível em:

<<http://www.usinadeletras.com.br/exibelotexto.php?cod=1799&cat=Ensaio&vinda=S>>. Acesso em: 14 dez. 2018.

MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. Do simples ao duplo: um percurso da narrativa de Oswaldo França Junior. *Suplemento Literário de Minas Gerais: lembranças de Oswaldo França Júnior*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial do Estado de Minas, p. 28-33, 2009. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2009-outubro-especial.pdf>>. Acesso em: 18 nov 2018.

MERINO, José María. De relatos mínimos. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 231-237.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides: breve história d literatura brasileira – I*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MORICONI, Italo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MOSER, Gerald. The “Crônica”: a new genre in Brazilian literature. *Studies in short fiction*, Newberry, EUA, Newberry College, v. 3, n. 1, p. 217-229, 1971.

NEUBERN, Fabiula. *A arquitetura da criação: um estudo de Mínimos, múltiplos, comuns, de João Gilberto Noll*. 2011. 82 f. Dissertação (Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista – UNESP, São Paulo, 2011.

NOGUEROL, Francisca. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para um final de milênio. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.

_____. *Dragones en mazmorras de papel: monstruos en la minificción iberoamericana*. In: MORENO, Fernando; JOSSERAND, Sylvie; COLLA, Fernando (Eds.). *Fronteras de la literatura y de la crítica*, Paris, CRLA-Archivos, p. 356-365, 2006.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. 2010. 184 f. Teses (Letras) – Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS, Rio Grande do Sul, 2010.

OLIVEIRA, Nelson de. (Org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

OLIVEIRA, Wendell Guiducci. *Exércitos de bailarinos na minificção brasileira*. 2016. 127 f. Dissertação (Estudos literários) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, 2016.

PAIVA, Garcia de. *Dois cavalos num fusca azul*. Belo Horizonte: Comunicação, 1976.

PAULINO, Graça et al. (Org.). *Tipos de textos, modos de leitura*. Belo Horizonte: Formato Editorial, 2001.

PELLEGRINO, Hélio. Apresentação. In: COLASANTI, Marina. *Zooológico*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 11-12.

PELLEGRINO, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Paulo: EDUFSCar/Mercado de Letras, 1996.

PEREIRA, Uilcon. *Re-lances do livro de Biúte*. São Paulo: João Scortecci, 1986.

PERKINS, David. História da literatura e narração. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Série Traduções, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIROLI, Wander. *A mãe e o filho da mãe*. 2. ed. Belo Horizonte: Interlivros, 1970.

POE, Edgar Allan. Segunda resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 189-200.

_____. Terceira resenha de Edgar Allan Poe sobre *Twice-told tales*, de Nathaniel Hawthorne. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004. p. 202-216.

PÓLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond & outros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

POMPÉIA, Raul. *Obras*. v. 4. Canções sem metro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

PRADE, Péricles. *Os milagres do cão Jerônimo; Alçapão para gigantes*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2013.

_____. Entrevista concedida a Marco Vasques e Rubens da Cunha. *Dossiê Osiris*. Florianópolis: Redoma; Navegantes: Papa-Terra, 2011.

_____. *Os milagres do cão Jerônimo*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Obra Jurídica, 1999.

_____. *Alçapão para gigantes*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980.

_____. *Os milagres do cão Jerônimo*. 3. ed. São Paulo: Editora do escritor, 1976.

_____. *Os milagres do cão Jerônimo*. Porto Alegre: Flama, 1970.

PRICE, Gareth Conan Amaya. Form without borders: the micro-relato in Latin America. 1999. 281 f. Tese (Comparative Literary & Cultural Studies) – College of Liberal Arts and Sciences. Department of Literatures, Cultures & Languages. University of Connecticut – Estados Unidos, 1999.

PUJANTES CASCALES, Basilio. *El microrrelato hispánico (1988-2008): teoría y análisis*. 2013. 597 f. Tese (Teoria da literatura e Literatura comparada) – Faculdade de Letras. Departamento de Literatura Espanhola. Universidade de Murcia - Espanha, 2013.

REBELO, Marques. *Cenas da vida brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

RESENDE, Beatriz. Possibilidades da escrita literária no Brasil. In: RESENDE, Beatriz; FINAZZI-AGRÓ, Ettore (Orgs.). *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014.

_____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Biblioteca Nacional, 2008.

REZENDE, Sebastião. Apresentação. In: JOSÉ, Elias. *O tempo, Camila*. Belo Horizonte: [s/n], 1971. p. 7-13.

RIBEIRO FILHO, Joaquim Branco. *O conto à meia-luz: o minimalismo e a obra de Adrino Aragão*. Cataguazes, MG: FUNCEC, 2010.

ROAS, David. Sobre la esquivada naturaleza del microrrelato. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 9-42.

_____. El microrrelato y la teoría de los géneros. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene.; RIVAS, Antonio. (Orgs.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia, Espanha: Menoscuarto, 2008. p. 47-76.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. Consideraciones sobre la estética de lo mínimo. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 181-208.

ROJO, Violeta. El minicuento, ese (des)generado. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 241-254.

_____. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*. Caracas, Venezuela: Equinócio, 2009.

RONALD, C. Prefácio. In: PRADE, Péricles. *Os milagres do cão Jerônimo*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Obra Jurídica, 1999. pp. 9-13.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SACHET, Celestino. *A literatura catarinense*. Florianópolis: Lunardelli, 1985.

SAMPERIO, Guillermo. La ficción breve. In: NOGUEROL, Francisca. (Org.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 65-70.

SANFELICI, Agnes. *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras*. 2009. 214 f. Tese (Literatura Brasileira) – Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Rio Grande do Sul, 2009.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

SCHMIDT, Jayro. *Poesia e ficção de Péricles Prade (semas, semantemas, logomatrias)*. São Paulo: Pantemporâneo, 2011.

SCHMIDT, Siegfried Johannes. Sobre a escrita de histórias da literatura. In: OLINTO, Heidrun Krieger (Org.). *Histórias da literatura*. As novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. p. 101-132.

SCHWARTZ, Jorge. Abajo Tordesillas. *Casa de las Américas*, Habana, Cuba, n. 191, p. 26-35, 1993.

SCHØLLHAMMER, Karl Erick. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil. In: NOGUEROL, Francisca. (Org.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 153-162.

SCLIAR, Moacir. *O carnaval dos animais*. 2. ed. Porto Alegre: Movimento, 1976.

SIMÕES, Maria Lúcia. *Contos de passagem*. Belo Horizonte: Baobá, 2014.

_____. *Contos contidos*. Rio de Janeiro: Léo Christiano, 1989.

SOUZA, Fabrina Martinez; RODRIGUES, Rauer Ribeiro. Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro. *Carandá*, Corumbá, n. 4, p. 253-273, nov. 2011.

SPALDING, Marcelo. *A narratividade no microconto: estudo narrativo da obra Os cem menores contos brasileiros do século*. Disponível em: <<http://ospalding.blogspot.com/2011/07/a-narratividade-no-microconto-estudo.html>>. Acesso em: jan 2019.

_____. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. 2008. 81 f. Dissertação (Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas) – Instituto de Letras. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Rio Grande do Sul, 2008.

SPALDING, Tassilo Orpheu. Posfácio. In: PRADE, Péricles. *Os milagres do cão Jerônimo*. 5. ed. Florianópolis: Ed. Obra Jurídica, 1999. p. 99-108.

STEVICK, Philip. (Ed.). *Anti-story: an anthology of experimental fiction*. New York: Free Press, 1971.

STRAUSZ, Rosa Amanda. A poesia e a prosa são muito mais transgressoras que o rock. Entrevista concedida a Ana Clara das Vestes, Dau Bastos, Maria Cecília Rufino e Priscila Santos. *Fórum de literatura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 8, p. 205-216, 2012. Disponível em: < <https://revistas.ufjf.br/index.php/flbc/article/view/17369>>. Acesso em: jan 2019.

_____. *Mínimo múltiplo comum: contos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

SÜSSEKIND, Flora. Escalas & ventríloquos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000, p.6-11. Caderno Mais!

SÜSSEKIND, Flora. Narrativas em miniatura. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 mar. 1996, p. 7. Caderno ideias.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O mandril*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

TAHA, Ibrahim. La semiótica de las ficciones minimalistas: el género como sistema modelizador. In: ROAS, David. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 255-272.

TEIXEIRA, Eliane de Alcântara. O pós-modernismo e o fantástico na ficção de Péricles Prade. *Interdisciplinar*, Aracaju, ano XI, v. 25, p. 169-182, mai./ago. 2016.

TOMASSINI, Graciela; COLOMBO, Stella Maris. Las poéticas de la minifición. *El cuento en red*: revista electrónica de teoría de la ficción breve. México, Otoño, n. 30, p. 3-7, 2015. Disponível em: <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx/>>. Acesso em: 06 abr 2018.

_____. La minifición como clase textual transgenerica. *Revista interamericana de bibliografía (RIB)*. Washington, n. 1-4, 1996. Disponível em: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=es&navid=201>. Acesso em: 06 abr 2018.

TRABADO CABADO, José Manuel. El microrrelato como género fronterizo. In: ROAS, D. (Org.). *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010. p. 273-300.

TREVISAN, Dalton. *Até você, Capitu?* Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. *Ah é?*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *Pão e sangue*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.

_____. *Mistérios de Curitiba*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 1979.

_____. *A faca no coração*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

_____. *Desastres do amor*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Cemitério de Elefantes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

_____. *Novelas nada exemplares*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial: Marcelino Freire e a Geração 90*. 2007. 176 f. Dissertação (Literatura e práticas sociais) – Instituto de Letras. Programa de Pós-graduação em Literatura. Universidade de Brasília – UNB, Brasília, 2007.

VASCONCELOS JÚNIOR, Gilberto Araújo de. O poema em prosa no Brasil (1883-1898): origens e consolidação. 2014. 301 f. Tese (Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras.

Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas. Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Rio de Janeiro, 2014.

VEJMEKKA, Marcel. *Mínimos, múltiplos, comuns* – a ordem do mundo segundo João Gilberto Noll. *Iberoamericana*, Madrid, IX, 36, p. 127-142, 2009.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea*. 2012. 160 f. Tese (Estudos literários) – Centro de Letras e Ciências humanas. Universidade Estadual de Londrina – UEL, Paraná, 2012.

VILELA, Luiz. *Tremor de terra*. 5 ed. São Paulo: Ática, 1977.

_____. *Tarde da noite*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1980.

VIQUE, Fabián. Un iceberg en la ruta del *Titanic*. In: NOGUEROL, Francisca. (Org.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 83-86.

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

WANKE, Eno Teodoro. *Caminhos: minicontos*. Rio de Janeiro: Plaquette, 1992.

_____. *Babel*. Rio de Janeiro: Plaquette, 1992.

_____. *Joaquim: minicontos*. Rio de Janeiro: CODPOE, 1990.

_____. *A máquina do mundo*. Porto Alegre: Caravela, 1989.

_____. *De rosas & de lírios: minicontos*. Rio de Janeiro: CODPOE, 1987.

YEPES, Enrique. El microcuento hispano-americano ante el próximo milenio. *Revista interamericana de bibliografía (RIB)*. Washington, n. 1-4, 1996. Disponível em: <http://www.educoas.org/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo7/index.aspx?culture=es&navid=201>. Acesso em: 06 abr 2018.

ZAVALA, Lauro. Hacia una semiótica de la minificción. In: ETTE, Ottmar et al. (Eds.). *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Frankfurt/Madrid, Vervuert Bibliotheca Ibero-Americana, 161, 2015. p. 11- 20.

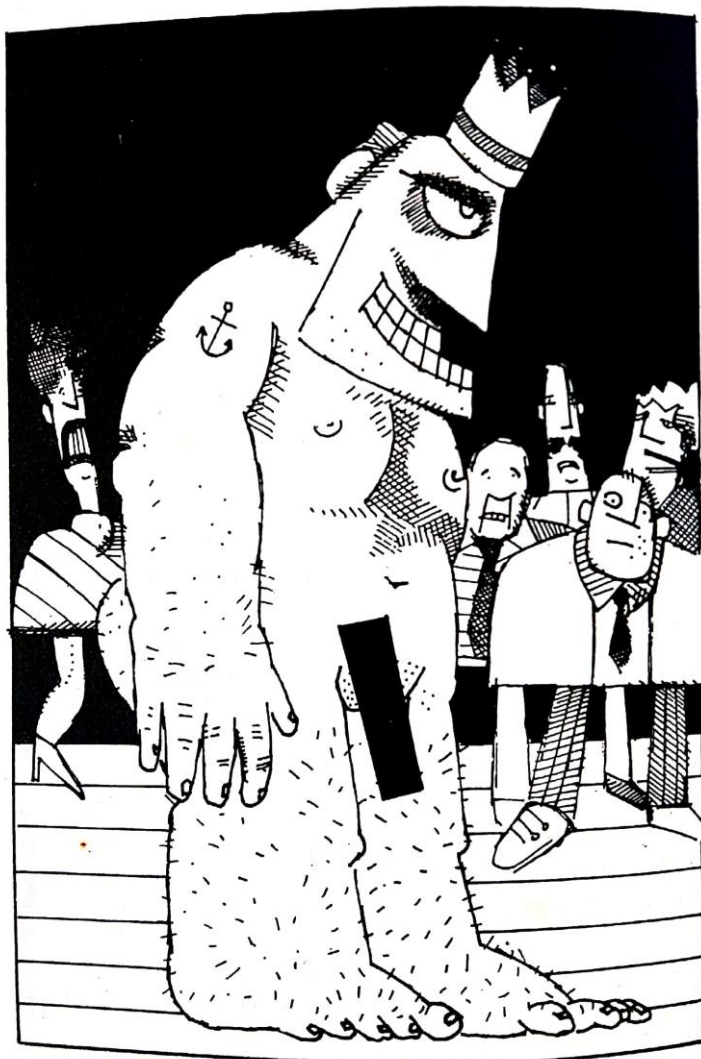
_____. De la teoría literária a la minificción posmoderna. *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, RS, p. 86-96, jan./abr. 2007.

_____. *La minificción bajo el microscopio*. México: Unam, 2005.

_____. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

ANEXOS

O REI ESTÁ SALVO



ANEXO B – Mapa do prédio; Marina Colasanti, 1978

FUNDAÇÕES

APTO. 101	APTO. 102	APTO. 103	APTO. 104	APTO. 105	APTO. 106	APTO. 107
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

PORTARIA

APTO. 201	APTO. 202	APTO. 203	APTO. 204	APTO. 205	APTO. 206	APTO. 207
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

QUARTO DE EMPREGADA

APTO. 301	APTO. 302	APTO. 303	APTO. 304	APTO. 305	APTO. 306	APTO. 307
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

ELEVADOR

APTO. 401	APTO. 402	APTO. 403	APTO. 404	APTO. 405	APTO. 406	APTO. 407
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

SALÃO DE FESTAS

APTO. 501	APTO. 502	APTO. 503	APTO. 504	APTO. 505	APTO. 506	APTO. 507
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

POÇO DE AREJAMENTO

APTO. 601	APTO. 602	APTO. 603	APTO. 604	APTO. 605	APTO. 606	APTO. 607
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

GARAGEM

APTO. 701	APTO. 702	APTO. 703	APTO. 704	APTO. 705	APTO. 706	APTO. 707
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

PLAYGROUND

APTO. 801	APTO. 802	APTO. 803	APTO. 804	APTO. 805	APTO. 806	APTO. 807
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

LIXEIRA

APTO. 901	APTO. 902	APTO. 903	APTO. 904	APTO. 905	APTO. 906	APTO. 907
--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------	--------------

C-01	C-02	C-03
------	------	------

ANEXO C – Mapa de referências intertextuais; Marina Colasanti, 1978

ABAIXO DO NÍVEL DO SOLO

Raskolnikoff lé Poe	Com vista para o mar	Leis naturais	A água se amolda ao frasco que a contém	Osmose	Pégaso	Meiose
---------------------------	----------------------------	------------------	--	--------	--------	--------

O GUIA

Compacto	Cavalo de Tróia	Autofagia	Olho d'água	<i>The show must go on</i>	Creta	Carnaval
----------	-----------------------	-----------	----------------	------------------------------------	-------	----------

AMPLO E AREJADO

Anjo da guarda	"Primavera", de Botticelli	Tradição	Sem resgate	Obrigado, senhor!	Multiplicação por alporque	A Ilha do Tesouro
----------------------	----------------------------------	----------	----------------	----------------------	----------------------------------	----------------------

SURSUM CORDA

<i>Trompe l'âme</i>	A quem interessar possa	Amor aos animais	Ventre, útero, placenta	Ceres	Melhor amigo	Programação classe A
-------------------------	-------------------------------	------------------------	-------------------------------	-------	-----------------	-------------------------

A CARÁTER

Contagem regressiva	Desertifi- cação	Diálogo conjugal	Tânatos	3.º Diedro	Higiene moral.	Os sentidos
------------------------	---------------------	---------------------	---------	---------------	-------------------	----------------

A GALINHA SEM OVOS DE OURO

Distância pessoal	Feliz Páscoa	Revolução industrial	Sísifo	Hidra	Entre quatro paredes	Momento cívico
----------------------	-----------------	-------------------------	--------	-------	----------------------------	-------------------

FÓRMULA 1

Camaleão	Bonzai	Wild West	Ovni	Casa própria	<i>Pater familiae</i>	Eremitério
----------	--------	--------------	------	-----------------	---------------------------	------------

LES JEUX INTERDITS

Coração de Pedra	Ícaro	Esgoto comporta- mental	Vídeo e áudio	Corte Epistemo- lógico		Imunologia
------------------------	-------	-------------------------------	------------------	------------------------------	--	------------

QUEOPS

Adão e Eva	Reversão de Expectativa	Monte Cristo	Calota Polar	Sansão e os Filisteus	Casas da Banha	Pitecantropo
Aula de natação		Arca de Noé		Torre de Babel		