



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA

**FORMAS MÍNIMAS:**  
MINIFICÇÃO E LITERATURA BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEA

---

Londrina  
2012

MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA

**FORMAS MÍNIMAS:**  
MINIFICÇÃO E LITERATURA BRASILEIRA  
CONTEMPORÂNEA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Profa. Regina Célia dos Santos Alves

Londrina  
2012

**Catálogo elaborado pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da  
Universidade Estadual de Londrina**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

V658F Vieira, Miguel Heitor Braga.

Formas mínimas: minificção e literatura brasileira contemporânea /  
Miguel Heitor Braga Vieira. – Londrina, 2012.  
160 f

Orientador: Regina Célia dos Santos Alves.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em  
Letras, 2012.

Inclui bibliografia.

1. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 2. Literatura – História e  
crítica– Teoria, etc. – Teses. 3. Contos brasileiros – História e crítica – Teses.  
4. Pós-modernismo (Literatura) – Teses. I. Alves, Regina Célia dos  
Santos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências  
Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título

CDU 869.0(81)-31

MIGUEL HEITOR BRAGA VIEIRA

**FORMAS MÍNIMAS:**

MINIFICÇÃO E LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Regina Célia dos Santos Alves  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues  
UFMS – Campo Grande – MS

---

Profa. Dra. Rosana Cássia Kamita  
UFSC – Florianópolis – SC

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Santos Simon  
UEL – Londrina – PR

---

Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia  
Fernandes  
UEL – Londrina - PR

Londrina, 29 de agosto de 2012.

*Esse trabalho é dedicado a meus pais (Francisco e Lícia)*

## **AGRADECIMENTOS**

À professora Dra. Regina Célia dos Santos Alves – pelo acompanhamento, leitura e observações realizados durante a orientação dessa pesquisa.

Aos professores Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues, Dra. Rosana Cássia Kamita, Dr. Luiz Carlos Santos Simon e Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes – pela leitura arguta e preciosas sugestões apresentadas na Defesa da Tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL, nele inclusos os demais professores e funcionários – pela competência e dedicação.

Aos colegas da Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) de Cornélio Procópio, que souberam compreender as ausências.

À Camila Lívio Emídio – pelo carinho, apoio e compreensão.

Aos amigos Barbara Marques, Henrique Codato, Jacicarla Souza da Silva, Laura Taddei Brandini, Telma Maciel da Silva e Ygor Raduy – pelas conversas sempre bem-humoradas, ricas e estimulantes.

À Ana Luíza Martignoni Spínola – pelo tempo de companheirismo.

À Paula da Silva Rissi – pelo admirável exemplo de dedicação ao estudo de minificação.

À Ana Amália Barbosa – pela inspiração, força e catarse no dia 09 de maio de 2012.

*To see a World in a grain of sand,  
And a Heaven in a wild flower,  
Hold Infinity in the palm of your hand,  
And Eternity in an hour.*

(William Blake, "Auguries of Innocence")

*"Poética"*

*conciso? com siso  
prolixo? pro lixo*

(José Paulo Paes)

*"Termo de responsabilidade"*

*mais nada  
a dizer: só o vício  
de roer os ossos  
do ofício*

*já nenhum estandarte  
à mão  
enfim a tripa feita  
coração*

*silêncio  
por dentro sol de graça  
o resto literatura  
às traças!*

(José Paulo Paes)

*Hoje eu me sinto bem, como um Balzac;  
estou acabando esta linha.*

(Augusto Monterroso)

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **Formas mínimas:** minificção e literatura brasileira contemporânea. 2012. 160 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

## RESUMO

O trabalho propõe o estudo de formas mínimas de ficção, observando as especificidades teóricas que delas emanam e a maneira como se consubstanciam em material variado na literatura brasileira contemporânea. A existência delas por si só não é novidade, pois é algo que remonta às próprias origens da literatura e se configurou inicialmente sob a roupagem de epigramas, aforismos, provérbios, fábulas, entre muitas outras. Na contemporaneidade, essas formas mínimas assumem termos como miniconto ou minificção, em diálogo direto com gêneros como o conto, a crônica e o poema. Porém, como será visto, as ligações são muito mais amplas. Para os intuitos gerais, optamos pela divisão do texto em duas partes. A primeira parte é dividida em quatro capítulos e se preocupa em: compreender os olhares teóricos que vêm tomando forma nos últimos anos e tratam a minificção sob um viés particular; verificar a relação tensionada entre ficção e minificção; propor algumas categorias formais de minificção; perceber sua comunicação com os suportes atuais de transmissão, circulação e armazenamento de literatura. A segunda parte é dividida em cinco capítulos. Buscamos, nela: delinear a minificção no contexto literário brasileiro; explicar por que Dalton Trevisan é um minificcionista por excelência; demonstrar o impacto da obra *Os cem menores contos brasileiros do século* para a literatura de minificção no Brasil; investigar a importância de editoras e da paratextualidade para a construção de um campo literário de minificção; propor um roteiro de obras e autores brasileiros contemporâneos variados que praticaram a minificção. Ao fim, esperamos ter demonstrado de que modo as feições de um discurso ficcional mínimo é relevante e rico para a teoria literária e para a literatura brasileira contemporâneas.

**Palavras-chave:** Minificção. Literatura brasileira contemporânea. Teoria, história e crítica.



VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **Minimal forms**: minifiction and contemporary brazilian literature. 2012. 160 p. Thesis (Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina 2012.

## ABSTRACT

The work proposes the study of minimal forms of fiction, observing the theoretical specificities which emanate from them and the way they are embodied in varied material in contemporary Brazilian literature. Their existence, by themselves, is not new, it is something that goes back to the very origins of literature and was initially set up under the form of epigrams, aphorisms, proverbs, fables, among many others. Nowadays, these minimal forms take terms like short short story, mini fiction, in direct dialogue with genres such as short story, poem and the chronicle. However, as will be seen, the links are much broader. For the general intentions, we chose to divide the text into two parts. The first part is divided into four chapters and is concerned with: understanding the theoretical perspectives that have been taking shape in recent years and treat mini fiction under a particular perspective; verify the relation between fiction and tensioned mini fiction; propose some formal categories of mini fiction; perceive their communication with the current broadcast media, movement and storage of literature. The second part is divided into five chapters. In it we seek: outline the mini fiction in the Brazilian literary context; explain why Dalton Trevisan is a mini fictionist for excellence, demonstrate the impact of *Os cem menores contos brasileiros do século* for the mini fiction literature in Brazil, investigate the importance of publishers and paratextuality for the construction of a mini fiction literary field; propose a script of works and Brazilian contemporary authors who practiced the mini fiction. At the end, we hope to have demonstrated how the features of a minimum fictional discourse are relevant and rich to literary theory and Brazilian contemporary literature.

**Keywords:** Minifiction. Contemporary brazilian literature. Theory, history and criticism.

## LISTA DE IMAGENS:

<b>Imagem 1</b> – Arte-postal de Paulo Bruscky.....	64
<b>Imagem 2</b> – Site “Dois Palitos”, de Samir Mesquita.....	68
<b>Imagem 3</b> – Site “Dois Palitos”, de Samir Mesquita.....	69
<b>Imagem 4</b> – Site “Dois Palitos”, de Samir Mesquita.....	69
<b>Imagem 5</b> – Acervo Digital Estadão.....	122
<b>Imagem 6</b> – Acervo Digital Estadão.....	122

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
<b>1ª PARTE – A MINIFICÇÃO E SUAS PARTICULARIDADES</b>	
1 MATRIZES TEÓRICAS.....	17
2 FICÇÃO E MINIFICÇÃO .....	30
3 FORMAS E MINIFICÇÃO .....	44
4 MINIFICÇÃO E SUPORTE .....	60
<b>2ª PARTE – A MINIFICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA</b>	
1 A MINIFICÇÃO NO CONTEXTO DA LITERATURA BRASILEIRA .....	74
2 DALTON TREVISAN: UM MINIFICIONISTA POR EXCELÊNCIA .....	90
3 O IMPACTO DE OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS .....	102
4 EDITORAS E ANTOLOGIAS, TEXTO E PARATEXTO .....	116
5 A FIXAÇÃO DO TEXTO MINIFICIONAL .....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	145
REFERÊNCIAS .....	149

## INTRODUÇÃO

No início de *História abreviada da literatura portátil*, do escritor espanhol Enrique Vila-Matas, uma bela imagem é construída para os personagens que desfilam pela obra; o poeta dadaísta Jacques Rigaut, ora ficcionalizado, antevê uma “apoteose dos pesos leves na história da literatura” (VILA-MATAS, 2011, p. 14) assomando diante do surgimento da “Sociedade Portátil Shandy”. Esse agrupamento de escritores, pintores e intelectuais reconhecidos como “portáteis” ou “shandys”, que primava pelas qualidades de leveza, insolência, apego ao celibato e desprezo pela fixidez, tinha como marca principal a miniaturização de artefatos artísticos, de modo que toda a obra de um iniciado nessa sociedade coubesse em uma maleta, em razão dos desvios e deslocamentos incessantes de seus produtores. O espaço temporal da narrativa é circunscrito aos anos de 1924 a 1927. Somos levados, portanto, por meio da ficção com esteios de ensaio escrita de Vila-Matas, ao epicentro das vanguardas histórico-artísticas de início do século XX, como o dadaísmo e o surrealismo, com nomes típicos do período, ou que de alguma maneira são a ele relacionados. Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Walter Benjamin, entre outros, surgem como personagens e todos são aficionados pela ideia de portabilidade.

A escolha dessa imagem para o início da tese repousa em sua própria constituição: de certo modo o que se avolumou durante os estudos e a sua escrita remete a uma apoteose de pesos leves na história da literatura. Fora do período ficcionalizado por Vila-Matas (e em seu livro os artistas se preocupavam com o portátil em geral, não apenas com textos ficcionais diminutos), trata-se realmente de uma constatação imbuída de não muita novidade: todas as culturas, sejam ocidentais ou orientais, escritas ou oralizadas, primitivas ou modernas, cultivaram formas brevíssimas de textualidade. Do *koan* chinês ao epigrama grego, do haikai japonês às máximas dos moralistas franceses, do fragmento do primeiro romantismo alemão ao poemas-piada do modernismo brasileiro, passando por fábulas, provérbios, ditados e aforismos ubiquamente divulgados, o breve, o conciso e o instantâneo se fazem presentes, cada qual com determinado uso, função e finalidade.

No entanto, a apoteose de pesos leves na história da literatura começou a se configurar, nessa pesquisa, de outra maneira. A ideia para o trabalho surgiu durante a leitura do livro *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), de João Gilberto Noll, em 2007. Naquela ocasião, o entusiasmo diante das centenas de textos minificionais criados pelo autor para o jornal *Folha de S. Paulo* entre agosto de 1998 e dezembro de 2001, e posteriormente coligidos no referido livro, era o mote para uma pesquisa de doutorado. Ela se concentraria em leituras variadas dos instantes ficcionais do escritor gaúcho, procurando dar conta de sua complexidade formal e temática, além das relações possíveis com sua prosa mais extensa, como o romance *A fúria do corpo*, ou a novela *O quieto animal da esquina*.

O mesmo entusiasmo pelo texto mínimo de Noll acompanhou-nos e se desenvolveu consideravelmente quando foi descoberta a variedade da literatura de fatura mínima de outros autores – tanto brasileiros quanto estrangeiros – lidos, relidos e apreciados a partir de então sob o olhar espantado diante da riqueza que se apresentava. O impulso de investigação direcionava a busca em bibliotecas, sebos, livrarias *online* sempre às voltas com indícios dessa intrigante ficção diminuta que se vislumbrava. Assim, foi-se agremiando um elenco de autores, dezenas deles, que se inclinaram a essa prática, observando que na ocasião ainda não nos preocupávamos com distinções rígidas de gênero e modo literários. Dos estrangeiros que inventariamos: os pequenos poemas em prosa de Charles Baudelaire, as iluminações de Arthur Rimbaud, os microgramas de Robert Walser, as parábolas opressivas de Franz Kafka, as sentenças desconcertantes do Sr. Keuner, de Bertolt Brecht, o fantástico jogo de realidades de Jorge Luis Borges, as criações engenhosas de Julio Cortázar, o cotidiano mesquinho e amiudado de Raymond Carver, as anotações raivosas de Thomas Bernhard, o projeto de *O Bairro*, de Gonçalo M. Tavares. enfim, uma lista imensa seria preciso para dar notícia de casos de destaque na literatura moderna e contemporânea.

Ao nos centramos na literatura brasileira, a partir de João Gilberto Noll, a meada se estendeu a outros nomes igualmente estimulantes: Dalton Trevisan, Marcelino Freire, Fernando Bonassi, Rodrigo Naves, Heloísa Seixas, Evandro Affonso Ferreira, Marina Colasanti, Millôr Fernandes, Elias José... e mais uma vez recairíamos na necessidade de uma longa série de nomes que patenteasse a afirmação.

Um bom problema estava criado, pois o que se revelou como novo foi o potencial literário e ficcional a ser esmiuçado em um estudo que pudesse alcançar autores tão diversos entre si. Daí que após cinco anos e aproximação a outros autores e obras, o presente trabalho possui feições bem distintas daquele projetado em 2007. O que era para ser uma tese exclusiva sobre a produção minificcional de João Gilberto Noll ampliou-se e tornou-se um percurso por raízes teóricas e críticas sobre esse tipo de produção literária e o modo como esta se materializa na literatura, sobretudo na contemporânea. Logo de partida tínhamos de estabelecer, contudo, que fosse uma pesquisa voltada à ficção brasileira miniaturizada, ainda que os autores estrangeiros entrassem como uma espécie de contrapeso a fim de ponderarmos sobre questões de ordem teórica e crítica.

Sobre isso, é necessário que expliquemos alguns pontos, a fim de encaminhar a apresentação das partes do trabalho.

Concomitantemente ao prazer de descobrir uma seara tão promissora, o que se deu até certo grau por meio de verdadeiro estado de fascinação e excitação, percebemos e tomamos contato com textos teóricos e críticos sobre o assunto, o que, obviamente, abriu novas perspectivas à execução da atividade investigativa. Lidamos com um pensamento acerca do minificcional que tem seu centro irradiador principalmente em países hispânicos. Seus diversos enfoques almejam definir a minificção, seus variados formatos e congêneres, seus limites, suas formas de realização; enfim, tentam delinear critérios descritivos razoavelmente úteis para o entendimento dessa tendência literária. Propõem ao pesquisador brasileiro um contraponto, de modo a se estender a discussão para os níveis de tensão entre ficção e minificção, para as relações com os gêneros (literários e discursivos), para as formas de realização da minificção e o modo de diálogo entre minificção e suporte.

O predomínio de uma teoria da minificção em ambientes hispânicos pode ser explicado pela presença maciça de autores que produzem essa forma textual abreviada em suas próprias literaturas, de modo que o pensamento reflexivo se debruça no campo criativo a fim de compreendê-lo. Karl Erik Schøllhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, chama atenção para esse fato:

Na literatura latino-americana, o miniconto é um gênero que conta com uma longa tradição, explorada, de modo exemplar, pelo escritor guatemalteco Augusto Monterroso, que fez do conto breve uma poesia narrativa potente e atravessada por lances de humor. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 94)

No Brasil, a exemplo de Schøllhammer, que em sua obra citada sonda as manifestações do minificcional em nosso país, outros teóricos e críticos perceberam tal processo de depuração ficcional. Em 1996, em artigo para o *Jornal do Brasil*, Flora Süssekind indicava o pendor na literatura brasileira contemporânea para a configuração de “narrativas em miniatura” (SUSSEKIND, 1996, p. 7) como uma ação em curso irreversível, oferecendo, portanto, um vasto campo de questionamentos e estudos.

Diante de sugestões tão amplas, impôs-se a necessidade de organizar as ideias para o trabalho, o qual tem como hipóteses os dois segmentos argumentativos insinuados acima: 1) a de que existe um esforço contemporâneo por parte de teóricos e críticos de literatura em demarcar bases para o estudo da minificção enquanto possibilidade real aos estudos literários e 2) a suspeição sobre uma trajetória do texto mínimo na literatura brasileira, especialmente na contemporânea. É por meio dessas duas linhas que a pesquisa se consumou, desdobrando-se em divisões de enfoques que dessem conta do propósito geral. Desse modo, optamos por dividir o trabalho em duas partes.

A primeira parte intitula-se “A minificção e suas particularidades” e, em quatro capítulos, apontamos o traçado teórico fundamental percorrido para o reconhecimento da minificção enquanto objeto de preocupações regulares por parte de estudiosos da literatura, ou seja, são delimitados conceitos que sejam próprios ou apropriados ao discurso minificcional.

No primeiro capítulo dessa parte, “Matrizes teóricas”, acompanhamos algumas marcações hispânicas de estudiosos de minificção. Ressaltamos dois nomes que nos parecem ser seus pilares: o mexicano Lauro Zavala, em *Cartografías del cuento y la minificción* (2004) e o argentino David Lagmanovich, em *El microrrelato – teoría e historia* (2006). Estão presentes, também, pesquisas acadêmicas pioneiras do assunto em nosso país. Trata-se de *A poética da minificção: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* (realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2007), de Pedro Gonzaga, e *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura*

*brasileira contemporânea* (também desenvolvida na UFRGS, em 2008), de Marcelo Spalding. Além disso, discutimos aspectos relacionados à terminologia utilizada nesses ambientes intelectuais para designar a literatura miniaturizada e indicamos nossos posicionamentos sobre possíveis fragilidades e insuficiências de um pensamento que se quer como uma “teoria pura da minificção”, justamente pelo hibridismo que seus textos revelam, conforme aludimos anteriormente aos autores estrangeiros e brasileiros que os praticam.

O segundo capítulo trata das ligações entre ficção e minificção. O consórcio entre ambas as noções, o qual se revelaria prematuramente como harmônico e coerente (pois se há minificção, o conceito de ficção estaria nele instituído automaticamente), mostra-se bastante conflituoso. O próprio conceito de ficção é movediço e assim o foi revelado por teóricos como John R. Searle (2002), ao falar dele sob o prisma pragmático, Wolfgang Iser (1996), ao se opor ao “saber tácito” redutor de ficção x realidade, ou as noções de texto ficcional como “parasitário”, em Umberto Eco (1994), e como *patchwork*, em Gérard Genette (2009a). A partir dessas perspectivas, minificção não seria, em suma, apenas redução de elementos ficcionais, pois “não existe um sinal incontestável de ficcionalidade” (ECO, 1994, p. 131), mas sim o processo de depuração de prerrogativas ficcionais (nunca puras, nem peremptórias) que ocupam um espaço heteróclito a uma possível oposição a textos não-ficcionais. Esse capítulo chama-se, precisamente, “Ficção e minificção”.

Na sequência, esboçamos um quadro de “Formas de minificção”. Partimos de classificações dos estudiosos hispânicos supracitados para tentar estabelecer modos de formalização minificcional que atendam, principalmente, às demandas da literatura brasileira. Desse modo, pensamos em uma minificção desmembrada do rótulo mais rotineiro, o miniconto, esta a nomenclatura catalisadora, e designada por uma terminologia porventura mais adequada. Ocorre, como acento a esse argumento, que o que se chama de miniconto traz, em seu bojo, resquícios relidos de uma tradição aforística, do fragmento, do poema modernista, de modo que sua fruição e avaliação dependem de observações que resgatem esses discursos. Para esse capítulo, desde já é necessário dizer que não há a pretensão de propor uma classificação normativa de textos minifccionais, mas apenas descritiva.



Ao fim da primeira parte, em “Minificação e a questão do suporte”, expomos algumas inflexões ocorridas no texto minificcional através de seu diálogo com outros suportes, sobretudo aqueles advindos da cultura digital. Entram em debate novos componentes de comunicação virtual (redes sociais, *blogs* e *microblogs*) e o exercício de escritores comprometidos em manifestar e exercitar as potencialidades artísticas dessas ferramentas por meio de textos miniaturizados. A pergunta que nos guia é: de que modo a minificação se insere no debate atual sobre suporte para a literatura?

A segunda parte intitula-se “A minificação brasileira contemporânea”. Nela, buscamos sustentar e salientar a hipótese de que há em nosso país uma linha sequencial de textos de minificação que permeia boa parte do século XX, primordialmente em sua segunda metade. Esta parte se divide em cinco capítulos.

Em “A minificação no contexto da literatura brasileira”, esquadrihamos indícios para uma genealogia da minificação no Brasil. Partimos das *Canções sem metro* de Raul Pompéia, passamos pelo modernismo de 1922, obras dos anos 1940, até chegarmos aos anos de 1970, que, a nosso ver, é a década de configuração da minificação brasileira. Nomes da historiografia literária brasileira, como Antonio Candido e José Aderaldo Castello (1983), além de observações de Karl Erik Schøllhammer (2004; 2009) fornecem subsídios para adentrarmos em um cenário minificcional possível da literatura brasileira.

O segundo capítulo, “Dalton Trevisan: um minificcionalista por excelência”, centraliza a figura do autor paranaense, ao compreender sua obra como exemplar máximo de uma paulatina condensação ficcional. Dizemos desse modo, pois, além de ser um aspecto percebido e comentado por outros autores (como em Waldman, 1997 e Schøllhammer, 2009), são verificadas em seu trabalho estratégias bem definidas, como: a preferência técnica a um *mostrar* que a um *dizer* o fato ficcional, a reescrita, a condensação, a repetição e uma multiplicidade formal de minificação (ensaística, intertextual, metalinguística etc.).

No terceiro capítulo, “O impacto de *Os cem menores contos brasileiros do século*”, examinamos algumas razões para que a citada antologia de textos de Marcelino Freire seja mencionada frequentemente como um marco para a minificação brasileira. O resgate aparece em textos jornalísticos sob a forma de resenhas, bem como de trabalhos acadêmicos que enfocaram o organizador e a obra em si, com temáticas dominantes e soluções formais. Propomos, ainda, um

modelo de estruturas básicas para os textos da antologia, de acordo com seu andamento rítmico no exíguo espaço de construção.

“Editoras e antologias, texto e paratexto” é o nome do quarto capítulo. A intenção é relacionar o conceito de paratextualidade, desenvolvido por Gérard Genette em *Paratextos editoriais* (2009b), com o espaço da minificção no meio editorial. Para isso, focamos uma editora do Rio Grande do Sul chamada Casa Verde. Criada em 2005 por um grupo de oito escritores, a Casa Verde possui em seu catálogo um selo exclusivo para publicação de obras de minificção, o “Lilliput”, e já lançou obras como *Contos de bolso* (2005), *Contos de bolsa* (2006), *Contos de algibeira* (2007), *Contos comprimidos* (2008), *Minicontando* (2009) e *Minicontos e muito menos* (2009). Dos títulos de seus livros, aos comentários periféricos, prefácios e à ficha catalográfica, vê-se um domínio de elementos que auxiliam na construção de um estilo literário, o qual, em suma, não depende somente do texto em si, mas daquilo que lhe dá entorno editorial, acadêmico e jornalístico.

No quinto e último capítulo da segunda parte, “A fixação do texto minificcional na literatura brasileira”, expomos um elenco de obras e autores brasileiros representativos da minificção brasileira contemporânea ainda não abordados detidamente em outras ocasiões do desenvolvimento do trabalho. O ciclo iniciado em “A minificção no contexto literário brasileiro” fecha-se com uma proposta de verificação da abundância de textos minifccionais em nossa literatura mais recente: a partir de 1970, década a que chegamos no primeiro capítulo dessa parte, até os anos de 2010, quando, a nosso ver, a ficção miniaturizada torna-se efetivamente porção significativa do espaço literário do Brasil. Há de se observar que, mais que um fechamento, esse capítulo é um indicativo da fertilidade do assunto. Ao fim, esperamos ter demonstrado de que modo as feições de um discurso ficcional mínimo são relevantes e rico para a teoria literária e para a literatura brasileira contemporâneas.

## 1ª PARTE A MINIFICÇÃO E SUAS PARTICULARIDADES

### 1 MATRIZES TEÓRICAS

Quando nos propomos a estudar teoricamente textos ficcionais com feições diminutas, o leque de possibilidades se expande consideravelmente, visto que as relações estéticas, filosóficas e históricas se impõem como referências à construção de um painel que se revela logo de início bastante heterogêneo. Entram em discussão aspectos constitutivos das mais variadas formas reduzidas de textualidade, a saber: o aforismo, o apólogo, o epigrama, o fragmento, o haicai, o provérbio, entre muitas outras, além das miniaturizações do poema, da crônica e do conto modernos. Esses gêneros estão na base discursiva do minificcional em maior ou menor grau, o que exige uma atenção paralela às suas evoluções e sedimentações pontuais ao longo da história da literatura. As observações nesse sentido aparecerão com pormenores mais à frente, ao propormos algumas formas de concretização da ficção mínima.

Desse modo, e como já apontado na introdução, o esforço maior se concentra em selecionar contribuições. Neste momento, quando falamos de fontes para o estudo de minificção, tenderemos a nos referir a sistemas teóricos, críticos e históricos recentes que buscam o peculiar do mínimo já na proposição de uma terminologia e na descrição dos mecanismos discursivos dos textos, de modo a legitimar tanto o texto artístico em si (a minificção), quanto a própria teoria que se reporta a ele. Também nessas matrizes há uma variedade significativa de termos e procedimentos. Em vez da exasperação previsível diante de tal fato, é um dado que contribui para salientar a riqueza do discurso mínimo. Assim, muitos apontamentos dessas matrizes acabam por ter uma função gregária, pois buscam reunir pensamentos dispersos em torno de um foco comum.

Essa convergência teórica despontou precipuamente em países hispânicos (México e Argentina, sobretudo) e com alguma força nos Estados Unidos, proclamando uma espécie generalizada terminologicamente de “teoria da minificção”. É um cenário que se manifesta em congressos, concursos e publicações especializadas e constitui um panorama frutífero aos estudos literários<sup>1</sup>. No Brasil,

---

<sup>1</sup> O “Congresso Internacional de Minificción”, por exemplo, conta com várias edições: no México (1998), coordenado por Lauro Zavala; na Espanha (2002), por Francisca Noguero; no Chile (2004), por Juan

infelizmente, ainda não há larga difusão de debates ou estudos e aqueles existentes empenham-se no direcionamento crítico considerando pontualmente algumas produções, conforme será apontado a seguir. Diante disso, faz-se necessário examinar o que essas matrizes teóricas compreendem por textos mínimos, e qual seria, aqui, a mais adequada para os nossos propósitos. Essa questão repousa, inicialmente, no problema relacionado à nomenclatura adotada.

Em cotejo terminológico, a vertente norte-americana, de modo geral, entende a literatura mínima por meio dos seguintes termos: *microfiction*, *flash/sudden fiction*, *short short story* e *very short story*. No mundo hispânico, *minicuento*, *micro-relato*, *ficción mínima* e *minificción* são os mais frequentes<sup>2</sup>. Já em língua portuguesa, temos em minificção, microficcção, microconto, micronarrativa e, sobretudo, miniconto a terminologia mais presente<sup>3</sup>. Entretanto, a existência de muitos outros termos nas três línguas é bastante vasta.

Os elementos vocabulares fundamentais oscilam entre “ficção” e “conto”; os prefixos se alternam entre “micro” e “mini”, ocorrendo também adjetivos justapostos, como em língua inglesa (*very short*). Convém notar que o emprego de

---

Armando Epple; na Suíça (2006), por Irene Andrés Suárez; na Argentina (2008), por Laura Polastri; na Colômbia (2010), por Henry González Martínez. Concomitante a eles, são realizados concursos de produções minificcionais.

<sup>2</sup> De acordo com o “Glosario para el estudio de la minificción”, de Lauro Zavala (2004, p. 338 – 349), os termos acima encontram provável pioneirismo nos seguintes autores:

**Microfiction:** STERN, Jerome, ed. *Micro-fiction. An Anthology of Really Short Stories*. New York: W.W. Norton, 1996.

**Flash/sudden fiction:** SHAPARD, Robert; THOMAS, James, eds. *Sudden Fiction. American Short-Short Stories*. Layton, Utah: Gibbs M. Smith Inc., 1986.

THOMAS, James; JAMES, Denise; HAZUKA, Tom, eds. *Flash Fiction. 72 Very Short Stories*. New York: W.W. Norton, 1993.

**Short short story:** HOWE, Irving; HOWE, Ileana Wiener, eds. *Short shorts. An Anthology of the Shortest Stories*. New York: Bantam Books, 1983.

**Minicuento:** RODRÍGUEZ, Nana Romero. *Elementos para una teoría del minicuento*. Tunja (Colômbia): Colibrí Ediciones, 1996.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, 1997.

PÉREZ, Ángela María Beltrán. *Cuento y minicuento*. Bogotá: Página Maestra Editores, 1997.

**Microrrelato:** KOCH, Dolores M. *El micro-relato em México*: Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. The City University of New York. Tesis doctoral, 232 p., 1987.

**Ficción mínima:** JIMÉNEZ, Gabriel Emán, ed. *Ficción mínima. Muestra del cuento breve em América*. Caracas: Fondo Editorial Fundarte, 1996.

**Minificción:** TOMASSINI, Graciela; COLOMBO, Stella Maris. *Comprensión lectora y producción textual. Minificción hispanoamericana*. Rosario, Argentina: Editorial Fundación Ross, 1998.

<sup>3</sup> No caso brasileiro, há uma dificuldade maior em situar as origens de tais nomenclaturas, pelo fato de não ser uma tradição o estudo teórico dessa vertente da literatura. Até onde se viu, o termo “miniconto” foi usado pela primeira vez por Temístocles Linhares em *22 Diálogos sobre o conto*, de 1973, ao tratar das obras *A Mal Amada* (1970) e *O Tempo, Camila* (1971), de Elias José. “Microconto” teve uma difusão ampla a partir da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire em 2003 e publicada em 2004.

nomenclatura específica surge, editorialmente, há não muito tempo, com a força que as grandes casas de difusão de livros possuem e o prestígio acadêmico conferindo chancela, como a legitimar um novo rótulo para essa forma escrita. Em suma, o problema terminológico acolhe seu sentido nos aspectos de brevidade, narratividade e ficcionalidade. Por que, então, foi escolhido minificção como o termo geral para esse trabalho?

A escolha do termo *minificção* foi pautada em variáveis conciliadoras, na busca de uma unidade comum que reduzisse o quanto possível equívocos, mal-entendidos e fornecesse um terreno terminológico plausível. Primeiramente, deparamo-nos com o prefixo a ser utilizado (*mini-*, *micro-*, *nano-*, ou *ultra-*). Há, claramente, certa diferenciação de carga semântica entre eles. Os três últimos transmitem a ideia, ao menos em língua portuguesa, de um texto extremamente curto, *microscópico*, *nanico*, *ultrabreve*, quiçá não se estendendo a pouco mais de alguns caracteres. Estariam mais condizentes a um texto como esse, retirado do livro *Os cem menores contos brasileiros do século*:

Um microconto em 50 letras?  
Pior.

A vida toda em 50 letras.  
(SCLIAR, In FREIRE, 2003, p. 71)<sup>4</sup>

Moacyr Scliar procurou o caminho de questionamento de gênero proporcionado pelo desafio de produzir um conto completo (conforme aparece na indicação editorial da antologia) com cinquenta letras em seu texto, descontando o título. Discute o mínimo de espaço disponível para a maior completude de significado, lançando mão, ainda, do uso de números para não exceder o limite imposto pelo organizador do volume, recaindo, assim, numa postura metaficcional. Grosso modo, é um *microtexto* que seria categorizado como *microconto*, *nanoconto*, conto *ultrabreve*, um exemplar de *microficção*. A categoria *minificção* não o excluiria, também.

Por outro lado, vemos um texto como o de Franz Kafka, abaixo, também cultor de uma literatura minúscula, que teve em *Narrativas do espólio* essa produção traduzida e compendiada por Modesto Carone:

<sup>4</sup> Optamos por destacar do texto geral todas as produções minificcionais, mesmo aquelas que tenham menos de três linhas de extensão. Isso para facilitar a leitura e localização, visto que algumas pudessem ser solapadas pelas observações de ordem especulativa.

“À noite”

Afundado na noite. Como alguém que às vezes baixa a cabeça para meditar, totalmente afundado na noite. Em torno as pessoas dormem. Uma pequena encenação, um inocente auto-engano de que dormem em casas, em camas firmes, sob o teto sólido, estirados ou encolhidos sobre colchões, em lençóis, sob cobertas, na realidade reuniram-se como outrora e mais tarde, em região deserta, um acampamento ao ar livre, um número incalculável de pessoas, um exército, um povo, sob o céu frio, na terra fria, estendidos onde antes estavam em pé, a testa premida sobre o braço, o rosto voltado para o chão, respirando tranqüilamente. E você vigia, é um dos vigias, descobre o mais próximo pela agitação da madeira em brasa no monte de galhos secos ao seu lado. Por que você vigia? Alguém precisa vigiar, é o que dizem. Alguém precisa estar aí. (KAFKA, 2002, p. 102)

Dele não se pode aludir propriamente a uma *microscopia*. O sujeito imerso na noite escura, sozinho e vigilante, é percebido em algumas de suas qualidades (mas não muitas), desenvolvendo um potencial narrativo, e possivelmente até ficcional, mais amplo que o de Scliar. Não é uma questão de ordem valorativa nesses casos, e sim de extensão e desenvolvimento linguísticos. Chamá-lo de *microtexto*, *microconto* ou *microficção* parece-nos imprudente, por certo pelo exagero miniaturizador do prefixo. *Miníttexto*, *minístória*, *mininarrativa*, ou *miniconto* são termos adequados. Contudo, *miníficção* seria mais exato pela cobertura validada tanto pelo prefixo quanto pelo caráter peculiarmente ficcional do mesmo, abarcando os prefixos portadores de brevíssima extensão (*micro-*, *nano-*, *ultra-*). Ou seja, é preferível usar “miníficção” pelo fato de englobar as noções de ficcionalidade e também de narratividade, além de contemplar textos que não são exatamente portadores de uma *microscopia* quanto à extensão.

O problema da brevidade, extremada no caso do autor brasileiro, e atenuada no do autor tcheco, conduz-nos efetivamente à distinção de nomenclatura. Embora ambos busquem a concisão, podemos designar o primeiro texto por meio das combinações *micro-* (conto, ficção, relato, história etc.), mas não o segundo; ao segundo, são preferíveis as composições advindas de *mini-* (ficção, conto, relato, história etc.), justamente pela ampliação perceptível de significantes e sua abertura narrativa ausente em Scliar, que se concentra em uma reflexão sobre o ato criador de um texto em um espaço demasiadamente exíguo. O prefixo *mini-* dá conta, portanto, das exigências de brevidade, indo de uma produção unifrásica, como a de *Os cem menores contos brasileiros do século*, ou do guatemalteco Augusto de Monterroso, autor daquele que é considerado o texto mínimo mais famoso da

literatura universal (“Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”, citado em FREIRE, 2004 e por vários outros comentaristas), até aquelas que não ultrapassem uma página. Essas observações dirigem-se à prefixação adotada, indicam o caráter de maior ou menor brevidade, mas ainda estão incompletas.

A complementação da justificativa de escolha do termo “minificção” se dá com o valor do elemento principal, *ficção*. Ao preconizarmos seu uso, estendemos o olhar para um duplo aspecto. O primeiro, relacionado ao teor ficcional possível de textos diminutos, ou seja, sua ficcionalidade. O segundo, às atribuições literárias, traçando ligações amplificadas com os gêneros literários dessa produção específica e sua discutível literariedade. Conquanto sejam discutidas as relações entre ficção x minificção e minificção x formas de minificção literários mais adiante, devemos esclarecer alguns pontos.

Com esse termo, há a possibilidade (certamente, sempre contestável) de que outras categorias flutuantes e desprestigiadas, em maior ou menor grau conforme o contexto, situação e avaliação, encontrem guarida. Nem todos os textos minificcionais são narrativos, assim como nem todos os textos narrativos com dimensões mínimas são ficcionais. Isso pode ser exemplificado pelo texto citado de Scliar (não exatamente narrativo) e ser percebido em notícias jornalísticas com extensão reduzida (não exatamente ficcionais). Logo, *micronarrativa* e *microrrelato*, entre outros termos, tornam-se palavras insuficientes. O texto que citamos de Scliar pode ser chamado miniconto, mas mesmo frente à elasticidade do conceito de conto em nossos dias (tão difícil de definir, se é que há alguma definição permanente desse gênero) permanece um incômodo intitulá-lo como tal. Enxerga-se maior viabilidade na abrangência que apresenta a palavra minificção (que pode, ou não, ser portadora de narratividade), tornando-se uma categoria geral da qual participam os outros termos, até mesmo o miniconto, do qual nos afastamos somente ao tratarmos de categorização geral. Desse modo, é contemplado tanto o aspecto de brevidade quanto o de variedade estética. Minificção pode abarcar, também, o texto mínimo com tendência proverbial, aforística, poética, ensaística, de acordo com os parâmetros de sua realização, leitura e apreciação. É, pois, uma produção ficcional que esgarça as noções e os limites de ficcionalidade e narratividade.

Retornemos ao debate sobre a compreensão que pesquisadores pioneiros do assunto têm de minificção em suas realidades originais e

comparatistas, utilizando múltiplas designações, como visto. Cremos que a vertente teórica hispânica seja a mais dedicada a formar uma teoria de minificação *stricto sensu* nos dias atuais, desenvolvendo um bom número de pesquisas com profundidade no tratamento do assunto. Isso porque é a que mais se empenha em estabelecer marcas diferenciais da minificação diante de outras construções artísticas da palavra. Se tem conseguido ou não alcançar suas metas, é algo a ser analisado na sequência.

Esse suposto caráter precursor é comemorado por um professor e estudioso do tema, o mexicano Lauro Zavala, da Universidad Autónoma Metropolitana, ao falar da produção teórica e crítica sobre a literatura mínima:

graças ao estudo da minificação, pela primeira vez na história literária contamos em língua espanhola com uma tradição teórica e analítica suficiente para falar do surgimento de uma teoria literária produzida em língua espanhola que pode ser utilizada para o estudo de textos literários pertencentes a qualquer gênero, produzidos em qualquer outra língua. (ZAVALA, 2009, p. 37)<sup>5</sup>

O entusiasmo superlativo de Zavala (que pode ser entendido por um lado como ufanismo com vistas à criação de um gênero), um dos mais renomados pesquisadores do assunto na atualidade, é corroborado por diversas manifestações que vêm surgindo para tratar de textos minifccionais e aumentar sua fortuna crítica e artística. Indubitavelmente, ele é dos mais comprometidos nesse sentido. Dono de uma vasta bibliografia sobre semiótica, análises cinematográficas e literárias, além de organizador de antologias, é diretor da revista virtual *El cuento en red* – revista electrónica de teoría de la ficción breve (<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>), centrada, como expõe seu título, em estudos sobre conto e minificação. Nessa revista, encontram-se trabalhos dos principais investigadores da matéria, com colaborações em espanhol, inglês e francês. Fora dos domínios da *El cuento en red*, Zavala possui alguns livros dedicados especificamente à minificação, dentre os quais se destacam *Cartografías del cuento y la minificción* (2004) e *La minificción bajo el microscopio* (2006).

---

<sup>5</sup> “gracias ao estudio de la minificción, por primera vez en la historia literaria contamos en lengua española con una tradición teórica y analítica suficiente para hablar del surgimiento de una teoría literaria producida em lengua española, que puede ser utilizada para el estudio de textos literarios pertenecientes a cualquier género, producidos en cualquier otra lengua”.



Da amplidão de preocupações teóricas e metodológicas ressaltadas pelo pesquisador do México ao estudo da minificção, detenhamo-nos na sugestão das linhas gerais de seu pensamento. Em *Cartografías del cuento y la minificción*, ele expõe seis sugestões para a formação de uma espécie de conjunto de valores considerados básicos à ficção mínima, em aberto diálogo com as propostas para nosso milênio realizadas por Ítalo Calvino. São elas: 1) brevidade, 2) diversidade, 3) cumplicidade, 4) fractalidade, 5) fugacidade e 6) virtualidade (ZAVALA, 2004, p. 69-85). Para Lauro Zavala, o texto minificcional se move entre algumas escolhas dentre as seis, dando relevo a determinados aspectos em detrimento de outros, ou integralizando-as em seu acabamento objetivo.

A brevidade é a marca mais aparente da minificção. É entendida como o caráter visual reduzido do *corpus* textual, mas não somente identificável por meio de escala de proporções. Abarca, também, caracteres simbólicos e sugestivos, próximos ao manejo de leitura poética e de outros constructos da palavra escrita. Zavala determina valores que o texto reduzido possa ter em utilidade de trabalho pedagógico e não deixa de lado a observação de sua recepção estética no âmbito social da literatura:

No momento em que está agonizando o conceito mesmo de escritores *monstruosos* ou *sagrados*, surgem em seu lugar múltiplas vozes que dão forma às necessidades estéticas e narrativas de leitores com necessidades igualmente múltiplas, dificilmente reduzíveis a um cânone que assinale o que é ou pode chegar a ser a escritura literária. (ZAVALA, 2004, p. 71)<sup>6</sup>

Dessa maneira, a minificção é uma categoria literária que vai ao encontro de ampliações de público leitor situado em um tempo aberto a possibilidades de execução destituídas do poder cerceador do discurso canônico centralista, o qual não é mais a única voz legitimadora e seletiva. Visto que a emergência do minificcional é, por sua natureza, desafiadora aos discursos canônicos, a brevidade é o espaço verbal propício à sua efetivação, ou ao menos uma de suas variáveis.

<sup>6</sup> Todas as citações em espanhol e inglês foram traduzidas por nós. Os trechos originais seguem sempre em notas de rodapé. “En el momento en el que está agonizando el concepto mismo de escritores *monstruosos* o *sagrados*, surgen en su lugar múltiples voces que dan forma a las necesidades estéticas y narrativas de lectores con necesidades igualmente múltiples, dificilmente reducibles a un Canon que señale lo que es o puede llegar a ser la escritura literaria”.

Em outras palavras, o espaço de uma página pode ser suficiente, paradoxalmente, para alcançar a maior complexidade literária, a maior capacidade de evocação e a dissolução do projeto romântico da cultura, segundo o qual somente alguns textos com determinadas características (necessariamente a partir de uma extensão mínima) são dignos de aceder ao espaço privilegiado da literatura. (ZAVALA, 2004, p. 71)<sup>7</sup>

Notemos que o crítico mexicano reflete sobre suas propostas como valores, de modo que a forma de escrita breve é encarada como um trabalho que deixou de ser periférico, ou um exercício elementar de estilo destituído de importância na trajetória de escritores reconhecidos, para se tornar uma prática validada e crucial na literatura contemporânea.

A diversidade, segunda proposta, aponta para o caráter híbrido da minificção. De acordo com Zavala, “A minificção é um gênero híbrido não somente em sua estrutura, mas também na diversidade de gêneros a que se aproxima” (ZAVALA, 2004, p. 73)<sup>8</sup>. Nessa proposta, a dificuldade em se estabelecer parâmetros rígidos é reconhecida como força de sua proficuidade. A diversidade estrutural e genérica de textos minificcionais propicia abertura de realização. Lembrando-se das palavras de Linda Hutcheon em *Poética do pós-modernismo*, “As fronteiras entre os gêneros literários tornaram-se fluidas” (HUTCHEON, 1991, p. 26). Alegorias, bestiários e aforismos, gêneros considerados “paraficcionais”, por exemplo, são repaginados em contextos específicos de tratamento literário. Um caso peculiar de hibridação na escritura contemporânea são as fábulas. Sendo textos com caráter fantástico, de forte teor sugestivo e alusivo, expandem-se na literatura hispano-americana com a eclosão de autores que as exploram.

Sobre cumplicidade, Zavala indica que o aspecto proteico da minificção, exposto na proposta sobre diversidade, faz com que os numerosos títulos às produções ficcionais por parte de seus autores mantenham diálogo com o público. À pergunta “por que o nome é tão importante?”, o autor responde que “o nome gera expectativas específicas nos leitores” (ZAVALA, 2004, p. 76)<sup>9</sup>. A cumplicidade reside, assim, na adoção particular de um termo próprio de autoria,

<sup>7</sup> En otras palabras, el espacio de una página puede ser suficiente, paradójicamente, para lograr la mayor complejidad literaria, la mayor capacidad de evocación y la disolución del proyecto romántico de la cultura, según el cual sólo algunos textos con determinadas características (necesariamente a partir de una extensión mínima) son dignos de aceder al espacio privilegiado de la literatura”.

<sup>8</sup> “La minificción es un género híbrido no sólo en su estructura interna, sino también en la diversidad de géneros a los que se aproxima”.

<sup>9</sup> “¿Por qué el nombre es tan importante? El nombre genera expectativas específicas en los lectores”.

principalmente quando um escritor funda novas terminologias: “A arte de intitular os textos e suas respectivas coleções não é responsabilidade somente do autor e editor, pois os leitores também intervêm ao fazer de uma expressão literária parte da fala cotidiana” (ZAVALA, 2004, p. 77)<sup>10</sup>.

Já a fractalidade indica a ruptura no modo de ler textos, pois, segundo o autor, “a fractalidade não é somente uma forma de escrever, mas também, e sobretudo, uma forma de leitura” (ZAVALA, 2004, p. 78). É um novo modo de leitura em que a imagem de fractais é modelar, pois não devem se remontar necessariamente a uma série que a organize, mas a estilhaços de uma cultura literária inovadora, a qual ataca a noção de unidade tal como desejada pela modernidade iluminista. Ao leitor não é requerido reorganizar um quebra-cabeça, e sim ler cada parte como um todo, em uma contiguidade metonímica: “Esse é produto do que chamamos fractalidade, quer dizer, a ideia de que um fragmento não é um detalhe, senão um elemento que contém uma totalidade que merece ser descoberta e explorada em si mesma” (ZAVALA, 2004, p. 80)<sup>11</sup>.

A fractalidade diferencia-se da fragmentação por não ser exigida de si uma noção de conjunto que a complemente. O texto fractal é estilhaçado, mas ao mesmo tempo é seu todo em si, não depende de outras partes para se acrescentar enquanto texto produtor de sentido, feito uma figura fractal, próxima da fragmentação, mas sem seu movimento de desejo de unicidade. A observação dessa proposta, na teoria de Zavala, permite o comentário sobre romances baseados no conceito de estilhaçamento, o que ele chama de “romances seriais”. O romance serial é baseado na repartição aparentemente aleatória de suas partes, na intromissão de um desarranjo proposital no sentido de estabelecer um percurso de leitura também conturbado. Como exemplos, teríamos *Exercícios de estilo* (1947), de Raymond Queneau, e *O jogo da amarelinha* (1963), de Julio Cortázar, entre muitos outros. Na literatura brasileira, no que pese a especificidade de cada obra e seu momento de circulação, seriam exemplos dessa proposta, em maior ou menor grau, obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, no século XIX; *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte*

<sup>10</sup> “El arte de titular los textos y sus respectivas colecciones no es sólo responsabilidad del autor y el editor, pues los lectores también intervienen al hacer de una expresión literaria parte del habla cotidiana”.

<sup>11</sup> “Esto es producto de lo que llamamos fractalidad, es decir, la idea de que un fragmento no es un detalle, sino un elemento que contiene una totalidad que merece ser descubierta y explorada por su cuenta”.

*Grande* (1933), de Oswald de Andrade, *Zero* (1975), de Ignácio de Loyola Brandão, e *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós, no século XX; *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Ruffato, no século XXI. A fractalidade em muito se assemelha ao processo de montagem textual que demonstra sua fatura concomitante à evolução da engrenagem narrativa.

A minificção, conforme insinuado nas considerações sobre cumplicidade, recolhe em sua prática múltiplos entendimentos e rótulos. A fugacidade, quinta proposta de Zavala, refere-se também ao caráter proteico da minificção, contudo, em nível estético, já que “A pergunta pela dimensão estética da minificção é uma das mais complexas desta série” (ZAVALA, 2004, p. 80)<sup>12</sup>. Em termos teóricos, representa o ensejo de avaliação crítica buscadora de descrições estéticas afirmativas de um dado cultural em progresso.

Por fim, a virtualidade sugere a relação crescente da literatura com meios eletrônicos de difusão. Em seu efusivo otimismo, Zavala acredita que a minificção seja a categoria mais característica do milênio ora iniciado. A literatura como manifestação de cultura virtual exige não somente interpretação, mas um olhar que a encare como intervenção inserida no contexto de apresentação de uma realidade textual.

Com esse rápido incurso, as qualidades teóricas de Zavala se intensificam quando dela enxergamos posicionamentos que estimulam problemas e pontos de dispersão especulativa. Certamente, não é uma teoria fundadora, de modo que foge a postulados peremptórios, taxativos e discute condições vistas de dentro dos desvãos revelados pela produção minificcional. Indubitavelmente, são posições questionáveis sob muitos ângulos, embora proporcionem elevado manancial crítico.

Outro importante nome para o estudo dos textos mínimos é David Lagmanovich, professor falecido da Universidad Nacional de Tucumán, o qual adota os termos *microtexto* e *microrrelato* na esteira desejada de nomenclatura funcional à variedade tipológica dos textos mínimos. No artigo “En el territorio de los microtextos”, debruça-se sobre a busca de um conceito, descreve as marcas da minificção, além de comentar o termo apropriado para se utilizar e as marcas literárias que esses textos possam carregar.

---

<sup>12</sup> “La pregunta por la dimensión estética de la minificación es una de las más complejas de esta serie”.

Nossa argumentação, em definitivo, consiste em postular – se se quer, *a priori* – três características básicas do microrrelato: a brevidade, a narratividade e a ficcionalidade. Os textos que não reúnam esses três traços devem ser representativos de outras categorias: o aforismo, a máxima, a anedota, o chiste, o micropoema, a notícia periódica mínima... (LAGMANOVICH, 2011, p. 7)<sup>13</sup>

O termo microrrelato, conforme visto anteriormente, é bastante usado em língua espanhola para designar os textos ficcionais mínimos. Quando postula propriedades tais como essas (brevidade, narratividade e ficcionalidade), Lagmanovich constrói seu pensamento crítico de maneira mais conservadora diante das rupturas verificadas. Ao pressupor e exigir um item como a narratividade, o qual é, como veremos, sumariamente abolido em algumas produções minifictionais, o professor argentino restringe e exclui formas textuais breves que são trabalhadas ficcionalmente com muito proveito em um novo contexto de leitura do texto literário.

No mesmo texto, Lagmanovich diz: “De um lado estariam os microrrelatos; de outro, uma série de entidades, também microtextuais, que respondem a convenções distintas” (LAGMANOVICH, 2011, p. 8)<sup>14</sup>. Nosso questionamento é se a maciça produção minifictional atual (como o romance, o conto) responde, exatamente, a convenções distintas e normativas, ou se se move em direção a um convencionalismo irônico propício a desamarras críticas e teóricas, concomitante à procura de novas maneiras de representação, não tão miméticas, mas interventivas em nossa realidade.

No Brasil, os estudos a respeito da minificção ainda são poucos e, em sua maioria, aqueles existentes foram realizados em universidades do Rio Grande do Sul<sup>15</sup>. Seus autores, além de pesquisadores, estão ligados à escrita desse tipo de texto, ou participaram de cursos de escrita criativa, por vezes relacionando-o a outras manifestações artísticas (a fotografia, por exemplo), ou

<sup>13</sup> “Nuestra argumentación, en definitiva, consiste en postular – si se quiere, a priori – tres características básicas del microrrelato: la brevedad, la narratividad y la ficcionalidad. Los textos que no reúnan esos tres rasgos deben ser considerados como representativos de otras categorías: el aforismo, la máxima, la anécdota, el chiste, el micropoema, la noticia periodística mínima...”

<sup>14</sup> “De un lado estarán los microrrelatos; del otro, una serie de entidades, también microtextuales, que responden a convenciones distintas”.

<sup>15</sup> Referimo-nos às dissertações de Tatiana da Silva Capaverde (*Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. Porto Alegre: UFRGS, 2004), Pedro Gonzaga (*A poética da minificção: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* Porto Alegre: UFRGS, 2007), Marcelo Spalding (*Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2008) e Ítalo Ogliari (*A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Porto Alegre: PUC-RS, 2010). Outra pesquisa que teve o assunto como foco foi a de Carla Victoria Albornoz (*Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008).

ainda o filiam ao gênero conto na pós-modernidade. Dois estudos nos parecem relevantes para observações pontuais: o de Pedro Gonzaga (2007) e o de Marcelo Spalding (2008). Ambos tentam entender os mecanismos peculiares de funcionamento e comunicação que envolvem os textos minificcionais em sua significação e construção formal.

Em um capítulo de sua pesquisa *A poética da minificação*: Dalton Trevisan e as ministórias de *Ah, é?*, Pedro Gonzaga fala a respeito da *mínima unidade narrante*. O que vem a ser isso? Exatamente a “estrutura mínima narrativa de um miniconto” (GONZAGA, 2007, p. 48), a qual define por meio de ideia tomada à expressão “mínima subunidade narrante”, do escritor e crítico argentino Enrique Anderson Imbert, em sua obra *Teoría y técnica del cuento* (1979). Um conto completo seria a *máxima unidade narrante* e cada frase componente possuiria uma mínima unidade.

Gonzaga chama atenção, ao discorrer sobre a mínima unidade narrante, que esta se aplica ao miniconto, mas não necessariamente “a outros tipos de minificação, que estarão mais próximos da poesia, do aforismo, da percepção metafísica e da paródia” (GONZAGA, 2007, p. 48). Portanto, trata-se não exatamente de uma poética da minificação, mas de um olhar sobre gêneros diminutos essencialmente narrativos, o miniconto, ou a ministória, de acordo com o termo usado para reconhecer a obra de Dalton Trevisan. Seu posicionamento relativo à minificação filia-se aos postulados de Lagmanovich ao valorizar a narratividade como elemento construtor do texto minificcional, de acordo com a bibliografia consultada e sua aplicação.

Marcelo Spalding, por sua vez, trata da questão da *narrativa nuclear* e do *protagonismo do leitor*. Para isso, recorre às investigações de cunho estruturalista de Claude Brémont e Roland Barthes e tenta identificar “uma narratividade estritamente nuclear” (SPALDING, 2008, p. 61). É algo que se assemelha à proposta de Gonzaga, mas agora voltado para os textos do livro *Os cem menores contos brasileiros do século*. Spalding é bastante sagaz, a partir do momento em que seleciona somente aqueles minicontos (segundo sua terminologia escolhida) que espelhem suas intenções, em que não caberia, mais uma vez, o texto anteriormente citado de Moacyr Scliar.

O que nos interessa, sobretudo, em suas considerações é a importância vital que assume o leitor como irruptor de sentido nos textos mínimos, ou seja, de que

modo a produção de sentido é efetivada por um elemento participativo, relevante em outros gêneros, e imprescindível no preenchimento de sentidos de um artefato tão exíguo verbalmente.

Ao diminuir o volume acima da superfície, o autor aumenta a importância do leitor na narrativa, exigindo dele uma maior atenção, compreensão, transformando-o em verdadeiro protagonista do ato criador: mais do que preencher vazios, ele é chamado a compor os índices, informantes e catálises, fundamentais para o clima da narrativa. (SPALDING, 2008, p. 62)

Claramente, o pesquisador toma como aparato teórico o argumento de Roman Ingarden em *A obra de arte literária* (1963) sobre pontos de indeterminação do texto literário, o qual será retomado e ampliado por Wolfgang Iser em *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1999), sob o título de lugares vazios.

O que Gonzaga, com a mínima unidade narrante, e Spalding, com sua ideia de narrativa nuclear e protagonismo do leitor, pretendem é espremer ao máximo as potencialidades de um texto enxutíssimo e constatar o que ele pode narrar com o mínimo de recursos verbais dependendo da ativação de leitura por parte do receptor não mais imóvel. Ambos, portanto, apegam-se ferrenhamente à condição de narratividade em textos de minificção. Mesmo não concordando com todas as premissas dos dois estudos citados, faz-se necessário seu apreço e comentário.

Indo a direções mais amplas e concretas, ou permanecendo na esteira dos estudos tradicionais da narrativa e do conto, os estudos sobre minificção estão construindo uma fortuna crítica sólida que auxilia a quem se lança a estudá-la como discurso literário e ficcional portador de algumas peculiaridades. Retomaremos nos capítulos subsequentes (principalmente no capítulo “Formas de minificção”) os argumentos dos autores citados nesse tópico, e de outros, durante o trabalho, reconhecendo seu valor de pioneirismo e inovação.

## 2 FICÇÃO E MINIFICÇÃO

“Os personagens e as situações desta obra são reais apenas no universo da ficção; não se referem a pessoas e fatos concretos, e sobre elas não emitem opinião”.

É bastante comum encontrarmos texto como esse, que aparenta mais ser um aviso de cautela, antes mesmo de começarmos a leitura da obra a que ele se refere. Seria o caso de questionar se ele se situa em um contexto específico, os “desta obra” para que ele alerta, ou se o texto chama atenção para outro ponto mais obscuro. A sua finalidade prática todos sabemos: trata-se de resguardar editora e autor de imaginadas contendas jurídicas, ao passo que prepara o leitor para que este não espere “fatos reais”, e sim o exercício criador em pleno funcionamento.

Certamente, textos assim não aparecem apenas em obras literárias, podem também ser colocados em um programa teatral, em uma novela televisiva e ainda em um filme. Os fatores de preparação do leitor (ou espectador) retiram-nos de seu espaço de uma pretensa realidade concreta e os levam ao afamado universo da ficção. O que seria esse universo da ficção? Quais suas leis e elementos? Eles existem? Caso positivo, essas leis e elementos ficcionais seguem quais parâmetros? Antes de nos encaminharmos aos problemas espinhosos a que estas questões conduzem, é preciso notar que o aviso disposto acima, no caso da literatura, é frequente em livros de contos, em romances, em crônicas e em textos da dramaturgia, mas não muito assíduo em livros de poemas, sobretudo os poemas líricos. Mais um ingrediente perturbador: o poema, segundo esse procedimento, não seria aproximado à ficção, ou ao menos não em parte de sua produção. É, o poema, menos ficcional que um conto? E na minificção, como ocorre a ficcionalidade em seu espaço?

Somos levados, de início, a considerar desnecessárias interrogações como essas para nosso trabalho, diante de sua provável lógica: o fato de o primeiro termo (ficção) estar embutido no segundo (minificção) tornaria a aproximação harmônica, óbvia e direta, dispensando complicações. Entretanto, não é o que ocorre, pela própria dubiedade concentrada no entendimento a respeito de ficção por diversos teóricos nos mais diferentes momentos da teoria e história literárias. De antemão percebemos que a ficção é algo fluido, exigindo esforços para uma compreensão nunca peremptória. O mesmo se dá com a minificção: a noção de



minificcional é variada e se baseia em níveis argumentativos muitas vezes divergentes entre si.

Confirmando a fluidez do conceito de ficção, verificamos uma diversidade de sentidos empregados, dependendo da ocasião em que esteja disposto. Falamos corriqueiramente em literatura de ficção, livros de ficção e não-ficção, prosa de ficção, ficção científica, narrativa de ficção... O vocábulo é utilizado, por vezes, como sinônimo de narrativa, de história criada e mesmo de literatura<sup>16</sup>. Mas no senso comum talvez sua maior recorrência seja como correlato de mentira, fingimento, criação imaginária, corroborados esses termos pelos sinônimos arrolados nos diversos dicionários de língua portuguesa. Inicialmente, podemos conferir algumas variantes de ficção e seus termos próximos pela etimologia: fingimento, ficcionalidade, ficcional, ficcionalizar, ficcionalismo, ficcionalístico, ficcionismo, ficcionalmente, entre outros<sup>17</sup>. Contamos, então, algumas possibilidades semânticas para a mesma palavra, no mais das vezes inseridas no campo geral do discurso que se tem como literário, embora não exclusivas a ele, como ocorre no teatro e no cinema, como dissemos.

Se agruparmos essas designações em classes, vemos que se sustentam da seguinte maneira: 1) com o uso geral de adjetivo, o qual exprime valor, caráter, atributo, ou qualidade (fictício, ficcional); 2) com uma substancialidade, ao tomarmos o objeto ficcional concretamente (ficção, ficcionalidade); 3) com o pendor de atitude ou modo, os quais e se referem à adverbialidade do conceito (ficcionalmente); 4) e ainda como processo, na esteira dos propósitos de uma classe verbal (ficcionalizar). No modo como a ficção é encarada nos estudos literários, normalmente há uma consubstanciação dos quatro elementos, que nos permite falar em ficção como qualidade, como o texto em si, como postura, ou como ação a se operar diante de um texto específico. Assim, ficção e seus congêneres vocabulares podem ser compreendidos como atributo, gênero específico, circunstância ou

<sup>16</sup> Por exemplo, em *Notas de teoria literária*, Afrânio Coutinho toma ficção como sinônimo de gênero narrativo, ao falar de “gênero de ficção”: “Literatura de ficção é aquela que contém uma estória inventada ou fingida, fictícia, imaginada, resultado de uma invenção imaginativa, com ou sem intenção de enganar” [...], “A essência da ficção é, pois, a narrativa” [...], “A ficção é, assim, uma forma artística pela qual o escritor engloba numa estória as suas idéias e sentimentos acerca da vida” (COUTINHO, 1976, p. 30-31). É sintomática essa orientação, sobretudo no que se refere ao esforço de legitimação da narrativa literária em aproximação direta à noção de narrativa ficcional.

<sup>17</sup> Para Luiz Costa Lima, há diferenças entre a concepção de *fictício* e a de *ficcional*. Fictício seria sinônimo de fantasia; ficcional, uma reação à verdade estabelecida, uma ruptura com a ilusão do fictício. Assim, Costa Lima privilegia, na obra citada, a noção do ficcional (LIMA, 1986, p. 63).

produção ativa. O destacamento de um dos quatro termos em relação aos outros três fragilizaria a complexidade geral do assunto.

Embora seja um dos tópicos mais recorrentes na literatura, a ficção mantém sua impalpabilidade quando posta em xeque como conceito, pois requer do estudioso do tema um posicionamento que o leva a problemas aparentemente insolúveis. De certa forma, esse é o impasse maior das discussões que buscam compreendê-la ontologicamente: a ficção possui uma essência, ou depende do modo de leitura e do valor que lhe seja atribuído, de acordo com as condições contratuais estabelecidas entre leitor, obra e sujeito de escrita? De ficção poderia ser dito o mesmo que Santo Agostinho expôs a respeito do tempo: “Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei”<sup>18</sup>. Consoladoras são as palavras de Gregory Currie em *The nature of fiction*: “Ficção é um daqueles conceitos como bondade, quantidade e razão, que nós temos facilidade em empregar, mas grande dificuldade em explicar” (CURRIE, 1990, p. 1)<sup>19</sup>. Mas também é um estímulo a adentrarmos em ambiente tão volátil.

É lícito partir da definição em obra especializada e verificar como o termo ficção é compreendido. No *Dicionário de narratologia*, de Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, são apontados alguns parâmetros. Não usam propriamente a palavra *ficção*, visto darem preferência à *ficcionalidade*:

A definição do conceito de **ficcionalidade** não pode processar-se de modo unívoco. A **ficcionalidade** pode ser concebida em termos de **intencionalidade**: neste sentido, diz-se que “o critério de identificação que permite reconhecer se um texto é ou não uma obra de ficção deve necessariamente residir nas intenções do autor”; não se verificando “propriedade textual, sintáctica ou semântica que permita identificar um texto como obra de ficção” (SEARLE, 1982: 109), entende-se que o factor primeiro da **ficcionalidade** é a colocação ilocutória do autor e o seu intuito de construir um texto na base de uma atitude de  **fingimento**. (REIS; LOPES, 2002, p. 160)

Surge a observação de ineficácia de operação unívoca do conceito e a constatação de que seja um tema ambíguo por excelência. É certo que a intencionalidade de que falam os autores não se refere a condições biográficas ou intencionais gratuitas, mas a modos de leitura em dado estrato sociocultural, e ainda

<sup>18</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões*. Trad. de J. Oliveira Santos e Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 1999, p. 322.

<sup>19</sup> No original: “Fiction is one of those concepts like goodness, color, number, and cause that we have little difficulty in applying but great difficulty in explaining”.

a determinados comportamentos de realização, de produção textual, isso sem se desvincular do texto a ser apreciado. Há, então, duas perspectivas situadas alusivamente no verbete. Uma que discute o aspecto contratual entre autor, texto e leitor – o leitor como aquele atualizador do texto a ser considerado ficcional, portanto em uma ideia de intencionalidade que autentica um postulado de não essencialidade ou autotélico da ficção. E outro, claramente desfavorecido, que almeja estabilizar um caráter essencial, imanente a textos ficcionais, ou seja, que procura marcas indelévels, modelos abstratos de ficção que correspondam e se comuniquem com todos os outros textos considerados ficcionais.

Para as duas faces de entendimento do tema acima colocadas, a primeira, à qual chamamos *contratualista/condicionalista*, e a segunda, *substancialista/essencialista*, José Luís Jobim evoca os conflitos embutidos no leque de preocupações da teorização literária, identificando os obstáculos acima de tudo para aqueles que insistissem em confirmar traços ficcionais indelévels em textos a que se atribui caráter de ficção, estruturados comumente e sem desvios situacionais. Seu texto possui o sugestivo título de “A ficção dos limites e os limites da ficção” e o trecho diz:

A ficcionalidade de um texto oferece problemas para os teóricos da literatura, principalmente para os que acreditam numa certa auto-referencialidade da literatura, num textualismo intransitivo, numa imanência do texto, visto como sistema autotélico. A definição de “ficcional” se faz com frequência por oposição a um certo “real” (quer se imagine este “real” como algo estável, permanente e contínuo, quer seja ele imaginado como uma construção variável, conforme o quadro de referências a partir do qual é elaborada). (JOBIM, 1999, p. 210)

De saída, assim, verificamos que qualquer explicação de ficção que se pretenda baseada em critérios imanentes torna-se insustentável. A própria noção de realidade ficcional é algo que não se baseia mais em condições de comprovação, mas de construção versossímil, de modo que sua reserva de realidade se dá por meio de usos contínuos de um léxico comum factual e outro imaginado, tornado fictício. No verbete do *Dicionário de narratologia*, os autores se reportam a John R. Searle, representante da corrente pragmática da filosofia da linguagem, que no texto “O estatuto lógico do discurso ficcional” almeja identificar recursos paradigmáticos de marcas de ficcionalidade.

A sustentação argumentativa de Searle se dá, inicialmente, por meio da distinção entre literatura e ficção. Mesmo sabendo que “o conceito de literatura é diferente do conceito de ficção” (SEARLE, 2002, p. 96), quando somamos ficção ao conceito de literatura, as conclusões comparativas se impõem como elemento especulativo. Pois não há somente ficção literária, como também nem só de ficção é construída a literatura. Literatura, para Searle, é o “nome de um conjunto de atitudes que assumimos perante uma porção do discurso, e não o nome de uma propriedade interna dessa porção de discurso” (SEARLE, 2002, p. 87). Mas e a ficção, haverá nela alguma propriedade interna, ou ficção é uma ideia aproximada ao próprio conceito de discurso, no sentido mais amplo de construção verbal e significativa do homem? É o próprio John Searle que anuncia esse paradoxo e uma possível saída: “o critério para identificar se um texto é ou não uma obra de ficção deve necessariamente estar fundado nas intenções ilocucionárias do autor. Não há nenhuma propriedade textual, sintática ou semântica, que identifique um texto como uma obra de ficção (SEARLE, 2002, p. 106). Ora, se ficção não possui propriedades internas e inerentes para sua classificação como tal, de onde vem essa inclinação a considerar alguns textos como ficcionais e outros não?

O posicionamento de Searle repousa em um olhar pragmático para a linguagem, e entram nesse olhar considerações para a ficção como um todo, seja ela literária ou de outros discursos. Assim sendo, a solução encontrada pelo filósofo americano baseia-se em separações distintivas que resolvem o problema até certo ponto. Há um raciocínio fecundo no final de seu texto em que é apontada a frase inicial de Anna Karenina, de Lev Tolstói: “As famílias felizes são todas felizes do mesmo modo, as famílias infelizes são infelizes de diferentes modos”. Em seu entendimento, é uma emissão séria e literária, visto fazer parte do romance, mas não ficcional<sup>20</sup>. “Faz parte do romance, mas não faz parte da história ficcional” (2002, p. 111), diz Searle. Isso corresponderia, também, à distinção entre tematização e figurativização. Iniciar seu romance com um ato de fala considerado sério, não-ficcional, que é uma espécie de tema e abstração normalmente tidos como parte de um texto dissertativo, para a seguir figurá-lo, é um recurso basilar em romances

---

<sup>20</sup> É necessário indicar que quando diferencia emissão séria e não-séria, Searle pensa em marcas distintas entre o texto pragmático e o ficcional, e não propriamente em seriedade a ser validada ou desvalidada em oposição a algo sem importância. Para Searle, o enunciado inicial de Anna Karenina não pode ser tomado como ficcional por ser uma emissão séria de valor universal.

realistas, por exemplo. Contudo, é forçoso verificar que mesmo em seu isolamento, uma emissão como essa (“As famílias felizes são todas felizes a seu modo...”) é uma observação *criada* em um contexto específico, sugerindo um mote diretivo para a construção figurativa da história. Pode ser uma *verdade* para o contexto do romance de Tolstói, mas mesmo em seu isolamento não deixa de ser apenas mais uma *versão* para realidades familiares. Esse enunciado, ao ser tomado isoladamente, é ficcional? Discordando de Searle, cremos que sim. O argumento em que insistimos é que mesmo podendo ser tomada como uma máxima universal, quem a emite já é um narrador implantado em um universo criativo em que toda referência externa, por mais que seja aproximada ao real, é uma referência fingida.

Certamente, o enunciado ganha sua força no discurso narrativo empreendido pelo narrador romanesco, embora em nenhum momento perca seu *caráter de versão do real*, de uma *observação* da realidade. Destacamos esses termos (*criação, caráter, versão do real*) porque eles encaminham um debate mais profundo sobre o ficcional, o qual redundando, inescapavelmente, em um posicionamento filosófico sobre a realidade e sua representação. Pois uma emissão séria (na acepção de Searle) não deixa de ser um construto representativo ou busca de representação e interpretação do real. Quando diz que “Uma obra de ficção não precisa consistir inteiramente, e em geral não consiste inteiramente, em discurso ficcional” (2002, p. 118), Searle fornece argumentos para a contestação de seu próprio raciocínio. Seguindo seus passos, ao não ser consistido inteiramente de elementos ficcionais, um discurso ficcional, contraditoriamente, é afirmado como tal. Desse modo, chegamos a um impasse: toda construção verbal é ficção? Recairíamos em uma postura do tipo “vale-tudo”, ou seja, dependendo do modo de leitura, recepção, intenção de produção, de leitura e o efeito estético conquistado por um enunciado – seriam esses os componentes propiciadores para se tomar um enunciado como ficcional? Uma última reflexão sua corroboraria este argumento: “Em termos aproximados, cabe ao leitor decidir se uma obra é literária, cabe ao autor decidir se é uma obra de ficção” (SEARLE, 2002, p. 97). Pode-se, com essas palavras, estender o conceito e pensar que em termos afins a um tipo de modo de recepção contemporâneo de fruição e uso, cabe, sim, ao leitor decidir se uma obra é literária, assim como também cabe isso ao autor, a instituições (universidade, editoras, academias literárias) e a outros componentes exteriores. Mas também cabe (e por que não?) a todos eles decidir se uma obra é considerada ficção, ou não.

Nesse sentido de fingimento construído, Umberto Eco, em *Seis passeios pelos bosques da ficção*, reporta-se a algumas considerações de Searle sobre o discurso ficcional. A principal notícia de Eco é que um texto classificado como ficcional é “parasitário” do mundo real, pois “Não existe nenhuma regra relativa ao número de elementos ficcionais aceitáveis numa obra” (ECO, 1994, p. 89, 91) e “não existe um sinal incontestável de ficcionalidade” (ECO, 1994, p. 131). Ao confrontar o mundo real e o mundo ficcional, constata que entre ambos há pouca diferença nos modos de aceitação de suas existências quando plasmadas em linguagem. Se não há número exato de elementos ficcionais para uma obra, pode-se concluir que uma e apenas uma palavra, a depender das “intenções ilocucionárias” de seu autor, pode ser lida e compreendida como uma obra de ficção.

Mas antes de encaminharmos a discussão para esse lado, claramente tendencioso em nosso intuito de compreender a ficcionalidade presente em minificções, vejamos mais dois posicionamentos.

Há que se enxergar em Gérard Genette um esforço em constatar justamente que esses modelos imanentes constantes do discurso ficcional são frágeis. Isso fica muito claro na discussão empreendida pelo teórico no texto “Acts of fiction”, presente no livro *Fiction and diction*, quando o crítico francês parte também das observações de John R. Searle e margeia raciocínios no limite de questões levantadas por Iser, a serem apontadas logo a seguir. Ao falar dos dispositivos constituintes da ficção, Genette diz:

Não podemos entrar aqui no detalhe infinitamente complexo destes dispositivos, mas devemos, pelo menos, ter em mente que o “discurso da ficção” é, em realidade, uma colcha de retalhos, ou um amálgama mais ou menos homogêneo de elementos heterogêneos emprestado em sua maior parte da realidade. (GENETTE, 2009, p. 49)<sup>21</sup>

É significativo perceber um comentário como esse de um pensador do porte de Gérard Genette, ao reconhecer uma falta da metodologia estrutural. Nesse ponto, as convergências emergem e nos movemos para a crença em determinados aspectos condicionantes do ato ficcional, destituídos de pureza e

---

<sup>21</sup> “We cannot enter here into the infinitely complex detail of these devices, but we must at least keep in mind that the ‘discourse of fiction’ is in fact a patchwork, or a more or less homogenized amalgam, of heterogeneous elements borrowed for the most part from reality”.

envoltos em uma complexa rede de elementos cooperados ao texto encarado como ficcional.

Sendo assim, há, por sua vez, o enfoque que leva em consideração a relação social, a recepção e o efeito estéticos de um texto durante a sua leitura por determinado indivíduo ou comunidade de leitores, intensificando as reflexões de Umberto Eco. Eleva a figura do leitor como aquele que coloca o texto em funcionamento, ativando seus sentidos e funções. Referimo-nos a posturas teóricas como a estética da recepção e a teoria do efeito estético, estas duas últimas correntes alavancadas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser a partir do final da década de 1960.

Nessa seara, quem talvez melhor discutiu e enfrentou o fenômeno da ficção no século XX tenha sido o teórico alemão Wolfgang Iser, de maneira decisiva em *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Perspicazmente, Iser inicia sua visão sobre o tema lembrando certo truísmo que o envolve, o qual justamente remonta às nossas observações iniciais, qual seja, a de que ficção e realidade são normalmente tomadas como pares opostos, pois “A oposição entre realidade e ficção faz parte do repertório elementar de nosso ‘saber tácito’” (ISER, 1996, p. 13). Sua proposição é que se troque a dualidade opositora ficção x realidade por uma tríade reformadora, na qual estão dispostos complementarmente e interativamente fictício, real e imaginário. O acréscimo da terceira unidade abre o leque antropológico necessário para que ficção seja um conceito universal, sim, mas depositário de cargas modificadas no tempo e principalmente no espaço social de leitura em que esteja inserido. Na obra citada, Iser aponta o “sinal de ficção” de um texto não como ente intrínseco, mas verificável e atualizado por dimensões firmes, porém provisórias, a que se oferece o título de gêneros literários. Ele (o sinal de ficção) é reforçado por convenções determinadas historicamente que autor e público compartilham. Mais uma interrogação se coloca: há mudança dentro da teoria dos gêneros, de tal maneira que de não-ficcional passe a ser considerado ficcional? Conclui Iser: “Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o ‘contrato’ entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como ‘discurso encenado’” (ISER, 1996, p. 22). De modo que a dúvida e negação de uma essencialidade ficcional encobre sua teoria de ficção: “Os textos ‘ficcionalizados’ serão de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isentos de ficções?” (ISER, 1996, p. 13).

Inegavelmente caímos em um campo de discussão bastante movediço e incerto. Mas insistamos nele. Recapitulando, temos quatro noções que, embora conflitem em alguns pontos, agremiam-se no postulado de fingimento e condição para a ficção e, acima de tudo, de uma falta de essência ao ficcional: o conceito de “referência fingida” de Searle, o “texto parasitário” de Eco, o *patchwork* de Genette e a tríade cooperada e encenada de Iser.

Ao verificarmos como se dá a produção e circulação do que chamamos de minificção, constatamos a presença de textos que dificilmente poderiam ser tradicionalmente incluídos na categoria de ficção. São textos invariavelmente reflexivos, imbuídos de caráter sério (na designação de Searle), com preponderância ao argumentativo, dissertativo, filosófico.

A esse respeito, David Lagmanovich, em *El microrrelato – teoría e historia*, é bastante reticente quanto à questão de ficcionalidade e ao uso do termo minificção, por conta de sua desconfiança sobre a ficcionalidade de textos com tendência aforística, por exemplo. O conjunto encontrado por Lagmanovich para circunscrever sua teoria relaciona-se a itens como narratividade, brevidade e ficcionalidade. Desse modo, o termo escolhido pelo teórico argentino (microrrelato) se mostra adequado a uma parcela daquilo que tomamos, aqui, como minificção, mas insuficiente a outros. Em textos limítrofes a um dos valores firmados, sua posição redundante conservadora, embora suficiente à sua teoria:

Os aforismos, máximas ou sentenças, coincidem em sua vocação de brevidade com as formas que aqui consideramos (e com frequência acentuam ainda mais esse caráter), mas pertencem mais à filosofia que à literatura: pode-se dizer que neles se comprova que a única condição de textos breves não é suficiente para constituir um microrrelato. (LAGMANOVICH, 2006, p. 28-29)<sup>22</sup>

Essa observação torna-se adequada à teoria de Lagmanovich, ao não tratar aforismo, máximas e sentenças como minificção, por sua provável ausência de ficcionalidade, pois o professor argentino considera alguns gêneros prioritariamente filosóficos como ausentes de ficcionalidade.

Lauro Zavala, por sua vez, reflete sobre o assunto de maneira mais comedida. Em vez de negar categoricamente a inserção de textos tradicionalmente

<sup>22</sup> “Los aforismos, máximas o sentencias, coinciden en su vocación de brevedad con las formas que aquí consideramos (y con frecuencia acentúan aun más este carácter), pero pertenecen más a la filosofía que a la literatura: puede decirse que en ellos se comprueba que la sola condición de textos breves no alcanza para constituir un microrrelato”.



considerados não ficcionais na minificção, ele os coloca em uma fronteira de gêneros (ZAVALA, 2004, p. 290). Elenca-os, também, como “gêneros extraliterários de extensão mínima” (como a anedota, a vinheta, o aforismo, a parábola, o chiste) (ZAVALA, 2004, p. 293). Não nega o caráter fictício dessas formas, embora também não discuta nem aprofunde o debate a respeito de ficcionalidade que eles possam conter.

Na direção de nossos propósitos, vale lembrar uma observação de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*, em que o escritor italiano já se referia a essa tendência coagulante pela qual passariam alguns escritores do final do século XX e início do XXI:

A concisão é apenas um dos aspectos do tema que eu quero tratar, e me limitarei a dizer-lhes que imagino imensas cosmologias, sagas e epopéias encerradas nas dimensões de um epigrama. Nos tempos cada vez mais congestionados que nos esperam, a necessidade de literatura deverá focalizar-se na máxima concentração da poesia e do pensamento. (CALVINO, 1990, p. 63-64)

De certo modo, Calvino esbarra na teoria hegeliana de gêneros. Em seu *Curso de Estética (O sistema das artes)*, o filósofo alemão considera o epigrama e o adágio as aglutinações mais exatas de outros gêneros, como o épico. Segundo Hegel, esses dois gêneros representam:

O modo de exposição épico mais simples, embora, em virtude da sua abstrata condensação, seja ainda exclusivo e imperfeito, consiste em extrair do mundo real, da riqueza de seus fenômenos passageiros, um objeto substancial, independente, para o exprimir em termos épicos. (HEGEL, 1997, p. 439)

Em momento algum é desconsiderado o caráter imaginativo e criador dos gêneros mais enxutos por conta de sua extensão. Presume-se que no decorrer das sistematizações discursivas (mormente em ocasiões de normatização dos gêneros), ficção e pensamento tenham sido deslocados a ambientes distintos, de acordo não mais com as “intenções ilocucionárias” de um autor, mas por meio de refreios de controle com vistas à organização intencional de construções humanas.

Essas digressões teóricas visam propor o problema sob um viés analítico. Pensemos, agora, em termos de consubstanciação em obras de minificção. Ao conceber um texto literário em seu mínimo de estofo verbal, perde-se algum caráter ficcional? Dispomos esse questionamento visto a esgarçadura

discursiva empreendida por textos que chamamos de minificcionais se aproximarem de outros discursos, sobretudo o filosófico ou o jornalístico.

Seja o caso de contextualizar o problema, lancemos mão de exemplos, todos de Dalton Trevisan, escritor paradigmático no trabalho de minificação. São textos da obra *Desgracida*, de 2010, oferecem os termos do problema. Primeiro exemplo:

“O rabinho”

Teu cão dorme em sossego.

Você entra furtivo em casa. Lá no fundo do sono ele reconhece os passos.

E, sem acordar, bate o rabinho alegre no soalho. (TREVISAN, 2010, p. 83)

Um texto como esse não causaria muita estranheza nem desconforto ao ser introduzido nos domínios da ficção. No senso comum, dispõe de condições propícias a ser chamado de ficcional e, posteriormente, de história criada, de miniconto ou “ministória” (como usado costumeiramente para os textos curtos de Dalton Trevisan). A observação do narrador se baseia em um detalhe minúsculo da realidade (uma realidade fingida), uma minúcia que trata de um olhar ao real, construída com base no furtivo, no detalhe. Por que não tememos qualificá-lo como ficcional? Talvez por certo alheamento, pelo fato de o texto clamar por um real apenas no universo da ficção. O distanciamento entre a realidade do texto e a realidade empírica alivia qualquer indício além daquele que o impeça de ser considerado ficcional. Certamente, quando a voz narrativa diz “Teu cachorro dorme em sossego” ela não pretende afirmar em nenhum momento que seja factualmente o “meu” cachorro, tenha eu um, ou não. Somos conduzidos abruptamente a outro espaço que não factual, de modo a considerarmos outra realidade, projetada por condições contratuais em que o narrador, também forjado, não esteja se reportando ao mundo empírico, mas a um mundo criado, embora com marcas aproximadas de um mundo factual.

Em um segundo exemplo, temos o texto abaixo:

“O segredo”

O segredo de Fernando Pessoa?

Aprendeu de menino a escrever e a pensar na língua inglesa.

(TREVISAN, 2010, p. 45)

O que há de ficcional nele? É um enunciado sobre a realidade, baseia-se nela, mas está no limite entre ficção e real, se assim consideramos tradicionalmente. O nome indicado “Fernando Pessoa” não é somente o escritor Fernando Pessoa e passa a ser um personagem do texto miniaturizado, ao qual são emitidos alguns juízos de ordem formal. Deixa ele de ser ficção por isso? Notaríamos, para esse texto, a abertura condicionada da ficção para um espaço de especulação literária, embora não se eximisse de uma postura criativa e concentrada em um imaginário compartilhado por leitores e conhecedores de literatura.

Na mesma obra *Desgracida*, encontramos:

“Mil passarinhos”

Bicam  
 pra cá  
 pinicam  
 para lá  
 mil passarinhos  
 pra lá  
 pra cá  
 pipilantes  
 pra cá  
 saltitantes  
 pra lá  
 pra cá  
 pelo telhado.

Cá e lá.

Chove.  
 (TREVISAN, 2010, p. 131)

Pode ser que pela disponibilização gráfica, com o texto estabelecido em versos, identificássemos esse texto como um poema. Porém, desde a notação aristotélica formal presente na *Poética*, sabemos que não é o fato de um texto estar em versos que o torna um poema, ou poético. Mas ao atentarmos para sua construção, trabalho com a linguagem, a imagem solidificada por um olhar contemplativo e imagético, recheado de lirismo, chegaríamos à conclusão de que se trata, realmente, de um poema. Essa observação é da ordem de gênero literário. Quanto à sua ficcionalidade, não haveria maiores entraves. Lembrando o que David

Lagmanovich diz: “tanto os poemas quanto os relatos estão amparados pelo generoso guarda-chuva da *ficção*” (LAGMANOVICH, 2006, p. 104)<sup>23</sup>.

Entretanto, a base de nosso desconforto inicial, a qual guiou todo esse capítulo, situa-se na leitura de textos como esses:

“Não é?”  
*Toda unanimidade é burra.*  
 Uma frase de aprovação unânime.  
 Logo, a frase é burra. (TREVISAN, 2010, p. 57)

“A luz”  
 Da discussão nunca sai a luz.  
 É no acordo de opiniões que ela se faz. (TREVISAN, 2010, p. 79)

“Ponto final”  
 Ponto final da história – o contista é uma alcachofra de folhas chupadas. (TREVISAN, 2010 p. 157)

A averiguação categorial quanto à ficcionalidade ou não-ficcionalidade desses textos seria certa em enquadrá-los como obras de não-ficção. O primeiro, “Não é?”, é construído sob a égide de um pensamento lógico, normalmente tido como isento de ficção; o segundo, “A luz”, assemelha-se a uma anotação prática, edificante e didática, de modo a concentrar algum ensinamento e também relutaríamos a tê-lo como ficção; por último, em “Ponto final” mais uma vez emerge o aspecto teórico-reflexivo, o qual, mesmo lançando mão de imagem (“o contista é uma alcachofra de folhas chupadas”), seria direcionado para a categorização de texto literário, mas não ficcional. No entanto, nos três, o que se tem não é a realidade empírica e total, mas sua tematização sob uma forma minificcional.

Os problemas relacionados à ficção e à minificção se concentram, ao final, nas perguntas feitas inicialmente e que parecem permanecer sem respostas definitivas. Contudo, provisoriamente nos apegamos a conclusões operacionais ao desenvolvimento do trabalho. O conceito de minificção com que trabalharemos será calcado em textos por vezes limítrofes ao entendimento tradicional de ficção, pois os usos e concepções de ficção ainda estão fundados em muito tradicionalismo, os quais devem ser amainados. Com todos os riscos possíveis, minificção, para nós,

<sup>23</sup> “tanto los poemas como los relatos están amparados por el generoso paraguas de la *ficción*”.

será um conjunto de atitudes que assumirmos perante uma porção do discurso, composto tanto por elementos formais do próprio texto miniaturizado, quanto por espaços de veiculação social e circulação literária. Mesmo a teoria literária e os estudos analíticos não são isentos de ficcionalidade. Como disse Lauro Zavala:

A teoria literária é uma forma específica de ficção. É um gênero literário de natureza didática que produz mapas conceituais para orientar os leitores no bosque da escritura. E é um dos produtos mais úteis da imaginação intelectual. (ZAVALA, 2009, p. 37)<sup>24</sup>

Não afirmamos que qualquer texto curto, seja de qual ordem ou finalidade for, será considerado minificcional. Nem também podemos afirmar categoricamente que existem elementos puramente ficcionais, embora a todo momento incorremos nesses deslizos em falas e escritos. A conclusão a que pode chegar e que seja minimamente viável é que o espaço da ficção não está somente no texto, mas em seu entorno, de modo que os procedimentos ditos ficcionais não se encontram sob a forma de elementos, mas de cooperações entre o próprio texto, seu autor, leitor e usos que dele se faça.

Quanto a textos de ficção diminuta, os conflitos se acentuam. Normalmente, não se nega o caráter ficcional de produções textuais como a fábula, o apólogo, a anedota, gêneros percorridos no campo da ficção. O problema se impõe quando nos deparamos com produções que se limitariam a ser enunciados sobre o real, nos moldes de um aforismo ou provérbio. Desse modo, ao fim de reflexões tão delicadas, o direcionamento da discussão se encaminha incontornavelmente para as relações entre minificção e formas de consubstanciação em gêneros – literários, ou não.

---

<sup>24</sup> “La teoría literaria es una forma específica de ficción. Es un género literario de naturaleza didáctica, que produce mapas conceptuales para orientar a los lectores en el bosque de la escritura. Y es uno de los productos más útiles de la imaginación intelectual”.

### 3 FORMAS DE MINIFICÇÃO

Tratamos agora de formas de projeção objetiva da minificção. Pelo que foi visto anteriormente, a leitura de textos minificcionais ganha proveito ao se expandirem os graus de suas possibilidades classificatórias, isto é, ao partirmos de concepções tradicionais de ficção para a comunicação aberta e eficaz com formas discursivas distintas. Os pontos de contato se tornam mais amplos e equivalentes à variedade formal encontrada no conjunto de minificção, isso porque, em nosso entendimento, a postura adequada procura um diálogo aberto do discurso institucionalizado pelas noções de ficção e gêneros literários com outras formas de enunciação (por exemplo: o aforístico, o epigramático, o chistoso, o lírico). A esse respeito de ruptura dos moldes clássicos e tradicionais dos gêneros literários, Haroldo de Campos indica:

Superada a rígida tipologia intemporal, com propensões absolutistas e prescritivas, a teoria dos gêneros passa assim, na poética moderna, a constituir um instrumento operacional, descritivo, dotado de relatividade histórica, e que não tem por escopo impor limites às livres manifestações da produção textual em suas inovações e variantes combinatórias. (CAMPOS, 1977, p. 11-12)

Visto sob outra perspectiva, soaria contraditório nos empenharmos em tipologia. No mais das vezes os esforços classificatórios, de acordo com suas proposições, demandam um fechamento em si, tornando o ato perigoso e precariamente normativo. Mas aceitamos o risco de apresentar algumas configurações com as quais a minificção se apresenta e descrevemos algumas formas possíveis (certamente, não todas) de concretização comunicativa de textos minificcionais. Como esperado, são formatos comunicantes a outros discursos, fraternos entre si, embora indiquem predominância de acento tonal que os disponham em determinado estado. Subjaz, ainda, uma intenção metodológica e didática global para a pesquisa que apresentamos. Cabe primeiramente averiguar quais são as tipologias apresentadas pelos autores a que nos ancoramos como matrizes teóricas para o estudo de textos ficcionais mínimos. Tanto David Lagmanovich, quanto Lauro Zavala procuram sistematizar as produções minificcionais seguindo pressupostos próprios e exemplos da literatura mais cara às suas formações.

David Lagmanovich, em seu livro *El microrrelato – teoría e historia*, propõe uma descrição provisória para alguns tipos fundamentais de microrrelatos, pois o próprio crítico mantém aberta a possibilidade de modificar suas conclusões e estendê-las (LAGMANOVICH, 2006, p. 138). A peculiaridade de sua organização assenta-se em procedimentos de escrita, ao privilegiar a postura adotada pelo autor na feitura de seu texto. Diz Lagmanovich: “sobre a base de nossas observações, cremos ser possível definir cinco tipos fundamentais de microrrelato. Tipos, não temas: atitudes que têm a ver com a linguagem e a intencionalidade da construção narrativa” (LAGMANOVICH, 2006, p. 138)<sup>25</sup>.

O primeiro tipo identificado pelo crítico argentino é **reescritura e paródia**. Segundo ele, seu uso fornece “instrumento para a reescritura de textos clássicos. O microrrelatista é um *bricoleur* que trabalha com fragmentos, obviamente alheios, mas com os quais dá testemunho de sua própria visão da realidade” (LAGMANOVICH, 2006, p. 129)<sup>26</sup>. Um exemplo seria “A verdade sobre Sancho Pança”, de Franz Kafka:

“A verdade sobre Sancho Pança”

Sancho Pança, que por sinal nunca se vangloriou disso, no curso dos anos conseguiu, oferecendo-lhe inúmeros romances de cavalaria e de salteadores nas horas do anoitecer e da noite, afastar de si o seu demônio – a quem mais tarde deu o nome de D. Quixote – de tal maneira que este, fora de controle, realizou os atos mais loucos, os quais no entanto, por falta de um objeto pré-determinado – que deveria ser precisamente Sancho Pança –, não prejudicaram ninguém. Sancho Pança, um homem livre, acompanhou imperturbável, talvez por certo senso de responsabilidade, D. Quixote nas suas sortidas, retirando delas um grande e proveitoso divertimento até o fim de seus dias. (KAFKA, 2002, p. 103)

O segundo tipo seria o **discurso substituído**, operação advinda das vanguardas artísticas do século XX. De acordo com ele Lagmanovich:

Esses criadores inventam palavras ou reinterpretam as já existentes; modulam uma sintaxe peculiar que muitas vezes pode chamar-se de antigramatical, ou pelo menos de agramatical; abandonam no todo, ou em parte, as convenções arroladas ao largo de séculos para fixar o sentido, como são os casos da pontuação e a distinção entre maiúsculas e minúsculas; mesclam registros da fala culta e do nível

<sup>25</sup> “sobre la base de nuestras observaciones, cremos posible definir cinco tipos fundamentals de microrrelato. Tipos, no temas: actitudes que tienen que ver con el language y con la intencionalidad de la construcción narrativa”.

<sup>26</sup> “instrumento para la reescritura de textos clásicos. El microrrelatista es un bricoleur que trabaja con fragmentos, obviamente ajenos, pero con los cuales da testimonio de su propia visión de la realidad”.

popular, ou do centro e da periferia; enfim, riem-se das normas da linguagem, mas no fundo forjam normas próprias, um vocabulário ampliado ou modificado e, em casos extremos, um tipo de gramática paralela. (LAGMANOVICH, 2006, p. 130)<sup>27</sup>

Obviamente, não é um trabalho constante apenas em minificção. Porém, para o autor, é um recurso intensificado em relatos mínimos. Como exemplo, indica os autores Vicente Huidobro e Julio Cortázar.

Como terceira forma, há a **escritura emblemática**, próxima da reescritura e paródia. A escritura emblemática fornece “uma visão transcendente da existência humana” (LAGMANOVICH, 2006, p. 133-134)<sup>28</sup>. A **fábula e o bestiário** compreendem o quarto tipo. Sobretudo o bestiário é um texto muito praticado em literaturas hispânicas, conforme verifica-se em Juan José Arreola, Jorge Luis Borges e René Avilés Fabila. Na obra de Augusto de Monterroso existem várias fábulas, inclusive um livro todo dedicado a esse gênero, *A ovelha negra*, do qual retiramos o exemplo homônimo:

“A ovelha negra”

Em um país distante existiu faz muitos anos uma Ovelha Negra.  
Foi fuzilada.

Um século depois, o rebanho arrependido lhe levantou uma estátua eqüestre que ficou muito bem no parque.

Assim, sucessivamente, cada vez que apareciam ovelhas negras eram passadas pelas armas para que as futuras gerações de ovelhas comuns e vulgares pudessem se exercitar também na escultura. (MONTERROSO, 1983, p. 19)

Ainda de *A ovelha negra* temos essa fábula metalinguística, como se fosse um labirinto onírico:

“A barata sonhadora”

Era uma vez uma Barata chamada Gregor Samsa que sonhava que era uma Barata chamada Franz Kafka que sonhava que era um escritor que escrevia sobre um empregado Gregor Samsa que sonhava que era uma Barata. (MONTERROSO, 1983, p. 41)

<sup>27</sup> “Estos creadores inventan palabras o reinterpretan las ya existentes; modulan una sintaxis peculiar que muchas veces puede tacharse de antigramatical, o por lo menos de agramatical; abandonan en todo o en parte las convenciones desarrolladas a lo largo de siglos para fijar el sentido, como son los casos de la puntuación y la distinción entre mayúsculas y minúsculas; mezclan registros del habla culta y del nivel popular, o del centro y de la periferia; en fin, se ríen de las normas del lenguaje, pero en el fondo desarrollan normas propias, un vocabulário ampliado o modificado y, en los casos extremos, una suerte de gramática paralela”.

<sup>28</sup> “una visión transcendente de la existencia humana”.



O último formato apontado por Lagmanovich é o **discurso mimético**. Ao contrário do discurso substituído, é a possibilidade que o escritor encontra para trabalhar “em uma modalidade linguística que se esforça em recriar com a máxima fidelidade possível as características de um determinado nível – em geral, não demasiado elevado – da fala vernácula” (LAGMANOVICH, 2006, p. 137)<sup>29</sup>. Aqui também temos uma possibilidade não exclusiva da minificção, mas de toda ficção que se apresenta como tal.

Por sua vez, Lauro Zavala reflete sobre formas de minificção em *Cartografías del cuento y la minificción* e propõe uma tipologia que se divide em duas direções: uma formal (quanto à extensão dos textos) e outra poética (ao perceber a grande diversidade de formas de hibridação dos gêneros) (ZAVALA, 2004, p. 86-106).

A vertente tipológica formal de Zavala é dividida em três: a estética do conto curto (1000 a 2000 palavras), a de contos muito curtos (200 a 1000 palavras) e a de contos ultracurtos (1 a 200 palavras). Não obstante a validade operacional dessa classificação, resguardamos nossa discordância para com ela, devido à sua excessiva mecanização, de modo que a explicitamos a título de mera exposição.

Já a vertente poética proposta pelo professor mexicano parece-nos bem mais plausível e rica em implicações analíticas. A primeira forma comentada é o **poema em prosa** fronteiro ao conto. Diz Zavala:

[...] no caso do conto muito breve encontramos, ademais, uma grande proximidade com o poema em prosa e, em alguns casos, uma apropriação paródica das regras de gênero da parábola ou da fábula, ou inclusive do aforismo, da definição, da instrução, da vinheta e de muitos outros gêneros extraliterários. (ZAVALA, 2004, p. 101)<sup>30</sup>

Observe-se que Zavala vai além do poema em prosa e toca outros feitos minificcionais. Justamente por tratar de regiões limítrofes, há miscigenação tipológica. De modo que sua segunda forma considerada é a **vinheta** com

<sup>29</sup> “en una modalidad lingüística que se esfuerza por recrear con la máxima fidelidad posible las características de un determinado nivel – por lo general, no demasiado elevado – del habla vernácula”.

<sup>30</sup> “en el caso del cuento muy breve encontramos, además, una gran proximidad con el poema en prosa y, en algunos casos, una apropiación paródica de las reglas genéricas de la parábola o la fábula, o inclusive del aforismo, la definición, el instructivo, la viñeta y muchos otros géneros extraliterarios”.

tonalidade lírica, quer dizer, “textos em que há a descrição de uma situação sem oferecer o contexto a que pertence” (ZAVALA, 2004, p. 103)<sup>31</sup>. O terceiro padrão é o **ensaio narrativo**, tipo abundantemente hibridizado pelo teor que possa ter em sua realização, ao unir pensamento crítico ou meditativo a uma postura literariamente livre. Ainda em sua obra *Cartografías del cuento y la minificción*, Zavala elenca mais cinquenta subgêneros da minificção, o que demonstra a variedade de formas que o assunto proporciona.

Essa breve exposição das tipologias de Lagmanovich e Zavala serve-nos como mote para nossa própria sistematização, a qual de antemão anunciamos não ser nem ao longe definitiva. Presta-nos o auxílio de uma visão geral da minificção e de instrumento de aproximação com a prática da ficção mínima na literatura brasileira contemporânea.

Dito isso, passemos à exposição dos tipos de manifestação minificcional que pudemos perceber e organizar didaticamente.

Chamaremos **miniconto** àquele tipo de texto que exponha os movimentos narrativos típicos do conto, seja o tradicional, moderno ou contemporâneo. Dessa forma, o **miniconto**, categoria mais austera, aparece-nos como aquele apegado ao enredo, a acontecimentos sucessivos. Certamente, os limites são tênues, e aqui são postos apenas como balizas para nosso esforço tipológico. Como exemplos do miniconto, teríamos, então: “Deus sabe o que faz”, de Luiz Vilela; “Passeio noturno I”, de Rubem Fonseca e muitos de Dalton Trevisan, como esse, de *Desgracida*:

“O piano”

A velha pianista, dedos crispados pela artrose, já não pode tocar. Tampouco ensinar, os alunos perdidos. Sozinha, mal sobrevive. De tudo se desfaz, por qualquer preço. Menos do piano.

A amiga, em visita:

– E esse piano, de marca famosa, agora fechado... Por que não vende? Decerto vale um bom dinheirinho.

– Ah, esse piano, não posso.

– Por quê?

– Assim fechado – ouça! – ele toca ainda para mim. (TREVISAN, 2010, p. 35)

Note-se que os textos sugeridos (de Vilela, de Fonseca), são tidos correntemente como contos, simplesmente. Ao chamá-los de minicontos, pensamos

<sup>31</sup> “textos en los que hay la descripción de una situación sin ofrecer el contexto al que pertenece”.

então em uma categoria bastante ampla, que tem a ver com o encurtamento dos dispositivos técnicos do narrador (ação condensada), mas apegado ao enredo de ação (início, desenvolvimento, clímax e desfecho), precisamente em comparação a contos mais longos, alguns dos próprios autores (como “O cobrador”, de Fonseca e “Sábado”, de Vilela).

Ao partir da minificção mais enxuta, notamos um diálogo constante com textos de caráter paremiológico, sintetizadores de algum ensinamento ou espirituosidade humorística, como o *Witz* romântico. A esse tipo de produção chamaremos de **minificção proverbial ou aforística**. Utilizam o manancial popular, revitalizam provérbios, máximas, ditados, apotegmas e normalmente possuem um caráter unifrásico. O espaço minificcional se enriquece diante desse fato. Como vimos, no processo de miniaturização ficcional, contrariamente ao que se possa pensar, não são, em sua maioria, os gêneros tradicionais da narrativa de ficção (romance, conto, crônica, principalmente) e seus elementos que são miniaturizados. Ao menos, não é somente em direção a eles que remonta a prática minificcional. Em realidade, a minificção propicia o surgimento de gêneros próprios, não exclusivos, mas originais e paradigmáticos. A minificção **proverbial/aforística** nos parece ser um dos principais.

O exemplo mais claro desse grupo, no Brasil, é a antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (2003), organizada por Marcelino Freire, em que provérbios e aforismos são usados em seus sentidos originais, ou invertidos. O uso de fórmula popular é evidente em textos como esse:

– Mulher, como estás gorda!  
 – É... tô comendo o pão que o Diabo amassou.  
 (ALBUQUERQUE, in FREIRE, 2003, p. 64)

André Jolles, em *Formas simples*, estuda o ditado/provérbio, indicando algumas premissas: a disposição mental para a concordância e entendimento do enunciado; a dificuldade de estabelecimento de autoria; e o uso de imagens nos provérbios, no intento de ilustrar preceitos e condutas. Sua ubiquidade social é notada: “aquilo a que chamamos de provérbio ou ditado existe, ao que parece, em todas as camadas de um povo, em todas as suas classes, em todos os seus meios” (JOLLES, 1976, p. 131). A definição de Jolles é tomada de empréstimo a Seiler, célebre paremiologista alemão: “Uma locução corrente na linguagem

popular, fechada sobre si mesma e com uma tendência para o didatismo e a forma elevada” (JOLLES, 1976, p. 128). O poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade foi cultor de aforismos e teve os seus reunidos segundo o título *O avesso das coisas*. Um exemplo: “Um homem descende de espécies inferiores mas prefere suspender a evolução” (ANDRADE, 2003, p. 918). Ou um de Kafka: “O espírito só fica livre quando deixa de ser um suporte” (KAFKA, 2011, p. 201). Contudo, somente a roupagem do texto é ligada às formas simples, pois em outros aspectos difere delas, como uma autoria definida.

Próxima à minificação proverbial ou aforística, é perceptível o desejo pelo jocoso, numa recorrência ao chiste como pilhéria e jogo de palavras, a que podemos chamar de ***minificação com feição de piada ou jogo de palavras***.

– Diz que me ama.  
– Aí é mais caro.  
(VILLA, in FREIRE, 2003, p. 12)

Uma vida inteira pela frente.  
O tiro veio por trás.  
(MOSCOVICH, in FREIRE, 2003, p. 16)

#### A BÍBLIA (*SPECIAL FEATURES*)

Olha, Pai, eu tentei,  
mas acho que  
não deu muito certo não...  
(PRATA, in FREIRE, 2003, p. 9)

Ainda segundo Jolles, “não existe época nem lugar, provavelmente, onde o chiste (*Witz*) não se encontre na existência e na consciência, na vida e na literatura” (JOLLES, 1976, p. 205). Nos casos acima, o chiste é utilizado como forma cômica de clarão ficcional, de modo a provocar a realidade por meio do jogo de palavras.

A ***minificação com marcas fabulares e morais*** é aquela que traz conteúdo moral ao narrar uma história completa com efeito didático ou elevado, embora recaia no absurdo, por vezes. Nessa categoria estão dois nomes de peso da literatura universal: Franz Kafka e Bertolt Brecht.

Os textos curtos de Kafka foram coligidos e publicados no Brasil sob o título de *Narrativas do espólio*. Figuram desde minificções até pequenas novelas, como “Blumfeld, um solteirão de meia-idade”. É desse livro o texto que se segue:

“Pequena fábula”, Franz Kafka

“Ah”, disse o rato, “o mundo torna-se a cada dia mais estreito. A princípio era tão vasto que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz com o fato de que finalmente via à distância, à direita e à esquerda, as paredes, mas essas longas paredes convergem tão depressa uma para a outra, que já estou no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para qual eu corro.” – “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o. (KAFKA, 2001, p. 138)

Trata-se, efetivamente, de uma fábula, pois apresenta animais agindo em uma história. Contudo, como é exigido pelo gênero, deve haver uma moral, a qual é suprimida ou imiscuída em um contrassenso diante das ações esperadas pelo rato e pelo gato. Na realidade, a ação do gato é de uma surpresa que não permite reação. Ao que parece é um corte abrupto diante de um destino certo, inevitável. Mas qual seria a moral?

Em *Lição de Kafka* (2009), Modesto Carone tece alguns comentários sobre esse texto, ao qual se refere como uma “micronarrativa”. O sentido dele se basearia no humor negro, e diria, entre outras coisas, “que a última saída da razão leva à ruína” (CARONE, 2009, p. 35). O rato, ser medroso diante da imensidão dos espaços disponíveis, depara-se com o único oponente diante do qual seria presumível ter medo e não tem. O gato se posta como ser absoluto da razão e de ação diante do destino do outro, mas acima de tudo frustrando suas esperanças: sugere a mudança de direção, mas prevê sua inutilidade, pois também deve cumprir sua missão, a de devorar o rato indeciso.

Já Bertolt Brecht escreveu, intermitentemente durante anos, textos que foram agrupados com o nome de *Histórias do Sr. Keuner*. Segundo Raimundo Magalhães Jr., trata-se de um “personagem de Brecht que tem sempre uma historieta a contar e sempre com uma moralidade” (MAGALHÃES JR., 1972, p. 279). Nesse sentido é que reconhecemos marcas edificantes, como nos exemplos que seguem:

“O garoto desamparado”

O sr. K. falou sobre o mau costume de engolir em silêncio a injustiça sofrida, e contou a seguinte história: “Um passageiro perguntou a um menino que chorava qual o motivo do seu sofrimento. ‘Eu estava com dois vinténs para o cinema’, disse o garoto, ‘aí veio um menino e me

arrancou um da mão', e mostrou um menino que se via à distância. 'Mas você não gritou por socorro? perguntou o homem. 'Sim', disse o menino, e soluçou um pouco mais forte. 'Ninguém o ouviu?', perguntou ainda o homem, afagando-o carinhosamente. 'Não', disse o garoto, e olhou para ele com esperança, pois o homem sorria. 'Então me dê o outro', disse, e tirou-lhe o último vintém, continuando tranqüilo o seu caminho." (BRECHT, 2006, p. 26)

“Questões convincentes”

“Já percebi”, disse o Sr. K., “que afastamos muitas pessoas dos nossos ensinamentos, por termos uma resposta para tudo. Não poderíamos, no interesse da propaganda, fazer uma lista das questões que nos parecem totalmente irresolvidas?” (BRECHT, 2006, p. 28)

Poderíamos falar, também, em uma espécie de *minicrônica*. É uma forma minificcional que resgata valores do gênero abundantemente difundido no Brasil. De acordo com Davi Arrigucci Jr., em “Fragmentos sobre a crônica”:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambigüidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado à pequenas coisas de que trata. (ARRIGUCCI JR., 2001, p. 55)

A crônica diminuta preserva o olhar ao cotidiano, porém, com intensidade capacitada pelo olhar incisivo e agudo que a natureza do gênero proporciona, erige retratos instantâneos nas mãos de cronistas que buscaram sua miniaturização.

Voltaire de Souza, pseudônimo do jornalista Marcelo Coelho, publicou de 1980 a 1990 textos no extinto jornal *Notícias populares*. Posteriormente, foram publicados em livro, *Vida bandida*, de onde extraímos esse exemplo:

“O buquê de margaridas”

O respeito aos mortos é uma coisa importante.  
Dia de Finados.  
O sr. Lozardo era viúvo.  
Foi até o cemitério.  
Visitar o túmulo da Terezinha.  
– Aquela que foi meu único amor.  
Os dois tinham vivido juntos quase trinta anos.  
Depois, a doença. A morte. A saudade.  
O sr. Lozardo tinha comprado um belo buquê de margaridas.  
– A flor preferida da Terezinha.  
O cemitério estava cheio.  
Uma moça de minissaia passeava pelo local.

Lozardo fechou a cara.  
 – Falta de respeito.  
 A bela moça sorriu.  
 Aproximou-se dele.  
 – O sr. não é o Lozardo da loja de tintas?  
 O viúvo disse que sim.  
 – Sempre tive o maior tesão pelo senhor. Coroa legal.  
 Lozardo não soube explicar.  
 Deu o buquê de margaridas para a jovem.  
 Os dois fizeram sexo atrás do cemitério.  
 O amor não respeita nada. (SOUZA, 1995, p. 67)

De Fernando Bonassi temos essa minicrônica, do livro *100 histórias colhidas na rua*:

“3”

Garoa. Os pedais das 125 passam a um centímetro do chão. Corpos/máquinas pendulares nos “S” da periferia. O recheio é arremessado contra a caixa de papelão – gruda, escorre, volta à posição original. As Yamahas de dois tempos não devem suportar dessa maneira. Entregadores de pizza estão sendo obrigados a fazer barbaridades para dar conta dos pedidos nessa noite úmida – e se alguma coisa errada acontecer eles ainda têm de pagar do próprio bolso. (BONASSI, 1996, p. 13)

Outra tendência expressiva bastante usual na minificação é a de acento poético-lírico, a que nomearemos como **minificação com dicção poética**. Italo Calvino já dizia em suas *Seis propostas para o próximo milênio*: “Estou convencido de que escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca de uma expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO, 1990, p. 61). Mesmo poemas em prosa, como as *Iluminações* do francês Arthur Rimbaud, ficcionalizam em forma mínima situações, estados ou acontecimentos de um sujeito poético em confronto com o Outro – a cidade, o si mesmo, as outras pessoas e seus delírios.

“Cidade”

Sou um efêmero e não muito descontente cidadão de uma metrópole que julgam moderna porque todo estilo conhecido foi excluído das mobílias e do exterior das casas bem como do plano da cidade. Aqui você não nota rastros de nenhum monumento de superstição. A moral e a língua estão reduzidas às expressões mais simples, enfim! Estes milhões de pessoas que nem têm necessidade de se conhecer levam a educação, o trabalho e a velhice de um modo tão igual que sua expectativa de vida é muitas vezes mais curta do que uma estatística maluca encontrou para os povos do continente. Assim como, de minha janela, vejo novos espectros rolando pela espessa e eterna fumaça de carvão, — nossa sombra dos bosques, nossa noite

de verão! – as novas Erínias, na porta da cabana que é minha pátria e meu coração, já que tudo aqui parece isto, – Morte sem lágrimas, nossa filha ativa e serva, um Amor desesperado, e um Crime bonito uivando na lama da rua. (RIMBAUD, 1996, p. 51)

Entre as muitas possibilidades de trabalho com a minificção em linguagem próxima da poesia, pode-se percorrer o caminho contrário e verificar que a poesia se apropria de elementos da prosa de ficção em poemas em prosa e no haicai. Aliás, este último tem sido muito aproximado do microconto, pela extrema concisão e abertura de imagem que oferece. E também se comunica com gêneros canônicos, como o conto, em particular.

O conteúdo pode ser trabalhado com humorismo e também se aproximar do tom aforístico com reflexões filosóficas, como nessas peças de Millôr Fernandes não intituladas:

A vida é um saque  
Que se faz no espaço  
Entre o tic e o tac. (FERNANDES, 1997, p. 29)

Olha,  
Entre um pingo e outro  
A chuva não molha. (FERNANDES, 1997, p. 7)

Na poça da rua  
O vira-lata  
lambe a lua. (FERNANDES, 1997, p. 26)

Não se trata de tomar o poema de Rimbaud e os haicais de Millôr Fernandes fora de seus ambientes de origem, e sim de verificar que possuem elementos de transição entre o lírico e o narrativo, no primeiro, e visualidade ficcional e lirismo, no segundo.

Um outro exemplo de minificção poética se encontra em *Contos de amor rasgados*, de Marina Colasanti:

“E a brisa sopra”

Ao amanhecer, quando vindo do mar começava a soprar leve vento, subia o rapaz no alto daquele prédio, e empinava a pipa amarela. Batendo o tênue corpo de papel contra as varetas, serpenteando a cauda, lá ficava ela no azul até que o final da tarde engolia a brisa, halitando então a terra sobre o mar, e descendo o rapaz para a noite. Assim, repetia-se o fato todos os dias. Menos naquele em que, por doença ou sono, o rapaz não apareceu no alto do terraço. E a brisa da manhã começou a soprar. Mas não estando a âncora amarela



presa ao céu, o edifício lentamente estremeceu, ondulou aos poucos abandonando seus alicerces para deixar-se levar pelo vento. (COLASANTI, 1986, p. 27)

**Minificação intertextual ou de apropriação.** Nessa categoria, pensamos em termos de diálogo que a minificação instaura com textos anteriores. É bastante comum não só na minificação, certamente, mas nela ganha relevo ao abreviar seu espaço para alusões diretas, em que seu efeito é instantâneo. Nos *Cem menores contos brasileiros do século*, temos um caso, de Joca Reiner Terron:

#### O PESADELO DE HOUAISS

Quando acordou,  
o dicionário ainda estava lá. (TERRON, In FREIRE, 2004, p. 42)

A alusão ao dicionário que leva o nome do famoso lexicógrafo brasileiro Antônio Houaiss, no título e como personagem, e a um texto que é considerado a minificação modelar, do guatemalteco Augusto de Monterroso (“Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá”, citado em FREIRE, 2004), merecem destaque por filtrar o sentido atribuído ao texto a partir de suas referências reconhecidas. Na pena de Flávio Moreira da Costa o mito grego de Prometeu é referenciado em um caso de matricídio. Parece-nos que o delineamento do herói trágico é alcançado nessas poucas linhas, as quais poderiam nos remeter, ainda, ao poema de Murilo Mendes, “Novíssimo Prometeu”:

#### PROMETEU ACORRENTADO

Pus minha mãe no fogo.  
Me queimei.  
Livrai-me dos abutres! (COSTA, In FREIRE, 2004, p. 32)

Outro direcionamento ocorre em mais um texto de Dalton Trevisan da obra *Desgracida* (2010), desta vez calcado em capítulo de *Quincas Borba*, de Machado de Assis. É um caso singular de apropriação parcial *ipsis litteris* de parte do romance de 1892.

“D. Fernanda”

“– Vamos, fale, repetiu D. Fernanda.  
– Não tenho que dizer.  
D. Fernanda fazia gestos de incredulidade, apertava-a cada vez mais, passou-lhe a mão pela cintura, e ligou-a muito a si; disse-lhe

baixinho, dentro do ouvido, que era como se fosse sua própria mãe. E beijava-a na face, na orelha, na nuca, encostava-lhe a cabeça no ombro, acarinhava-a com a outra mão. Tudo, tudo, queria saber tudo. Se o namorado estava na lua, mandaria buscá-lo à lua... (...) Maria Benedita ouvia agitada, palpitante, não sabendo por onde escapasse – prestes a dizer, e calando a tempo, como se defendesse o seu pudor.”

QUINCAS BORBA, Ed. Jackson, págs. 264/5.

O nosso Machadinho sabia tudo sobre as mulheres. (TREVISAN, 2010, p. 115)

Esse texto vai além da intertextualidade. Revela um diálogo com literatura canônica e atualização automática desse mesmo cânone. O narrador de Trevisan se vale do discurso de outro autor, tornando-o seu na medida em que se posta como observador das técnicas narrativas do narrador machadiano. Sua única intromissão é o comentário final, em que percebemos a voz narrativa de Trevisan (“O nosso Machadinho sabia tudo sobre as mulheres”), lançando mão do diminutivo do escritor oitocentista como mecanismo de aproximação íntima e tom sarcástico. Porém, essa visão se mostra insatisfatória e limitada, considerando o trajeto da literatura do paranaense. Não é apenas um recorte do romance *Quincas Borba* e inserção no quadro da obra *Desgracida*. É uma visão crítica aproximativa, no sentido positivo em que o comentário de Trevisan acena a um aprofundamento da alma feminina em sua ambientação privada, postura cara à literatura do autor de *O vampiro de Curitiba*.

A melhor designação para esse procedimento parece ser *apropriação*. No caso exemplificado, uma apropriação por colagem e integração, pois o texto machadiano passa a ser elemento integrante do texto de Trevisan, ao passo que o texto de Trevisan passa a se relacionar ao de Machado de Assis, ressignificando-o, portanto, alterando seus sentidos iniciais.

**Minificção metalinguística ou metaminificção.** São reveladas desde análises de criação e expressão a uma postura consciente das normas internas de textos diminutos. O texto minificcional volta para si mesmo. Podemos recorrer, mais uma vez, ao texto de Moacyr Scliar já comentado no início e publicado em *Os cem menores contos brasileiros do século*:

Um microconto em 50 letras?  
Pior.

A vida toda em 50 letras.  
(SCLIAR, in FREIRE, 2003, p. 71)

**Minificção ensaística.** Caracteriza-se pelo estabelecimento de um discurso crítico emergente no texto. Situa-se no limiar do discurso ficcional e factual. A abertura do discurso minificcional a esse tipo ocorre, por exemplo, nesse texto de Dalton Trevisan, em que há uma dupla mirada: considerações sobre a poeta paranaense Helena Kolody e uma alusão a Emiliano Pernetá, tematizando a realidade. A isso, soma-se uma discussão em nível pejorativo, irônico, aberto – marcas eficazes do texto literário:

“Emiliano redivivo”  
Helena Kolody. Dulcíssima senhora. Professora emérita. Glória do beletismo paranista. O Emiliano redivivo.  
Poetisa maior? Ai de mim, menos que menor. Não mais que medíocre. Nem sequer o ruim diferente.  
A nossa pobre santinha Maria Bueno do versinho piegas.  
Só que, ao contrário da outra, não faz milagre. (TREVISAN, 2010, p. 49)

Sendo assim, estamos em um espaço de referencialidade e hibridez do texto, em que a própria noção ficcionalidade é problematizada. Há claramente um embate discursivo entre o discurso criativo e o factual. Sobre esse fenômeno, Tiphaine Samyault disse: “Assim se interpenetram às vezes discurso literário e discurso referencial, nas obras que valorizam a hibridez em detrimento da unidade, que reciclam os objetos do mundo, deixando aparecer o gesto da colagem, a operação da montagem” (SAMOYAULT, 2008, p. 104).

Por fim, há o tipo que poderíamos chamar de **minificção gráfica**. O texto se exime do enunciado discursivo tradicional e se empenha na construção de sentido por meio de indicadores narrativos em acúmulo, muito próximo da poesia visual, como nesse de Helena Parente Cunha:

“Ciclo”

1940  
ela

---

1941  
ele  
    ela

---

1942  
ele + ela

---

1943  
ELES!

---

1944  
ELES + ele

---

1945  
ELES + ele + ela

---

1950  
ELES + ele + ela +ela + ele + ele

---

1964  
ELES + ele + ela + ele + ele

---

1970  
ELES + ele

---

1975  
ELES

---

1982  
ele –

---

1983  
    +

---

(CUNHA, 1985, p. 63)

O que pareceria diferir esse texto de um poema visual, contudo, é sua predominância narrativa. No entanto, há poemas com grande ênfase narrativa. Estaríamos, assim, em um caso limítrofe de gênero, mas ainda na minificção. Há uma história sendo contada por meio de personagens (com ênfase nos pronomes “ela”, “ele”, “eles”) e o decorrer linear dos anos (1940, 1941, 1942...). O acúmulo narrativo se dá de maneira gradual, por meio de sinais gráficos de adição ou diminuição, como se uma família estivesse se constituindo e depois se desfazendo, seja por separação de entes queridos, seja por morte que, enfim, isola os

personagens. Como último sinal, ironicamente, fica o símbolo que se aproxima de uma cruz (“+”).

Esse texto nos remete ao famoso capítulo “O velho diálogo de Adão e Eva”, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o qual lança mão de procedimentos experimentais para estipular um diálogo minimalista imaginado e marcado por uma pontuação repetida.

CAPÍTULO 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, 1997, p. 570)

Essa tipologia aberta a novas contribuições nos alerta para a condição de encontrar certas forças recorrentes e aglutinantes, distintivas de um grupo a outro. Decorre mais uma consideração nesse sentido e que gostaríamos de salientar: cada elenco de minificções exige esforços e abordagens específicos, critérios pontuais, de modo que um texto ficcional miniaturizado sob a forma aforística requer um conjunto analítico díspar daquele evidenciado ao tratamento da minificção ensaística, ou com elementos da dicção poética. Dessa maneira, os gêneros literários tradicionais auxiliam em determinadas formas de minificção, em outros eles se apequenam diante da ingerência de outros discursos. Essa tensão nos estudos dos gêneros foi percebida por Tzvetan Todorov, na obra *Os gêneros do discurso*:

Não são pois “os” gêneros que desapareceram, mas os-gêneros-do-passado, tendo sido substituídos por outros. Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário. O fato de a obra “desobedecer” a seu gênero não o torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. (TODOROV, 1980, p. 44)

Desse modo, em sua diversidade de realizações, a minificção confirma a oscilação entre modos de compreensão genérica e propicia uma abertura interessante para comunicação de textualidades de discursos distintos entre si.

#### 1.4 MINIFICÇÃO E SUPORTE

Durante a “Mostra SESC de Artes de São Paulo” realizada em 2008, trinta escritores foram convidados a participar de um projeto experimental<sup>32</sup>, em que cada um escreveria um microconto com até cento e vinte caracteres, incluindo título e assinatura, o qual seria remetido via SMS aos celulares pré-cadastrados dos inscritos. O envio ocorreria entre os dias do evento (de 08 a 18 de outubro), com três mensagens ao dia: um pela manhã, um pela tarde e outro pela noite. Segundo texto oficial do projeto, “o SESC SP faz o lançamento inédito no Brasil deste novo tipo de suporte à literatura, sob curadoria de Marcelino Freire”, algo efetivado há algum tempo em outros países, como o Japão, em que contos e romances são escritos e distribuídos por celulares e outros meios digitais. O caráter lúdico da minificção captaria o público, de acordo com os organizadores, ainda no texto oficial do projeto, “propondo uma pausa poética no cotidiano da cidade por meio da integração da literatura com a cultura digital”<sup>33</sup>. Tratava-se, assim, de uma intervenção literária com o intuito de estender a ambientação com as letras para fora do espaço do evento assinalado, ao personalizar o contato dos inscritos com o material projetado pelos escritores. Essa ocorrência pode ser enxergada como aleatória e sem maior relevância. No entanto, pode ser também um fato que traga mais elementos a serem discutidos sobre as particularidades do discurso minificcional.

<sup>32</sup> Participaram do projeto contistas, romancistas, dramaturgos, poetas e compositores. Os trinta convidados foram: Alberto Guzik, Alessandro Buzo, Ana Rüsche, André de Leones, Evandro Affonso Ferreira, Fernanda Siqueira, Ferréz, Flávio Viegas Amoreira, Ivana Arruda Leite, João Silvério Trevisan, Lirinha, Luciana Penna, Livia Garcia-Roza, Lourenço Mutarelli, Marcelo Ariel, Marcelo Rubens Paiva, Maria José Silveira, Mário Bortolotto, Maurício de Almeida, Menalton Braff, Moacyr Scliar, Modesto Carone, Paulo Lins, Pedro Biondi, Raimundo Carrero, Reinaldo Martins, Ronaldo Cagiano, Sacolinha, Sérgio Roveri e Verônica Stigger.

<sup>33</sup> Informações nos endereços eletrônicos: [www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/literatura\\_celular/index.cfm](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/literatura_celular/index.cfm) e [www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mostrasesc08/literaturacelular.cfm](http://www.sescsp.org.br/sesc/hotsites/mostrasesc08/literaturacelular.cfm). Data de acesso: 08/07/2011.

A referida integração da literatura com a cultura digital tem sido enfocada nos diversos âmbitos dos estudos sociais, culturais e literários, seja em questão de linguagem, suporte e sucessão de modos de produção, sobretudo nos estudos relacionados à poesia. De modo mais amplo, nos estudos literários, é um tópico bastante controverso quando inserido em debates apocalípticos sobre a extinção do livro como matéria transmissora da arte literária. Em um olhar que se quer isento de paixões ou nostalgias, a desmaterialização do livro em *tablets*, *e-books* e *downloads* rápidos da internet parece ser um acontecimento irrefutável<sup>34</sup>, coexistindo com o objeto físico de papel. Portanto, a não militância em favor da permanência do livro enquanto produção tipográfica, ou do anúncio desenfreado do mundo virtual como prerrogativa de sobrevivência da literatura é caminho dos menos inseguros seguros atualmente. Não se trata de estar isento de opinião, mesmo porque a relevância da cultura digital e sua paulatina aceitação natural são inegáveis. Mas, na discussão sobre suportes, persistem alguns entraves no meio intelectual. Aliás, esse assunto foi abordado em longos debates entre o roteirista francês Jean-Claude Carrière e o teórico e escritor italiano Umberto Eco, os quais originaram o divertido texto de *Não contem com o fim do livro* (2010). Nessa obra, em dado momento, Umberto Eco diz:

Com a Internet, voltamos à era alfabética. Se um dia acreditamos ter entrado na civilização das imagens, eis que o computador nos reintroduz na galáxia de Gutenberg, e doravante todo mundo vê-se obrigado a ler. Para ler, é preciso um suporte. Esse suporte não pode ser apenas o computador. (CARRIÈRE; ECO, 2010, p. 16)

E ainda, na mesma fala, Eco ratifica:

Das duas, uma: ou o livro permanecerá o suporte da leitura, ou existirá alguma coisa similar ao que o livro nunca deixou de ser, mesmo antes da invenção da tipografia. As variações em torno do objeto livro não modificaram sua função, nem sua sintaxe, em mais de quinhentos anos. O livro é como a colher, o martelo, a roda ou a tesoura. Uma vez inventados, não podem ser aprimorados. (CARRIÈRE; ECO, 2010, p. 16-17)

---

<sup>34</sup> A ficcionalização ensaística de um “funeral” da Era de Gutenberg e advento da Era Google foi levada a cabo, recentemente, com a publicação da obra *Dublínescas*, do espanhol Enrique Vila-Matas (São Paulo: CosacNaify, 2011).

Notemos que o alerta do autor de *Apocalípticos e integrados* insere-se em um campo exclusivamente material: o objeto livro *versus* o objeto computador e suas redes de integração em massa. Sua instância é a de defesa de um objeto que considera impossível de se tornar ultrapassado, visto estar em um ponto máximo da criação humana para seu sustento intelectual. Na realidade, Eco não se deixa importunar justamente porque acredita que: 1) ou permanece o livro, ou 2) “existirá alguma coisa similar ao que o livro nunca deixou de ser, mesmo antes da invenção da tipografia”, conforme citamos acima. Nesse segundo ponto, inserem-se algumas premissas válidas a serem esmiuçadas.

Ao supor a persistência de algo similar ao livro (podemos pensar, mais uma vez, em *tablets* e *e-books*), Eco não toca no ponto que ele mesmo levantou: a mudança de uma sintaxe geral que organiza o texto e que é parte das novas culturas digitais, ligadas à simultaneidade, interação e decisão de caminhos de leitura a partir de ação concreta. A concepção de Eco sobre o objeto livro é, portanto, uma concepção geral, estendida, que se reporta ao objeto de papel, mas que também se conforma na realidade das páginas virtuais, mas não de situações diversas que têm surgido e que examinaremos a seguir. Assim, ambos, Carrière e Eco, apostam na efemeridade dos suportes duráveis. Porém, algo que não é tocado pelos dois, ao menos nesses trechos, é a correspondência entre linguagem, gêneros literários e suporte.

Um lado pertinente a ser discutido é exatamente o equilíbrio desses três elementos: linguagem, suporte e gêneros literários ou discursivos. Se voltarmos o olhar para uma sugestão como a do evento no SESC, percebemos que houve, na proposta da instituição, uma consonância entre o tipo literário escolhido (microconto e outras categorias da minificção) e o suporte para sua difusão e armazenamento; ou seja, a linguagem literária se corresponde com a do suporte tecnológico, o telefone celular, acentuando-se que seja neste um uso diferenciado da sua origem comunicacional. O espaço para mensagens de celular é tão exíguo quanto permite a inserção de estratégias ficcionais que se caracterizem pela economia linguística e gráfica, marca fundamental da minificção. Insistiremos conjuntamente, então, em dois vieses para o cotejo de textos minificcionais com seus suportes, sobretudo o virtual: 1) há de se ter uma correspondência entre linguagem literária adotada e suporte e 2) com a mudança de suporte, sofrem alterações a linguagem literária, a linguagem corrente do meio material (ou virtual) e suas sensibilidades despertadas.



Tangenciando esses dois aspectos, nosso objeto de análise demonstra grande possibilidade de adaptação e de inserção tecnológica. Pelo que vimos nas páginas anteriores do trabalho, em estudo de Lauro Zavala (2004, p. 83), quando este indica suas seis considerações para a minificção, uma delas é a conexão com os novos meios tecnológicos de informação e comunicação, por meio do valor de *virtualidade*. Para o estudo de minificção, observar a ampliação e multiplicidade dos suportes se torna um tema fecundo a aprofundamentos.

A busca de novos meios de transmissão do texto literário, tornando-o próximo do dia-a-dia dos indivíduos, sobretudo urbanos, não é algo novo na história. Em algumas vanguardas artísticas de inícios do século XX, era inclusive um propósito claro, consoante pôde ser observado com o Surrealismo e o Dadaísmo. Há uma ocorrência intrigante no Brasil e em muitos países que se encontra meio esquecida e que abrimos uma pequena digressão. É a “Arte-postal”, ou “Arte-correio”. Também se trabalhava, nela, com a importância do suporte, no caso, cartões-postais que eram remetidos a galerias, bienais, exposições, ou trocadas entre artistas. Sua expansão ao público não é priorizada, talvez pela arte manufaturada que dependia da formação de cada postal artístico. Fosse nos dias de hoje, seria um cartão enviado para milhares (quicá milhões de pessoas) somente por correio eletrônico, programas de conversa online (MSN e congêneres), ou em redes sociais. Devemos ressaltar que a arte-postal não possui ligação direta com a minificção, mas com as artes plásticas inventivas e vanguardistas do século XX. De certa maneira, possuiria ligação com a poesia, mais especificamente a poesia visual, nos dizeres de Sonia Virgínia Moreira e Monica Lustosa Szilard na *Revista Tempo Brasileiro*:

Os signos oficiais (como selos e carimbos) são colocados e colados junto com os símbolos pessoais criados pelos próprios artistas: são frases-poemas, dizeres ecológicos, colagens, desenhos, carimbos e etiquetas coloridas que buscam uma visualidade contemporânea, de vanguarda e alternativa. (MOREIRA; SZILARD, 1985, p. 196)

Abaixo se tem uma reprodução de exemplar de arte-postal, de Paulo Bruscky, um dos principais cultores da prática:

Imagem 1



Fonte: <http://www.itaucultural.org.br>

No Brasil, a arte-postal teve seu apogeu no período ditatorial, mas já nos anos de 1960 tinha seus princípios divulgados nos EUA. Em nosso contexto, representou um espaço da arte conceitual e do protesto social que lhe permitia o tráfego para outras realidades, por meio dos correios.

Em etapa anterior de desenvolvimento do digital e de manifestação postal, pensamos no surgimento do homem tipográfico, em que levantamentos são consumados na busca de modificações no espaço intelectual e imagético, concernentes à linguagem e o processo de intervenção mútua entre a tecnologia arcaica (manuscritos) e a então moderna tipografia (incunábulo e suportes posteriores). Esse conceito é tomado como baliza na obra *A galáxia de Gutenberg*, de Marshall McLuhan, publicação que causou furor na década de 1960. Nela, apontam-se as consequências da tipografia na vida humana tomada em suas variedades. McLuhan preocupa-se, especificamente, com as relações entre tecnologia e cultura, e nesse sentido diz:

Em termos mais simples, pode-se dizer que o surto de uma nova tecnologia, que estende ou prolonga um de nossos sentidos em sua ação exterior no mundo social, provoca, pelo seu próprio efeito, um novo relacionamento entre todos os nossos sentidos na cultura particular assim afetada. (MCLUHAN, 1972, p. 71)

Na contemporaneidade, precisamente nos últimos trinta anos, é o momento em que a cultura tipográfica (livro, jornal, revista) passa a compartilhar espaço com a cultura digital (internet, principalmente). Não sendo algo naturalizado, porquanto cultural, prescrevem-se alterações de sensibilidade social, artística e imagética, redundantes de mudanças ou transformações de “Era”, sobretudo quanto

à cultura gutenberguiana, atingida por novas soluções. Com isso, uma leitura possível a ser feita da obra de McLuhan e que nos situa no tempo atual, limítrofe de uma transfusão cultural, passa inescapavelmente pela reavaliação de um sistema cultural inserido em tecnologias históricas, como o caso do livro. Contudo, como o mesmo McLuhan aponta, as modificações das convenções culturais também se dirigem à sensibilidade, entendendo-se daí que só são relevantes as contribuições tecnológicas quando se organizam critérios distintos de apreensão do real (MCLUHAN, 1972, p. 363). Para nossos intentos, é uma porta de entrada aos entraves de postura crítica que por vezes são verificados diante do transporte material do livro para a virtualidade crescente de produções literárias.

Sintomaticamente, ao localizarmos as discussões sobre valor e cânone literários nos últimos vinte anos, é o exato recorte temporal simultâneo à emergência da cultura digital, propiciadora, em alguns casos, de abertura autoral, escolhas e modos de julgamento difusos. Mais um elemento, portanto, a ser considerado e discutido: a questão de especificidade da linguagem literária permanece à mesa de discussões com o surto da tecnologia digital. Refratariamente, a tradição impressa percorre os desvãos da cultura virtual, sugerindo antigos pressupostos para novos objetos:

Por isso não devemos nos surpreender que o novo campo da literariedade eletrônica ainda pague tributo a elementos e perspectivas da tradição impressa. Dessa maneira, ao influenciar as perspectivas de produção e de disseminação dos textos, agora em meio eletrônico, essa literatura da tradição impressa faz com que a própria noção de literariedade eletrônica fique sujeita a certa hesitação, oscilando entre certezas e incertezas, já familiares, da tradição impressa e novas e surpreendentes incertezas – somadas a umas poucas certezas – que vão surgindo nessas criações e leituras no ciberespaço [...] Essa instabilidade pode ser benéfica, sobretudo se for usada por criadores e leitores para se deslocarem de seus campos habituais de atuação e possibilitarem novas dinâmicas de produção e disseminação dos textos. (SANTOS, 2003, p. 61)

Devemos sublinhar as últimas palavras, que tratam dos benefícios da instabilidade entre certezas e incertezas sobre o estatuto literário. Pois o momento de fratura significa a oportunidade de reavaliação de parâmetros. A própria noção de literatura e de suas especificidades é delineada sob novo prisma, intensificado pelo advento de uma cultura como a digital. Desse modo, é um reforço à mirada ao que nos propomos anteriormente, a recordar que, quando se possui um novo, outra linguagem é robustecida. Diz-se renovação de linguagem porque pensar

em objetos inovadores é requerer um sistema linguístico-comunicacional diferenciado. Nesse sentido, é paradigmático o pensamento de Pierre Lévy:

Se considerarmos o computador como uma ferramenta para produzir textos clássicos, ele será apenas um instrumento mais prático que a associação de uma máquina de escrever mecânica, uma fotocopadora, uma tesoura e um tubo de cola. Um texto impresso em papel, embora produzido por computador, não tem estatuto ontológico nem propriedade estética fundamentalmente diferente dos de um texto redigido com instrumentos do século XIX. Pode-se dizer o mesmo de uma imagem ou de um filme feitos por computador e vistos sobre suportes clássicos. Mas se considerarmos o conjunto de todos os textos (de todas as imagens) que o leitor pode divulgar automaticamente interagindo com um computador a partir de uma matriz digital, penetramos num novo universo de criação e de leitura de signos.

Considerar o computador apenas como um instrumento a mais para produzir textos, sons ou imagens sobre um suporte fixo (papel, película, fita magnética) equivale a negar sua fecundidade propriamente cultural, ou seja, o aparecimento de novos gêneros ligados à interatividade (LÉVY, 1996, p. 40-41).

É de maior pertinência a observação de Lévy a respeito de transportes de linguagem neutros e automáticos de uma ferramenta a outra. Nesse trecho, sua discussão repousa diretamente sobre uma parte da crítica que corriqueiramente não considera as possibilidades de uma nova linguagem que se insurge com a expansão da rede de computadores. O estudioso de cibercultura indica a irrelevância de uso da mesma linguagem apenas com permuta de suporte. Por exemplo, não seria avanço algum (além do prático) o uso do programa de computador Word em escrita literária tão somente como substituição à máquina de escrever, sem que haja renovações estilísticas, fônicas, sintáticas e semânticas. O autor insiste, desse modo, nas potencialidades geradas por tecnologias que devam ser explorados ao máximo. Anote-se que quando da publicação da obra *O que é o virtual?* (fins dos anos 1990) estamos nos primórdios do assentamento maciço de uso de internet e as redes sociais ainda são incipientes.

Lévy assevera, portanto, a promoção de potencialidades linguísticas surgidas na Era Digital. A sua negação, ou não utilização seria um campo fértil sem uso. Ocorre-nos, como lembrança, a Poesia Concreta no Brasil dos anos 1950. As produções tributárias dessa vanguarda hoje em dia são potencializadas pelos recursos virtuais de interação entre imagem, texto, cor, textura e demais efeitos impensados na década de 1950, e ficamos no devaneio ao projetarmos quais seriam

suas conquistas diante de um aparato técnico que estivesse disponível aos seus principais propugnadores no período de divulgação do ideário concretista.

Expansão de sensibilidade, coexistência de livro e computador conectado à rede mundial, renovação de linguagem diante de um novo suporte... Ainda em favor de observações sobre o suporte como complemento de existência de diversas *media*, pensamos em outro estudo, o qual, se não fundou uma nova disciplina, contribuiu para sua fixação: o *Curso de midiologia geral*, de Régis Debray, publicado inicialmente em 1991. Nessa obra, Debray analisa criticamente a profusão de signos na sociedade e como são difundidos por meio da comunicação em massa. Um dos pontos centrais salientados pelo filósofo e professor francês é justamente a função do suporte. Em um comentário certeiro diante da simultaneidade homem/tecnologia, ele profere que “o homem alinha sua cultura consoante suas máquinas” (DEBRAY, 1993, p. 239). Em nenhum momento vê-se o suporte como simples meio de transmissão de cultura, invisível e imparcial; aliás, são falácias contestadas:

O suporte é, talvez, o que se vê menos e o que conta mais. Na civilização concebida como sistema de produção de vestígios, ele não representaria a força produtora, nem a fonte de energia, mas sim a matéria-prima. (DEBRAY, 1993, p. 207)

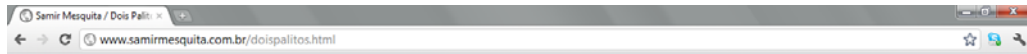
Debray resume, a seguir, categoricamente o processo: “Quando muda o suporte, muda a grafia.” (DEBRAY, 1993, p. 208). Já colocado antes em outras palavras, eis o ponto central de nossa discussão. O suporte é alçado a primeiro plano na concretização de realizações. A compreensão que se almejar de um texto deve considerar seu material de sustentação: físico ou virtual. Mas como se instauraria pontualmente uma manifestação minificcional no quadro virtual possível contemporaneamente, sem essa se tornar obsoleta ou epigônica do discurso literário fixado na tradição que veja apenas transmutação de suporte isenta de modificações próprias?

Tomemos a experiência interessante de interação entre suporte, texto e leitor realizada pelo escritor e publicitário brasileiro Samir Mesquita. Em 2007, após uma oficina literária ministrada por Marcelino Freire, ele organizou, editorou e lançou o projeto que resultou no conceito de seu livro *Dois Palitos*, o qual se tornou, inclusive, um dos mais vendidos na Livraria da Vila, em São Paulo<sup>35</sup>. Revelava-se

<sup>35</sup> (UHELSKI, Sara. “Autor publica minicontos dentro de caixinha de fósforos”. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u464846.shtml>>. Acesso em: 08/07/2011.

sua investigação de outros formatos, pois o livro era uma caixa de fósforos que continha dezenas de folhetos pequeninos, cada um com um microconto. No site do autor (<http://www.samirmesquita.com.br>), há um *link* para sua demonstração e recriação virtual. Ao clicar em “Dois Palitos”, o leitor se depara com a seguinte imagem:

## Imagem 2



**Fonte:** <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>

Conforme indicado pela imagem, há a informação: “Contém 50 microcontos”. Ao direcionar o cursor para a caixa de fósforos virtual e clicar, ela se abre, mostrando vários palitos emparelhados ainda não usados:

### Imagem 3



Fonte: (<http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>)

Por fim, ao clicar mais uma vez em qualquer um dos palitos disponíveis, abre-se uma folha de papel virtualizada com um texto de no máximo cinquenta caracteres, descontando o título. Sua visualização é rápida e delimitada rigorosamente, pois dura o tempo de queima do palito de fósforo. No processo, um som de chama é emitido.

### Imagem 4



Fonte: (<http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>)

De acordo com o que se vê na Imagem 3, o texto intitulado “Sábio” enuncia: “Diga-me com quem tu andas e direi o quanto vais te foder”. Claramente, uma referência ao provérbio popular conhecido: “Diga-me com quem andas que te direi quem és”. Porém, o gracejo da leitura é intensificado pela disposição da imagem limpa do *link*, da sua interatividade e de sua apreciação súbita. A maioria dos outros textos que surgem nos repetidos cliques caminham na direção do humor, na revelação rápida de situações embaraçosas do cotidiano. Sustentam leitura ágil de acordo com a disposição do leitor.

O que é interessante é que são os mesmos textos que aparecem em *Dois Palitos* livro, mas obviamente cada um com uma efetivação de leitura em seu suporte idealizado. Retirar os textos de Mesquita do contexto de interação proporcionado pelo *site* é destruir boa parte de sua validade enquanto texto construído em conjunto com o apreciador, o qual tem sua atuação estendida à co-autoria. Trata-se de um hipertexto no sentido estrito e dicionarizado do termo, a saber, com “apresentação de informações escritas, organizada de tal maneira que o leitor tem liberdade de escolher vários caminhos, a partir de sequências associativas possíveis entre blocos vinculados por remissões, sem estar preso a um encadeamento linear único” (DICIONÁRIO HOUAISS ELETRÔNICO). Propicia a articulação de nossos sentidos: tateamos o objeto, lemos o texto, vemos seu movimento, ouvimos o crepitar do fogo no palito; possibilidades diferentes da fruição de sua versão em livro.

Sentido inverso foi o percorrido por Fabricio Carpinejar. O autor gaúcho recolheu várias de suas postagens no *site Twitter* e publicou, em 2009, o livro [www.twitter.com/carpinejar](http://www.twitter.com/carpinejar). Esse livro indica um cruzamento de caminhos: o que pareceria à primeira vista uma postura tradicionalista (chegar às páginas impressas como consagração de autor publicado, o que na literatura digital vem se desfazendo), funda-se em um componente irônico, como se percebe em seu título alusivo e propagandístico de outro meio comunicacional. O processo inverte as ideias do trecho comentado de Pierre Lévy ao partir de uma linguagem específica, a virtual, ou virtualizada no sentido de outro meio de transmissão e circulação, para outra, a literária institucionalizada e tradicionalizada pelo livro, afinal, ainda um símbolo potente do “tornar-se literatura”. Esse processo ocorre mesmo na



diagramação do texto, em que se tem horário exato de postagem e meio utilizado, além do “texto em si”; como nesse abaixo:

Hiena nunca ri: sua risada é fome. 3:48 PM Sep 5th from web (CARPINEJAR, 2009, p. 15)

Em sua grande maioria, são textos que buscam o caráter aforístico, na expectativa de transmitir uma reflexão moral. Essa aparente contradição de componentes torna seus *tweets* mais chamativos. Na apresentação da obra essa inclinação é anunciada:

Sempre fui leitor de aforismos: Pascal, Chamfort, La Rochefoucauld, Karl Kraus, Goethe, Cioran. Ou dos brasileiros Millôr, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Antonio Maria, Clarice Lispector, Mario Quintana, Ponte Preta, Daniel Piza, Luis Fernando Verissimo. Consistia numa chance de exercitar a densidade, a sentença filosófica, o provérbio, a rasteira, o relâmpago. Síntese implicante, clarão do desconforto, que contraria lugares-comuns e condicionamentos. Que assume a advocacia do ordinário. (CARPINEJAR, 2009, p. 8)

Além de aforístico, os textos reunidos no livro de Carpinejar tendem a se estruturar sob a forma de jogos de linguagem, em clarões poéticos, em pequenas passagens ficcionalizadas. De certo modo, o resultado oscila entre a inspiração de um frasista talentoso e frases prontas contidas em biscoito da sorte chinês. Ao pontuarmos seu livro, resgatamos pensamentos-fórmulas, definições inventivas ou metáforas existenciais, como:

O perdão é uma desculpa com juros. 3:50 PM Jul 29th from web (CARPINEJAR, 2009, p. 59)

Venha doer comigo, não se isole para sofrer, não quero sua vida editada. 6:04 PM Jul 27th from web (CARPINEJAR, 2009, p. 64)

Cócega é quando o corpo conta piada. 4:11 PM Jul 9th from web (CARPINEJAR, 2009, p. 73)

Vicente, meu filho de 7 anos, me explica: “O mosquito é um pavio de vela”. Deve acender com o nosso sangue. 5:31 PM Aug 21st from web (CARPINEJAR, 2009, p. 27)

O que chama atenção na ligação entre texto e suas informações adicionais (horário, data, meio utilizado) é a incongruência criativa desenvolvida entre o teor das produções, afeitas ao aforismo, à máxima, à sentença filosófica e o índice de realidade aparente do tempo e horário de postagem, como a conferir uma data de criação para um conteúdo que se quer, normalmente, atemporal. Assim, não deixa de ser curioso o entrelace entre uma tradição milenar de elocução poético-existencial e o fugaz e acumulado volume de produção no *Twitter*.

Há várias outras experimentações em curso no ambiente virtual que pretendem criar textos ficcionais e poéticos. Entre eles, localizam-se endereços de postagem totalmente dedicados à criação minificcional, como: [twitter.com/microcontos](https://twitter.com/microcontos), [twitter.com/microcontoscos](https://twitter.com/microcontoscos), [twitter.com/micronarrativas](https://twitter.com/micronarrativas) e [twitter.com/marcelinofreire](https://twitter.com/marcelinofreire). Ocorre, porém, a nosso ver, algo diferente do caso de Samir Mesquita. No projeto virtual de “Dois Palitos”, parecia haver algo realmente de novo, ao ser proporcionada uma ordenação de leitura ancorada em interação e sinais múltiplos (como o som dos fósforos riscando e queimando) que estão ausentes dos experimentos do *Twitter* referidos. Nestes, o resultado com frequência é uma reafirmação do antigo, de formas simples de enunciação que apenas mudaram de suporte, sem maiores ganhos formais e estéticos. Seria aí um impedimento aos autores imposto pelo próprio espaço do *Twitter*, o qual, como se sabe, não permite postagens que ultrapassem 140 caracteres? Seria um desafio que esses autores não têm conseguido driblar em suas comportas limítrofes? Pois, mesmo sendo novo, o espaço de um *tweet* não é muito maior que o de um epigrama arcaico inserido em uma lápide...

Podemos, ainda, notar um texto de Gonçalo M. Tavares, autor angolano contemporâneo, que tem no projeto “O Bairro”<sup>36</sup> uma de suas principais realizações e que no texto abaixo reflete essencialmente sobre a questão de espaço:

---

<sup>36</sup> O projeto “O Bairro” é uma ideia de Gonçalo M. Tavares de construir “residências” para escritores, sob a forma de títulos que remetam às suas casas imaginadas no bairro ficcional. Cada autor tem, portanto, uma residência e seu nome está no título do livro. A ideia para os títulos parece ter vindo da obra *Histórias do Sr. Keuner*, de Bertolt Brecht, já que são histórias fragmentadas, ou pensamentos de cada um dos “senhores-livros”: *O senhor Valéry*, *O senhor Brecht*, *O senhor Calvino*.

“O escritor com pouco vocabulário”

Tinha um teclado de computador que em vez de teclas com letras tinha teclas com palavras. Essas teclas eram substituíveis.

Como o teclado só tinha capacidade para cerca de cinquenta teclas ele havia construído um enorme arquivo. Quando era necessário, isto é, quando queria escrever uma determinada palavra que não estava no seu teclado, ele ia buscar ao arquivo uma tecla-palavra e colocava-a no sítio.

Acusavam-no de ter falta de vocabulário, mas o que ele tinha era falta de espaço. (TAVARES, In CHAFFE, 2007, p. 13)

Gonçalo M. Tavares problematiza o fator espaço, mas sob a ótica não de uma maximização, e sim de conformação entre o máximo significativo em uma exiguidade imposta ao escritor. Um deslocamento de significado seria: o vocabulário é identificado como o espaço destinado ao escritor produzir seus textos, em uma relação material entre palavra e espaço. Sendo assim, a tensão imaginação/espaço é aqui mostrada de forma irônica.

Podemos concluir desses raciocínios empreendidos do contato entre linguagem literária e suporte, e mais particularmente entre minificação e suporte, que uma nova plataforma de produção requer uma nova linguagem e que essa nova linguagem influencia e é influenciada pelo novo suporte. Em ambos os casos, o contrário acaba implicando em perda de efetividade e sustenta o argumento de Pierre Lévy de que se suceda apenas uma transplantação de um objeto antigo. A minificação demonstra extrema vitalidade no ambiente virtual quando interseccionada pelas potencialidades oferecidas por esse espaço, mas redundante em “mais-do-mesmo” ao ser mera reprodução de literatura tradicionalizada.

## 2ª PARTE A MINIFICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

### 1 A MINIFICÇÃO NO CONTEXTO LITERÁRIO BRASILEIRO

É possível uma genealogia da minificção no Brasil? De que maneira ela ocorre? Quais são suas obras principais e seus autores significativos? E, principalmente, quais são os critérios a serem levados em conta para seu estabelecimento?

Essas perguntas direcionam o olhar de quem se preocupa em estabelecer balizas viáveis para o estudo do assunto em nosso país. Frequentemente, o nome de Dalton Trevisan é citado como o pioneiro de tal prática (GONZAGA, 2007; SPALDING, 2008), sobretudo para a literatura contemporânea. Todavia, um esforço mais largo de fixação em uma perspectiva diacrônica recupera outros importantes marcos de uma minificção, por assim dizer, *avant la lettre*, os quais, se não foram entendidos como tal em seu tempo, ilustram bem uma espécie de primórdios da escrita miniatural brasileira. Intenciona-se, assim, um quadro da minificção no contexto literário brasileiro baseado em obras, autores e movimentos centrado em surgimento e processo de depuração textual na sucessão temporal em que nossa literatura se situa.

Em *A minificção do Brasil: em defesa dos frascos & dos comprimidos*, Márcio Almeida reclama a alguns autores mineiros, como Elias José, um pioneirismo omitido nos trabalhos que buscaram delinear os rastros históricos da minificção. Almeida é bastante taxativo em seus comentários:

É injusticável até por todos os argumentos mais bizarros que intentem como prova em contrário, a omissão do pioneirismo de Elias José e dos autores de Guaxupé que, também de modo inédito, através do jornal “O Coruja”, da revista “Mensagem”, dos “Cadernos 20” e da revista “Poleiro de urus”, criaram e disseminaram, a partir do final dos anos 60, o miniconto, dando início de modo mais orgânico à minificção no país. Esta afirmação é irrefutável. (ALMEIDA, 2010, p. 113)

O embate do autor, assim, é direcionado à visão assinalada e cristalizada que aponta Dalton Trevisan o precursor maior da minificção em nosso país e concentra em *Ah, é?*, livro de 1994, o iniciador dessa modalidade no Brasil. O argumento que embasa o questionamento de Almeida é que já nos anos 1960

exercia-se conscientemente o miniconto em Minas Gerais e seu posicionamento vai de encontro a pesquisas acadêmicas, como as de Pedro Gonzaga e Marcelo Spalding.

Gonzaga, por exemplo, é partidário feroz da extrema novidade da obra de Trevisan, ao dizer que, frente ao livro *Ah, é?*:

nenhuma outra criação até aquele momento havia se inserido de forma tão clara dentro do que na América Latina se tinha como gênero consolidado há mais de duas décadas, e um gênero que apresenta como aspecto central o miniconto, das formas de minificção a mais impressionante pelo seu poder de conter narração e outros recursos literários em tão pouco espaço. (GONZAGA, 2007, p. 74)

Por sua vez, Marcelo Spalding é um pouco menos assertivo e relativiza o entusiasmo em canonizar o nome de Dalton Trevisan como o criador da minificção no Brasil: “Sendo ou não a obra de Trevisan pioneira do miniconto à Monterroso no Brasil, o fato é que a partir de *Ah, é?* operou-se uma espécie de reinvenção do gênero na nossa literatura” (SPALDING, 2008, p. 49). Inegavelmente, a obra de Trevisan é referência para a literatura minificcional brasileira. No capítulo seguinte, inclusive, tentaremos demonstrar razões para justificar por que ele pode ser emoldurado como um minificcionalista por excelência. Mas tanto o livro de Márcio Almeida (que pende para autores mineiros) quanto as pesquisas acadêmicas de Pedro Gonzaga e, principalmente, de Marcelo Spalding buscam referências mais distantes, como sinais de um processo mais extenso de miniaturização de procedimentos ficcionais no Brasil.

Spalding, por exemplo, reconstrói sucintamente parte desse percurso e dirige-se um pouco mais ao passado de nossa literatura. Tende a encontrar em Machado de Assis um precursor da minificção no Brasil, com “Um apólogo”, do livro *Várias Histórias*, de 1886, o qual tem seu enredo construído em apenas seiscentas e cinquenta palavras. A concisão ficcional machadiana estaria presente, também, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1881:

Já no primeiro romance de sua chamada segunda fase, Machado deixa emergir para a própria narrativa sua preocupação com a concisão. [...] Assim, não surpreende que em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se encontrem tantos capítulos de um parágrafo ou uma página, como “Uma reflexão imoral” (XVI), “Virgília” (XXII), “A pêndula” (LVI), “O senão do livro” (LXXI), “O jantar” (XCIII), “Flores de Antanho” (XCV), “De repouso” (CII), “Epitáfio” (CXXV), “Na câmara” (CXXVIII), o unifrásico “Inutilidade” (CXXVI), os seqüentes “Não vou” (CXLIII), “Utilidade relativa” (CXLIV) e “Simples repetição” (CXLV) e o derradeiro e célebre “Das negativas” (CLX). (SPALDING, 2008, p. 30)

Se é indiscutível a ascendência machadiana no traçado histórico da tendência ficcional de se concentrar em textualidades comprimidas, é forçoso atentar para mais algumas pistas que complementem um quadro razoável de sua evolução no contexto literário brasileiro.

Atuação não percebida por Spalding, Gonzaga ou Almeida é o nome de Raul Pompéia, o qual se dedicou contumazmente a produzir peças literárias com algum teor ficcional em exíguo espaço da imprensa. Em 1883, o autor de *O Ateneu* começa a publicar pequenos textos no *Jornal do Comércio* e prossegue escrevendo-os e publicando-os nos anos seguintes em variados jornais. A obra que contém o conjunto desses textos só vem a lume, postumamente, em 1900, intitulado-se *Canções sem metro*. Esse fato é observado por Rauer Ribeiro Rodrigues e Fabrina Martinez no texto “Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro”, na revista *Carandá* (2011, p. 257). Quando de sua publicação, seus textos foram recebidos e considerados contos, estendendo-se tal compreensão para diversos avaliadores. Na edição das obras completas de Pompéia, no volume IV (exclusivo a *Canções sem metro*), Afrânio Coutinho corrobora essa impressão:

Explica-se isso porque as pequenas peças encerram, constantemente, uma espécie de mote com uma pequena narrativa ou estorinha, de fundo simbólico, alusiva ao que está implícito no mote, ou exprimindo uma reflexão grave sobre a vida ou as coisas. (COUTINHO In POMPÉIA, 1982, p. 22)

Em outro rumo, os textos também são aproximados ao poema em prosa e seriam irmanados às experiências de Charles Baudelaire ou Isadore-Lucien Ducasse (o conde de Lautréamont) (COUTINHO, In POMPÉIA, 1982, p. 19). Nesse caminho seguiu Regina Lúcia de Araújo, que, em sua tese de doutorado *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*, fornece elementos interessantes para a situação do escritor nas origens de uma prosa minificcional brasileira:

O miniaturismo, em Pompéia, aparece com a publicação em jornais das canções microscópicas, às quais deu o nome final de *Canções sem metro*. Nesses textos, a narrativa se reduz ao mínimo, sendo fragmentada a partir de uma perspectiva psicológica e não espacial. (ARAÚJO, 2006, p. 60)

Na atenção aos textos em si, confirma-se a hibridação de gêneros e vozes ao estro artístico conhecido de Pompéia, por meio de um impressionismo literário propício à captação de imagens e sugestões imersas em uma recriação da realidade sensível. Como vemos no texto a seguir, o qual divulga propensão à crítica de uma modernidade que avança com feitiços arrasadores, talvez numa antevisão de escassez de recursos, exaustão de riquezas naturais e com um olhar acentuadamente crítico à conduta avara do homem:

#### “Comércio”

Títulos... cotações... câmbio...

Concorram os produtos do Oriente, marfins da África, sedas luxuosas da fauna polar; concorra o gênio industrial da Europa; concorra a uberidade virginal do Novo Mundo – toda a matéria-prima de que fazem ouro os alquimistas do dia! Esteriliza-se o solo, talam-se os campos extenuados, devastam-se as minas. Não de acabar os futuros campos, não de acabar as futuras minas... Criemos ouro!

É preciso que o ouro circule pela superfície do planeta como circula o sangue no corpo. Tudo se faça em ouro. Seja ouro a justiça, ouro as lágrimas dos oprimidos, ouro a honra, ouro a pureza, ouro a dignidade humana! Acabadas as cachemiras, vendamos a carne que elas cobriram. Ouro! mais ouro!

Quando não houver mais trigo para os pães, faremos pães de ouro; quando o planeta, exausto, fragmentar-se no vácuo, um novo planeta, de ouro, dará refúgio à humanidade expatriada, mas triunfante!

Famoso alarma dos iluminados videntes do dia. (POMPÉIA, 1982, p. 70)

O tom altissonante e exaltado, à maneira de manifesto político ou econômico, marca um texto como esse de Pompéia, assim como suas *Canções sem metro* também denotam o olhar às pequenas realidades, sob a forma de uma subjetividade transtornada e paralisada, em um texto como “Solução” (POMPÉIA, 1982, p. 98), ou um alumbramento pictórico diante da beleza feminina em “Uma impressão” (POMPÉIA, 1982, p. 106).

Após as representações do século XIX com Machado de Assis e Raul Pompéia, deparamo-nos nas primeiras décadas do século XX com direcionamentos mais íntimos e estreitos àquilo que se compreende hoje em dia como minificção, ou como uma ficcionalidade diminuta. O movimento mais vigoroso

que parece marcar a minificção contemporânea parece ter suas raízes no modernismo de 1922.

É do modernismo inicial que permanecem como fontes estéticas mais próximas do discurso atual sobre minificção. Como se sabe, a fragmentação de linguagem, o instantâneo poético, a introjeção do ficcional no poético, do humor irônico na prosa, além de outras peculiaridades, são atitudes programáticas de uma literatura tida como insurreta e que remontam ao primeiro modernismo, a partir de 1922, até os anos derradeiros de 1930. Essas proposições frutificaram, tornando-se sedimento para as futuras gerações de escritores e artistas. Uma hipótese de trabalho suplementar é, pois, que a minificção contemporânea brasileira se comunique abertamente com conquistas modernistas no âmbito da linguagem liberada, cotidiana e com densidade poética no trivial. Principalmente autores como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes em um primeiro momento, e Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e José Paulo Paes, em momentos posteriores, têm seus olhares marcados como grandes parâmetros para a literatura mínima. Seria escusado dizer que, além da ficção mínima, vários outros escritores e grupos se relacionam a essas conquistas formais e temáticas. Ocorre, portanto, a possibilidade de enxergar antecedentes da minificção no Brasil em propostas da literatura modernista, principalmente no que concerne às alterações de tonalidade e conteúdo presentes em sua vertente poética. Pensamos em termos de modificação e consolidação de uma dicção mais afeita ao cotidiano. Não se quer de maneira alguma afirmar que a poesia e prosa desses autores seja minificção em sentido estrito, mas sim que suas experiências possam ter sido plasmadas criativamente na produção literária de autores contemporâneos de minificção.

Na seção “Miniconto”, de seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer desenvolve o argumento em busca de filiações ao texto minificcional brasileiro contemporâneo. Suas considerações recaem exatamente na teia literária enredada a partir da década de 1920:

é preciso insistir nos exemplos do passado, dentre os quais encontramos resultados notáveis, como as narrativas telegráficas de Oswald em *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, as experiências de *Tutaméia*, de Guimarães Rosa, que, em seus prefácios, cria uma relação instigante entre a narrativa breve e o *punch* metafísico do “chiste”, ou as minicrônicas de Carlos Drummond de Andrade e de Clarice Lispector, que transitam entre jornalismo e ficção. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 95)



Apesar da extensão temporal de seu recorte, indo do Oswald de Andrade das décadas de 1920 e 1930 aos trabalhos de Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector que despontam em livros nas décadas de 1970 e 1980, a notação crítica de Schøllhammer é explicitamente favorável à vinculação da minificção à literatura de registro modernista e insinua um trajeto.

Os autores citados, efetivamente, lançam mão de recursos que visam abolir a noção de gênero. Os romances de Oswald de Andrade não são mais romances em sua acepção tradicional: são fragmentos unidos por um centro de percepções velozes e montadas sob um olhar cubista-futurista, o qual em muito se quer como poesia. Se nos colocamos ao encalço de sua poesia, é um texto que prima pelo curto, explosivo e prosaico cotidiano. Em *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, de 1927, o primeiro poema diz:

“amor”  
humor (ANDRADE, 1966, p. 141)

A título de comparação, em coletânea de 2005, intitulada *Contos de bolso*, o escritor gaúcho Luis Dill propõe o seguinte miniconto:

“Aventura”  
Nasceu. (DILL, In CHAFFE, 2005, p. 96)

A proximidade de recursos é flagrante. O conteúdo do poema e do miniconto é ativado pela relação íntima estabelecida com o título, de modo que dissertam elipticamente sobre seus temas: o amor e a aventura. De resto, são setenta e oito anos de distância entre textos tão ligados estilisticamente.

Outra estratégia poética de Oswald é a serialização poética, ou seja, encadeamento de pílulas poéticas que se juntam num todo imaginado. Um bom exemplo ainda está no *Primeiro caderno*, na sequência de “As quatro gares”. São quatro poemas interdependentes que compõem o trajeto de uma existência, um quadro de vida, portanto. Atente-se para o uso de estruturas paratáticas logo no primeiro poema, “infância”.

“As quatro gares”

“infância”

O camisolão

O jarro

O passarinho

O oceano

A visita na casa que a gente sentava no sofá

“adolescência”

Aquele amor

Nem me fale

“maturidade”

O Sr. e a Sra. Amadeu

Participam a V. Excia.

O feliz nascimento

De sua filha

Gilberta

“velhice”

O netinho jogou os óculos

Na latrina

(ANDRADE, 1966, p. 144-145)

Toda uma narrativa é elaborada a partir de compartimentos sazonais, com os itens atribuidores de existência social, religiosa e econômica formando o quadro fixo de uma vida em fluxo. Essa verdadeira “poética da radicalidade”, segundo Haroldo de Campos (1966, p. 7-54), baseia-se quase inteiramente no cruzamento constante e irrefreável entre prosa e poesia, poema e ficção, buscando uma renovação do estofamento verbal. Esse dado ocorre, primordialmente, na diminuição de barreiras entre gêneros e formas de representação verbal. Conforme dizem Antonio Candido e José Aderaldo Castello:

Antes de mais nada, houve [no modernismo e em Oswald de Andrade] uma espécie de permuta: a poesia aproximou-se do ritmo, do vocabulário, dos temas da prosa; a prosa de ficção adotou resolutamente processos de elaboração da poesia, como é notório na fase dinâmica de 1922-1930. (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 18)

Em outras produções de Oswald de Andrade, concretiza-se a postura calcada no fragmento e no lance rápido de criação. Que é o *Dicionário de bolso* senão uma coleção de piadas políticas e históricas mordazes num estilo sintético e ferino? É desse livro que destacamos os retratos a seguir:

“Madalena”

Joan Crawford na vida de Cristo. (ANDRADE, 1990, p. 35)

“Freud”

Diretor espiritual da burguesia. (ANDRADE, 1990, p. 88)

“Menotti Del Picchia”

*Tagliarini al zucchero*. (ANDRADE, 1990, p. 100)

“Tristão de Athaíde”

Cachorro policial premiado em diversas exposições de doutrina. (ANDRADE, 1990, p. 104)

Além de piadas, são verdadeiros ditos espirituosos, retratos instantâneos, chistes – no sentido freudiano do termo<sup>37</sup>. Efetivamente, é o centro nervoso daquilo que os dois autores de *Presença da literatura brasileira* dizem:

Fez-se em períodos curtos, densa, não raro elíptica, pesada de imagens, que compensavam a parcimônia da frase pela tensão expressiva de cada palavra. É o que se vê nas experiências decisivas de Oswald de Andrade: os artigos, os manifestos, sobretudo o romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), em que a realidade é trabalhada por meio de recursos poéticos, com apelo à sugestão, à alusão, à metáfora e ao trocadilho. Estes processos se aliavam a 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 leitor, dispensando a rigorosa concatenação lógica. (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 24-25)

Recuperemos outro estímulo de Schøllhammer. Em seu comentário, Guimarães Rosa também se faz presente. Não o contista de *Sagarana*, nem o romancista épico de *Grande Sertão: Veredas*, mas o anedotista de *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, de 1967. Em outro texto seu, sintomaticamente intitulado “Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil” (2004), é desenvolvida a interessante aproximação feita acima entre os prefácios de *Tutaméia*, com seu caráter ensaístico-minificcional, e os fragmentos românticos que buscam o conhecimento absoluto por meio da indicação e contemplação do impronunciável, como pode ser verificado no caso dos filósofos do primeiro romantismo alemão Friedrich Schlegel, em *Dialeto dos fragmentos*, e Novalis, na

<sup>37</sup> Em *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, Sigmund Freud propõe: “Uma apreciada definição do chiste considera-o a habilidade de encontrar similaridades entre coisas semelhantes, isto é, descobrir similaridades escondidas.” [...] “A ‘brevidade’ é o corpo e a alma do chiste, sua própria essência” [...] (FREUD, 1996, p. 19 e 21).

obra *Pólen*. Para o crítico, o que se tem nessa última fase rosiana é uma verdadeira “invenção de uma poética da prosa curta” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 154), sobretudo nos prefácios dispostos estrategicamente entre os contos curtos e que são aproximados à velocidade do *Witz* romântico, desconcertante e agudo.

Ao pretendermos fechar esse ciclo aberto pelos “exemplos do passado”, chegamos a Carlos Drummond de Andrade. Mesmo em sua poesia poderíamos encontrar modelos que se coadunem eficazmente da minificção contemporânea. Mas pensemos em sua prosa breve, representada pelas crônicas circunstanciais de *De notícias e não-notícias faz-se a crônica* (publicadas inicialmente em livro em 1974) e por *Contos plausíveis* (de 1981).

*Contos plausíveis* é uma reunião de textos escritos para o *Jornal do Brasil* durante a participação de Drummond como colaborador desse jornal, a partir de 1969. Alcides Carlos Villaça, na orelha esquerda da edição de 1985, diz:

Flagrantes concisos da vida, fatias mínimas da realidade cotidiana, que nos transmitem uma concepção profundamente cética e até pessimista do mundo e (subjacente) uma tímida visão confiante. [...] Uma prosa tão sóbria, que é um modelo de precisão. O segredo destes contos ligeiríssimos é mergulhar no cotidiano mais prosaico, para tirar daí o essencial. [Drummond] 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, In DRUMMOND, 1985)

É nesse viés que a produção drummondiana se posta ao lado do minificcional. Seus textos de *Contos plausíveis* sumarizam os gêneros (conforme aponta Villaça), deixando de ser conto, crônica e poesia e passando a ser, enfim, uma formação verbal de elementos minificcionalizados. O olhar agudo para engendrar a história é sempre cioso do pequeno, do essencial, de uma cadência exata aos tipos que exhibe:

“O admirador”

Era fascinado por crepúsculos. Diante de um belo pôr-de-sol, expandia-se: “Ah!”. Dia seguinte, o espetáculo se renovava e ele: “Oh! Ah!”. Em certas ocasiões, perdia mesmo a conta, explodindo: “Ah! Oh! Ah!” indefinidamente.

Naquela tarde, a combinação de matizes e nuvens foi tão soberba que as exclamações habituais se converteram em urros. Os urros, de tão estrondosos, provocaram deslocamento de ar. Empalideceram os tons, desmancharam-se as nuvens, e uma catarata desabou sobre a Terra, envolvendo o amator de crepúsculos, que desapareceu em

redemoinho no girar do vento, vítima de sua capacidade de admiração. (ANDRADE, 1985, p. 103)

Outra composição intrigante de Drummond é o livro *O avesso das coisas*, de 1987, publicado logo após seu falecimento. *O avesso das coisas* é catalogado frequentemente como uma obra de aforismos e apotegmas, quando, além dessa forma, são frases curtas que tocam o espírito poético, filosófico, humorístico e comportamental. A obra é organizada sob a forma de glossário, seguindo a lista de assuntos de A até Z. Como exemplo, dispomos:

“Pecado”

Todos os pecados são perdoáveis; portanto não há pecados. (ANDRADE, 2003, p. 940)

“Amanhecer”:

O amanhecer é uma festa para convidados que estão dormindo. (ANDRADE, 2003, p. 888)

“Antropofagia”

Os métodos modernos de negócio tornaram obsoleta a antropofagia. (ANDRADE, 2002, p. 891)

Cada aforismo assume-se como expressão de pensamento ou constatação, assim como espaço aberto ao olhar lírico. Em *O mundo em uma frase: uma breve história do aforismo*, James Gealry diz: “Os aforismos são a bagagem de mão da literatura” (GEALRY, 2007, p. 20). Na esteira dessa observação, o que presenciamos no sintetismo das coisas vistas pelo avesso, em Drummond, é a formatação de uma conduta que se torna adjacente ao discurso minificcional.

Chegamos ao modernismo de 1922 e dele já nos distanciamos em alguns anos. Nesse período, o que houve de relevante ao minificcional, ao menos do que tenhamos notícia?

Primeiramente, *Cenas da vida brasileira*, de Marques Rebelo, de 1943 e *Histórias, talvez*, de Guilherme de Almeida, de 1948. São obras não muito divulgadas de dois grandes escritores brasileiros do século XX. Ao que pudemos supor, a obra de Marques Rebelo se associa à percepção de Hélio Pólvora sobre o conto modernista (embora o livro de Rebelo seja de crônicas), em *A força da ficção: “O conto modernista é uma crônica ficcional percorrida por frases vibrantes e pela orografia da caricatura intencional”* (PÓLVORA, 1971, p. 15). É uma opinião até certo ponto duvidosa ao conto do período integral, mas que no caso específico da

obra de Rebelo se sustenta como caracterização, pois se trata de uma escrita baseada em tipos, situações embaraçosas e cômicas, ao modo de uma crônica de costumes reduzida ao extremo. Já em *Histórias, talvez*, Guilherme de Almeida, mais conhecido como poeta e tradutor, compõe contos morais, melhor diríamos moralistas, em um direcionamento que não parece ter se assentado na minificação contemporânea.

Alcançando os anos de 1960 e 1970, duas vertentes podem ser enfocadas: a situação do conto miniaturizado e do poema com feição ficcional.

No primeiro caso, o critério de seleção baseia-se na tendência que se intensifica no período de apogeu do gênero conto brasileiro, o qual se centra em uma gradativa redução da configuração física dos textos. Soaria artificioso colocarmos nesses termos diante da variedade enorme de autores e obras, mas é um fato ressaltado por críticos literários que se ativeram ao entendimento do aspecto expressivo do conto reduzido ao mínimo verbal, como Fábio Lucas, que aponta:

Tal zelo pela miniatura, de tradição rococó, foi-se extremando na prática de estória curta, a ponto de atingir o “mini-conto”, instantâneo dramático de reduzida dimensão (Rubem Fonseca exercitou alguns exemplos em *Lúcia McCartney*; Wander Piroli em *A mãe e o filho da mãe*, conto “As regras do jogo”; Moacyr Scliar em *O carnaval dos animais*, conto “Comunicação”, por exemplo; Péricles Prade em *Alçapão para gigantes*). (LUCAS, 1989, p. 112)

Da mesma forma vemos essa tendência em Millôr Fernandes, com *Fábulas fabulosas*, livro publicado em 1964. Nesse livro singular, exemplo de construção de fábula livre, com teor acentuadamente cômico e irônico, a moral é sempre voltada negativamente, ou beira o *nonsense*:

“A verdade na mata”

Quebrando o tédio, disse um dos caçadores: “Você quer apostar como eu saio e dentro de dez minutos volto com um tigre morto?” Disse o outro caçador, *blasé*: “Bobagem: no Brasil não tem tigre”. “Isso você leu nos livros”, respondeu o primeiro. “E verifiquei na prática”, tornou o segundo. “Pois eu vou sair e voltar com um tigre para desmoralizar a sua teoria e a sua prática”, disse o primeiro caçador. “Vale quinhentas pratas?”. O outro caçador disse que valia e o primeiro saiu carregando seu rifle. O outro ficou fumando cachimbo. Daí a dez minutos um tigrão enorme meteu a cabeça na porta e gritou, com um vozeirão: “Hei velho, você deve quinhentas pratas à viúva do outro”.

Moral: Não adianta ganhar certas apostas. (FERNANDES, 1976, p. 25)

Mas ainda há o aspecto tangencial entre uma narrativa dinâmica, ágil (como se encontra em Rubem Fonseca, por exemplo) e outra que se encaminha para a subjetividade, em que “A diluição da estrutura factual e o adensamento lírico do texto autorizam a aproximação do conto moderno ao poema, como já o fez Julio Cortázar” (LUCAS, 1989, p. 112). Nesse entrecruzamento situa-se a obra mencionada no início por Márcio Almeida e que seria outro marco para o miniconto brasileiro: *O tempo, Camila*, de Elias José, de 1971. É um livro dividido em três partes: “Tempo de ser e estar”, “Tempo-será” e “Tempo-resíduo”. Como essa divisão pressupõe, são peças voltadas à reflexão sobre o tempo e sobre o estar-no-mundo. Permeando essa divisão, aparece a personagem que dá título ao livro, recebedora da sensibilidade do narrador:

“Camilamor”

Camila, mande à merda a tristeza. Me possua, me destrincha, faça de meu corpo sala e quarto, onde se entra e sai quando se quer. E, no ato, da posse, esqueça tudo. Vamos resumir o mundo em nossos corpos e em cada movimento nosso o mundo se movimentará; em cada sorriso teremos a certeza de que a vida ficou mais bonita. Vamos singularizar nossos sonhos e você verá como cabem aqui. Não mais distâncias. Seremos gêmeos, nascidos num só corpo. E os homens, vendo nossos corpos unidos, pensarão em fantasmas, bichos anormais, metade peludo, metade sem pêlo. Nós vamos rir dos homens. Um riso grande de duas bôcas fundidas numa só. Camila? Por que Camila? Por que se fôr mulher é Camila. Se não fôr Camila nem é mulher. Os russos vão a Marte. Os americanos voltam à Lua. Eu me desliguei do mundo e faço calmo, a eterna viagem no corpo de Camila. (JOSÉ, 1971, p. 63)

Em 22 *Diálogos sobre o conto brasileiro atual*, Temístocles Linhares se refere à obra de Elias José, considerando suas pertinências aos temas convocados e à abreviação formal e discursiva. Linhares revela-se um tanto reticente aos minicontos de José, incluídos em *A Mal-Amada* (de 1970) e, sobretudo, em *O Tempo, Camila* (de 1971), e à forma do miniconto em geral:

Não se limitam eles [os minicontos] a tentar esboçar apenas uma situação de atração e engodo? A meu ver, eles não conseguem sequer dar a impressão de despertar o menor escândalo. [...] E isso simplesmente porque o miniconto não comporta a sutileza, nem certos detalhes mínimos de grande importância no contorno geral da estória ou mesmo do episódio ou impressão. Até a linguagem sofre com a imperiosa necessidade de se tornar sintética. (LINHARES, 1973, p. 138-139)

Por fim, também de 1971 é *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*, anedotas saborosíssimas de José Cândido de Carvalho catalogadas como “contados, astuciados, sucedidos e acontecidos do povinho do Brasil” (CARVALHO, 2003). São histórias populares com tom cômico-satírico, com certeza leveza e espontaneidade na linguagem, em que a busca da concisão formal é marcante:

“Sonho também pega fogo”

E Nequinho Gomes, vendedor ambulante em Capoeiras de Andaraí, ficou tão esquentado com a conquista da Lua que comprou vinte rojões, amarrou todos eles num cabo de guarda-chuva com um gato no comando. E contente da vida:

– É o comemorativo de Nequinho Gomes em homenagem aos aeroplanos que andaram na tal da atmosfera.

Bebeu de gambá, acendeu uma tocha e rumou para o ninho dos rojões. Mas, trocando as bolas, ficou no lugar do gato e acendeu o pavio. E se deu aquele estrondo. Os rojões, de rabo quente, saíram soltando escamas de fogo e no meio deles, todo dourado, seguia Nequinho Gomes. Foi cair num alagado onde só foi desencravado a poder de muita corda e pá. Frase de Nequinho misturada com lama:

– Quando já estava nascendo asa no meu sovaco, veio o fogo do rojão e incendiou tudo! (CARVALHO, 2003, p. 39)

Retomando um pouco nosso desenvolvimento, é necessário notar que falar de minificção no contexto da literatura brasileira é, em certa medida, acompanhar o desenvolvimento de gêneros como conto, crônica e poema, ou seja, o modo como surgiram, formaram uma tradição, indicar seus pontos culminantes, mestres dos gêneros, rupturas significativas, meandros que possam caracterizar histórias de gêneros em nosso país. E, acima de tudo, situar momentos de inflexão econômica de meios e recursos, propostos por autores em momentos localizados. Como dissemos anteriormente, a segunda vertente do período em que nos situamos (1960, 1970; sobretudo na década de 1970) é a do poema com aspectos ficcionais. Ora, o procedimento cruzado de ficcionalização da poesia, conferindo-lhe prosaísmo, no século XX, além de ser constante no modernismo, encontra-se com grande força na poesia dita marginal.

Outra hipótese, na verdade complementar, seria que a poesia chamada marginal consolida algumas dessas conquistas do modernismo inicial e a minificção dialogaria também com essa produção poética dos anos 70 e 80. Sobre a poesia desse período, Antonio Carlos Secchin comenta que “não se pode falar de ‘grupo’ (no sentido estrito), mas antes de uma espécie de sintonia de geração” (SECCHIN, 1996, p. 102), chamando atenção a uma heterogeneidade que irá se



revelar típica nos anos subsequentes. Secchin, em “Caminhos recentes da poesia brasileira”, do livro *Poesia e Desordem* (1996), identifica dois vieses poéticos da poesia brasileira pós-1950, ou seja, depois da anunciação dos manifestos e produções concretistas: um pautado no desembaraço comportamental e naturalidade enunciativa e outro na construção rigorosa e austera. Em seu comentário, fornece uma boa explanação da poesia marginal, sempre envolta em dificuldades elucidativas:

Na década de 1970, o pêndulo espontaneidade/construção oscilou vigorosamente para o primeiro termo, com a chamada “poesia marginal”. Surgiram, principalmente no Rio de Janeiro, vários poetas, jovens na maioria, com uma produção veiculada à margem do sistema “oficial” de edição, e cujos livros, precariamente compostos, e vendidos muitas vezes em bares e filas de cinema, se situavam simultaneamente fora da linha política (isto é, da esquerda tradicional) e da linha vanguardista. (SECCHIN, 1996, p. 101-102)

Escritores como Paulo Leminski, Waly Salomão, Roberto Piva, Geraldo Carneiro, Ana Cristina César, Leila Mícolis, Chacal, entre outros, arrolaram uma série de pressupostos poéticos em comum, além do mais importante tom pessoal, a uma postura inconformada em relação à poesia assentada academicamente:

A poesia dos mais típicos “marginais”, muitas vezes irreverente, quase sempre “antiliterária”, desaguou no resgate, ainda que fortuito, de algumas conquistas da “fase heróica” do modernismo brasileiro (1922), tais como o verso curto, o poema-piada, a tematização do cotidiano. (SECCHIN, 1996, p. 102)

Apesar de, como diz o professor carioca, ser um desaguamento incidental na seara modernista, os exemplares da geração mimeógrafo autenticam um campo aberto a experimentações da escrita que em muito contribuiu para o assentamento tonal de autores contemporâneos.

A título de exemplo, reconhecemos o ponto certo de um “capricho” de Paulo Leminski em um texto como o abaixo, de Glauco Mattoso:

“O eutanazista”  
 Não podendo eliminar o resto da humanidade, suicidou-se.  
 (MATTOSO, In FREIRE, 2004, p. 34)

Ou a irreverência cáustica de Chacal na visão detalhista de Fabrício Corsaletti:

“Fuzilamento”  
 O condenado levantou o pé para evitar a poça d’água.  
 (CORSALETTI, In FREIRE, 2004, p. 28)

Tanto no caso de Glauco Mattoso, quanto no de Fabrício Corsaletti (de *Os cem menores contos brasileiros do século*), ambos poetas, ambos interagindo com pressupostos pertinentes à poesia marginal, o que se revela é a intromissão do ficcional no poético, de modo que estarem em uma antologia de contos, dos “menores contos” é algo refletidamente constrangedor para sua avaliação e categorização... mas é algo, mesmo, indispensável para a minificação, a divisão clara de procedimentos de gênero ? Ou seria um passo adiante dessa forma de textualidade, seu tom de genuinidade específica: a hibridação?

A literatura brasileira do século XX percorreu múltiplos caminhos inventivos, quer na ficção, na poesia e ainda em modos de representação que se insurgem contra impedimentos genéricos, como o ensaio e a crônica. Basicamente, a voga minificcional, fragmentária encontra origem na Semana de Arte Moderna de 1922. A literatura modernista pressupunha valor em textos fracionados, breves, com alusões à piada e ao chiste, ao provérbio invertido ou parodiado. Isso se percebe em poemas-piada de situação ou poemas-minuto de Oswald de Andrade, em que a ficcionalização de situações é permeada por um olhar crítico e bem-humorado. Nos anos de 1970, isso se também se verifica. Parece que é nessa década da poesia chamada marginal que o olhar ao trivial, aos arredores espaciais e situacionais é aprofundado. Comentando dessa maneira retrospectiva, vemos que os tributos da minificação são, sob certa medida, direcionados para a poesia e prosa brasileiras a partir de 1922. A minificação brasileira contemporânea dialoga, assim, não só com a prosa modernista, como também com a poesia, visto que ambas se permeiam nas realizações literárias de seus pontas-de-lança.

Há, ainda, pelo que foi visto, quem aponte “Um apólogo”, de Machado de Assis, como marco da literatura mínima no Brasil (SPALDING, 2008, p. 30). “Um apólogo” é realmente um miniconto, embora inserido em um contexto de produção e circulação diferente. Desse modo, torna-se uma referência provável, mas não segura. A questão de marco cronológico para a minificação é complicada, pois está ligada à ideia de processo, que nem sempre é demarcável. Concretizar

uma data exata e um autor específico como o pioneiro ideal da minificção é tarefa intrincada, talvez inacessível. Preferimos pensar em processo gradativo, que apresenta alguns pontos referenciais de estilo, obra e recorrência.

Desse modo, espreitamos posturas novas e frutuosas para o amparo aos estudos da minificção brasileira contemporânea. Pausamos o debate sobre o desenvolvimento da minificção na literatura brasileira no século XX, o qual será retomado e complementado em formato panorâmico no último capítulo e evocamos agora um autor que pode ser considerado não apenas mestre, mas um representante legítimo de minificcionista por excelência: Dalton Trevisan. Como dissemos, é de larga difusão a publicação, em 1994, do livro *Ah, é?*, como marco zero da ficção mínima brasileira contemporânea. Indubitavelmente é uma obra que se mostra crucial para compreender sua bibliografia geral, mas é parte de um movimento mais amplo de minimalização de procedimentos ficcionais iniciado por Trevisan já em 1974, em *O pássaro de cinco asas* e, posteriormente, de minificcionalização na década de 1990. É sobre esse autor que falamos na sequência.

## 2 DALTON TREVISAN: UM MINIFICCIONISTA POR EXCELÊNCIA

Dono de uma vasta bibliografia, em que constam dezenas de obras, Dalton Trevisan é um dos mais profícuos escritores brasileiros contemporâneos e vem publicando regularmente desde sua estreia, com *Novelas nada exemplares*, de 1959, até o presente, com *O anão e a ninfeta*, de 2011<sup>38</sup>. São, portanto, mais de cinquenta anos de escrita ininterrupta que lhe conferem significativo reconhecimento como exímio autor de ficção curta junto ao público geral e diante da crítica especializada.

Inúmeros estudos panorâmicos sobre o conto brasileiro da contemporaneidade dão lugar de destaque à sua produção, vendo nele um dos principais escritores que renovaram o gênero a partir da segunda metade do século XX. Fábio Lucas, em “O conto no Brasil moderno: 1922-1982”, menciona a estrutura e a temática do autor:

A estrutura do conto em Trevisan se organiza em torno de um eixo paradigmático, as revelações dos impulsos incontroláveis do desejo e das fantasias humanas, eixo aquele cortado pela fragmentação cênica, a variedade infinita das situações humanas construídas ao acaso das circunstâncias externas do relacionamento em sociedade. (LUCAS, 1989, p. 130)

O crítico toca em ponto sensível da obra trevisaniana, a qual traz em seu bojo pouquíssima variação temática. Praticamente, toda ela se forma sob o pendor à concisão, de a certo minimalismo de recursos e de um olhar mordaz para a existência humana, embora lírico para a natureza vegetal e animal. Desse modo, são histórias na maioria das vezes extremamente curtas, quanto à forma, e focadas em relacionamentos falidos particular e publicamente, quanto à matéria. São personagens: homens cínicos, mulheres submissas, velhos mesquinhos, crianças insolentes; são seus ambientes: casas de subúrbio, centro da cidade; é sua linguagem: econômica e tendendo ao exíguo por meio do enxugamento de recursos formais.

O caráter conciso de sua linguagem (bem como de seus temas) e a variada gama de nuances que ela revela é assunto recorrente na crítica. Ora, esse é um fato frequente não apenas em Trevisan, como em outros escritores. Basta

---

<sup>38</sup> Até 2012 são trinta e sete títulos na bibliografia do escritor paranaense, descontando-se as antologias de que participa.

pensar em Rubem Fonseca e Luiz Vilela para se verificar que é uma postura até certo grau comum na ficção e conto modernos do Brasil. Contudo, de acordo com Alfredo Bosi, o elemento de sua precisão é de ordem distinta:

Outro é o sentido de concisão nas histórias de Dalton Trevisan. Aqui, a obsessão do essencial parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice do extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna. (BOSI, 1978, p. 17)

Bosi discute um conjunto de aspectos nesse trecho. A questão de gênero literário é relevante, pois, ao sugerir que seus contos se aproximam do olhar o cronista urbano, evidencia uma tendência viva na literatura moderna brasileira, a qual se desloca para as cidades e seus convívios problemáticos. Entretanto, o tom cáustico de seus narradores e o olhar dos personagens, além do apego ao detalhe do contista preocupado com as vivências menores em uma cidade grande com marcas interioranas (pensa-se em seu cenário típico, a cidade de Curitiba), tornaram-se, ao longo do tempo, verdadeira lenda obsessiva na literatura de Trevisan.

É por certo no caminho de obsessão em sua literatura que Trevisan se posiciona em um nível de interlocução com a produção minificcional brasileira. Ocorre, assim, que seu lugar na literatura brasileira, no exercício do conto, em geral, e em sua progressão ao diminuto verbal, em particular, podem, a nosso ver, ser enfocados sob o viés da prática minificcional. Nesse sentido, poderíamos ir além e dizer que seja um minificcionalista por excelência, diante das razões que elencamos a seguir.

É raro encontrar textos com mais de uma página na produção do autor nos últimos vinte anos, pois suas soluções ficcionais estão sendo formuladas em um espaço cada vez mais exíguo<sup>39</sup>, deparável com um esforço paulatino de redução da materialidade linguística, de elementos técnicos (como o narrador, a visão de espaço, de enredo) e concomitante a uma ampliação de possibilidades de sentido por meio de largo uso de elipses sugestivas. O “pico na veia” do autor (que, em verdade, é toda uma teoria ficcionalizada do conto, à maneira da teoria do

---

<sup>39</sup> Para não incorrerem em engano, a exceção encontra-se justamente em sua última obra, em que há, intercalados às minifícções, textos com mais de dez páginas: TREVISAN, Dalton. *O anão a ninfeta*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

“nocaute”, de Julio Cortázar, da teoria do “iceberg”, de Ernest Hemingway, ou da teoria do “fuzil”, de Anton Tchekhov<sup>40</sup>) já era suspeitado por Hélio Pólvora na década de 1970, em *A força da ficção*, ao dizer: “Uma das principais características de Dalton é a procura deliberada da veia” (PÓLVORA, 1971, p. 39). Certamente, não haveria maior novidade em tal concepção do conto, não fosse a consumação dessa teoria exigir, aos intentos de seu proponente, um espaço ficcional de reduzidíssima extensão textual. Curiosamente, intitula-se *Pico na veia* uma obra de Trevisan, publicada em 2002, em que é dito logo no início:

“3”

Um bom conto é pico certo na veia. (TREVISAN, 2002, p. 9)

Trata-se, pois, de um trabalho gradual e consciente de procura da exatidão formal e discursiva, prescindindo de todos os despojos que tornem o texto farto e corpulento. Em uma de seus raros pronunciamentos, o autor corrobora o que é visível em seus escritos:

Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termino uma história. Cada vez que releio eu a reescrevo (e, segundo os críticos, para pior).

Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto e dele para o haicai (TREVISAN *apud* WALDMAN, 1997, p. 142).

Essas palavras, memoráveis em si, não são alarde de principiante. É um dado a ser considerado *dentro* do texto de Trevisan, e não como propaganda leviana. Uma das principais intérpretes da obra de sua obra, Berta Waldman, refletiu sobre o processo de redução gradativa de sua prosa. Em “Mínimo múltiplo: do conto ao haicai de Dalton Trevisan”, ela diz:

Desde os primeiros textos publicados nos idos dos anos 50, destaca-se um traço que atravessa a obra de Dalton Trevisan: a condensação. Para alcançá-la, o autor lança mão da subtração que basicamente significa suprimir e “enxugar” frases, trechos de contos, reescritos estes sistematicamente a cada nova edição. (WALDMAN, 1997, p. 139)

---

<sup>40</sup> As teorias de conto citadas são, como se viu, baseadas em analogias. Explicação e comentários delas se acham em: *Valise de cronópio*, de Julio Cortázar (2006), em *Formas breves*, de Ricardo Piglia (2004) e no texto “Sobre algumas funções da literatura”, de Umberto Eco (2007).

Waldman divide sua obra em momentos de testes estilísticos e ousadas redutivas: “Nos livros *Cemitério de Elefantes*, *O Vampiro de Curitiba*, *Guerra Conjugal*, publicados antes dos anos 60, e ainda em *Rei da Terra*, de 1972, Dalton Trevisan mais investiga seu material literário do que trabalha estilisticamente a subtração” (WALDMAN, 1997, p. 139-140). É um contista de alta relevância que se apresenta nessas obras (vide os contos “O vampiro de Curitiba”, do livro homônimo, ou “Lágrimas de noiva”, de *Guerra Conjugal* e “Uma vela para Dario”, talvez seu conto mais conhecido, de *Vinte contos menores*), o qual assim é analisado em estudos do gênero sob os mais diversos enfoques, mas ainda não é o cirurgião redutor dos anos seguintes, o qual se manifesta e crava suas realizações a partir dos anos de 1990.

Com efeito, as “ministórias” não aparecem ainda nas obras supracitadas; esse é um termo que surgirá editorialmente apenas com a publicação de *Ah, é?*. Mas, além de ser uma designação comercial e genérica, é nesse livro de 1994 que vem à tona o caráter minificcional de sua obra. Um fato como esse já chamaria a atenção daqueles que se interessam pela minificção, como chamou a de Karl Erik Schøllhammer, que, no capítulo de *Ficção brasileira contemporânea* dedicado ao miniconto, indica o movimento de miniaturização do processo criativo e produtivo de Trevisan com vistas a uma nova compreensão de seu espaço na literatura brasileira:

Depois de mais de trinta livros, o autor depurou seu processo de condensação e subtração, retrabalhando obsessivamente o material de livros anteriores – culminando nos livros recentes *Dinorá* (1994), *Ah, é?* (1994) e *234* (1997), *Arara bêbada* (2004) e *Maníaco de olhos verdes* (2008) –, cada vez em estilo mais enxuto e depurado para extrair o máximo de unidades mínimas, chamadas por ele de haicais. (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 96-97)

Para sermos um pouco mais precisos, é logo depois de *Em busca da Curitiba perdida*, de 1992, que emerge um Trevisan, além de minimalista, minificcionalista, em duas obras de mesmo ano, 1994: *Ah, é?* e *Dinorá*. Falamos em minificcionalista além de minimalista porque acreditamos que há em sua obra, desde os contos mais longos, e mesmo em seu único romance (*A Polaquinha*, de 1985), um estilo que privilegia a segura e o rompante na narrativa, utilizando parcimoniosamente os abrigos que a ficção oferece.

Sendo assim, as questões se colocam: de que maneira ocorre, portanto, a miniaturização de procedimentos na obra Trevisan, conforme as alusões anteriores? Quais são seus métodos e particularidades? Para a resposta ser configurada, vejamos de início os textos seguintes.

Em *Ah, é?*, na ministória de número 166, lê-se:

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

Em *Os cem menores contos brasileiros do século* ela ressurgiu ainda mais resumida:

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

No cotejo de ambas, é notório que a única mudança é o primeiro período, o qual é a própria voz de um narrador em terceira pessoa. Como narrador, no primeiro, ele introduz o personagem referido (“O velho em agonia”), a situação narrativa de morte, pois é seu “último gemido” e a companhia (no caso, uma companhia familiar, pois é “a filha” quem está próximo). Já na segunda houve a supressão da voz do narrador, de modo a se apresentar somente o diálogo curto<sup>41</sup>. Como dissemos, é propriamente a mesma história. Mas passa a ter ares de *sketch* dramático ao exigir a formação de um contexto não explicitado, ou conhecido e reconhecido pela atuação dos dois personagens. Mesmo suas identidades e papéis que desempenham (pai e filha) só são atribuídos em leitura e releitura do texto, pois a voz narrativa, como dissemos, ausenta-se na reescrita.

O que está aí exemplificado é uma situação de reescrita e subtração, em que se miniaturizou uma peça ficcional que já era diminuta. Conferiu-lhe agilidade ainda maior na segunda, sem perda de significado total. Instaurou-se

<sup>41</sup> Em sua dissertação *A poética da minificação*: Dalton Trevisan e as ministórias de *Ah, é?*, Pedro Gonzaga evidencia outro caso: uma mudança supressiva de parágrafos em um conto que aparece em *Cemitério de elefantes* (de 1964) e depois em *Primeiro livro de contos* (de 1979): GONZAGA, 2007, p. 70.



um vazio em uma narrativa que desde logo, em sua primeira versão, era prenhe de vazios a serem preenchidos: “A elipse, a arte de ocultar palavras e idéias, tem sido uma das marcas da narrativa de Dalton Trevisan. A colaboração do leitor para completar o significado de suas inúmeras situações é inevitável” (LUCAS, p. 1983, 138).

Como se sabe, os dois grandes teóricos da literatura que versaram sobre a ideia de ausência e lacunas nos textos literários foram Roman Ingarden e Wolfgang Iser (em *A obra de arte literária* e *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*, respectivamente). Conquanto seus conceitos (“pontos de indeterminação”, de Ingarden e “vazios”, para Iser) não sejam correlatos completos, a proximidade é possível. No exemplo acima disposto, localizamos a supressão de termos, ficando apenas o núcleo essencial para a narrativa. Talvez tenha se chegado, por oposição, àquilo que Ingarden diz em *A obra de arte literária*:

Estes pontos de indeterminação, em princípio, não podem ser inteiramente eliminados por qualquer enriquecimento finito do conteúdo de uma expressão nominal. Se em vez de “homem” disser simplesmente “um homem velho experimentado” então alguns pontos de indeterminação são eliminados pelo acréscimo de expressões atributivas, mas ficam ainda muitos em quantidade infinita por eliminar que só numa série infinita de determinações desapareceriam. (INGARDEN, 1963, p. 272)

Na concepção de Ingarden, sempre há pontos de indeterminação, como a se multiplicarem ilimitadamente. Quanto mais atribuição, mais complemento é requerido em uma obra literária. Na resolução formal do segundo texto de Trevisan, em que o narrador é suprimido, seria como uma via negativa de determinação, pois se retirou um elemento de voz externa ao enredo para captar um quadro que não necessitaria de complemento. Esse quadro deixou de ser narrativo e passou a ser um completo capricho imperioso: o velho em agonia não quer a proximidade de outra pessoa, não importa quem seja (sua mulher, sua ex-mulher, sua namorada, amantes, amiga?). Nesse viés, a reescrita subtrativa de Trevisan ganhou em força sugestiva justamente por aquilo que não está dito e qualquer complemento seria requinte desnecessário.

Tangenciando sua reescrita obstinada, outro ângulo da minificção trevisaniana é o uso do “mostrar” e do “dizer”, ou *showing and telling*, tal como

nomeada pelas teorias de língua inglesa. David Lodge, em *A arte da ficção*, aborda esses dois procedimentos usuais na ficção narrativa:

O discurso ficcional alterna o tempo inteiro entre *mostrar* e *dizer* o que aconteceu. A forma mais pura de se mostrar são as falas dos personagens, em que a linguagem espelha com precisão o acontecimento (uma vez que o acontecimento é lingüístico) (LODGE, 2009, p. 130).

A técnica do mostrar sobrepujando o dizer confere maior desapego estrutural, na medida em que a voz narrativa (narrador) é disposta em seu mínimo interventivo. Em Trevisan isso é evidente, assim como encontramos em outros autores, como no americano Ernest Hemingway, ou em outro brasileiro, o mineiro Luiz Vilela, autor de contos e novelas (como *Te amo sobre todas as coisas*) construídos inteiramente sob a técnica do mostrar.

Em *Pico na veia*, vemos esse exemplo:

“24”

- Esse outro eu não aceito. Me recuso a dividir com um panaca a minha mulher. Você tem de escolher: eu ou ele.
- Bobice, querido. Ora, o que você perde? Para mim esse aí nada significa. Você é único. O meu amor é demais para um só. Grande bastante para dois e três. Quer a prova, docinho? Vem para os meus braços. Vem. (TREVISAN, 2002, p. 31)

Nesse texto de apenas duas falas, sem a intromissão de um narrador, está o cerne da literatura de Trevisan: amores em conflito com desejo sexual, tipos suburbanos que se revelam não por traços estigmatizados exteriormente, mas por sua própria linguagem. Aliás, a cena se constrói apenas pela interação dos dois personagens. Mesmo quando o narrador se coloca na cena é tão somente para anunciar dados essenciais e caracterizadores:

“4”

- A tipinha de dois anos que passou a tarde com a avó:
- Pai, pai.
  - Sim, filhinha.
  - Xópi... compra... cartão...
- A mesma pessoinha voltando da outra avó:
- Pai, pai.
  - O que, filhinha?
  - O Senhor é convosco. (TREVISAN, 2002, p. 10)

Nessa ministória, o narrador basicamente cria a cena em sua única aparição, como se fizesse as vezes de rubrica dramática, ao contextualizar o leitor à situação narrativa. Distancia-se estrategicamente para observar seu desenrolar. É a “tipinha” e a “pessoinha”, vocábulos que acentuam certo marotismo da personagem infantil, que antecipa as razões de sua fala em duas situações familiares distintas que traduzem e impõem valores cada qual em sua realidade.

Se a assiduidade da técnica do mostrar, em Trevisan, sobrepuja o dizer, principalmente em cenas domésticas, de violência e de sexualidade, o dizer não é menos presente. Para David Lodge, “A forma mais pura de se dizer é o resumo autoral, em que a concisão e a abstração da linguagem do narrador apagam o caráter particular e individual dos personagens e de suas ações” (LODGE, 2009, p. 130). Os usos do dizer seguem duas orientações, em Trevisan.

A primeira ainda se cerca dos temas mais famosos de sua obra, os quais desde o início citamos: mesquinharia, assassinatos, amores infundados, urbanidade cruel. Em um texto como o abaixo, é somente a voz que se expõe:

“145”

Cartão postal de Curitiba:

Pare na primeira esquina e conte os minutos de ser abordado por um pedinte, assediado por um vigarista e trombado por um pivete – se antes não tiver a nuca partida ao meio pela machadinha do teu Raskolnikov. (TREVISAN, 2002, p. 173)

Como em um exato cartão postal, porém cinicamente às avessas, o narrador (diríamos o pensamento da voz concretizada no texto) direciona sua artilharia verbal para a cidade-obsessão da obra de Trevisan, Curitiba. Porém, o dado que incrementa esse cenário é a interiorização da violência, ao se referir ao personagem principal de *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, como a acrescentar a variável de culpa individual de cada morador da cidade tornada espaço ficcional.

A presença solitária da voz narrativa, sem ação aparente, surge zombeteira, como no texto abaixo:

“15”

Três da manhã na praça. Ei, cara, ouça os passos da estátua do Marechal de Ferro que sofre de insônia e, espadinha na mão, ronda pra cá e pra lá. (TREVISAN, 2002, p. 22)

Ou ainda mais acintosa em:

“18”

Curitiba – essa grande favela do primeiro mundo. (TREVISAN, 2002, p. 25)

Contudo, não é só de mordacidade e acinte que se faz a minificação de Trevisan que *diz* com voz concreta em suas ministórias. Consideramos como novidade e avanço em sua minificação a segunda orientação do *dizer* em sua obra, a qual advém do processo que redundou em um texto verdadeiramente lírico. Surge uma voz poética e são poemas advindos de uma redução máxima de elementos ficcionais. Disso se pode compreender um pouco melhor sua noção de haikai. O haikai proposto por Trevisan é um haikai peculiar, o qual não segue as regras formais da poesia japonesa, mas que parece manter o mesmo efeito de unidade e visão total de determinado aspecto da realidade.

“1”

O amor é uma corruíra no jardim – de repente ela canta e muda toda a paisagem. (TREVISAN, 1994, p. 5)

“1”

Do último verão, no tronco da árvore, a casca vazia de uma cigarra: ouça o canto. (TREVISAN, 2002, p. 5)

Esses dois textos, o primeiro de *Ah, é?*, e o segundo de *Pico na veia*, iniciam os respectivos livros com imagens ternas baseadas em metáfora, como se um elemento mínimo acomodasse todo o mundo ao redor. Atribuem à natureza um espaço de contemplação de sossego diante dos desmazelos do mundo, com um acento lírico próximo à sisudez, resignação e parcimônia orientais. Essa ficção lírica simboliza a força da miniaturização verbal em Trevisan e, por que não, de toda minificação de que estamos tratando. É exatamente o todo no mínimo, ou o máximo de significado no espaço ínfimo de representações singelas e exatas.

A minificação lírica de Trevisan alcança, por outro lado, imagens de acentuado desamparo e tristeza, formadas por visões de passado ou morte e constituindo-se em dolorosos “picos na veia”:

“21”

Assim o cãozinho quer pegar no chão a sombra do vôo rasante do pássaro, você persegue no tempo a lembrança em fuga dos teus mortos queridos. (TREVISAN, 2002, p. 28)

“200”

Tristeza é ver florindo o vasinho de violeta no quarto da filha morta.  
(TREVISAN, 2002, p. 232)

Em *A plenitude da linguagem*, Jean Cohen reafirma uma concepção bastante difundida de poeticidade: “É lamentável que a palavra ‘totalitário’ tenha recebido do seu contexto político uma conotação pejorativa. A palavra define com efeito adequadamente a própria essência da poesia. Ela é uma linguagem totalitária” (COHEN, 1987, p. 67). Ao revisitarmos essas produções de Trevisan, em que o *dizer* perpassa toda a construção textual e compreende uma realidade aprofundada em imagens ora cruéis, ora líricas, percebemos que sua técnica literária se mostra ainda mais refinada.

Além da reescritura subtrativa, da oscilação de uso da técnica do *mostrar* e *dizer* e das tonalidades advindas dos usos dessa técnica (retrato mordaz ou lírico da realidade fictícia), um terceiro procedimento na minificação trevisaniana é a crítica ou ensaísmo minificcional. Trevisan constrói pequenas peças de cunho especulativo, em que artistas e personagens históricos surgem como focos de análise. De *Desgracida* vem um texto exemplar:

“Emiliano redivivo”

Helena Kolody. Dulcíssima senhora. Professora emérita. Glória do beletismo paranista. O Emiliano redivivo.  
Poetisa maior? Ai de mim, menos que menor. Não mais que medíocre. Nem sequer o ruim diferente.  
A nossa pobre santinha Maria Bueno do versinho piegas.  
Só que, ao contrário da outra, não faz milagre. (TREVISAN, 2010, p. 49)

Figuras importantes para a cultura paranaense, como Helena Kolody e Emiliano Pernetá, são alvo de crítica ferrenha por parte do narrador. A voz narrativa se apropria das figuras tornadas personagens para, por meio de avaliação estética, afirmar um estilo particular de literatura: sem “versinhos piegas”, nem “beletismo”.

Se olharmos para o jornalista Dalton Trevisan da revista *Joaquim*, encontramos o trecho do artigo “Emiliano, poeta medíocre”, dos anos 1950:

Os seus temas, sem nenhum sentido ecumênico, são artificiais como florinhas coloridas de papel. Apolo, oh! o Apolo, adultério de Juno, oh! o adultério de Juno, d. Juan, oh! o d. Juan, lírios, neves, a cigarra e a estrela, o gato e o sapato... Sempre a casinha de chocolate, e cumpre que se digam tais coisas, a fim de que os moços, em vez de trilhar seu caminho fechado, tomem as estradas alegradas de sol de um Baudelaire ou um Verlaine ou um Vinícius de Moraes. Me entendam bem os chauvinistas. Porque, em arte, não há prata de casa, é-se Dostoievski ou L. Romanowski, é-se Rimbaud ou....., e pobre de quem lê 'Ciúme da Morte' em vez de Dostoievski, por causa que um é comunista russo e, o outro nasceu em Mal Mallet...E, pois, hélas! (1946, p.17, grifos nossos) (TREVISAN *apud* GRUBER, 2007, p. 28)

O título do texto de *Desgracida*, “Emiliano redivivo” talvez aponte para dois aspectos. Em um primeiro momento, aponta para a comparação de Helena Kolody com o poeta paranaense. Ela traria, segundo o narrador, os mesmos aportes e a mesma personalidade político-social que Emiliano. Por outro lado, o texto pode ser alusão ao texto de *Joaquim*, agora “ressuscitado”. Porém, esse resgate se dá pela via do ficcional, ou melhor, pela via do minificcional, como ocorre em outras produções de Trevisan em que surgem opiniões a respeito de escritores e obras literárias, como o famoso enunciado de *Ah, é?*:

“45”

Se a filha do Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar. (TREVISAN, 1994, p. 36)

Por fim, o recurso da repetição é outra estratégia adotada pelo autor Dalton Trevisan no controle de sua obra. Interessante notar que é um tipo de repetição pura, no sentido de que linguagem, situações, personagens e vozes ressurgem despidoradamente *ad nauseam* em seus livros, o que de alguma forma recupera o primeiro procedimento que analisamos – a reescritura. Um traço como esse seria um grave defeito na obra da maioria dos escritores, se tomarmos como valor a busca pelo original e o inovador. Na obra de Trevisan, isso é um charme. É uma espécie de hipnose discursiva, de modo que latejam suas vozes do retrato no contato reiterado com os escombros do ser humano. Berta Waldman, em *Do vampiro ao cafajeste* (que permanece um dos melhores estudos sobre a obra do escritor paranaense), acompanha a trajetória da representação repetida na obra de Trevisan:

No que diz respeito à inter-relação das narrativas, sabe-se que cada uma delas, por convenção, se constitui como unidade independente e opaca na relação com as demais. Mas no contexto da obra de Dalton Trevisan, um conto alude a outro, quer pela presença das mesmas personagens, quer pela repetição de situações, pela estruturação afim, chegando mesmo um a continuar o outro, compondo-se, assim, um universo poroso, organizado como um jogo de espelhos que, ao invés de constituir e consolidar a identidade do objeto refletido, retira-lhe a substancialidade, reduzindo-o a sombra, sem dimensão de profundidade. Um conto narra o outro, repete o outro, é reflexo do outro, inflete sobre o outro, se autoconsome para, através do desgaste constante, constituir-se como o resíduo básico em situação de presença plena (WALDMAN, 1989, p. 115).

Em situação extremada de repetição, é comum encontrarmos o mesmo conto em vários livros seus. Não apenas o texto reescrito subtrativamente, como vimos, mas o mesmo conto *ipsis litteris* e isso em obras lançadas como originais.

Já se dissecarmos suas antologias publicadas pela editora L&PM (a editora original de Trevisan, há muitos anos, é a Record), constatamos um recurso a que podemos nomear de “randomização”. Essas antologias combinam e recombinam centenas de suas ministórias, lançando o leitor em um emaranhado de textos aproximados, ou mesmo repetidos em duas edições diferentes. Por exemplo, *111 ais* e *99 corruíras nanicas*, que são seleções de textos dos livros *Ah, é?*, *234* e *Pico na veia*, entrecruzam alguns mesmos textos. Outras antologias randômicas da L&PM são: *A gorda do Tiki Bar* e *Duzentos ladrões*. Sabendo da rigidez com que Trevisan controla sua própria obra, não podemos considerar esse procedimento apenas uma jogada de mercado editorial, provavelmente há uma razão artística e a sensação que dá é a de estarmos lendo sempre o mesmo texto, o que, no caso da literatura de Trevisan, é especialmente verdadeiro.

Além da figura de um contista puro, que se encontra, por exemplo, em “Uma vela para Dario”, Dalton Trevisan se desdobra em atuações literárias bastante variadas, como ficcionista do cotidiano, do lirismo, e do ensaio-crítica. E, pairando sobre todas essas versões de um mesmo indivíduo, há o escritor que nos últimos vinte anos busca miniaturizar incessantemente seus procedimentos textuais, lançando mão da reescritura subtrativa, da técnica do *mostrar* e *dizer* e da repetição, tornando-se, assim, um minificcionalista por excelência.

### 3 O IMPACTO DE OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO

Uma importante referência para a minificção contemporânea do Brasil foi a publicação, em 2004, da obra *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada pelo escritor Marcelino Freire. Trata-se de uma reunião de nomes consagrados da literatura brasileira (como Dalton Trevisan, Moacyr Scliar, Millôr Fernandes) com revelações (como Joca Reiners Terron, Marcelo Mirisola, Santiago Nazarian), além de outros menos conhecidos até aquele momento. Sua realização foi resultado de parceria com uma editora de São Paulo, a Ateliê Editorial, e está incluída na coleção “5 Minutinhos”.

A proposta aos cem convidados<sup>42</sup> era que escrevessem textos enxutos, como revela o organizador na apresentação do volume:

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 cinqüenta letras (sem contar título, pontuação). Eles toparam. O resultado aqui está. Se “conto vence por nocaute”, como dizia Cortázar, então toma lá. (FREIRE, 2004)

Possivelmente, *Os cem menores contos brasileiros do século* é a primeira obra coletiva de minificção no Brasil com orientação formal demarcada e com tamanha variedade de autores. A tônica de sua concepção e surgimento é a postura paródica em relação à reconhecida coletânea *Os cem melhores contos brasileiros do século*, compendiada pelo professor e escritor carioca Italo Moriconi e lançada pela editora Objetiva em 2000. Inclusive a capa de *Os cem menores* retoma o projeto de diagramação da de *Os cem melhores*, com a disposição dos nomes dos autores dispersos e o nome do livro se formando nos espaços intersticiais<sup>43</sup>. Outro

<sup>42</sup> Após a publicação da primeira edição da antologia, foram incorporados três “microbônus”: textos de Lygia Fagundes Telles, Reinaldo Moraes e Reynaldo Damazio.

<sup>43</sup> Essa orientação paródica também pode ser observada em outra situação. Em 1998, Regina Zilberman e Maria Eunice Moreira lançaram *O berço do cânone* (Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998). Conforme indica o título, trata-se de uma reunião de textos historiográficos sobre a literatura brasileira que enfocam momentos de afirmação de cânones literários nacionais, como movimentos poéticos, obras e autores altamente valorizados. A partir de 2001, a editora gaúcha “Livros do Mal” divulgou uma série de lançamentos sob o selo “A tumba do cânone”, como a perverter e desafiar o sentido glorificador presente na obra de sua editora conterrânea, a Mercado Aberto. Faziam parte de “A tumba do cânone”: *O livro das cousas que acontecem* (2002), de Daniel Pellizzari; *Até o dia em*



fato que chama atenção é que alguns escritores presentes em *Os cem melhores* aceitaram o convite de Marcelino Freire e também comparecem em *Os cem menores*, como Antônio Torres, Dalton Trevisan, Fernando Bonassi, João Gilberto Noll, Lygia Fagundes Telles, Márcia Denser, Moacyr Scliar e Sérgio Sant'Anna, que se repetem em ambas as produções. Tratava-se, enfim, de uma proposta inovadora e irreverente, com dimensões reduzidas (o livro tem medidas de 10 x 12,5 cm) para o formato tradicional de livro no Brasil. Se a antologia organizada por Moriconi é um objeto grande, com mais de seiscentas páginas e traz as grandes figuras do conto brasileiro de 1900 a 2000, tais como Machado de Assis, Clarice Lispector e Rubem Fonseca, *Os cem menores* procura a voz ágil da minificação, trazendo em sua maioria nomes ainda não canonizados na literatura brasileira, a despeito daqueles mencionados acima que estão em ambas e já obtiveram reconhecimento de público e valoração crítica. O tom amistoso é demonstrado pelo organizador de *Os cem melhores* em face ao projeto de Freire, ao encampar a brincadeira da referência à sua antologia e cooperar com a edição de *Os cem menores*, escrevendo um prefácio nos moldes do sintetismo que a guia:

#### UM PREFÁCIO EM CINQUENTA PALAVRAS

É no lance do estalo que a cena toda se cria. Na narrativa e na poesia. Alguém já disse, poesia é uma frase ou duas e uma paisagem inteira por trás. Neste volume, a prova: conto também, em número de cem. São pílulas ficcionais, e das melhores. Você aí, divirta-se! (MORICONI, In FREIRE, 2004)

Moriconi chama atenção para aspectos relevantes: a diversão, a aproximação entre poesia e narrativa e, acima de tudo, o termo adequado para rotular os textos – “pílulas ficcionais” – remete às ideias de instantaneidade e contenção espacial que marcam o conjunto de produções dos autores. Sua linguagem distensa (“Você aí, divirta-se!”) e empolgada contribui para a constituição de um feitio de novidade leve e despreocupada que envolve sua recepção no ambiente literário brasileiro.

Quando de seu lançamento, a compilação despertou imediatamente o interesse de leitores e críticos, resultando em resenhas em jornais, revistas e endereços virtuais direcionados à literatura. Alguns dias após sua divulgação, ela foi

---

que o cão morreu (2003), de Daniel Galera; *Hotel Hell* (2003), de Joca Reiners Terron; *Ainda orangotangos* (2003), de Paulo Scott.

noticiada em um importante veículo de comunicação, a *Folha de S. Paulo*, em texto de Cassiano Elek Machado. Nesse texto, o jornalista reproduz um pronunciamento matreiro de Marcelino Freire, segundo o qual “Não é livro para tratado ou tese, é diversão”<sup>44</sup>. Interessa notar esse aspecto lúdico que se quer para *Os cem menores*, com o tom de jogo e pilhéria que marca a obra, como Moriconi já observara, mas fica como dúvida o questionamento se em tratado ou tese não há espaço para se focar o divertido e o alegre.

Já em resenha para o site *Digestivo Cultural*, um dos mais importantes do Brasil em matéria de jornalismo de cultura, a jornalista e poeta Annita Costa Malufe constata inicialmente: “Uma coleção de pequenas frases engraçadinhas. É um pouco com esta impressão que fecho o livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado pelo escritor recifense, residente em São Paulo, Marcelino Freire” (MALUFE, 2005)<sup>45</sup>. A severidade analítica, um pouco refratária aos resultados apresentados no livro a leva a considerar que:

Muitos dos textos enviados pelos escritores brasileiros restringem-se ao mero jogo de palavras, ao trocadilho, ou a simples tiradas pretensamente humorísticas. E a grande maioria parece derivada do poema-piada que tanto se proliferou nos anos 70, especialmente com a dita poesia marginal, e que ali, naquele contexto, já aparecia mais bem resolvido em diversos poetas. (MALUFE, 2005)

Apesar de suas ressalvas, a autora considera uma proposta como a de Marcelino Freire bastante válida, sobretudo na medida em que apresenta, segundo ela, um gênero híbrido “que contribua para borrar as fronteiras dos gêneros tradicionais” (MALUFE, 2005). Esse comentário é significativo, pois retoma um debate constante em torno dos limites de gêneros na minificção, os quais flertam com o poema, com o provérbio, o aforismo e outros considerados à parte da ficção tradicional.

De acordo com Marcelo Spalding, em dissertação de mestrado que, até onde sabemos, é a única que trata especificamente sobre *Os cem menores*<sup>46</sup>, a

<sup>44</sup> Cf. MACHADO, Cassiano Elek. “Livro põe 100 escritores para fazer ficção com até 50 letras”. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42708.shtml>>. Acesso em 30 de setembro de 2011.

<sup>45</sup> MALUFE, Annita Costa. Microcontos ou micropoemas? Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108&titulo=Microcontos\\_ou\\_micropoemas?](http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108&titulo=Microcontos_ou_micropoemas?)>. Acesso em 28 de setembro de 2011.

<sup>46</sup> Trata-se de *Os cem menores contos brasileiros do século* e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea (Porto Alegre: UFRGS, 2008), mencionada no capítulo 1.

antologia organizada por Marcelino Freire teria reinventado o miniconto na literatura brasileira contemporânea, em aproximação ao conto como gênero com tendência à extrema brevidade:

Evidentemente, leitores, críticos e acadêmicos vêem essa produção com alguma reserva, pois está em jogo não apenas uma questão estética mas uma questão ideológica, chegando muitos a associar textos tão curtos com a superficialidade e a perda de espaço e de importância da leitura no mundo contemporâneo. Entretanto, se olharmos com atenção para os textos de *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, para o não dito nestes textos, perceberemos estruturas narrativas e estratégias formais que nos remetem, sim, ao gênero conto. (SPALDING, 2008, p. 75)

Spalding insiste no caráter excessivamente prudente por parte da crítica em se debruçar em material destoante das pesquisas tradicionais e tenta estabelecer novos parâmetros de compreensão literária que a obra pudesse referendar. Contudo, a nosso ver, outro fato merecedor de atenção que confere maior significação à presença e impacto de *Os cem menores contos brasileiros no século* no cenário cultural brasileiro é a figura pública de seu organizador, Marcelino Freire, estrategicamente moldada para os fins de um livro esse em questão.

A *persona* de Freire confere prestígio por conta de seu bom trânsito em nosso espaço literário recente e dos contatos variados de que lança mão, principalmente entre escritores. Inquieto, contestador e polemista, com toda certeza, não estamos diante de um escritor comum. Essa afirmação se sustenta por meio da atuação desse pernambucano de Sertânia radicado em São Paulo desde 1991, que vai além do ofício de escrever e publicar seus contos. Freire tem despontado nos últimos anos por meio de sua disposição em remexer em questões editoriais, participando de curadoria de eventos e de publicação de coletâneas, assumindo verdadeira postura de agitador cultural. É, indubitavelmente, um dos principais escritores brasileiros surgidos nos anos de 1990. Participador incansável de eventos literários (não só locados em grandes centros, mas disposto a viajar por todo o Brasil), foi o ganhador do Prêmio Jabuti de 2006, na categoria conto, com a obra *Contos negreiros* (de 2005).

Em *Estratégias de atuação no mercado editorial* – Marcelino Freire e a geração 90, dissertação de mestrado de Liana Aragão Lira Vasconcelos apresentada na Universidade de Brasília em 2007, além da trajetória de Freire, são levantadas questões relevantes sobre as ações das editoras tradicionais e

alternativas (por meio de esforços individuais dos autores) de modo a se inserirem no circuito de publicação e difusão literárias. A proposta de Vasconcelos acompanha representantes dessa geração e toma Freire como centro:

Paralelamente, Freire esteve (e está) envolvido com outros eventos culturais, ligados ou não à literatura. Entrevistas, palestras em escolas e faculdades, debates em feiras literárias, participação em programas de televisão etc. e uma disponibilidade para atender interessados e fãs muito peculiar. Isso tudo confere a Freire o título pop (invisível) de “escritor-gente-bona”, o que o difere da figura austera e mal-humorada, tão comumente vinculada à postura padrão do escritor. O intelectual inatingível é, aqui, espedaçado. (VASCONCELOS, 2007, p. 86-87)

O sujeito escritor Marcelino Freire, resguardando a si a impressão de “boa-praça”, intensifica a formação de um ambiente propício à emergência de uma literatura minificcional de entretenimento autenticada por grandes escritores e outros iniciantes e mostra-se um perfil moldado minuciosamente para ser o propulsor de um estilo literário mínimo: “foi Marcelino Freire quem, entre nós, colocou o miniconto na ordem do dia” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 95). Nesse ínterim, *Os cem menores contos brasileiros do século* fortaleceu editorialmente a presença da minificção enquanto forma de produção literária e ajudou a modelar as futuras antologias, como *Sexo, Drogas e Tralalá* (2005), de Thiago Picchi, Fábio Fabrício Fabretti e Ana Paula Maia, bem como a série de livros da editora Casa Verde, sobre a qual falaremos no próximo capítulo.

Analiticamente, o resultado final da obra, e não poderia ser de outra forma, visto o leque múltiplo de autores, foi o mais variado possível: existem, sim, “pequenas frases engraçadinhas”, conforme designação de Annita Costa Malufe, mas, em sua grande maioria, são valiosos *flashes* de uma parcela da realidade reconfigurada, de modo a proporcionar um clarão repentino feito um *snapshot* (uma foto instantânea) certeiro. Assim, ligam-se a certa tendência de representação do real por meio de um olhar incisivo e repentino. Traçar uma lista completa de temas e soluções seria analisar um por um todos os cem textos da coletânea e não é o caso. Mas percebem-se alguns dominantes, que comentamos a seguir.

Podemos começar com o texto do próprio organizador, Marcelino Freire:

PEDOFILIA  
Ajoelhe, meu filho.  
E reze. (FREIRE, 2004, p. 56)

O que falar sobre um texto como esse? Parece que qualquer comentário retira a potência de sua agudeza e corrosão. Porém, algumas observações são válidas no sentido de reconstituir o efeito cortante que o escrito proporciona. Estamos aqui diante de uma força realista imersa no choque instantâneo a reforçar o argumento de que “a literatura contemporânea procura criar efeitos de realidade, sem precisar recorrer à descrição verossímil ou à narrativa causal e coerente” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 79). Não há contextualização minuciosa, nem desenvolvimento de conflito (são cinquenta caracteres que o antologista disponibilizou para si e para os outros convidados): o conflito é a própria mensagem colidindo com o real bruto de uma situação criminosa.

Algumas pistas servem de composição à imagem, solidarizando-se para a materialização do quadro abjeto. Há apenas uma voz e divide-se em três porções de significado: 1) “Ajoelhe”, 2) “meu filho” e 3) “E reze”. São também três e fundamentais os sinais de pontuação: uma vírgula entre o verbo ajoelhar e o vocativo “meu filho”, um ponto final após este vocativo e um ponto final depois do terceiro segmento, “E reze”.

O poder desconcertante e comicamente dramático centra-se na combinação entre o verbo ajoelhar disposto no imperativo, portanto sob a forma de ordem, e o desvelo da expressão “meu filho”, que se tem não como literalidade de parentesco, visto ser referida a uma condição religiosa, por conta do verbo rezar, também conjugado no imperativo.

O que encontramos, assim, nesse texto curtíssimo, é uma ocorrência pedófila religiosa e está concentrada exatamente nesses três componentes. O verbo ajoelhar surge como ordem ambígua (religiosa: ajoelhar para rezar; sexual: ajoelhar para ser aviltado), o verbo rezar, da mesma maneira (religiosa: o ato de orar; popular: o verbo rezar ao ser usado em situações difíceis ou vexatórias), os dois resumindo a ascendência do personagem que fala sobre o personagem infantil. A expressão “meu filho” acentua a duplicidade e revolta diante da cena, pois é alguém que, como dissemos, possui ascendência sobre outro e usa dessa ascendência para conquistar privilégios; acaba, também, sendo de uma ironia cáustica. Por fim, a conjunção aditiva “E” assomando logo após o ponto final de um

aposto (o qual costumeiramente é cercado por vírgulas) realça o poder de submissão de um personagem em relação ao outro, tornando-se uma ação exemplar de exercício desabusado de poder.

Tudo o que se retira do pequeno texto só contém e proporciona análise e interpretação por um dos elementos de maior importância em textos minificcionais: o título. No caso acima, “Pedofilia”, é a extensão semântica do termo que ata o texto como um todo e incrementa o próprio sentido do título, ao circunscrever a ação a um ambiente provavelmente religioso e estabelecer ligação fulcral com a realidade presente. Desse modo, o que não é dito se eleva e torna o texto ainda mais eficaz, ágil, inteligente e cáustico.

Na esfera da violência e da realidade premente, com toques de espirosidade rascante, recuperamos mais exemplos, como esse de Marçal Aquino:

DISQUE-DENÚNCIA

– Cabeça?

– É.

– De quem?

– Não sei. O dono não tá junto. (AQUINO, In FREIRE, 2004, p. 55)

Ou esse de Luiz Roberto Guedes, em que a violência sexual não é mais propícia ao espanto, como que naturalizada em todas camadas etárias :

BOLETIM DE CARNAVAL

– Fui estuprada, vó. Três animais!

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

E ainda outro, de Wilson Freire, afeito à sugestão de um lócus configurado em grandes cidades, enfocando gratuidade e naturalidade alarmantes para a vida e morte no cotidiano social. A enumeração progressiva de uma rotina silenciosa e anônima e a ironia implícita entre ganhar e perder servem de base para o inexplicável destino no centro do caos urbano:

BALA PERDIDA

Acorda, levanta, vai ganhar a vida...

(Disparos)

... passou tão rápida. (FREIRE, In FREIRE, 2004, p. 99)

O amor é igualmente uma temática forte em *Os cem menores* e seus desvãos recebem rápidas cintilações, revelando a relatividade das noções de proximidade e distanciamento como o real índice de separação entre os amantes, como no texto de Alberto Guzik, o qual sublinha a frieza sentimental de um casal após o sexo, em um compasso sintático como a marcar uma relação mecanizada:

FIM  
Corpos se separam.  
Ofegantes ainda.  
E distantes para sempre. (GUZIK, In FREIRE, 2004, p. 3)

De outro lado, presenciemos a separação conformada e mesquinha de um casal nas mãos de Carlos Herculano Lopes:

NO EMBALO DA REDE  
Vou, mas levo as crianças. (LOPES, 2004, p. 14)  
A trivialidade das relações humanas também é mote para Luiz

Ruffato, que constrói um enredo banalizado de um painel social machista:

ASSIM:  
Ele jurou amor eterno.  
E me encheu de filhos.  
E sumiu por aí. (RUFFATO, In FREIRE, 2004, p. 52)

Chamamos atenção, novamente, para o uso de marcas expressivas sutis, como a conjunção “E”, que, ao contrário do texto de Marcelino Freire, aqui assume ares de sequencialidade, como a indicar uma história conhecida e compartilhada sem maiores sobressaltos de tanto que repetida.

A solidão e o desconhecimento de si, redundantes de uma subjetividade em conflito, são representados em quadros certos de intimidade. Livia Garcia-Roza aposta no problema de vida real e vida representada, em que a atriz do título desempenha o mesmo papel diante do psicanalista, detentor do olhar de desconcerto:

ATRIZ NO DIVÃ  
– Doutor, o senhor já me viu representar?  
– Fora daqui? (GARCIA-ROZA, In FREIRE, 2004, p. 48)

Fernando Bonassi, cultor contumaz de formas breves de expressão literária (lembramos de *Passaporte*, de 2001, no qual o escritor também brinca com

o formato e linguagem de livro, ao ter ele mesmo uma aparência de passaporte de viagem e conter textos rápidos e curtos em cada página), com uma única frase risca o processo de isolamento em meio a um sistema de comunicação massivo que não supre os anseios internos da voz-personagem:

SÓ

Se eu soubesse o que procuro com esse controle remoto...  
(BONASSI, In FREIRE, 2004, p. 30)

O desejo de emancipação e libertação do sujeito em crise está em duas resoluções bem encontradas por Edyr Augusto e Glauco Mattoso:

LIBERTAÇÃO

Tu me geraste em ato carnal.  
Te enfio a faca e vivo, enfim. (AUGUSTO, In FREIRE, 2004, p. 23)

O EUTANAZISTA

Não podendo eliminar o resto da humanidade, suicidou-se.  
(MATTOSO, In FREIRE, 2004, p. 34)

Em “Libertação”, a questão central recai no enfrentamento em família. Mas, além de ser uma questão de ordem de relacionamento prático, o ponto a ser resolvido situa-se na destruição de um parente (pai, mãe), para que o personagem agente do texto possa viver plenamente. O ato violento ecoa um comportamento típico do trágico, embora sucinto, iminente, sem o desenrolar de uma trama. Em “O eutanazista”, o título fornece bases ambíguas para a relação “Eu x mundo”. Sonoramente remete à eutanásia, com o livre-arbítrio perpetrado no suicídio, mas, morfologicamente, reporta-se a uma índole nazista de extermínio em massa. Sendo impossível ao personagem essa prática, é um nazista que volta contra si mesmo.

No conjunto dos cem textos da coletânea, é curioso notar o número de produções voltadas a questões que podemos chamar de “criacionistas”<sup>47</sup>. No mais das vezes tomam material bíblico para sustentar um olhar sobre o início do tudo, para explicar a criação do mundo a partir do nada, mas com um acento tipicamente contemporâneo. A própria epígrafe do livro dirige-se a um enfoque

<sup>47</sup> O termo aqui usado, “criacionista”, não se reporta ao contexto da vanguarda literária denominada “Criacionismo”, fundada pelo escritor chileno Vicente Huidobro em 1914 e que encontrou projeção na poesia visual da primeira metade do século XX.



religioso da palavra de cunho criador, ao tomar um trecho do Evangelho de João como referência:

No princípio era o Verbo.  
João 1: 1-3 (FREIRE, 2004)

O primeiro da série dos textos criacionistas de *Os cem menores* é de André Laurentino:

O RESTO É LENDA  
Depois de expulsá-los, Deus morreu. (LAURENTINO, In FREIRE, 2004, p. 6)

Laurentino prepara seu texto a partir de uma meditação pessimista sobre a origem do mundo. Adota uma feição de abandono e silêncio, de modo a se posicionar totalmente contrário à existência de Deus entre os homens já logo após sua criação. Na esteira de André Laurentino, Antonio Prata compõe uma noção de origem religiosa como tema estruturante:

A BÍLBIA (*special features*)  
Olha, Pai, eu tentei, mas acho que não deu muito certo não...  
(PRATA, In FREIRE, p. 9)

Em Prata, a voz que fala, provavelmente de Jesus tornado personagem e se dirigindo a Deus, revela um posicionamento até certo ponto humorístico, o qual tem seu efeito potencializado pela exposição de um resumo bíblico estrategicamente ordenado entre parênteses (*special features*). O tom coloquial dessa voz indica uma aproximação íntima com Deus e transmite a sensação de incapacidade de salvação em face das ações humanas.

Com Tatiana Blum sucede-se um arguto enunciado a respeito da crença na criação, reportando-se intertextualmente ao enredo bíblico, embora, nele também seja expresso o sentimento de rompimento entre ordem divina e humana:

CRIAÇÃO  
No sétimo dia, Deus descansou. Quando acordou, já era tarde.  
(BLUM, In FREIRE, 2004, p. 96)

Em outra direção se consuma o texto de Whisner Fraga, ao se apegar a um centro invertido de origem da entidade divina. A inversão se dá por meio da inferência de Deus como criação humana, de maneira a sugerir que a

história do homem (acentuadamente a religiosa) tem início a partir da projeção de um Deus ordenador:

DIA ZERO  
Disse o Homem: haja Deus!  
E houve Deus. (FRAGA, In FREIRE, 2004, p. 97)

Com Reynaldo Damazio o que ocorre não é exatamente um olhar criacionista, mas que se aproxima dele ao tomar personagens arquetípicos em situação de temática amorosa, como se insinuasse um acontecimento falido e recorrente desde sempre:

PRIMEIRO GRANDE AMOR  
– Eva, não vá... (DAMAZIO, In FREIRE, 2004, p. 104)

Nos cinco textos que compõem a série criacionista de *Os cem menores contos*, pairam visões pessimistas, desencantadas, comicamente solitárias, como a zombar de um mundo que em sua crueldade não comporta a ideia de existência de um Deus e parecem encaminhar uma reflexão coletiva para a realidade humana consumada solitariamente, sem apego transcendental. Não são textos religiosos na acepção tradicional da expressão, assemelham-se, antes, a certo olhar cético em relação à conduta e responsabilidade dos atos do homem.

Em observação de caráter formal, cabe ressaltar as soluções encontradas pelos autores para construírem suas minificções.

Millôr Fernandes armou-se de bastante esperteza para burlar as regras impostas pelo organizador. Se elas prescreviam textos de no máximo cinquenta letras, descontando-se o título, eis uma inflação no título e o texto em si encurtado:

EMOCIONANTE RELATO DO ENCONTRO DE TEODORO RAMIREZ, COMANDANTE DE UM NAVIO MISTO, DE CARGA, PASSAGEIROS E PESCA, DO CARIBE, NO MOMENTO EM QUE DESCOBRIU QUE A BELA TURISTA INGLESA ERA, NA VERDADE, UMA PERIGOSA TERRORISTA CUBANA, QUE TENTAVA PENETRAR NUM PORTO DO SUL DA FLÓRIDA, PARA DINAMITAR A ALFÂNDEGA LOCAL, E PROCUROU FORÇÁ-LA A FAVORES SEXUAIS

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

O autor recorreu aos títulos de capítulos de antigos livros de aventura, os quais se estendiam em várias linhas, para inverter o produto final, em que “o emocionante relato” de encontro se encerra abruptamente na fala zombeteira da personagem feminina. Além desse parêntese único acontecido em *Os cem menores*, de suas “regras” serem ludibriadas no texto acima, é de se notar uma constante estrutural nos textos como um todo. Trata-se de seus andamentos rítmicos que seguem uma linha baseada em compasso unitário, binário ou ternário.

O compasso unitário é caracterizado por uma única frase, tal como verificado em “Só”, de Fernando Bonassi, em “Primeiro grande amor”, de Reynaldo Damazio e nesse, de Newton Moreno:

BERÇO DE PEDRA

O ódio fica mais jovem a cada dia. (MORENO, In FREIRE, 2004, p. 74)

Os autores lançam mão de uma assertiva completa, sem pausas intermediárias, conferindo a esses textos a menor unidade ficcional da antologia. As composições assumem ares de compactação extrema e tendem a indicar um veio ficcional que requer a si a captação de uma realidade concreta: o desajuste do sujeito em Bonassi, o rompimento amoroso em Damazio e o rancor crescente devido a uma origem áspera, em Moreno.

O andamento binário, estrutura mais frequente na obra, normalmente surge com dois movimentos que se completam (mesmo quando se opõem), numa relação de causa e consequência às vezes invertida:

HEROÍSMO INÚTIL

Quando soltou os pulsos,  
O trem já estava em cima. (SCHNEIDER, In FREIRE, 2004, p. 35)

Caiu da escada e foi para o andar de cima. (MYRTEZ, In FREIRE, 2004, p. 2)

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

No texto sem título de Cíntia Moscovich essa compressão dualista mostra-se bem evidente. O dado ficcional de uma vida cortada abruptamente por uma violência repentina baseia-se em uma frase trivial (“A vida inteira pela frente”) com o imprevisto seco e fortuito concedendo efeito imediato em seu momento de

leitura. A orientação esquemática “ação-reação” proporciona largas possibilidades aos autores diante da exiguidade imposta pela concepção de *Os cem menores*, e suas realizações se beneficiam justamente ao se ajustarem ao inesperado imagético e verbal.

Por sua vez, a estrutura ternária se assemelharia a um motivo de lógica, em que três premissas se aglutinam à consumação do núcleo da minificção, recaindo em condições de extrema crueldade social:

PACIÊNCIA

Após 3 atropelados, surge 1 passarela.

Jó ainda tem 5 filhos. (MUCINHO, In FREIRE, 2004, p. 46)

Ou em uma análise descarnada da paixão:

PAIXÃO

Ela, 46. Ele, 21. Uau!

Só se reviram – fula, lívido –, fúnebres, no aborto. (AJZENBERG, In FREIRE, 2004, p. 13)

José Mucinho e Bernardo Ajezenberg empregaram dessa construção ternária, baseada em três movimentos, a fim de situarem seus episódios de desamparo. Em Ajzenberg, é nítida a tripartição narrativa: “Ela, 46. Ele, 21”, como designações de personagens apenas citados. A expressão “Uau!”, como um segundo segmento narrativo, aludindo ao enlace amoroso dos dois. E o terceiro: “Só se reviram – fula, lívido –, fúnebres, no aborto.” é o desfecho miniaturizado de um acontecimento fugaz, asseverando a conformidade entre uma história curta e sua forma ainda mais breve.

Da combinação desses fatores tão variados, e ao mesmo tempo complementares, provém o impacto de *Os cem menores contos brasileiros do século*. Vista como um todo, a obra permite múltiplas abordagens, de acordo com os formatos dos textos com que nos deparamos e com as temáticas que englobam. São diálogos, pensamentos soltos, monólogos, visões do privado e do público que reforçam sua marca de atualidade. No entendimento de Beatriz Resende, a força de *Os cem menores contos* reside na manifestação da *presentificação*, argumento crítico desenvolvido em seu livro *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI* e que remete à compreensão de uma intensidade do

presente nas obras contemporâneas da literatura brasileira. Além da tendência dominante de se estender o conceito para o tema do cotidiano, portanto em ligação direta com a realidade presente, Resende identifica-o nas soluções formais:

A presentificação me parece também se revelar por aspectos formais, o que tem tudo a ver com a importância que vem adquirindo o conto curto ou curtíssimo em novos escritores, como Fernando Bonassi e Rodrigo Naves, ou nas pequenas edições para serem lidas de um fôlego só. Exemplo da força e do gosto pelos textos curtos pode ser encontrado no interessante volume *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire [...] (RESENDE, 2008, p. 28)

Por outro lado, a antologia, como dissemos, marcou a minificação brasileira por meio de questões editoriais, adequando-se a uma espécie de modelo e exemplo para outras realizações. Tanto a ela, como a essas outras realizações de minificação (e, por que, não, em toda a literatura), é grande importância dar relevo aos fundamentos de paratextualidade, aparato extratextual que identifica uma obra para o público, no sentido de construir um gênero ou estilo que possa ser lido e vendido como tal, muitas vezes até como uma novidade editorial. Sobre o aspecto de editoras e de paratexto entre outros textos e antologias, tal como concebido por Gérard Genette em *Paratextos editoriais* (2009), falamos no capítulo seguinte.

#### 4 ANTOLOGIAS E EDITORAS, TEXTO E PARATEXTO

Movimentos editoriais se destacam em ciclos culturais de vários países. No Brasil, algumas editoras possuem o mérito de terem autenticado a produção e comércio daquilo que de mais importante se realizou na sociologia, política, antropologia, história, filosofia e, claro, literatura em boa parte do século XX. Nomes como Manuel Bandeira, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Rachel de Queiroz, João Guimarães Rosa e outros autores capitais da literatura brasileira do século passado estão indelevelmente ligados às casas que os publicaram em parte de suas trajetórias, ou mesmo durante toda a vida. Estamos pensando em editoras como a Francisco Alves, a Paz e Terra, a José Olympio, a Civilização Brasileira (essas duas últimas hoje com seus catálogos inseridos no conglomerado do Grupo Editorial Record). Se todas estão ou estiveram concentradas no eixo Rio-São Paulo, desde cedo houve algumas ilhas editoriais em regiões brasileiras. É o caso, por exemplo, do estado do Rio Grande do Sul, o qual possui uma tradição na edição de livros que remonta aos finais do século XIX. O estado conta com importantes casas, como a Editora Globo (criada em 1883 e vendida à Rio Gráfica Editora, de propriedade das Organizações Globo, em 1986), a Mercado Aberto, e a L&PM (detentora da maior coleção de livros de bolso do Brasil). Além dessas três mais famosas, é importante destacar a existência de uma editora que vem se esforçando na fixação de obras minificcionais no cenário cultural brasileiro, de modo a dar notícia de seu trabalho na difusão de uma prática de escrita que se intensifica a cada dia, resguardando-se as devidas comparações proporcionais para com as editoras mencionadas inicialmente.

A Casa Verde, especializada na publicação e distribuição de literatura breve, foi criada em Porto Alegre-RS em 2005. Conta com oito escritores fixos que se reuniram para trocar experiências, leituras e apontamentos sobre produções próprias. São eles: Caco Belmonte, Christina Dias, Filipe Bortolini, Flávio Ilha, Laís Chaffe – líder e idealizadora do projeto –, Luciana Veiga, Luiz Paulo Faccioli e Marcelo Spalding, além dos diversos convidados para as obras publicadas em parceria. A editora possui uma série exclusiva para a minificção chamada “Lilliput”, cujo catálogo é composto pelos livros *Contos de bolso* (2005), *Contos de*

*bolsa* (2006), *Contos de algibeira* (2007), *Contos comprimidos* (2008), *Minicontando* (2009) e *Minicontos e muito menos* (2009)<sup>48</sup>.

Como é o costume em muitas obras de minificção, predominam as iniciativas em moldes de antologia, com dois ou mais autores participantes. *Minicontos e muito menos*, por exemplo, é de Laís Chaffe e Marcelo Spalding; *Contos de bolso* reúne quarenta e três escritores brasileiros; *Contos de algibeira*, projeto mais amplo e ambicioso, agrupa cento e seis, sendo setenta do Brasil, trinta e cinco de Portugal e um de Angola. Nessas publicações estão lado a lado nomes consagrados no circuito da literatura contemporânea (como Luiz Fernando Verissimo, Luiz Antonio de Assis Brasil, Gonçalo M. Tavares) e outros menos conhecidos, como também foi observado na organização de Marcelino Freire para *Os cem menores contos brasileiros do século*.

Para o desenvolvimento desse capítulo, optamos por uma divisão em dois segmentos. Primeiramente, direcionamos o olhar para indícios que permaneceram em estado de latência no decorrer de nossas discussões, os quais remetem à concepção de paratextualidade, de acordo com as propostas para o assunto realizadas pelo teórico francês Gérard Genette em *Paratextos editoriais*; na sequência, investigamos as soluções inventivas encontradas pelos autores para a composição de seus textos em algumas antologias da editora.

Toda edição de obra literária traz em seu bojo um conceito de literatura, de gênero a que pertence o texto, de público alvo e de mercado a que se deve dirigir. Paralelamente ao texto contido na obra, o qual é constantemente compreendido como a parte mais importante pelo ato criativo nele plasmado, existem elementos auxiliares aos modos de recepção, leitura e formação de espaço de atuação que lhe proporcionam ordenação nos compartimentos de um dado sistema literário. A esses elementos periféricos potencializadores de significado global de um livro, Gérard Genette chamou de “paratextos”. Em *Paratextos editoriais*, publicado no Brasil em 2009, Genette sistematiza os recursos que circundam um texto, prioritariamente o literário, anunciando que: “As funções do paratexto constituem, pois, um objeto muito empírico e muito diversificado, que se

---

<sup>48</sup> As informações foram retiradas do site da editora: <http://www.casaverde.art.br> e das obras *Contos de bolso*, *Contos de algibeira*, *Minicontando* e *Minicontos e muito menos*. Acesso em 27 de setembro de 2011.

deve evidenciar de maneira indutiva, gênero por gênero e, muitas vezes, espécie por espécie” (GENETTE, 2009b, p. 18).

Paratexto é definido como “aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de uma maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009b, p. 9). Portanto, Genette vai do texto ao objeto livro e demonstra as ligações indeléveis entre um e outro: o texto depende da configuração editorial para circular entre um público (pensando em moldes editoriais tradicionais) e o livro depende do texto como elemento propulsor para sua realização concreta.

Na dualidade apresentada entre esses itens, propõe-se uma divisão metodológica à paratextualidade. A primeira categoria, essencialmente espacial, “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas” (GENETTE, 2009b, p. 12) é chamada de *peritexto*. Já “todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondências, diários íntimos e outros)” (GENETTE, 2009b, p. 12) são chamadas de *epitexto*. O paratexto se realiza, assim, pela soma de informações entre o peritexto e o epitexto. De modo deliberadamente didático, sua formulação é oferecida sob a seguinte expressão: “*paratexto = peritexto + epitexto*” (GENETTE, 2009b, p. 12)<sup>49</sup>.

As reflexões de Genette presentes na obra mencionada despertam considerações a respeito do próprio modo de compreensão que se tem do minificcional. Por outro lado, é de muita utilidade como aparato técnico-teórico para tratar de algumas questões relacionadas à catalogação e transmissão de uma “marca” de minificção por parte de escritores, edições, resenhas e trabalhos críticos.

Aproximando-nos das edições da Casa Verde, é de se notar os títulos das obras. Todos transmitem a sensação de estabelecer parâmetros de ficcionalidade de gêneros, recaindo em termos caros à minificção: são contos de algibeira, de bolso, comprimidos; é proposto um verbo (minicontar) na obra de Ana Mello (*Minicontando*); e ainda a depuração na obra conjunta de Laís Chaffe e

<sup>49</sup> Somente a título de curiosidade, o crítico francês observa que “existem livros sem prefácio, autores refratários às entrevistas e sabemos de épocas em que não era obrigatória a inscrição de um nome de autor, ou mesmo de um título” (GENETTE, 2009b, p. 11). Talvez pudéssemos pensar em Dalton Trevisan, embora suas obras tragam marca peritextuais, como a recorrente classificação de “ministórias” presente em seus últimos livros.



Marcelo Spalding (*Minicontos e muito menos*). Nesse sentido, fica patente o desejo de que a editora buscou um novo filão editorial, especializando-se na publicação de obras de minificção. Inclusive o selo exclusivo para obras minificcionais, “Lilliput”, traz em seu bojo a tendência à marcação de um espaço dedicado ao mínimo e ao pequeno. A escolha do nome para a coleção de textos de minificção denota uma preocupação em diferenciar os livros dessa mesma coleção de outros da editora.

É de se notar, aliás, a repetição desse procedimento sobre títulos na diversidade de outras obras que remetem a quantidade e números, além da noção de escala diminuta: *99 corruíras nanicas, 234, 111 ais* (todos de Dalton Trevisan); *Mínimo, múltiplo, comum* (de Rosa Amanda Strausz) e *Mínimos, múltiplos, comuns* (de João Gilberto Noll); *Cem mentiras de verdade* (de Helena Parente Cunha) e *Os cem menores contos brasileiros do século* (antologia de Marcelino Freire). A minificção, ao menos em um primeiro momento, impõe-se pelo grande número dos pequenos textos divulgados e as edições chamam atenção, deliberadamente, para isso.

Ao atentarmos para os prefácios, constatamos como eles seguem algumas das funções indicadas por Genette, como a de “importância” e de “novidade, tradição”. Em *Contos de bolso*, o prefaciador, Marcelino Freire, diz:

“Bum!”

*Uma literatura menor. Por que não? Pequena, magra, enxuta. Como toda boa literatura. Na penúria. Só o osso. Para que dizer mais se podemos dizer grosso? Sem volteios e floreios. No princípio era o Verbo. A gente é que, para complicar, criou o resto. Não precisava. Uma palavra diz mais que mil palavras. Deixemos de conversa. Cortázar já escreveu miniconito. Kafka também, ora essa. Dalton Trevisan é nosso grande mestre. Sem contar o guatemalteco Augusto Monterroso, que escreveu o micro mais famoso: Quando acordou, o dinossauro ainda estava lá. São só trinta e sete letrinhas. Aqui, nesses Contos de bolso, você vai encontrar quarenta e três autores. Dos bons. Inventando, em poucas linhas, histórias de assassinatos. Personagens bêbados e tarados. Maridos traídos e velhos apaixonados. E até homens-bomba. Bum!*  
*Quando a gente vê, já era. E termina a leitura. Nada melhor, assim, para uma vida cada vez mais curta.* (FREIRE, In CHAFFE, 2005, p. 9).

Em seu estilo tipicamente telegráfico pontuado por frases curtas, Marcelino Freire defende valores que concorrem para o estabelecimento de uma literatura minificcional, em suas palavras, menor. Interessa-nos notar que quando diz

menor, Freire não se refere a valor (aliás, parece ser algo que passa longe de seu texto), mas a tamanho e proporção: pequena, magra, enxuta. É um verdadeiro libelo a favor da literatura em miniatura, remetendo-se a ídolos como Cortázar, Kafka, Dalton Trevisan e Augusto Monterroso como modelos de textualidade mínima. Valoriza, na apresentação, a obra *Contos de bolso* com o intuito de divulgação positiva de um estilo literário: “Essa exposição da importância do tema constitui, sem dúvida, o principal argumento de valorização do texto” (GENETTE, 2009b, p. 178). Outro aspecto interessante é o fato de Freire ser o prefaciador de uma obra como essa, de uma editora pequena. Assim como Italo Moriconi, organizador de *Os cem melhores contos brasileiros do século* prefaciou *Os cem menores contos brasileiros do século*, Marcelino é a chancela da minificação em *Contos de bolso*.

Ruy Carlos Ostermann, autor do prefácio de *Contos de algibeira*, persegue em seu texto uma definição de miniconto. Para Genette, “Essa preocupação com a definição genérica não aparece em zonas bem balizadas e codificadas [...], mas, sim, nas épocas de ‘transição’ [...], onde se procura definir esses desvios em relação a uma norma anterior sentida como tal” (GENETTE, 2009b, p. 199):

“Miniprefácio sem pressa mas com revólver”

O miniconto é o avesso do escritor, é o que está antes dele, sem a frase, os objetos ou a paisagem. Mas existem compensações, o miniconto exige um mundo em seu lugar. E sempre pode ter o revólver 38 Rossi em cima da mesa. Se carregado ou não, já é miniconto. (OSTERMANN, In CHAFFE, 2007, p. 9)

A busca por imagens reveladoras do gênero miniconto, em um tom ostensivamente definitório, reporta o prefácio de Ostermann diretamente aos domínios do gênero conto, como se seu texto estivesse situado no limiar do desejo de criação de um novo modelo textual, mas com propriedades peculiares que o diferenciassem de um gênero difundido e consagrado.

O caráter social das antologias é visto de modo especial por estudiosos de minificação, como Lauro Zavala, ele também realizador de coleções teóricas e literárias. Em *Cartografías del cuento y la minificción* há um adendo que aborda a importância literária das antologias, instruindo elementos e critérios para sua elaboração final. Entre os inúmeros critérios elencados por Zavala, está o de gênero. Diz o professor mexicano que, em face dessa questão, cabe ao antologista

“Adotar uma definição explícita do gênero a que pertencem os textos incluídos, o qual permite precisar aquele que pode ser excluído e, sobretudo, que deve ser excluído” (ZAVALA, 2004, p. 303)<sup>50</sup>. Seguindo essa observação, não só em antologias de minificção, mas em todo material literário, o critério de gênero se fortifica como mecanismo de seleção inclusivo ou excludente. Já em qualquer ato de seleção conceitos são usados. No caso voltado à minificção, gêneros, tipos, famílias de textos também se manifestam.

Ora, sabendo que ações como essa são deliberadas, portanto não gratuitas, vê-se que o afã de instituir um novo filão editorial é razão consistente para esmiuçar sua constituição. Em certa medida, inclusive, as considerações a serem pautadas a seguir dizem respeito às particularidades formais e teóricas da minificção (a qual integra a primeira parte do trabalho) e as complementam.

Um modo de apreensão válido para uma novidade editorial e literária é o recenseamento de sua inserção na imprensa. Para os nossos fins específicos, é salutar a verificação de como circulam os termos afeitos ao minificcional. Tomemos os vocábulos “miniconto” e “minificção” como teste. No recém-lançado acervo digital de *O Estado de S. Paulo*<sup>51</sup>, há uma ferramenta de pesquisa que possibilita a busca pela frequência de termos ao longo das publicações do jornal, de 1870 a 2010. Ao inserirmos a palavra desejada no sistema de procura, um gráfico é produzido instantaneamente e demonstra, além da quantidade de ocorrências, a tabulação do termo de acordo com as décadas.

Quando buscamos por palavras referentes à minificção, o resultado é sintomático. Para “miniconto”, a primeira aparição é na década de 1970, com recorrências discretas nas de 1980 e 1990. A explosão do vocábulo, ou seja, a maior parte das cinquenta ocorrências para ele, dá-se na década de 2000, sendo seguida pela década de 2010, a qual, pelo claro motivo de estar se iniciando, não apresenta grande frequência ao termo de busca, embora revele quantitativamente constância maior que as décadas anteriores ao ano 2000. Segue a representação gráfica:

---

<sup>50</sup> “Adoptar una definición explícita del género al que pertenecen los textos incluidos, lo cual permite precisar aquello que puede ser incluido y, sobre todo, quello que debe quedar excluido”.

<sup>51</sup> Disponível em: <http://acervo.estadao.com.br>. Pesquisas realizadas no dia 17 de maio de 2012.

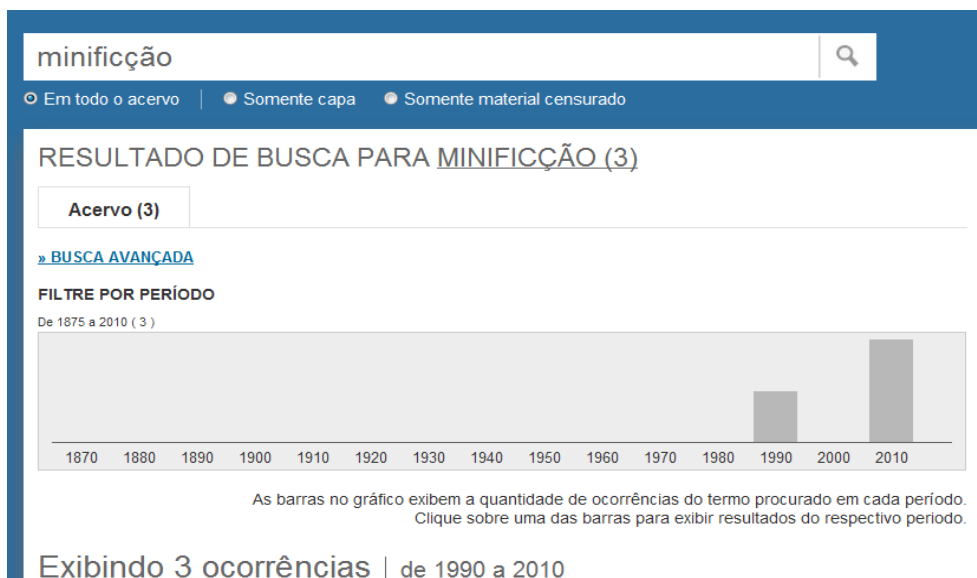
### Imagem 5



Fonte: (<http://acervo.estadao.com.br>)

Em outra ação, se pesquisamos a palavra a palavra “minificção, os resultados são ainda mais reveladores, pois se situam somente a partir da década de 1990 e com maior assiduidade na década de 2010. Eis o gráfico:

### Imagem 6



Exibindo 3 ocorrências | de 1990 a 2010

Fonte: (<http://acervo.estadao.com.br>)

Essas duas investigações tornam evidentes as hipóteses dispostas de início. Primeiro, a novidade de uso de termos como minificção e miniconto. O fato de esses termos serem disponibilizados recentemente manifesta um traçado autoral e editorial que se concretiza em órgãos de consulta como o acima indicado.

Contudo, as investigações devem ser relativizadas, pois se concentraram em um único jornal que, mesmo sendo de abrangência nacional, parte de um centro social, econômico e cultural específico. Ainda assim, presumimos que se realizada pesquisa idêntica em outros jornais e revistas (até naquelas especializadas em literatura), não haveria grandes disparidades quanto à aparição e recorrência dos termos de acordo com as décadas observadas. Desse modo, a difusão de nomes específicos para a ficção diminuta comprova o quão recente é sua caracterização e, principalmente, sua formação e desenvolvimento paratextuais.

Mas como são os textos de minificção das coleções da Casa verde? Vejamos alguns exemplos em quatro obras.

O primeiro livro da série “Lilliput” é *Contos de bolso*, de 2005, organizado por Laís Chaffe. É constituído por mais de cem textos de quarenta e três autores, como assinalado, entre convidados e integrantes da Casa Verde. Os recursos e registros de linguagem são os mais variados, indo de aparentes trechos de diálogos ao trabalho de construção intertextual; de um derrame verbal do narrador envolto em situações limítrofes a uma palavra sugestiva de imagem existencial. Em muitos, o invólucro é um olhar irônico e implacável.

Luis Fernando Verissimo comparece com um texto que reconstitui os últimos momentos de um indivíduo a pedir desculpas, inserido em clima de violência, talvez mesmo de assassinato:

“Mal-entendido”

Escuta, eu sei que estou me arriscando vindo aqui, me disseram que você queria me matar, mas escuta. Foi um mal-entendido. Quando eu falei em cagalhão, eu não me referia... Escuta! Deixa eu falar? Era no bom sentido, eu... Espera! Ó cara. Nós não fomos coroinhas juntos? Então você acha que eu ia dizer uma coisa dessas de você, só por causa de um... Escuta, pô. Eu seria a última pessoa no mundo a... Eu posso falar? Espera! Escuta! Não! Não! (VERISSIMO, In CHAFFE, 2005, p. 11)

O texto se encerra sem a exposição do motivo para o sumiço da voz narrativa. A sugestão é que se trata, realmente, de um acerto de contas com outro personagem, o qual não possui presença verbal, apenas de ação velada. Interessante é que a ação se sobrepõe às palavras, de modo a termos um enredo construído sem a contraparte delineada de outro personagem. Parece não haver nem um ponto de vista, apenas o fluxo de voz sem resposta, de modo a

acompanharmos seus últimos momentos. A aflição do narrador é reafirmada pelo uso da pontuação, abundante em reticências, interrogação e exclamação. Com frequência, o abuso de marcadores de unidades significativas é dado a ser evitado. Mas no caso do texto de Verissimo, em sua concisão, a pontuação marca o tom aflitivo do “mal-entendido”, conferindo-lhe maior intensidade. O suspense não desenrolado diante do não-dito pelo “só por causa de um...” faz com que o breve clarão narrativo seja mais angustiante.

Nesse sentido, o instante nevrálgico de uma situação cotidiana surge em texto de Luiz Paulo Faccioli. “Suburbano coração” compõe-se por meio de quadro lírico-erótico de uma mulher solitária diante da espera de um amor fora de vista. A alusão à letra da canção homônima de Chico Buarque, a qual tem versos colocados como emissão do disco escutado pela senhora, é não apenas estratégica, mas essencial ao fluxo de ambientação doce e sensual que enreda o texto:

“Suburbano coração”

A dona liga a vitrola, se abanca na janela, e a rua se enternece. “O amor vai pôr os pés no conjugado coração” geme o velho disco, e todos já sabem que o amor não vem.

É hoje, Guilhermina?, debocha a amiga ao passar.

Talvez, ela diz, e revira os olhinhos sonhadores.

A vizinhança inteira vem dar fé.

É hoje, é hoje, fazem torcida, ao vê-la assim em suspiros e toda feliz.

É hoje, é hoje, pensa Guilhermina, que já não tem vergonha de se tocar e goza ali mesmo, na frente de todo mundo. (FACCIOLI, In CHAFFE, 2005, p. 97)

A solidão do prazer privado não compreendido por quem está na esfera pública transmite o mais íntimo conforto da personagem central. Esse prazer pode advir da sensação combinada da apreciação da música que enternece a rua, com sua melodia acompanhada de nostalgia e melancolia, além dos toques miúdos por trás da janela. Apesar de ser um texto enxuto, de acordo com padrões minificionais, o texto de Faccioli se sustenta em cima de repetição de vocábulos e expressões, como “É hoje”. Essa expressão reforça o tom de expectativa dos personagens observadores e também é repetida pela personagem principal, redundando em conflito ainda mais tenso no cerne da narrativa.

Solução diametralmente oposta foi encontrada por Luis Dill. Seu texto possui apenas duas palavras: o título e o corpo textual:

“Aventura”

Nasceu. (DILL, In CHAFFE, 2005, p. 96)

Trata-se de minificção centrada em um substantivo/adjetivo e um verbo – o título e o “texto em si”. Sem o título, haveria apenas a palavra “Nasceu”. O que ela significaria? Propriamente, a conjugação pretérita do verbo “nascer” isolado em sua determinação, escassa em sentido maior. Um nascimento físico, natural, ou metafórico, simbólico. “Nasceu uma criança”, “nasceu uma ideia”, “nasceu uma cidade”. Com o título indicado, “Aventura”, encaminha-se uma atribuição significativa, mesmo sem sabermos o que nasceu (certamente, o propósito do texto), mas que se trata de um nascimento que se aventurará em toda a vida do evento (uma ideia, uma cidade, uma pessoa...). A exploração da intransitividade do verbo tende a absolutizar a ação, transformando-a em correspondente direto e total o substantivo/adjetivo que atribui substância e qualidade. A dubiedade do título, que é tanto substantivo quanto adjetivo – A aventura, UMA aventura – confere a essa produção a sensação de estarmos diante de uma das menores obras de minificção já produzidas.

Esse texto de Luis Dill em muito se assemelha ao poema inicial de *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*, obra que em 1927, portanto em pleno modernismo combativo, propunha uma poesia sintética, despojada de maiores elementos que não a sugestão, o laconismo. Aludimos ao poema “amor”, o qual já foi citado no capítulo “A minificção no contexto literário brasileiro”:

“amor”  
humor (ANDRADE, 1966, p. 141)

Percebemos o mesmo movimento de significação: o título é elemento crucial, e mesmo estrutural, para a compreensão efetiva da mensagem. Também em Oswald de Andrade, é por meio do cruzamento de sentidos entre amor e humor que se concentra a noção de um sentimento amoroso calcado na leveza, no lúdico, enfim, no humor – único componente do corpo textual. A taxonomia literária para o texto de Dill e para o de Oswald de Andrade se complica bastante ao nos questionarmos por que o primeiro é classificado como miniconto e o segundo como poema. Só pode ser explicada pelo modo de inserção e transmissão de ambos, pois não há nenhum elemento inerente que os diferencie. Por outro lado,

não há maiores pudores em chamá-los de minificção, diante do imaginário ativado pelas relações entre título e corpo textual.

A relação significativa entre título x texto, tão cara à minificção, faz-se presente com proeminência, também, em “Nitroglicotina”, de Laís Chaffe, em que se pratica a noção de um texto minificcional em dois tempos, com uma ação e uma reação imediatas, as duas entrevistas por uma relação ambígua.

“Nitroglicotina”

Precisava largar o cigarro.  
O posto de gasolina explodiu. (CHAFFE, 2005, p. 79)

O primeiro período do texto aparece como uma precaução, de necessidade de parar de fumar com o uso de um verbo em uso coloquial (largar = parar). Mas com o segundo período o seu sentido é refeito à denotação (largar = arremessar, jogar), o que provoca uma consequência de inusitada e hiperbólica proporção, realçada pelo título remissivo a nitroglicerina, mas sendo o neologismo nitroglicotina.

O olhar corrosivo se presentifica em pinçadas no cotidiano medíocre de famílias, como no texto seguinte de Claudia Tajés:

“Felicidade”

Os dois se conheceram ainda no colégio. Três anos de namoro, dois anos de noivado, casamento na igreja e no cartório. Quando ele foi promovido, tiveram um menino. Cinco anos depois, nova promoção e uma menina.  
Nunca brigam, nenhum dos dois tem amantes, os filhos estão na faculdade, vão ao Carrefour juntos uma vez por semana, ela já começou os preparativos para as bodas de prata.  
Histórias que dão certo não dão bons contos. (TAJES, In CHAFFE, 2005, p. 44)

A história de “Felicidade” lembra a máxima de André Gide, mordaz ao extremo: “É com bons sentimentos que se faz a má literatura”. Traz ao nível da enunciação a reflexão sobre enredos literários, ao postular com a última sentença a ineficácia artística de comportamentos previsíveis. É de se notar que, desse modo, “Felicidade” se transforme em uma anti-história, visto ser uma demonstração metalinguística de conteúdos narrativos óbvios ao pensar sobre o próprio ato de escrita, tornando-se, assim, uma metaminificção.

Em 2007 foi concretizado o mais importante empreendimento da Casa Verde, com a publicação de *Contos de algibeira*. O livro apresenta textos de



trinta e cinco escritores de Portugal, um de Angola, e setenta do Brasil. Talvez seja o mais abrangente panorama da minificção em língua portuguesa.

Ana Baggio propõe uma reflexão sobre os sentidos corporais ligados ao sexo e sua inflação de significado diante de falta de um deles, a visão:

“Braille”

Deslizou as mãos pela nuca, passando pela boca e pelos seios e pela cintura e pelas costas e pelos pés e pelas coxas. O sexo. Leu todo o seu corpo. Cego. (BAGGIO, In CHAFFE, 2007, p. 58)

Leitura aqui se assemelha ao físico, em uma proposta de materialização de entendimento entre corpos. A apreensão pelo tato sensualiza a situação de precariedade visual, de maneira que o sexo se torne a língua de comunhão.

Já Fernando Neubarth focaliza o trabalho cotidiano sob o viés da nulidade de sentido, ao propor a abrangência de uma vida em ações corridas e mecanizadas:

“A existência em até 500 caracteres com espaço”

Tão rápido, estúpido, aparentemente inevitável, que nunca se pensaria naquilo como realidade. Escolhera as flores, pagara sem questionar o preço, dissera um obrigado quase musical com um sorriso nos lábios e algo de volúpia. Ao atravessar a rua, sinal verde para pedestres, o fato. O motociclista de telentrega estragou mais do que a tarde. Um bater de leve, o desequilíbrio, a queda, a cabeça no meio-fio. Contusão, concussão, edema, morte cerebral. Banal como um vintém que se tira da algibeira. (NEUBARTH, In CHAFFE, 2007, p. 77)

Algo que é retomado na brutalidade sem sentido por de Lucianna Penna, mas coordenado à incineração de um ser humano desvalido socialmente. O apelo a fatos sociais recentes é certo e aumenta seu poder excruciante, calcado no politicamente incorreto:

“Olfato”

Se é mendigo ou índio, só queimando pra saber. (PENNA, In CHAFFE, 2007, p. 94)

A presença da expressão feminina em situação insólita, dividida entre dois indivíduos representativos de espaços díspares, é indicada por Ivana Arruda Leite.

“Flor amarela”

Poncácio, meu primeiro marido, era dono da destilaria Flor Amarela. O casamento era um tonel de promessas. Infelizmente, pinga que pinga. Poncácio consumiu-se no ofício. Enviuei quase menina. Logo depois, casei-me com Genivaldo, pastor protestante. Mas até hoje, de vez em quando, vou ao cemitério e dou uma mijadinha no túmulo do Poncácio para que ele mate a saudade da sua branquinha. (LEITE, In CHAFFE, 2007, p. 82)

*Minicontando*, de 2009, é uma das poucas publicações da Casa Verde restritas a apenas um escritor. A autora, Ana Mello, é editora da revista de minificção *Veredas* (<http://www.artistasgauchos.com.br/veredas>), uma das mais prestigiadas no assunto no espaço virtual. São cem textos mínimos, nos quais a temática é concentrada, sobretudo, em situações cotidianas enfocadas sob um ponto de vista inusitado.

A urgência de um convívio humano harmonioso aparece sarcasticamente, por exemplo, nesse texto:

“A vida é agora”

Sexta-feira, fim de tarde.  
Na parada do Centro, muitos idosos trancam a entrada.  
O motorista quase prende um na porta.  
*Tenha paciência, meu filho. Quando eu morrer e for para o céu, prometo ficar na portaria. Facilitarei a entrada do amigo.*  
Domingo de madrugada, assalto no coletivo.  
Não deu tempo, ninguém na portaria. (MELLO, 2009, p. 12)

Em “Entrega”, por sua vez, há a ambiguidade do título acentuada após a leitura da narrativa.

“Entrega”

Beto entrega pizza à noite e documentos durante o dia. Chuva ou sol, trânsito, troco, reclamação. A vida é só rotina.  
Quarta-feira, última entrega: portuguesa e quatro-queijos, com bordas recheadas. Amanda, apartamento 64.  
Ela atende nua. Linda. Perfume de flor, boca de anis.  
Ele esquece de cobrar a pizza. (MELLO, 2009, p. 21)

Trata-se de um acontecimento erótico, uma espécie de fantasia urbana, em que a significação do título remete de início ao trabalho do personagem masculino, para se estender à proposta muda da personagem feminina.

Em outro texto, o instante social ocasional, como o convívio fugaz em um elevador, permite que seja enquadrado um olhar imaginoso ao anonimato:

“No elevador – faltou luz II”

Lotado.

De quem seria aquela mão suave e quente? (MELLO, 2009, p. 41)

E ainda ao sarcasmo social:

“De fato”

Abriu o biscoitinho da sorte e leu a mensagem:

*Viver a vida sem expectativas: isso é liberdade.*

Guardou o papel no bolso e seguiu catando mais comida no lixo do restaurante chinês. (MELLO, 2009, p. 63)

O trabalho estilístico com períodos diretos, pontuação monocórdica indicando o enfado de falta de contato com o outro e consigo mesmo apresenta-se em texto em que um diagnóstico de isolamento atualizado é efetuado:

“Sinal dos tempos”

Nenhum e-mail, apesar dos vários cliques a cada minuto.

Ninguém tinha nada a dizer para ele.

Dias e dias só anúncios.

Quando se sentia assim, procurava-se no Google. (MELLO, 2009, p. 68)

Ou em trabalho reconstruído com dito popular, concomitante à crítica religiosa:

“No inferno VI”

O anfitrião explicava para o pastor:

– Agora tu vais saber o que é exatamente estar com o Diabo no corpo. (MELLO, 2009, p. 74)

Por fim, *Minicontos e muito menos* é uma publicação conjunta de Laís Chaffe e Marcelo Spalding, de 2009. Na realidade, são dois livros, um de ponta-cabeça a outro, que foram agrupados em um único volume.

A produção de Laís Chaffe como a abaixo revela percepção instantânea e irônica da religião, tendenciosamente inscrita no título, “Extrema-unção”:

“Extrema-unção”

– Pequei, padre. Nós dois pecamos.

– Vá em paz. E fale mais baixo, filho. (CHAFFE, 2009, p. 58)

O título direciona o olhar para uma situação limite, em que os dois personagens se veem imersos por conta de uma violação moral. À maneira do texto “Pedofilia”, de Marcelino Freire presente em *Os cem menores contos brasileiros do século*, o tema de desvio religioso é enfocado. Contudo, se no texto de Freire apresenta-se apenas a voz do padre, aqui a cena é criada em um diálogo curto que prioriza um ato conjunto, de onde os dois personagens saem com sentimentos e desejos opostos: culpa e sigilo. O título, expressão usada em casos limites como o momento de morte, é colocado como uma situação limite para os dois personagens.

Em outra esfera, o *flash* da solidão de um acidente é contado pela voz de uma testemunha:

“Última chamada”

O celular do atropelado tocava, mas desisti de atender. No display: mamãe. (CHAFFE, 2009, p. 48)

Na parte de Marcelo Spalding, os textos por vezes se complementam ao serem colocados um ao lado do outro. Temos uma indicação de início de relacionamento, de gentileza espontânea:

“Declaração de amor”

Eu te pago. (SPALDING, 2009, p. 50)

Complementada por outro, indicando o fim de relação, em que o verbo “pagar” assume ambiguidade semântica:

“Pedido de divórcio”

Você me paga. (SPALDING, 2009, p. 50)

A violência e a crueldade também estão presentes em outro texto sem título que articula sua significação pelo implícito, em uma situação de abuso sexual dentro do seio familiar:

Maria Helena é virgem desde que o pai sumiu de casa. (SPALDING, 2009, p. 15)

Editorialmente, a existência da Casa Verde é relevante para a difusão do texto minificcional, bem como de novos escritores. Seus livros dialogam abertamente com antologias similares, como *Os cem menores contos brasileiros do*

*século*. Proporciona um espaço relativamente livre e democrático entre autores famosos e desconhecidos. Desse modo, torna-se proveitoso, em última instância, o texto em si, mesmo cercado e, por vezes, cerceado pelos elementos paratextuais que lhes circundam.

## 5 A FIXAÇÃO DO TEXTO MINIFICCIONAL

Em “A nova narrativa”, texto de 1979 publicado em *A educação pela noite e outros ensaios*, Antonio Candido comenta a literatura brasileira condizente a seu panorama contemporâneo (décadas de 1960 e 1970), resgatando temas e formas que se desenvolveram posteriormente às correntes modernistas. Para o crítico, essas décadas foram marcadas por uma “legitimação da pluralidade” (CANDIDO, 1989, p. 208), ou seja, o cerne dos textos literários se pluralizou em gêneros dos mais variados, caracterizando a ficção em um espaço de experimentação formal, em que a linguagem assoma liberta de amarras:

Não se trata mais da coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. (CANDIDO, 1989, p. 208)

A supressão de traços definíveis ao tratamento das obras produzidas nesses anos, de onde irrompem “textos indefiníveis” (CANDIDO, 1989, p. 208) – romances que são reportagens, contos poéticos, crônicas que são verdadeiros contos, autobiografias romanceadas, narrativas dramáticas –, é parte de um processo mais amplo de mudança da própria concepção de linguagem literária no Brasil no século XX. Como dito, é algo iniciado já no modernismo de 1922 e suas seguintes linhagens reforçam o entrecruzamento com outros *media*, inserindo elementos de espaços até então excluídos da literatura (propaganda, jornal, televisão e cinema). Nesse sentido, sintetizando o centro de sua discussão, é de muita valia a observação do crítico: “A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno” (CANDIDO, 1989, p. 208). Desse *boom* jornalístico (e sua carga de signos e modos linguísticos de origens diversas) decorre boa parte da pluralização das faces da literatura de finais dos anos 1970, momento de difusão do parâmetro de Candido.

Sob esse prisma, ao nos questionarmos a respeito da presença do texto minificcional nessa conjuntura exposta em “A nova narrativa”, é preciso salientar que a tarefa nesse momento é, de certa maneira, fechar um ciclo iniciado no primeiro capítulo da parte sobre a minificção brasileira contemporânea, nomeada “A minificção no contexto literário brasileiro”. Não somente fechar, mas, é necessário

dizer, observar como demais autores e obras relevantes à minificção fazem parte do quadro contemporâneo de nossa literatura por meio de suas próprias realizações.

No primeiro capítulo dessa parte, o esforço foi direcionado no sentido de observar indícios de formação e desenvolvimento gradativos do discurso minificcional no Brasil. Partimos de autores do século XIX, como Raul Pompéia e Machado de Assis, passamos pela avalanche modernista e suas propostas fincadas indelevelmente na prosa e na poesia brasileiras a partir de então, aproximamo-nos do conto e suas metamorfoses nas décadas subsequentes, até chegarmos aos anos de 1970, quando o termo miniconto começa a ser utilizado e a poesia marginal irrompe, sendo importante referência à minificção atual. Nosso ponto de parada foi exatamente na década de 1970. E é a partir dela que continuamos aqui, acompanhando a produção literária brasileira contemporânea que, mesmo sob o filtro da forma minificcional, mostra-se tarefa árdua, devido à imensa e caleidoscópica gama de autores e obras que se encontram desde então.

Podemos começar, por exemplo, falando de Marina Colasanti. A autora, indiscutivelmente, é daquelas que marcam um estilo literário, no nosso caso, a minificção. Colasanti inicia seu processo de miniaturização ficcional com *Zoológico*, de 1975, estende-o em *A morada do ser*, de 1978, e alcança o grande público com *Contos de amor rasgados*, de 1986, o mais conhecido dos três livros. Trata-se, portanto, de uma trilogia “microficcional”, como já observado em um trabalho que buscou os elos entre eles<sup>52</sup>.

Em *A morada do ser*, deparamo-nos com arquitetura engenhosa, na qual o arcabouço ficcional se coaduna aos espaços possíveis de apartamentos (portaria, elevador e demais áreas de um edifício), de modo que cada texto é a situação privilegiada de observação da intimidade. Como na citação de Heidegger que estampa a obra e lhe serve de epígrafe (“A palavra é a morada do ser”), o espaços das existências comum e privada se tornam a própria linguagem. A espionagem circular pelos recintos dos moradores revela casos extravagantes, como nesse texto:

---

<sup>52</sup> Referimo-nos ao texto “O eco das velhas histórias, uma leitura da trilogia microficcional de Marina Colasanti”, de Carla Victoria Albornoz, apresentado na ABRALIC de 2008. Disponível: <[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/CARLA\\_ALBORNOZ.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/072/CARLA_ALBORNOZ.pdf)>. Acessado em: 12 de maio de 2012.

“Aptº. 205”

Treinavam na sala. Antes do jantar, todas as noites, ele afastava a televisão, o sofá, punha contra a parede a grande prancha colorida. Ela vestia seu traje de babados e encostava-se à prancha, os braços levemente erguidos. De longe, com as facas que ia tirando do cinturão vermelho, ele desenhava-lhe o corpo. O golpe das facas cravava-se no silêncio da sala.

Jantavam depois, tudo já nos seus lugares. E mergulhando as colheres na sopa planejavam o dia em que, aposentados da repartição, abandonariam tudo para ingressar no circo. (COLASANTI, 1978)

Importante notar que *A morada do ser* é um livro que não possui numeração de páginas, o que em sua confecção causou constrangimentos junto à editora que o publicou. Elas, as páginas, são identificadas pelo número ou nome do espaço do prédio que engloba os textos, plasmando espaço verbal e espaço editorial no desejo de romper com a leitura orientada pela linearidade comum. Redunda uma experiência sinuosa de entrada nas narrativas como quem perambula por corredores, *halls* de entrada e olhos-mágicos, surpreendendo-se ou se enfadando frente ao cotidiano revelado.

Chegados os anos de 1980, a presença de “textos indefiníveis”, como observado por Antonio Candido, faz-se cada vez mais presentes, em especial na minificção e suas estruturas. Exemplar é a obra *Cem mentiras de verdade*, de Helena Parente Cunha, publicada em 1985. Como o título informa, são cem textos que compõem o cabedal fictício da autora, frequentemente imersa em questões da expressão feminina e suas emancipações diante do processo formal de representação de sua realidade. No capítulo “Formas de minificção”, evocamos o texto “Ciclo” como exemplo de minificção gráfica, entremeado por influxos de visualidade que muito o aproximam do poema visual. Cabe-nos salientar outra interessante realização, que abarca a linguagem jornalística com o objetivo de retrato do cotidiano fraturado por exigências que isolam o sujeito no mundo do trabalho:



“Anúncios classificados”

Vendedoras. Ótima aparência, excelente salário. Rua tal, n.º tal. Recusada.

Boutique cidade precisa moça boa aparência entre 25 e 40 anos. Marcar entrevista. Tel. n.º tal. Recusada.

Moças bonitas e educadas para trabalhar como recepcionistas. Garantimos ganhos acima de um milhão. Procurar D. Fulana das 12,00 às 20,00 horas, na rua tal, n.º tal. Recusada.

Senhor solitário com pequeno defeito físico procura moça de 30 anos para lhe fazer companhia. Não precisa ser bonita. Endereço tal.

Desta vez ela não disfarçou a corcunda nem pôs óculos escuros para esconder o estrabismo.

Contratada. (CUNHA, 1985, p. 19)

Outro é o sentido da minificção de Oswaldo França Júnior. Em sua primeira coletânea de contos (segundo a catalogação editorial), *As laranjas iguais*, também de 1985, o autor optou pelo espaço exíguo de configuração ficcional e não por desenvolvimentos narrativos típicos do gênero. Apresentam-se textos curtíssimos que são autênticos quadros existenciais, pois refletem temas concentrados em momentos decisivos de aflição humana. O olhar do narrador, como o abaixo, incide em situações de conflito insolúvel, em que a recusa e recolhimento são os únicos artifícios possíveis:

“A vida de um homem”

Tudo foi a certeza que ele teve. Primeiro que algo iria acontecer. Depois que iria demorar. Não muito, mas que demoraria. E, por fim, que quando acontecesse, seria uma coisa fantástica. Tão grande e solene como o carro preto que chega à noite e todos se reúnem sérios, graves e curiosos.

Ele entrou para dentro de casa e não saiu nem viveu, esperando o que iria acontecer.

– Agora já é tarde para que as coisas lhe aconteçam. (FRANÇA JÚNIOR, 1985, p. 33)

A década de 1990 é bastante pródiga à minificção e aprofunda sua presença na literatura brasileira. Cresce o número de autores e diversificam-se ainda mais os modos de concretização de linguagem. Seja por meio da temática da ordem e desordem nas pequenas peças de *Mínimo, múltiplo, comum* (1990), de Rosa Amanda Strausz, do lirismo concreto de Maria Lúcia Simões em *Contos contidos* (1996), ou da abstração lírica de Pólita Gonçalves, em *Pérolas no decote* (1998), a minificção se encaminha para uma inflexão subjetivista. Próximo das três autoras aqui citadas, Rodrigo Naves, em *O filantropo* (1998), propõe o retraimento do sujeito,

em alguns casos aproximando-se também do intimismo como um mecanismo de defesa e preservação de civilidade em anotações aparentemente despreziosas:

“Paris”

Fui hoje ao aniversário de um colega de serviço. Essas festas de meio de semana são sempre acanhadas. É preciso dormir cedo, controlar-se. Numa roda, um conhecido nos assegura que podemos estar sossegados. Em Paris estão guardadas as medidas: o Metro, o Quilo etc. Bebi três cervejas ou mais. E fiquei meio de lado tentando edificar-me uma Paris. Meus modelos são tão volúveis. Uma metafísica caseira me propõe questões extremamente embaraçosas. Busco éticas em lavar ou não a louça que sujo, na honestidade com mulheres que sempre terminam por me deixar. Na verdade, trago uma Paris no coração. Sou incapaz de descomedimentos. (NAVES, 1998, p. 11)

Outra vertente poderosa da minificção na década de 1990 é a que se situa como uma espécie de minicrônica urbana. Não uma crônica pueril, e sim entremeada de dores e violências como as de Voltaire de Souza, em *Vida Bandida* (1995), e *100 histórias colhidas na rua* (1996), de Fernando Bonassi. As duas obras resgatam a tonalidade do conto brutalista dos anos 1960, de um Rubem Fonseca, por exemplo, como observado por Alfredo Bosi em *O conto brasileiro contemporâneo*, mas por meio do curto-circuito proporcionado pelo espaço ficcional exíguo torna a realidade ainda mais feroz e alarmante diante de seus embates éticos e humanos:

Rebola como uma verdadeira puta. Nem mais nem menos: a sabedoria de cintura da verdadeira puta. Os olhinhos apertados, sempre de esguelha; o sorriso também torcido, pro lado oposto. Aborda os motoristas espremendo no vidro dos carros os botões dos seus peitinhos. Olho. Todos os dias, voltando da TV. Tem nove anos. Uma verdadeira puta à nossa disposição (BONASSI, 1996, p. 11).

Ainda na década de 1990 há o enveredamento de grandes contistas surgidos nos anos de 1960 e 1970 pelo registro miniatural. Os contos de Moacyr Scliar via de regra assumem ares minificcionalizados, como nesse, abaixo:

“Memórias da afasia”, Moacyr Scliar

Nos últimos anos de sua vida Mateus descobriu, consternado, que mesmo o seu derradeiro prazer – escrever no diário – lhe havia sido confiscado pela afasia, que nele se manifestava como esquecimento de certas palavras. A coisa foi gradual: a princípio, eram poucos os vocábulos que lhe faltavam. Recorrendo a um de sinônimos, ele conseguia preencher com êxito as lacunas. Com o decorrer do tempo, porém, acentuou-se o , e o desgosto por este gerado. Foi então que ele começou a deixar em branco os espaços

que não consegue preencher. Era com fascinação que contemplava esses vazios em meio ao ; tinha certeza de que as letras ali estavam, como se traçadas com tinta invisível por mão também invisível. Essa existência virtual das palavras não o afligia, pelo contrário; sabia que o é tão importante quanto o não . No território da afasia ele encontrava agora uma pátria. Ali recuperaria o seu passado perdido. Ali se uniria definitivamente àquela que fora o seu grande amor, uma linda moça chamada . (SCLIAR, 1995, p. 437)

Scliar lança mão de todo seu talento para criar um texto antológico, em que o uso de lacunas incorpora-se perfeitamente ao tecido narrativo tornado poroso pelo uso expressivo da ausência lexical. No entanto, essa porosidade é significativamente útil aos propósitos narrativos, de modo que o procedimento solicita o empenho do leitor para completar, literalmente, os lugares vazios do texto. É algo recorrente na minificção, e nesse texto de Scliar se transforma em dado de sua estrutura.

Na virada dos anos de 1990 para os de 2000, presenciamos a junção de duas posturas críticas a respeito da literatura brasileira e que podem indiciar os rumos da minificção dos últimos vinte anos. Se Antonio Candido, em “A nova narrativa”, referia-se a “textos indefiníveis”, Beatriz Resende, em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, reporta-se ao crivo da *multiplicidade*, com fins de aproximação à produção recente de autores contemporâneos. Para Resende, a multiplicidade não é apenas numérica, quantitativa, mas assenta-se em variedade enorme de temas e tendências formais, como aponta:

a heterogeneidade em convívio, não excludente. Esta característica se revela na linguagem, nos formatos, na relação que se busca com o leitor e – eis aí algo realmente novo – no suporte, que, na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados. (RESENDE, 2008, p. 18)

Apesar de não se referir especificamente à literatura de minificção nesse trecho, pois suas observações alcançam a ficção brasileira como um todo, esses comentários se mostram muito pertinentes ao campo de que estamos tratando. Quando reincidentos a perspectiva ao espaço minificcional contemporâneo, novamente é revelada uma tendência heterogênea bastante acentuada, salientada

pela variedade de tons e soluções formais encontrados pelos escritores. No que tange a essa multiplicidade numérica, formal e temática, bom uso seria a apreciação em blocos, de modo a se ter um parâmetro dessa produção minificcional recente.

Um primeiro bloco digno de consideração é aquele formado por obras que foram produzidas segundo formatação prévia, ou seja, de acordo com necessidades do suporte (ou imposta pelo próprio escritor) em que foram veiculadas previamente e posterior edição em livros. É o que ocorre, por exemplo, em *16 linhas cravadas* (Posta-restante) (1998), minicrônicas de Mário Lago escritas segundo autoimposição do autor para que não ultrapassassem dezesseis linhas datilografadas. Ou, ainda, em *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), de João Gilberto Noll, e *Contos mais que mínimos* (2010), de Heloísa Seixas.

Em *Mínimos, múltiplos, comuns* constam as mais de três centenas de textos escritos por Noll para o jornal *Folha de S. Paulo* entre 1998 e 2001. O espaço de criação era, segundo o rodapé disponibilizado, de no máximo cento e trinta palavras. Seguindo seu estilo seco, com personagens à deriva e esvaziados de subjetividade, é um livro que impressiona pela aderência e fidelidade do autor à linguagem que utiliza em suas narrativas mais longas:

“Banho na claridade”

À noite ele saía pelas ruas sem algo exato para fazer. Ao acordar, não se lembrava de nada. Precisava de um banho, tirar o cheiro da pele, disfarçar a ausência de sua história mais recente e voltar a ser uma pessoa entre as outras, deixando-se ver na claridade, respondendo, perguntando. “Onde estarei depois de morto?” A pergunta arrebentou no núcleo de sua demência. Comprou seu próprio caixão. Quando abriram o esquife, à beira da cova, não precisou dos olhos para ver a filha grávida, olhando-o pela última vez. A filha distendeu as pálpebras como se tentasse fixar as feições dele para sempre. (NOLL, 2003, p. 457)

Heloísa Seixas, que havia flertado com a minificção em *Contos mínimos* (2001), demonstra, em *Contos mais que mínimos*, sua vocação para o relato miúdo. Seixas escreveu para a *Folha de S. Paulo* e para o *Jornal do Brasil* em um período de quase dez anos. É a própria autora que nos fornece um depoimento sobre a atividade, em prefácio da obra de 2010:

Duas vezes por semana, eu me via diante do desafio de escrever contos - ou talvez crônicas - num espaço tão pequeno que na tela do meu computador equivalia a apenas seis linhas e meia. Os temas recorrentes destes *Contos mais que mínimos* - amor, solidão, literatura, fantasmas, o universo - são meus eternos assombros. (SEIXAS, 2010, p. 5)

O inesperado de personagens anônimos surge em acontecimentos iniciatórios, como em uma descoberta de si, ou como se fosse um encobrimento momentâneo despertado em intimidade, revelando facetas insuspeitadas do sujeito reprimido:

“Tempo de volúpia”

Era uma moça tímida. Quase não falava. Andava com os olhos baixos, como se buscasse algo por entre as pedras do calçamento. Foi assim que entrou no prédio, naquele dia. Subiu os dois lances de escada, enfiou a chave na porta e trancou-se no quarto – sempre quieta. Mas, lá dentro, olhou-se no espelho. E, ao fazê-lo, transformou-se. Soltando os cabelos, jogou para trás a cabeça numa gargalhada silenciosa, que foi aos poucos tomando todo seu corpo, com a força de um amante desesperado. Na mão, trazia a rosa vermelha que apanhara na encruzilhada. Era Carnaval. (SEIXAS, 2010, p. 42)

Nesse grupo de obras e autores que seguiram formatação prévia, entrariam ainda os textos de Fabricio Carpinejar escritos inicialmente para o *Twitter* (que permite a expressão em até 140 caracteres) e coligidos em 2009 na obra [www.twitter.com/carpinejar](http://www.twitter.com/carpinejar). Entretanto, abordamos esse caso no capítulo sobre minificção e suporte. Ainda, em capítulo exclusivo, tratamos também da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire, em que o acordo repassado aos escritores era que produzissem textos minificcionais com até cinquenta letras.

Aproveitando o ensejo de referência à antologia de Marcelino Freire, um segundo fator da minificção dos últimos anos são as antologias. Afora o que dissemos sobre *Os cem menores* e as antologias da editora Casa Verde, há de se mencionar outra coletânea, publicada em 2005, intitulada *Sexo, Drogas e Tralalá*, de Thiago Picchi, Fábio Fabricio Fabretti e Ana Paula Maia. Cada autor ficou encarregado de uma seção do livro: Picchi, de “Sexo”; Fabretti, de “Drogas”; Maia, de “Tralalá”. Seus textos refletem os temas escolhidos, como vemos nos exemplos seguintes e expressam *flashes* urgentes de uma realidade brevemente construída:

“Etimologia”

– Eu pedi biscoito. Bis, coito!  
 – E ela?  
 – Me deu uma bolacha...  
 (PICCHI, 2005, p. 11)

“Família unida”

O pai alcoólatra. A mãe, alcoólatra.  
 Os filhos bebiam para esquecer.  
 (FABRETTI, 2005, p. 41)

“Descobrimento”

Isso mesmo, senhor. Todos nus.  
 (MAIA, 2005, p. 57)

Novidade estimulante é o livro *Adeus, conto de fadas*, de Leonardo Brasiliense, o qual tem como subtítulo a referência genérica: “(minicontos juvenis)”. Trata-se realmente de textos que expõem o adolescente e o jovem vistos sob perspectiva realista, portanto isenta de idealizações e sentimentalismo gratuito. Quem fala é sempre o jovem, masculino ou feminino, mas frequentemente em primeira pessoa. A obra recebeu, entre outros, o Prêmio Jabuti de 2007 na categoria juvenil. Tem o mérito de levar para o público jovem a minificção e, pelo reconhecimento angariado junto a instituições legitimadoras, auxiliou na difusão de textos ficcionais curtos.

O sujeito juvenil é apresentado imerso na confusão do cotidiano em meio a mudanças corporais, psicológicas, familiares, fraternais, sociais. No caso abaixo, são questões familiares e existenciais os aspectos ressaltados:

“Quando”

Ser ou não ser... o quê? Perguntei pro mano, e ele riu. A mãe disse que eu me preocupasse com coisas mais importantes, e perguntou se fiz o dever de casa. O pai já tinha saído, e na volta estaria cansado, na certa. Elvira disse que não se mete em assuntos de patrão. Eu já desistia quando o vô me puxou para um canto e sussurrou “Quando cresceres, saberás”. Será? (BRASILIANSE, 2007, p. 9)

Já nesse abaixo, é a garota repleta de hormônios e dúvidas, sofrendo de tensão pré-menstrual, em que o título adere-se ao discurso do texto e lhe compele significado efetivo:

“TÔ PRA MATAR”

Mas não sei quem nem por quê. (BRASILIANSE, 2007, p. 19)

Nosso entusiasmo com essa obra de Leonardo Brasiliense prossegue diante do talento revelado em vários outros textos de sua obra, que expande a minificção além da literatura “adulta” e revela boa inserção no campo da literatura infanto-juvenil. Ainda em *Adeus, conto de fadas* estão representados vivamente momentos de certo olhar:

“Constrangida”

O atendente da farmácia viu que eu entrei meio sem graça. Sorriu, malicioso. Eram dez da noite, e eu não tinha cara de doente. Ele até olhou para a porta, como procurando mais alguém. Quando cheguei perto da gôndola das camisinhas, o bobalhão desviou o olhar de mim, disfarçando muito mal. Fingiu que arrumava uns fôlderres em cima do balcão, mas sempre com o sorrisinho idiota, que só parou, só se fechou quando pus na sua frente o pacote de fraldas. (BRASILIANSE, 2007, p. 55)

No decorrer das décadas de 2000 e 2010 percebemos múltiplas vozes, algumas estreantes e boas surpresas, outras advindas das décadas anteriores, mas que se propuseram à fixação da prática da minificcional nos últimos doze anos. É o que acontece com Vilma Arêas (*Trouxa frouxa*, de 2000, e o recente *Vento sul*, de 2011), Carlos Herculano Lopes (*Coração aos pulos*, 2001), Nuno Ramos (*O pão do corvo*, 2001), Adriana Lisboa (*Caligrafias*, 2004), Maria Esther Macial (*O livro de Zenóbia*, 2004), Leila Guenther (*O vôo das galinhas*, de 2006) e Modesto Carone (*Por trás dos vidros*, 2007). Embora todos mereçam estudo acurado, sobretudo por carreiras sólidas construídas ao longo dos anos, escolhemos, para finalizar, outros nomes que também nos parecem apontar para um quadro efetivo e sólido da minificção mais próxima: Juliano Garcia Pessanha, Evandro Affonso Ferreira, Ivana Arruda Leite, Wilson Bueno e Veronica Stigger.

Juliano Garcia Pessanha abre seu espaço ficcional para o ensaístico e o ensaístico para o ficcional. Sua trilogia composta por *Sabedoria do nunca* (1999), *Ignorância do sempre* (2000) e *Certeza do agora* (2002) reflete e questiona a fusão de gêneros: são ensaios, fragmentos filosóficos, poemas em prosa? Segundo Manuel da Costa Pinto: “Seus poemas em prosa são estilhaços de pensamentos; seus ensaios são encadeamentos de aforismos; suas narrativas são anti-histórias” (PINTO, 2005, p. 143). Em texto de *Certeza do agora* temos uma amostra:

“Lugares”

Eu vim de muito longe, mas teu corpo acolheu a mendicância e disse sim ao universo da fome que era o meu. Da janela do teu quarto vi, todos os dias, a árvore e o jasmim... e quando você me perguntou por que eu tive de partir, expliquei que meu coração era uma pergunta e meu esqueleto, inquietação. (PESSANHA, 2002, p. 112)

Por sua vez, Evandro Affonso Ferreira vem se destacando na literatura brasileira contemporânea pela exuberância verbal e inventividade sintática de seus textos, constantes em obras como *Araã!* (2002), *Zaratepô!* (2005) e *Catrâmbias!* (2006). Em 2000, lançou *Grogotó!*, com setenta e três textos mínimos que compõem um mosaico de situações cotidianas reveladas sob espectro do pitoresco. O extravagante do cotidiano invade os domínios da linguagem, a qual, por sua vez, também se revela inusitada, deformada por narradores *sui generis*: velhos moribundos, vítimas de acidentes automobilísticos, mães de família frustradas. A respeito de sua obra, disse Moacyr Scliar:

Seus contos, muito curtos - raros são aqueles que ultrapassam meia página - primam pelo refinamento, pela precisão da linguagem. É possível definir duas influências, ou pelo menos duas afinidades em seu trabalho: com Dalton Trevisan e com Guimarães Rosa. Do primeiro ele tem o humor cruel, escatológico até ("Pobrezinha, não agüenta mais o futum dos meus puns"). E, como Rosa, ele vai buscar na pitoresca, mas simbólica linguagem popular do Brasil os termos e as expressões que, misturadas à frase de caráter mais erudito, dão um peculiar fascínio a seu texto.<sup>53</sup>

A apresentação de neologismos acentua a proposta inovadora de Ferreira, fazendo com que seu nome seja lembrado por críticos contemporâneos como um exemplo de imaginação criativa, como ocorre no exemplo abaixo:

“Catrâmbias!”

Comendo inosso e bebendo salgado, de repente, zape, vida vira do avesso, adeus esposa cara de fuinha, adeus sogra suçuarana adeus sogro pai-gonçalo adeus filho virado no tempero adeus vizinho parvalhão adeus patrão resmelengo adeus bairro esbarrondado adeus cidade ababelada adeus país das garbulhas, zape, atropelamento, adeus mundo injucundo, pu, duas horas sentado nesta sala de espera, nada, solução nenhuma, incompetência pelo jeito ultrapassa barreiras estratosféricas, ninguém ainda para decidir de uma vez por todas se o azaranzado aqui vai pro limbo purgatório inferno céu que tais, sei lá. (FERREIRA, 2000, p. 100)

<sup>53</sup> SCLIAR, Moacyr. Disponível em: <[http://www.releituras.com/evandroaf\\_menu.asp](http://www.releituras.com/evandroaf_menu.asp)>. Acesso em 4 de agosto de 2011)



Ivana Arruda Leite, com uma literatura em que não raro a condição feminina emerge, constrói, em *Falo de mulher*, de 2002, preciosas peças de humor e ironia. Como a própria ambiguidade do título sugere, trata-se de uma obra que, em sua maior parte, trabalha no sentido de equiparação de gêneros sexuais ainda marcados por desníveis sociais e culturais. Ao mesmo tempo em que o verbo falar é conjugado em ação presente é o substantivo que requer à realidade da mulher uma potência viril:

"Receita para comer o homem amado"

Pegue o homem que te maltrata, estenda-o sobre a tábua de bife e comece a sová-lo pelas costas. Depois pique bem picadinho e jogue na gordura quente. Acrescente os olhos e a cebola. Mexa devagar até tudo ficar dourado. A língua, cortada em minúsculos pedaços, deve ser colocada em seguida, assim como as mãos, os pés e o cheiro verde. Quando o refogado exalar o odor dos que ardem no inferno, jogue água fervente até amolecer o coração. Empane o pinto no ovo e na farinha de rosca e sirva como aperitivo. Devore tudo com talher de prata, limpe a boca com guardanapo de linho e arrote com vontade, pra que isso não se repita nunca mais. (LEITE, 2002, p. 13)

Já Wilson Bueno, que em 1999 publicara *Jardim Zoológico*, retorna à escrita minificcional com *Cachorros do céu*, de 2005, um fabulário às avessas em que a moral é revista sob o prisma da aparência *versus* essência, visando revelar existências por meio de procedimentos alegóricos:

"O peso do ser"

Voando com algum esforço pelo roseiral cheio de galhos e espinhos, o Colibri queixou-se à Borboleta:

– Como eu gostaria de ser como você, Borboleta. Seria tão mais fácil sugar o néctar das rosas... Só voejando pra lá e pra cá, onde desse o vento...

– Você diz isso porque não sabe o duro que é ser por longuíssimo tempo uma vagarosa, peluda e repugnante lagarta... (BUENO, 2005, p. 80)

Por fim, Veronica Stigger, em *Os anões*, de 2010, em edição apurada da CosacNaify, mistura tonalidades discursivas de gêneros dos mais distintos (roteiro cinematográfico, crônica, conto fantástico) e exhibe textos que brincam com ícones do mundo das artes (como os escritores Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, o multifacetado Flávio de Carvalho e a escultora Maria Martins), registrando o uso de seus nomes em prédios ou outros

itens de consumo, como a subverter elementos culturais, ora tornados objetos de desejo material:

(João Cabral)

FLAMENGO R\$ 410 000. Raridade! Palácio, praia, metrô. Edifício luxuoso. Reformadíssimo, 4 qts silencioso, indevassável vista verde. Transversal nobríssima. Documentação perfeita. (STIGGER, 2010, p. 36)

Desse roteiro da minificção contemporânea brasileira apresentado segundo as noções de indefinibilidade textual, como apontado por Antonio Candido em “A nova narrativa”, e de multiplicidade, de acordo com Beatriz Resende em *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*, algumas conclusões podem ser depreendidas. São realmente muitos os autores e obras surgidos, os quais podem ser avaliados isoladamente, ou em grupo, de acordo com suas opções temáticas e formais. Há de se considerar, também, elementos de inserção em público específico (como a minificção infanto-juvenil de Leonardo Brasiliense), a formatação prévia (em João Gilberto Noll e Heloísa Seixas) e a questão feminina (como ocorre em Ivana Arruda Leite). Assim, tratamos de fechar um ciclo iniciado nessa parte em que o capítulo está inserido, de modo a oferecer um parâmetro viável de surgimento e desenvolvimento da minificção na literatura brasileira. Com efeito, priorizamos a localização dos textos e sua exposição, sustentando-os com comentários críticos e históricos pontuais, de maneira que cada um deles pudesse emergir com sua carga suficiente de significado ficcional e literário.

Para o caráter canônico de permanência em nossa literatura, certamente alguns já se encontram estabilizados por motivos diversos, seja pelo nome do autor, pela editora que o publica, ou (e acima de tudo) pela qualidade que lhes sejam inerentes. Outros deles são apostas, mas parecem representar o que de melhor se faz em matéria de minificção atualmente. Tanto em um caso, como no outro, a constatação a que chegamos é que o texto minificcional tem sua fixação assegurada na literatura brasileira contemporânea.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Findo o percurso a que inicialmente nos propusemos, é o momento de ponderarmos algumas variantes de seu desenvolvimento. Nossa proposta era compreender as particularidades possíveis da minificção e verificar os modos de sua inserção na literatura brasileira, sobretudo a contemporânea. Cumpre-nos, agora, fazer um balanço geral desse caminho percorrido.

Na primeira parte, “A minificção e suas particularidades”, acompanhamos o desenvolvimento de uma teoria que almeja dar conta das especificidades do discurso ficcional mínimo.

Em suas matrizes teóricas, as correntes hispânicas se mostram como as mais desenvolvidas nesse sentido, talvez pela longa tradição de textos curtos que suas literaturas apresentam. Apesar do entusiasmo superlativo anunciado por Lauro Zavala (2009, p. 37), vemos que os estudos teóricos sobre a minificção ganham muito, como toda teoria, ao serem compreendidos globalmente, ou seja, buscando-se relações e problemas extensivos às propostas iniciais, o panorama conceitual para uma dada questão se enriquece. A teoria que vem ganhando contorno nos países hispânicos auxilia-nos até certo ponto, pois quando nos deparamos com a literatura brasileira, suas especificidades se impõem e merecem ser enfocadas no contexto de evolução de nossa literatura. Foi isso que perseguimos nos outros três capítulos dessa parte.

Encontramos boas dificuldades principalmente no segundo capítulo, “Ficção e minificção”. Apesar dos autores citados (Carlos Reis, José Luis Jobim, John R. Searle, Umberto Eco, Gérard Genette, Wolfgang Iser), percebemos a existência de uma zona de conforto da qual os estudiosos de teoria da literatura preferem não sair, ao não problematizar a noção do ficcional. O conceito de ficção é um dos problemas mais intrincados e fluidos e seus usos nos estudos literários seguem, na maior parte das vezes, os sinônimos mais óbvios: ficção como literatura, ficção como fantasia, ficção como mentira. Sentimos na pele essa dificuldade ao tentarmos nos afastar dessas concepções mais chãs e propormos relações entre ficção e minificção, pois, como dissemos no capítulo, nossas concepções de ficção ainda são muito tradicionais. Se foi uma árdua tarefa, como o próprio capítulo pode demonstrar, foi também uma ótima oportunidade de pesquisa para configuração da minificção não apenas como abreviação de elementos ficcionais (eles não existem!),

mas como um discurso encenado miniaturalmente de diversos modos e em diversas tonalidades, o que nos dirigiu ao terceiro capítulo.

Assim, em “Formas de minificção”, praticamos os indícios encontrados nos dois capítulos imediatamente anteriores e propusemos uma tipologia do minificcional. Chegamos a dez tipos formais possíveis de minificção: 1) o miniconto, 2) a minificção proverbial ou aforística, 3) a com feição de piada ou jogo de palavras, 4) a com marcas fabulares e morais, 5) a minicrônica, 6) a minificção com dicção poética, 7) a intertextual ou de apropriação, 8) a metalinguística ou metamínificção, 9) a ensaística, e 10) a minificção gráfica. Distantes de qualquer normatização formal e rigidez classificatória, tratamos de apontar constantes formais da minificção, atentando para suas relações internas. Ou seja, mesmo ao falar de uma minificção com tendência aforística, isso não quer dizer que estejam ausentes traços de outro discurso, como o poético, ou o chistoso.

No fim dessa primeira parte, em “Minificção e suporte”, verificamos como o texto minificcional se comunica com os mais recentes suportes de transmissão, circulação e armazenamento de cultura. Insistindo com Régis Debray, “Quando muda o suporte, muda a grafia” (1993, p. 207), questionamo-nos se as formas mínimas de ficção apresentariam, revitalizadas ironicamente, formas simples, tais como concebidas por André Jolles, ou possuem uma linguagem própria no espaço virtual.

O segundo direcionamento do trabalho, “A minificção brasileira contemporânea”, buscou pontos de convergência para a formação de um *corpus* coerente de minificção na literatura brasileira contemporânea.

Ao delinear o “A minificção no contexto literário brasileiro”, tivemos a oportunidade de encontrar resquícios de uma tradição miniatural já na nossa literatura do século XIX, com Raul Pompéia e Machado de Assis. Todavia, é por meio das correntes modernistas e o entrecruzamento entre os discursos da prosa de ficção e do poema que se localizam as referências a que os minificcionalistas contemporâneos pagam tributo. Ainda acompanhamos movimentos do conto brasileiro moderno, o qual, por meio de alguns escritores, gradativamente foi se encurtando com vistas ao reconhecido miniconto dos anos 1970; nessa mesma década, a poesia marginal, com a revitalização do poema-piada e da tematização do cotidiano no cerne do poema, é outra referência significativa à minificção brasileira contemporânea.

No segundo capítulo, “Dalton Trevisan: um minificcionista por excelência”, explicamos por que o autor paranaense é um dos pilares da ficção mínima brasileira. Longe de qualquer tentativa de imputar-lhe a condição de precursor, ou pioneiro, é em seu texto que se acham as razões de sua competência ao miúdo ficcional. Trevisan lança mão de técnicas como reescritura por subtração, manejo do *mostrar* e do *dizer*, ensaísmo minificcional e repetição para dizer o máximo possível com o mínimo de recursos. Sua extensa produção revela grande versatilidade formal, com minificções de caráter aforístico, lírico e ensaístico.

Quanto ao capítulo “O impacto de *Os cem menores contos brasileiros do século*”, demonstramos que o time de escritores convocado por Marcelino Freire, organizador do volume, inscreveu a antologia na história da minificção brasileira. Além desse motivo, principal para o sucesso da obra, concorreram para esse feito a própria *persona* literária e pública de Marcelino Freire, bem como os textos em si, com suas variedades temáticas e formais, as quais inclusive propõem estruturas minifccionais, como a unitária, a binária e a ternária.

Em “Editoras e antologias, texto e paratexto”, acompanhamos a trajetória de uma editora que possui um selo voltado à difusão de obras de minificção, a editora Casa Verde. Porém, aproveitamos esse fato para propor algumas discussões sobre a questão de elementos externos aos textos minifccionais que concorrem para a formação e divulgação de um gênero ou estilo, a que Gérard Genette atribuiu o nome de “paratextualidade”. Esses elementos são cruciais para a constatação de que o discurso *sobre* a minificção é algo recentemente construído.

Por fim, em “A fixação do texto minificcional na literatura brasileira”, fechamos o ciclo iniciado em “A minificção no contexto literário brasileiro”, partindo do ponto em que este capítulo foi encerrado. Propusemos um roteiro de obras e autores sob as notações críticas de Antonio Candido e Beatriz Resende, em textos de ambos que apontam para a ideia de indefinibilidade de gêneros na literatura brasileira recente e multiplicidade temática e formal. Desse modo, foi apresentado um panorama da fertilidade da minificção nos últimos anos de nossa literatura.

Se nas primeiras seções da tese buscou-se, acima de tudo, estabelecer contornos para um estudo viável do texto minificcional, nas seções da segunda, percebemos como esses mesmos contornos são tensionados por meio de nuances inesperadas na literatura brasileira, típicas daquilo que se toma como

próprio do espaço literário e da realidade nacional. Desse modo, não há como ver esse trabalho dividido em partes completamente independentes. Antes, são partes que se complementam nas relações entre esboço e caracterização, sempre dialéticas, friccionadas e tensas.

Mesmo não sendo um assunto completamente novo, a minificção não tem sido abordada com tanta frequência nos estudos literários. Ela oferece, contudo, ótimas possibilidades para o desenvolvimento de pesquisas, seja no âmbito da teoria (as implicações de descrição e lançamento de hipóteses descritivas de sua constituição física e temática), do resgate histórico (com o compromisso de traçar rotas de desenvolvimento nas literaturas nacionais) e de aproximação crítica (em estudos analíticos que esquadrinhem as variantes de significado de textos específicos). Seu espaço é essencialmente híbrido e suas concretizações difundem-se cada vez mais no espaço da literatura:

Certamente poderemos apontar a popularidade das formas ultracurtas de minicontos e das estruturas complexas e fragmentadas como um sintoma, mas também o hibridismo crescente entre escrita literária e não literária, seja jornalística e pública, seja pessoal e íntima. (SCHØLLHAMMER, 2009, P. 14)

Como deve ter ficado evidente no decorrer do trabalho, há um discurso crítico e teórico em formação para o estudo da minificção. A relativa dificuldade em estabelecer parâmetros próprios para sua caracterização é um estímulo para sua análise e apreciação. Visto dessa maneira, o percurso não está finalizado. Ele se abriu aqui, em uma versão possível. Ou seja, há ainda várias maneiras de se aproximar, presenciar e participar dessa verdadeira “apoteose de pesos leves da história da literatura”.

## REFERÊNCIAS

### LITERÁRIAS, DE FICÇÃO E DE MINIFICÇÃO

ALMEIDA, Guilherme de. *Histórias, talvez*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1948.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

\_\_\_\_\_. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo; Brasília: Martins; INL, 1972.

ANDRADE, Oswald. *Poesias reunidas*. São Paulo: DIFEL, 1966.

ARÊAS, Vilma. *Trouxa frouxa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vento sul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. 1 v.

BANDEIRA, Manuel. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

BERNHARD, Thomas. *O imitador de vozes*. Trad. de Sérgio Telarolli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.

\_\_\_\_\_. *Passaporte*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

BRASILIANSE, Leonardo. *Adeus contos de fadas: (minicontos juvenis)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Ed. 34, 2006.

BRITO, Antonio Carlos Ferreira de (Cacaso). *Não quero prosa*. Campinas, Rio de Janeiro: EdUnicamp, UFRJ: 1997.

BUENO, Wilson. *Cachorros do Céu*. São Paulo: Editora Planeta, 2005.

\_\_\_\_\_. *Jardim Zoológico*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

CARONE, Modesto. *Por trás dos vidros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARPINEJAR, Fabricio. [www.twitter.com/carpinejar](http://www.twitter.com/carpinejar). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

CARVALHO, José Cândido de. *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

CHAFFE, Laís (org.). *Contos de algibeira*. Porto Alegre: Casa Verde, 2007.

\_\_\_\_\_. *Contos de bolso*. Porto Alegre: Casa Verde, 2005.

CHAFFE, Laís; SPALDING, Marcelo. *Minicontos e muito menos*. Porto Alegre: Casa Verde, 2009.

COLASANTI, Marina. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

\_\_\_\_\_. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

\_\_\_\_\_. *Zoológico* (mini contos fantásticos). Rio de Janeiro: Imago, 1975.

CUNHA, Helena Parente. *Cem mentiras de verdade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

FERNANDES, Millôr. *Hai-kais*. Porto Alegre: L&PM, 1997.

\_\_\_\_\_. *Fábulas fabulosas*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1976.

FERREIRA, Evandro Affonso. *Grogotó!* Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

FRANÇA JR., Oswaldo. *As laranjas iguais*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

GONÇALVES, Pólita. *Pérolas no decote*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

GUENTHER, Leila. *O vôo noturno das galinhas*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.



JOSÉ, Elias. *O tempo, Camila*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

KAFKA, Franz. *Essencial Franz Kafka*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Narrativas do espólio*. Trad. de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LAGO, Mário. *16 linhas cravadas* (Posta-restante). São Paulo: Ed. Publisher, 1998.

LEITE, Ivana Arruda. *Falo de mulher*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LEMINSKI, Paulo. *Os melhores poemas de Paulo Leminski*. São Paulo: Global, 2002.

LISBOA, Adriana. *Caligrafias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

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

MACIEL, Maria Esther. *O livro de Zenóbia*. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MELLO, Ana. *Minicontando*. Porto Alegre: Casa Verde, 2009.

MENDES, Murilo. *Os melhores poemas de Murilo Mendes*. São Paulo: Global, 2000.

MESQUITA, Samir. "Dois Palitos". Disponível em:  
<<http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>>. Acesso em: 28 de jul. de 2011.

MONTERROSO, Augusto. *Ovelhas negras*. Trad. de Millôr Fernandes. Rio de Janeiro: Record, 1983.

NAVES, Rodrigo. *O filantropo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

PAES, José Paulo. *Poesia completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PESSANHA, Juliano Garcia. *Certeza do agora*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *Ignorância do sempre*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. *Sabedoria do nunca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

PICCHI, Thiago; FABRETTI, Fábio Fabrício; MAIA, Ana Paula. *Sexo, drogas e tralalá*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: MEC/OLAC, 1982.

REBELO, Marques. *Cenas da vida brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

QUINTANA, Mário. *Nova antologia poética*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

RIMBAUD, Arthur. *Iluminuras*. Trad. de Rodrigo Garcia Lopes e Maurício Arruda Mendonça. São Paulo: Iluminuras, 1996.

SCLIAR, Moacyr. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SEIXAS, Heloísa. *Contos mais que mínimos*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. *Contos mínimos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

SOUZA, Voltaire de. *Vida bandida*. São Paulo: Escuta, 1995.

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STRAUSZ, Rosa Amanda. *Mínimo múltiplo comum*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.

TREVISAN, Dalton. *111 ais*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

\_\_\_\_\_. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

\_\_\_\_\_. *A gorda do Tiki Bar*. Porto Alegre: L&PM, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record, 1994.

\_\_\_\_\_. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

\_\_\_\_\_. *Duzentos ladrões*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *O anão e a ninfeta*. Rio de Janeiro: Record, 2011.

\_\_\_\_\_. *Pico na veia*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

VILELA, Luiz. *Os melhores contos*. São Paulo: Global, 1988.

## **SOBRE MINIFICÇÃO**

ALMEIDA, Márcio. *A minificação do Brasil: em defesa dos frascos & dos comprimidos*. Oliveira: Clube dos Autores, 2010.

GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

LAGMANOVICH, David. *El microrrelato – teoría e história*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.

\_\_\_\_\_. En el territorio de los microtextos. *El cuento en red* – revista electrónica de teoría de la ficción breve, Ciudad del Mexico, No. 23, Primavera de 2011. Disponível em: < <http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>. Acesso em: 12 de jul. de 2011.

MACHADO, Cassiano Elek. Livro põe 100 escritores para fazer ficção com até 50 letras. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42708.shtml>>. Acesso em: 30 de set. de 2011.

MALUFE, Annita Costa. Microcontos ou micropoemas? Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108&titulo=Microcontos\\_ou\\_micropoemas?](http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=108&titulo=Microcontos_ou_micropoemas?)>. Acesso em 28 de set. de 2011.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro; SOUZA, Fabrina Martinez. Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro. *Carandá* – Revista do curso de Letras do campus do Pantanal – UFMS, Corumbá, MS, novembro de 2011, n. 4, p. 253-273.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. 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.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em

Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-africanas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

UHELSKI, Sara. Autor publica minicontos dentro de caixinha de fósforos. 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u464846.shtml>>. Acesso em: 08 de jul. de 2011.

WALDMAN, Berta. Mínimo múltiplo: do conto ao haicai de Dalton Trevisan. *Letras – Revista do Mestrado em Letras da UFSM (RS)*, Santa Maria, n. 14, p. 139-149, jan./jun. de 1997.

ZAVALA, Lauro. *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

\_\_\_\_\_. Los estudios sobre minificción: una teoría literaria en lengua española. *El cuento en red – revista electrónica de teoría de la ficción breve*, Ciudad del Mexico, No. 19, Primavera de 2009. Disponível em: <<http://cuentoenred.xoc.uam.mx>>. Acesso em: 12 de jul. de 2011.

## GERAIS

ARAÚJO, Regina Lúcia de. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. *Teoria do efeito estético*. Niterói: EdUFF, 2003.

BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

\_\_\_\_\_. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BRASIL, Ubiratan. Os instantes ficcionais de João Gilberto Noll. Disponível em: <[www.joaogilbertonoll.com.br/entrevistas.html](http://www.joaogilbertonoll.com.br/entrevistas.html)>. Acesso em: 01 de jul. de 2008.

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

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

\_\_\_\_\_. *Ruptura dos gêneros na literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Rio de Janeiro: EDUNICAMP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira - Modernismo*. São Paulo: Difel, 1983.

CARELLI, Wagner. "Um painel minimalista da Criação". In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

CARONE, Modesto. *Lição de Kafka*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura universal*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1978.

CARRIÈRE, Jean-Claude; ECO, Umberto. *Não contem com o fim do livro*. Trad. de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2010.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (Teoria da Poeticidade). Trad. de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

COMBE, Dominique. *La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía*. In: ASEGUINOLAZA, Fernando Cabo (org.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Editorial Arco, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. de João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CURRIE, Gregory. *The nature of fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DEBRAY, Régis. *Curso de midiologia geral*. Trad. de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DICIONÁRIO ELETRÔNICO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Versão 2.0. Rio de Janeiro: Objetiva, jan. 2007.

D'ONOFRIO, Salvatore. *Forma e sentido do texto literário*. São Paulo: Ática, 2007.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. Sobre algumas funções da literatura. In: \_\_\_\_\_. *Sobre a literatura*. Trad. de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRANCHETTI, Paulo. O haicai no Brasil. *Revista Alea*. Volume 10, num. 2, jul-dez 2008, p. 256-269.

FREUD, Sigmund. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. In: \_\_\_\_\_. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Trad. dirigida por Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GEARY, James. *O mundo em uma frase – uma breve história do aforismo*. Trad. de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

GENETTE, Gérard. *Fiction and diction*. Translated by Catherine Porter. Ithaca: Cornell University Press, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Paratextos Editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009b.

GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

GRUBER, Cláudia. *De Dinorá às mocinhas do passeio: as guerras conjugais no universo boêmio de Dalton Trevisan*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

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

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de Estética: o sistema das artes*. Trad. de Álvaro ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos da estética da recepção*. Trad. de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

ISER, A. Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1999. Vol. 2

\_\_\_\_\_. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Trad. de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JOBIM, José Luis. “A ficção dos limites e os limites da ficção”. In: ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Máscaras da mimesis: a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

JOLLES, André. *Formas Simples*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KIEFER, Charles. *A poética do conto – de Poe a Borges: um passeio pelo gênero*. Porto Alegre: Leya, 2011.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Tradução Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. “A questão dos gêneros”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. Volume 1.

LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LODGE, David. *A arte da ficção*. Trad. de Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2009.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

MAGALHÃES JR., Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1972.

MCLUHAN, Marshall. *A galáxia de Gutenberg: a formação do homem tipográfico*. Trad. de Leônidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. São Paulo: Ed. Nacional; EdUSP, 1972.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária – Prosa II*. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

MOREIRA, Sonia Virgínia; SZILARD, Monica Lustosa. Arte postal: uma visão brasileira. In: *Revista Tempo Brasileiro*, out-dez., nº 83. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1985.

NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. Trad. de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLIVEIRA, Nelson de (org.) *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

\_\_\_\_\_. (org.) *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

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

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Trad. de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. *O arco e a lira*. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

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

PINTO, Manuel da Costa. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2005.

\_\_\_\_\_. (org.) *Antologia da poesia brasileira do século XXI*.

PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.



POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O Livro do Seminário – Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L.R. Editores, 1983.

QUIROGA, Horacio. *Decálogo do perfeito contista*. Porto Alegre: L&PM, 2009.

RAFFA, Cláudia Regina Sarraceni. *Os fios e a teia: Mínimos, múltiplos, comuns*, de João Gilberto Noll. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Três Lagoas, 2007.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 2002.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Anotações sobre Poesia Brasileira de 1922 a 1982. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O Livro do Seminário – Bienal Nestlé de Literatura Brasileira*. São Paulo: L.R. Editores, 1983.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. de Sandra Nitri. São Paulo: HUCITEC, 2008.

SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SEARLE, John R. *Expressão e significado: estudo da teoria dos atos da fala*. Trad. de Ana Cecília G. A. de Camargo e Ana Luiza Marcondes Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SECCHIN, Antonio Carlos. "Caminhos recentes da poesia brasileira". In: \_\_\_\_\_. *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-110.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SÜSSEKIND, Flora. Narrativas em miniatura. *Jornal do Brasil*. Caderno Idéias, p. 7. 16/3/1996.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VASCONCELOS, Liana Aragão Lira. *Estratégias de atuação no mercado editorial – Marcelino Freire e a geração 90*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

VILA-MATAS, Enrique. *História abreviada da literatura portátil*. Trad. de Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste: uma leitura da obra de Dalton Trevisan*. São Paulo: Ed. HUCITEC; Ed. UNICAMP, 1989.

\_\_\_\_\_. Mínimo, *Múltiplo: do conto ao haikai de Dalton Trevisan*. In: LETRAS – Revista de Letras da UFSM (RS). Jan.-Jun. de 1997, p. 139-149.

\_\_\_\_\_. *Quem fala? Vozes de um sujeito desautorizado*. In: *Ficções*, v. 4. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999, p. 93-101.