

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Wendell Guiducci

Suíte Cemitério:

Trânsitos entre minificção e crônica na literatura brasileira

Juiz de Fora
2020

Wendell Guiducci

Suíte Cemitério:

Trânsitos entre minificção e crônica na literatura brasileira

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Professor Doutor André Monteiro Guimarães Dias Pires

Juiz de Fora
2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Guiducci, Wendell.

Suíte Cemitério : Trânsitos entre minificção e crônica na literatura brasileira / Wendell Guiducci. -- 2020.
191 f.

Orientador: André Monteiro Guimarães Dias Pires
Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.

1. Minificção. 2. Crônica. 3. Literatura brasileira. 4. Jornalismo Interdisciplinaridade. I. Pires, André Monteiro Guimarães Dias, orient. II. Título.

WENDELL GUIDUCCI

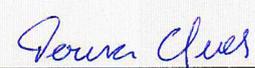
**SUÍTE CEMITÉRIO: TRÂNSITOS ENTRE MINIFICÇÃO
E CRÔNICA NA LITERATURA BRASILEIRA**

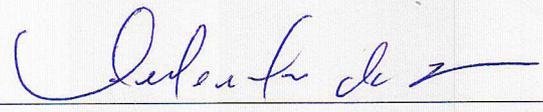
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

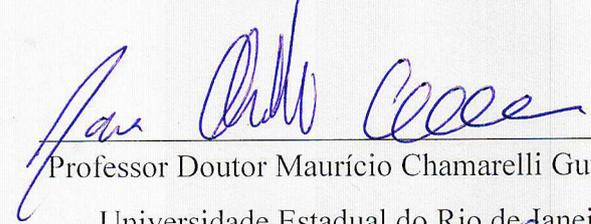
Aprovada em 13 de março de 2020

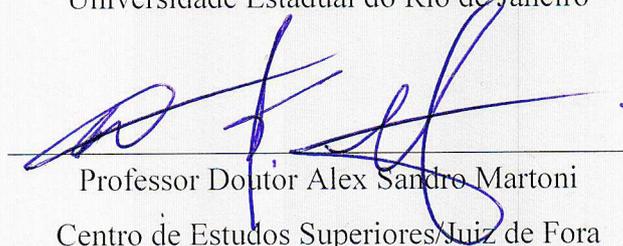
BANCA EXAMINADORA


Doutor André Monteiro Guimarães Dias Pires - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora


Professora Doutora Teresa Cristina da Costa Neves
Universidade Federal de Juiz de Fora


Professor Doutor Anderson Pires da Silva
Universidade Federal de Juiz de Fora


Professor Doutor Maurício Chamarelli Gutierrez
Universidade Estadual do Rio de Janeiro


Professor Doutor Alex Sandro Martoni
Centro de Estudos Superiores/Juiz de Fora

Este trabalho é dedicado à minha mãe, Eloisa,
que em sua sabedoria precisou de pouco
tempo nos bancos da escola para compreender
a força emancipadora da conhecimento,
o poder transformador do saber,
e por isso jamais mediu esforços,
com meu pai, para nos educar.
A ela devo este e todos os trabalhos
que por minhas mãos vieram e virão a
nascer.

AGRADECIMENTOS

Ao querido amigo André Monteiro, que fez dos meus últimos seis anos uma tremenda, vigorosa, transformadora viagem.

A Teresa e Maurício, pela decisiva colaboração durante nosso encontro na banca de qualificação.

A Rodrigo Barbosa, pelo precioso norte com os descaminhos da crônica.

A Francisca Vilas Boas, Francilene Cechinel e Ana Sofia Marques Viana pelas pequenas e atômicas trocas de experiências.

A Anderson, Alex, Rogério, Marise, Bárbara e Edmon, por aceitarem o convite para esta comunhão.

À Universidade Federal de Juiz de Fora, que permaneça pública, gratuita, de qualidade e permita a muitos outros a emancipação pela educação.

À Guta, que nunca duvidou, mesmo quando eu não acreditava.

Para escrever esse gênero de coisas, é preciso uma máquina de escrever. Para descrever, narrar, bolar piadas divertidas, é preciso uma máquina de escrever. Para inventar, mascarar, ganhar tempo, tornar a leitura ligeira, escrever uma boa crônica ou qualquer outra obra literária significativa, é preciso sorte, dois ou mais drinques e uma máquina de escrever. Meus senhores, não há máquina de escrever. (HEMINGWAY, 1969, p.191)

RESUMO

Praticada formalmente no Brasil desde fins dos anos 1960, a minificação só foi se consolidar no país a partir da órbita da virada para o século XXI, quando micronarrativas de Dalton Trevisan, Fernando Bonassi, Heloísa Seixas e João Gilberto Noll, entre outros autores, atraíram a atenção da academia, do público leitor e da imprensa especializada. A partir das primeiras pesquisas sobre o gênero – ou subgênero, ou, ainda, supragênero – na década de 2000, fundamentadas principalmente sobre um arcabouço teórico hispano-americano, na ausência de estudos específicos no país até então, uma tradição minificcional foi sendo aos poucos desvelada. Embora a minificação (ou miniconto, microconto, microrrelato) compartilhe procedimentos com diversas outras expressões literárias e extraliterárias de formato breve – o poema-minuto, a notícia, o *hai kai*, o slogan, o grafite, a charge -, a investigação de sua genealogia no Brasil aponta para uma aproximação muito particular com um gênero (in)específico: a crônica. Compartilha com ela a brevidade, a ambiguidade, o hibridismo genérico e o gosto pelas coisas do cotidiano, jogando não só com a indiferenciação da natureza de suas textualidades, mas frequentemente também com o nublamento das fronteiras entre o real e o ficcional. Uma constante busca pelo inespecífico que pode ser observada desde as micrônicas de Clarice Lispector no *Jornal do Brasil* até os instantâneos de Fernando Bonassi na *Folha de São Paulo*.

Palavras-chave: Minificação. Crônica. Literatura brasileira. Jornalismo. Interdisciplinaridade.

ABSTRACT

Formally practiced in Brazil since the late 1960's, minifiction has only been consolidated in the country from the orbit of the turn of the 21st century, when the micronarratives of Dalton Trevisan, Fernando Bonassi, Heloísa Seixas and João Gilberto Noll, among other authors, drew academy, reading audience and specialized press' attention. From the first researches about the genre – or sub-genre, or even supra-genre – in the 2000's, mostly grounded over a Hispano-American theoretical framework, in the absence of specific studies in the country so far, a minifictional tradition was gradually unveiled. Although minifiction (or sudden fiction, microfiction, flash fiction) shares procedures with many other literary and extraliterary of short form (minute poem, news, haikai, slogan, graffiti, cartoon) expressions, the investigation of its genealogy in Brazil points to a very particular approach to a (un)specific genre: the chronicle. One shares with the other the briefness, ambiguity, the generic hybridism and the taste for the everyday things, playing not only with the undifferentiation of the nature of its textualities, but often with the clouding of the border between real and fiction. A constant search for the unspecific which can be observed from Clarice Lispector's "micrônicas" in *Jornal do Brasil* to Fernando Bonassi instants in *Folha de São Paulo*.

Keywords: Minifiction. Chronicle. Brazilian Literature. Journalism. Interdisciplinarity.

SUMÁRIO

1	EU TE PROponHO	12
2	COM ESPELHOS	13
3	O VAZIO DA FRUIÇÃO	14
4	TRIBUTO	15
5	ASSIM ESCREVEU BRÁS CUBAS, AUTOR-DO-ALÉM-TÚMULO E FUNDADOR DO REALISMO BRASILEIRO PELA PENA DE MACHADO DE ASSIS, EM BREVE CAPÍTULO DE SUAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS ..	16
6	TRÊS TEMPOS (OU TRÊS PARÁGRAFOS)	17
7	UM PROVÉRPIO BASCO	18
8	MINIFICÇÃO, MICRORRELATO, MINICONTO	19
9	MAS PARA QUÊ NOMEAR?	20
10	CARACTERÍSTICAS	21
11	BANAL TOTAL?	22
12	CONSTRUÇÃO DE TEÓRICOS	23
13	HÁ MUITO TEMPO	24
14	EIS UM ATO DE VIOLÊNCIA	25
15	WORK IN PROGRESS	26
16	ESPÍRITO DA ANOTAÇÃO	27
17	NOTA (GRANDE) DE ESCARECIMENTO	28
18	OREMOS	29
19	O LIMITE DA LÁPIDE	30
20	QUE O CORPO SIGA SUAS PRÓPRIAS REGRAS	31
21	MOSTRA-ESCONDE	32
22	MAIOR E AINDA PEQUENO	33
23	ENTREVISTA	34
24	MAIS QUE INFORMAÇÃO	35
25	MÁQUINA DE FAZER PENSAR	36
26	DE CORNOS E CORNUDOS	37
27	DO VELHO AO NOVO	38
28	I-REVERÊNCIA	39
29	ARTE DE LEITORES	40
30	NA ARGENTINA, NO MÉXICO	41
31	NOS ESTADOS UNIDOS	42
32	VERBETES	43
33	BIERCE POR GALEANO	44
34	CONTO, SEGUNDO CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE	45
35	ESPAÇO PARA DANÇAR	46
36	CONTO, SEGUNDO POE, HEMINGWAY, CORTÁZAR	47
37	PRECURSORES	48
38	UM PROSOEMA DE ALOYSIUS BERTRAND	49
39	QUEM NUNCA?	50
40	DAS ANTIGAS	51

41	FOLHETIM	52
42	ESCRITA INDUSTRIAL	53
43	BUKOWSKI, O POEMA E A PRENSA	54
44	À VENDA	55
45	SAPATEIROS, JORNALISTAS, ESCRITORES	56
46	FANQUEIROS LITERÁRIOS	57
47	ESCREVENTE X ESCRITOR	58
48	UM E OUTRO	59
49	FERNÃO LOPES	60
50	NO BRASIL SE CHAMAM CRÔNICAS	61
51	(CON)FUSÃO-FLUÊNCIA	62
52	O OFÍCIO DO FOLHETINISTA SEGUNDO A VISÃO DE JOSÉ DE ALENCAR, HOMEM-COLIBRI, EM 24 DE SETEMBRO DE 1854	63
53	GÊNERO DA MESTIÇAGEM	64
54	ANOTAÇÃO	65
55	O BRUXO	66
56	COMO UM TÚMULO	67
57	E O NOME SE FEZ CARNE	68
58	DEFUNTO TIPÓGRAFO	69
59	MICROSCÓPICOS	70
60	SOMBRIO	71
61	CONTOS EM CAPÍTULOS RÁPIDOS	72
62	NOTÍCIAS EM TRÊS LINHAS	73
63	UM POUCO DE FÉLIX FÉNÉON	74
64	ESPÍRITO DO TEMPO	75
65	COMPRIMIDO: O MENOR JORNAL DO MUNDO	76
66	MINICONTO X MICROCONTO	77
67	ENTRA OSWALD	78
68	O POETA É PROSADOR	79
69	COMEÇOS	80
70	A CRÔNICA	81
71	SEGUNDO IMPACTO	82
72	MICRÔNICAS	83
73	1946	84
74	BORGES EM UM ATAQUE DE SINCERIDADE	85
75	DRUMMONDIANAS	86
76	ELO ENCONTRADO	87
77	MINICONTO: DEFINIÇÃO POR UM DEFINIDOR	88
78	NOS CORREDORES DA FACULDADE	89
79	MILLÔR	90
80	RUA CORREA DUTRA, FLAMENGO, RIO DE JANEIRO, 28 DE ABRIL DE 2019	91
81	BREVES, PERO NO MUCHO	92
82	PARA CABER NA PÁGINA	93

83	MÍNIMO DE PALAVRAS	94
84	OBJETIVO	95
85	RUBEM FONSECA	96
86	ELIAS	97
87	O BANIMENTO DA ANCESTRALIDADE	98
88	DE LENDAS E DENTISTAS	99
89	CONTRA O QUE FOR HEREDITÁRIO	100
90	DO FANTÁSTICO QUEREMOS DISTÂNCIA?	101
91	OUTRA PONTE	102
92	MINIATURA E FRAGMENTO	103
93	ALEGRIA, ALEGORIA, MELANCOLIA	104
94	INTEMPESTIVOS	105
95	DESPERTENCIMENTO	106
96	CORTA, LIMA, REDUZ	107
97	O GOSTO ÁCIDO DO ESSENCIAL	108
98	CRÔNICAS INSTANTÂNEAS	109
99	VONTADE DE CRISE	110
100	DO EXTRALITERÁRIO AO LITERÁRIO	111
101	HOMEM MÚLTIPLO	112
102	PÓS-AUTONOMIA	113
103	ESTÁVEL DE TÃO INSTÁVEL	114
104	ZONA DE VIZINHANÇA	115
105	CASO DE POLÍCIA	116
106	PARALELAS	117
107	AUTOGRAFADO	118
108	A REPORTAGEM DE OLHO NA LITERATURA	119
109	A FOLHA	120
110	FRONTEIRA IMPRECISA	121
111	AUTORIDADE	122
112	VIDA BANDIDA	123
113	‘ENJAMBEMENT’	124
114	PASSO DE PROSA, PASSO DE VERSO	125
115	CHICO ALVIM (UMA GRANDE NOTA DE RODAPÉ)	126
116	A CRÔNICA RADICALIZADA	127
117	ESTA INSTABILIDADE	128
118	CHOQUE DO REAL	129
119	ESCÂNDALOS COTIDIANOS	130
120	EDUARDOS	131
121	À DERIVA	132
122	APONTAMENTOS PARA UM EVENTUAL DECÁLOGO DO PERFEITO MICROCONTISTA	133
123	AO PALCO	134
124	COMENTÁRIO	135
125	MARCA DA VISUALIDADE	136

126	JAVAPORCO	137
127	RESUMO DE PIGNATARI	138
128	TERCEIRO IMPACTO	139
129	ARGUMENTO	140
130	MENTALIDADES EM CONVULSÃO	141
131	PRAÇA PÚBLICA	142
132	XEROX	143
133	REVOLUÇÃO INFORMACIONAL	144
134	A DISTRAÇÃO É A CONDIÇÃO	145
135	COMPATÍVEL	146
136	LAR DOS PEQUENOS	147
137	PENSAMENTOS EM ESTILHAÇOS	148
138	HIPERLINK	149
139	UNS E ZEROS	150
140	O CHOQUE CONSUMÍVEL	151
141	EM FATIAS	152
142	ADAPTÁVEIS	153
143	ESCASSEZ	154
144	VERONICA STIGGER NO FACEBOOK (28 DE DEZEMBRO DE 2017 ÀS 17H44)	155
	REFERÊNCIAS	156
	APÊNDICE A – Instantextos	165

1 EU TE PROPONHO

Pensamento é fragmento.

Em seu estado mais bruto e intuitivo, antes de ser submetido ao esforço da organização monológica e da linearidade da escrita, pensamento é fragmento.

Fagulha.

A ideia em gestação.

E o cérebro, onde brilham estas intuições, firmamento.

Propomos aqui uma introspecção constelar, que não se esconda na forma nem na sintaxe, mas que antes revele alguma luz entre os vazios dos fragmentos que a constituem.

Ou, como sugerem Medeiros e Monteiro (2016, p.14): “desafiar o imaginário do cientista. desafiar a ideia de objeto de pesquisa. pesquisar encontros.”

2 COM ESPELHOS

Há uma desconfiança sobre a qual pretendo especular.

Entendamos aqui a especulação no sentido proposto por Josefina Ludmer (2013, p.7): “Como adjetivo (do latim *speculāris*), com o espelho e suas imagens, duplos, simetrias, transparências e reflexos. Especular como verbo (do latim *speculāri*): pensar e teorizar.”

Especulo que, sendo a prosa brasileira, em geral, de uma linhagem predominantemente realista-naturalista, há em sua tradição espasmos de descontinuidade, e a minificção aí se instala. Os minicontistas do Brasil, como convém à natureza intrínseca da escrita minificcional, buscam a dissolução de fronteiras entre gêneros literários, mas não apenas isso, vão além, perseguindo também o borramento entre as noções do que é fictício, do que é real e do que é imaginário. Muitos, destacadamente os contemporâneos, colocam em xeque a oposição entre realidade e ficção, essa dicotomia que “faz parte do repertório do nosso ‘saber tácito’” (ISER, 2002, p.957). Rompem com a ideologia estética naturalista identificada por Flora Süssekind (1984) não somente a partir do teor, realístico, de suas narrativas, mas do esgarçamento das fronteiras genéricas, servindo-se de formas como o poema, o grafite, o hai kai, a fotografia, o epigrama, o jornalismo, a fábula, a publicidade e utilizando-as como instrumento de subversão de toda uma tradição literária.

3 O VAZIO DA FRUIÇÃO

O que pretendemos com a presente especulação, que possamos talvez chamar de tese tanto quanto de introspecção ou de intuição, é fazer dela um texto de fruição, no sentido atribuído por Barthes. Não falar sobre as minificções, sobre a crônica, sobre o texto fragmentário, mas escrever “em” eles, a seu modo, “entrar num plágio desvairado, afirmar historicamente o vazio da fruição” (BARTHES, 2015, p.29).

Como algumas literaturas contemporâneas questionam seu próprio estatuto de literatura, questiono aqui também o próprio estatuto de tese, desejando a destruição de sua categoria discursiva, de seu gênero, “até a sua contradição” (ibidem, p.39).

4 TRIBUTO

A especulação que o leitor tem em mãos brotou de uma centelha riscada por Karl Erik Schøllhammer em artigo publicado na Espanha em 2004. Schøllhammer, que questionava ali a configuração de uma tradição brasileira de microrrelatos, traçava um importante panorama sobre as formas narrativas breves e fragmentárias no país. Lá pelas tantas, afirmava: “No Brasil, os escritores contemporâneos nos mostram que o fragmento ou miniatura ou miniconto pode servir como uma radicalização da crônica” (SCHØLLHAMMER *in* JIMÉNEZ, 2004, p.158). Esta citação – e o artigo como um todo – retumbou ao longo de toda minha investigação acerca da minificação, desde meus primeiros artigos e monografias até a dissertação de mestrado *Exércitos de bailarinos na minificação brasileira*, defendida em 2016, que agora aprofundo, reparo e à qual retornarei quando os (des)caminhos assim exigirem.

Quando da escritura da referida dissertação, minha base teórica a respeito da natureza do miniconto foi eminentemente hispano-americana, lançando mão dos estudos de Francisca Noguero Jiméñez, Lauro Zavala, David Lagmanovich e Violeta Rojo. Todavia, ao fim da pesquisa, voltada para a multiface interdisciplinar dos microrrelatos, foi possível notar que era preciso desenvolver uma abordagem teórica própria para a produção brasileira. Embora dividam procedimentos formais com seus pares ibero-americanos na produção de microrrelatos, os autores desta Ilha de Vera Cruz vibram em frequência diferente e têm seu próprio modo-de-fazer. Pareceu-me claro que, diante de uma já farta produção consolidada ao longo das últimas duas décadas, a minificação brasileira demanda para si uma investigação mais particularizada sobre os elementos constitutivos que a singularizam, especialmente em relação àquelas produzidas por nossos vizinhos da América Espanhola.

Assim, sem abandonar a importante contribuição dos autores e pesquisadores de língua hispânica, além de pensadores de outras paragens (Iser, Nietzsche, McLuhan, Bauman, Deleuze, Barthes, Benjamin, Agamben, Schlegel), articulei com a releitura dos textos de Schøllhammer sobre a minificação informações e intuições colhidas em estudos críticos de teóricos de língua portuguesa, como Ana Sofia Marques Viana Ferreira, Francilene Cechinel, Marcelo Spalding, Márcio Almeida e Miguel Heitor Braga Vieira, entre outros que têm colaborado de forma decisiva no mapeamento das origens e natureza singular da minificação do Brasil, que, a exemplo da tradição literária nacional, caminha “por trilhas próprias que traduzem a essência poliédrica de sua dimensão geográfica e cultural e muitas vezes bem próxima à realidade e ao cotidiano de suas gentes” (FERREIRA, 2017, p.111).

5 ASSIM ESCREVEU BRÁS CUBAS, AUTOR-DO-ALÉM-TÚMULO E FUNDADOR DO REALISMO BRASILEIRO PELA PENA DE MACHADO DE ASSIS, EM UM BREVE CAPÍTULO DE SUAS MEMÓRIAS PÓSTUMAS

“Mas, ou muito me engano, ou acabo de escrever um capítulo inútil.” (ASSIS, 1997, p.210)

6 TRÊS TEMPOS (OU TRÊS PARÁGRAFOS)

É possível identificar três momentos em que os meios de produção e circulação da informação afetaram de forma transformadora a literatura brasileira, no sentido particular de uma fragmentação e atomização da escrita. O primeiro ocorre no século XIX, com o estabelecimento dos veículos de imprensa como espaço de experimentação dos autores. O romance publicado de forma fragmentada nos folhetins, a crônica, o conto – além da retomada de formas antigas como o epigrama, o chiste, a paródia -, são todos impulsionados neste primeiro momento. No Brasil, Machado de Assis e Raul Pompeia reluzem entre os autores que experimentaram com a brevidade e o fragmento no período.

Um segundo impacto ocorre na década de 1960, quando o país vivencia a expansão dos veículos de comunicação e “a ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50” (CANDIDO, 1987, p.209). Em termos formais, este impacto se dá no aspecto fragmentário, na sumarização textual, na concisão telegráfica e no hibridismo genérico proposto, por exemplo, pelas crônicas de Clarice Lispector e pelos contos de Dalton Trevisan.

A busca pela libertação de qualquer tipo de particularização ou rotulagem, processada pela Clarice cronista, pelo Trevisan contista, encontra adeptos nos prosadores brasileiros que orbitam a virada do século XXI, momento em que a internet impõe à literatura seu terceiro grande impacto no sentido da produção de uma escrita ainda mais fragmentada, mais inespecífica, entorpecida de apropriações diversas, de referências intertextuais e extraliterárias. Invadem as narrativas as textualidades digitais, as mensagens de texto, a animação, o gif, a estética dos blogs, do Twitter, do Facebook, do Instagram, do WhatsApp. Novas formas de ler que forçam o desenvolvimento de novas formas de escrever.

7 UM PROVÉRPIO BASCO

O que tem nome, existe. ¹

¹ “Izena duenak, izana du”: ‘Lo que tiene nombre, existe’ (KOCH *in* JIMÉNEZ 2008, p.23). Todas as traduções foram feitas por mim, salvo indicação contrária. Optei por traduzir somente as citações teóricas, deixando as literárias em sua forma original.

8 MINIFICÇÃO, MICRORRELATO, MINICONTO

Para Lauro Zavala (2008, p.23), minificção “é a escritura experimental cuja extensão não ultrapassa uma página impressa, ou seja, que tem menos de (aproximadamente) 250 palavras”². Tendo a concordar com o mestre mexicano. Concordo discordando da tentativa de aprisionar o texto dentro dos limites das 250 palavras, ainda que “aproximadamente” - o próprio Zavala estipulara, em 2004, o limite de 200 palavras³ -, e concordando com o encapsulamento em uma só página, para ser deglutida em uma única visada, assim, de comer com os olhos, o que confere à minificção uma marca visual distintiva e reflete sua interrelação com outras disciplinas extraliterárias, como a fotografia e o grafite.

Em sua dissertação de mestrado (2013), Francilene Cechinel expõe minuciosamente a discussão acerca das terminologias que tentam subdividir e categorizar as narrativas breves que muitos de nós, investigadores do assunto, costumamos chamar, de forma geral, de minificção. São teorizações de Lauro Zavala, Dolores Koch, Irene Andres-Suárez, David Lagmanovich, Edmundo Valadés, Violeta Rojo. Apontam denominações como conto breve, miniconto, microtexto, microrrelato, miniconto, microconto, nanoconto, rótulos que devem marcar esta ou aquela narrativa brevíssima, de acordo com esta ou aquela particularidade.

Seguindo diretivas do I Congresso Internacional de Minificção, Cechinel (2013, p.31) adota em seu estudo o termo minificção para referir-se “tanto a qualquer uma das variantes dos microtextos literários ficcionais narrativos em prosa quanto ao conjunto formado por todas elas”, postura que também assumi em minha dissertação de mestrado e à qual dou sequência agora. Aqui, termos como minificção, microrrelato, miniconto, microconto devem ser lidos como sinônimos, salvo algum apontamento distinto e sublinhado. Parece infrutífera a discussão terminológica para uma expressão textual marcada justamente por seu aspecto fluido e indomável, criada por autores que, como Juan José Arreola, nunca trabalharam para o estabelecimento consciente de um novo subgênero, mas, antes, com outra intenção: “a de não acatar as tradições literárias ou as correntes nacionais; a de resistir a todo tipo de classificação e enclausuramento”⁴ (KOCH apud ROJO, 1996, p.70).

² “La minificción es la escritura experimental cuya extensión no rebasa una página impresa, es decir, que tiene menos de (aproximadamente) 250 palabras” (ZAVALA, 2008, p.23).

³ “**Minificção.** Texto com dominante narrativa cuja extensão é menor que 200 palavras” (ZAVALA apud CECHINEL, 2013, p.28).

⁴ “En general, puede observarse que Juan José Arreola, al igual que otros autores de microrrelatos, no ha tratado conscientemente de establecer un nuevo subgénero. Más aún, su intención parece originarse precisamente en un impulso contrario: el no acatar las tradiciones literarias o las corrientes nacionales; el de resistirse a todo tipo de clasificación y encasillamiento” (KOCH apud ROJO, 1996, p.70).

9 MAS PARA QUÊ NOMEAR?

Pergunto.

E Dolores Koch retruca:

“É natural que as classificações não sejam importantes para os escritores, mas são essenciais para que os estudiosos possam apreciar as características e os recursos literários utilizados”⁵ (KOCH *in* JIMÉNEZ, 2004, p.47).

Se a douta pensadora me permitisse a tréplica, acrescentaria que a um autor importa, sim, o ato de nomear, desde que não se trate meramente de uma categorização, mas, muito mais, de um ato de invenção.

⁵ “Es natural que las clasificaciones no sean importantes para los escritores, pero sí son esenciales para que los estudiosos puedan apreciar las características y los recursos literarios utilizados” (KOCH *in* JIMÉNEZ, 2004, p.47).

10 CARACTERÍSTICAS

Embora a própria indeterminação seja uma dos traços distintivos da minificção, há um esforço por parte dos estudos críticos de identificar peculiaridades que diferenciem esta breve expressão literária de outros microtextos quaisquer. Uma manchete de jornal é um microtexto, como o é um aforismo, um slogan publicitário, uma nota em coluna social, um provérbio, um spot de rádio, o epitáfio no túmulo de Billy Wilder, um tweet sobre o jogo do Flamengo que a TV transmite agora. E até podem ser apropriados – e frequentemente o são - e convertidos em microrrelatos. Mas, para tanto, deverão, de acordo com os teóricos, metamorfosear-se e apresentar algumas características próprias da minificção, características que definem afinal o que é um miniconto. Abrigar, em última instância, o próprio da minificção.

O problema na identificação das singularidades definidoras do que é minificção começa antes da minificção. No conto, seu parente obviamente mais próximo, que Mario de Andrade (1972, p.5) classificou como “um inábil problema de estética literária”. Que Seymour Menton (apud GALLY in VALDEZ, 2003, p.61) afirma ser “uma narrativa, fingida em tudo ou em parte, criada por um autor, que se pode ler em menos de uma hora e cujos elementos contribuem para produzir um único efeito”⁶. Que, segundo Edgar Allan Poe (apud CORTÁZAR, 2013, p.121), é uma “narrativa curta, cuja leitura atenta requer de meia a uma ou duas horas”. Entre as muitas características que divide com o conto – brevidade, narratividade, ficcionalidade, intensidade de efeito – lateja a tendência à indeterminação, que marca igualmente outros parentes próximos: o poema em prosa e a crônica. A estas duas expressões caberiam também os adjetivos dispensados por Mario de Andrade (1972, p.8) ao conto: “indefinível, insondável, irreduzível a receitas”.

Embora não possua “fórmulas ou regras e por isso permaneça silvestre e indomável” (VALADÉS apud EPPLE in JIMÉNEZ, 2004, p.16), a minificção tem demandado esforços críticos na tentativa de categorizá-la a partir de certos traços distintivos. Em seu *Breve manual para reconocer minicuentos*, após longa investigação do trabalho de diversos críticos, Violeta Rojo (1996) lista as mais importantes e coincidentes características apontadas: extrema brevidade, relações intertextuais, caráter proteico – que em espanhol indica algo que facilmente muda de forma ou aparência -, concentração, linguagem depurada. “Em todos os minicontos se dão, sem exceção, todas elas, ainda que, obviamente, haja outras características distintas e variáveis dependendo da época, do autor, do país, etc” (ROJO, 1996, p.41).

⁶ “una narración, fingido en todo o en parte, creado por un autor, que se puede leer en menos de una hora y cuyos elementos contribuyen a producir un solo efecto” (MENTON apud GALLY in VALDEZ, 2003, p.61).

11 BANAL TOTAL?

Uma das principais pesquisadoras das narrativas mínimas, Violeta Rojo lamenta, e até mesmo se ofende, com o grau de banalização que a minificação atingiu hoje, graças às facilidades de produção e publicação oferecidas pela internet, seja através de sites, blogs ou redes sociais como Facebook, Twitter e Instagram.

Se encontrei escritores magníficos, exemplos maravilhosos, resultados geniais nas brevidades da rede, às vezes me sinto absolutamente ofendida e insultada pela maneira superficial e simplória com que qualquer um, sem qualquer pudor, sem mal ter lido um poema na vida, sinta-se escritor porque considera, em seu desconhecimento, que essas coisinhas curtinhas são fáceis de escrever. ⁷ (ROJO, 2014, p.21)

Avaliando em perspectiva, Rojo (ibidem, p.18) questiona as teorias construídas ao longo dos anos por ela mesma e seus pares – “reconheço que, quando desenvolvemos uma teoria e logo começamos a falar de exceções, podemos estar seguros de que a teoria vacila” ⁸ – , mas reafirma que há, sim, algumas características clássicas da minificação, e a mais patente delas é a brevidade. Pois “a minificação é proteica e degenerada, por isso pode parecer mil e um gêneros distintos, mas seguirá sendo o essencial: uma forma breve” ⁹ (ibidem, p.16).

Quando, em artigo de 2016, propõe-se a uma revisão dos 30 anos de investigação desse gênero ou subgênero, é ainda mais enfática na indeterminação que cerca toda a pesquisa em torno da minificação.

Se há um gênero que rechaça os absolutos, as certezas, as afirmações contundentes é este que nos ocupa. Seu comprimento é variável dentro de sua curta extensão; sua expressão como gênero é complicada, ambígua, inapreensível, elusiva; suas características são poucas ou demasiadas, dependendo de quem as enumere; sua definição é pouco clara, seu nome varia de país a país, de autor a autor. O que se pode fazer são propostas, abordagens, sugestões, dúvidas, pontuações. ¹⁰ (ROJO, 2016, n.p)

⁷ “Si bien he encontrado magníficos escritores, maravillosos ejemplos, geniales resultados en las brevedades de la red, a veces me siento absolutamente ofendida e insultada por la manera superficial y facilona con que cualquiera, sin pudor de ninguna clase, sin haberse leído en su vida ni un mal poema, se siente escritor porque considera en su insipiente que esas cositas corticas son facilitas de escribir” (ROJO, 2014, p.21).

⁸ “Pero también reconozco que, cuando desarrollamos una teoría y luego comenzamos a hablar de excepciones, podemos estar seguros de que la teoría cojea y las teorías cojas no llegan muy lejos” (ROJO, 2014, p.18).

⁹ “A la larga, la brevedad es lo que nos ocupa. Y a la corta, la minificación es proteica y degenerada, por eso puede parecer mil y un géneros distintos, pero seguirá siendo lo esencial: una forma breve” (ROJO, 2014, p.16).

¹⁰ “Si hay un género que rechaza los absolutos, las certezas, las afirmaciones contundentes es este que nos ocupa. Su longitud es variable dentro de su corta extensión; su expresión como género es complicada, ambigua, inaprensible, elusiva; sus características son pocas o demasiadas, dependiendo de quién las enumere; su definición es poco clara, su nombre varía de país a país, de autor a autor. Lo que se puede hacer son propuestas, acercamientos, sugerencias, dudas, tanteos (ROJO, 2016, n.p).

12 CONSTRUÇÃO DE TEÓRICOS

A minificção, como gênero, é um constructo teórico contemporâneo, cevado nos congressos e nas teses e nos artigos que os pesquisadores produzem como fruto de suas investigações, mas “os escritores dedicam-se às brevidades desde tempos imemoriais” (ROJO, 2014, p.18). E nunca deram a mínima para o fato de serem categorizados assim ou assado, como ainda o faz um Nuno Ramos ao pendurar em seu *O pão do corvo* (2001) este microtexto

BANDO DA LUA

A última chuva forte arrancou a terra de cima deles. Andavam em bandos. Seguiam a lua. Está provado que não transmitem nossas doenças, mas gostamos do último ganido. Fazemos sabão. Fabricamos a farinha de ossos, pêlos e sangue quente. Depois me lavo com isso. Animal isso. O melhor amigo do homem foge do homem. Fica secando no asfalto com a pata mole, moribunda. (RAMOS, 2001, p.35)

que balança aí entre o poema em prosa e o conto, obra do escritor que é escultor e videomaker, poeta e contista, desenhista e cenógrafo.

Ele, também proteico, inapreensível em rótulos, saltando de um a outro eu de acordo com sua última produção.

Ou nossa última percepção.

13 HÁ MUITO TEMPO

Sobre a minificção, Lauro Zavala (2008, p.26) afirma que “seu reconhecimento e canonização, durante anos recentes, coincide com a prática da escritura no computador”¹¹. Esta peculiaridade, entretanto, pode dar a falsa impressão de que a brevidade, e não a minificção em si, é produto da modernidade. Formas literárias breves existem desde a Antiguidade, e os microcontistas, autorizados pela natureza híbrida do gênero, recorrem frequentemente a textualidades como a fábula, o poema e o epigrama na construção de suas narrativas, muitas vezes mesclando-as a outras formas literárias e extraliterárias curtas, como a crônica, a notícia, o slogan publicitário, o anúncio classificado. E Barthes (2015, p.28) já advertira: “a vanguarda não é mais do que a forma progressiva, emancipada da cultura do passado: o hoje sai do ontem”.

Pensando com Baizabal (2012, n.p), “a minificção não se caracteriza por ser um gênero cuja brevidade foi engendrada na pós-modernidade – ou como queiram chamar a época em que vivemos agora – pois está presente desde a antiguidade”¹². Características como brevidade, precisão, conclusão inesperada, estrutura fragmentária, uso da elipse, da ironia, são compartilhadas pela minificção com outros gêneros ultracurtos, que são, não raro e em várias medidas, correlatos. “A gregueria já existia nos aforismos de Jubert, o miniconto nos epigramas de Wilde, o conto breve no Conde Lucanor e em passagens do Quixote”¹³ (SAMPERIO *in* JIMÉNEZ, 2004, p.68).

¹¹ “Su reconocimiento y canonización, durante los años recientes, coincide con la práctica de la escritura en computadora” (ZAVALA, 2008, p.26).

¹² “La minificción no se caracteriza por ser un género cuya brevedad há sido engendrada em la posmodernidad – o como quiera llamarse a la época em que vivimos ahora – pues ésta ha estado presente desde la antiguidad” (BAIZABAL, 2014, n.p).

¹³ “La gregueria ya existía en los aforismos de Jubert, el minicuento en los epigramas de Wilde, el cuento breve em el Conde Lucanor y pasajes del Quijote” (SAMPERIO, in Jiménez, 2004, p.68).

14 EIS UM ATO DE VIOLÊNCIA

O que fazemos contra as minificções, intempestivas e erráticas por natureza, quando as nomeamos é antes de tudo uma violência: é obrigá-las a uma categorização que elas, a todo custo, refutam.

15 WORK IN PROGRESS

Sendo um gênero (ou supragênero ou categoria literária) que há pouco entrou na mira da academia – as pesquisas somente começam a ganhar volume em meados da primeira década do século XXI, com trabalhos de Schøllhammer (2004), Capaverde (2004), Spalding (2006), entre outros poucos -, podemos dizer sem medo que o estabelecimento de uma genealogia da minificção brasileira é um serviço em curso. *Work in progress*, como dizem. E descobertas importantes foram feitas na recém-finada década, levando-nos a rever todo nosso trabalho, digamos historiográfico, até aqui. Graças à pesquisa de Márcio Almeida, que em 2010 publicou *A minificção do Brasil – Em defesa dos frascos & dos comprimidos*, foi dada à luz a produção do Grupo de Guaxupé - reconhecido posteriormente na tese de Francilene Cechinel, *O miniconto e a história da minificção brasileira* (2019) -, coletivo de autores que já publicava textos breves sob a categorização de “míni-contos”, como estampa a capa da plaquete *Cadernos 20*, de julho de 1969, seis anos antes do que considerávamos (eu considerava) o primeiro livro de minicontos do país, *Zoológico*, de Marina Colasanti, lançado em 1975 como uma compilação de textos veiculados desde 1972 no *Jornal do Brasil*. No prefácio dos *Cadernos 20*, Joaquim Branco já escrevia:

O míni-conto, invenção do Elias José, desde que foi publicado no nosso SLD-1, fincou estaca e arranjou adeptos de todo lado. E veio contribuir grandemente para o nosso tempo que necessita de veículos rápidos e de míni-tudo que possam transmitir o “recado” e dar conta dele. (in VILAS BOAS; REZENDE; JOSÉ; 1969, p.4)

O reconhecimento da contribuição literária dos autores de Guaxupé – Elias José, Francisca Vilas Boas, Sebastião Rezende e Marco Antônio de Oliveira – para o estabelecimento da minificção brasileira é tão urgente quanto decisivo. Mas me parece especialmente relevante dar atenção à clara reflexão crítica que existia sobre aqueles minitextos, que lança nova luz sobre as pesquisas da área em âmbito global: é preciso reconhecer que, antes de Lauro Zavala, de Dolores Koch e dos mais proeminentes estudiosos da minificção, numa cidade pequena do Sul de Minas Gerais, um grupo já especulava teoricamente sobre “os já famosos míni-contos, gênero lançado no nosso jornal ‘O Coruja’ e hoje já divulgado em muitas outras publicações literárias” (VILAS BOAS; REZENDE; JOSÉ; 1969, p.3), observou Maurício Pereira de Jesus, então diretor do Diretório Acadêmico 20 de Dezembro, da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé. Narrativas breves, sabemos, já as havia desde a Antiguidade. Mas quem, antes de Guaxupé, terá elaborado uma reflexão crítica sobre esta forma (in)específica chamada míni-conto?

16 ESPÍRITO DA ANOTAÇÃO

Violeta Rojo não reconhece um desenvolvimento contínuo da micronarrativa através da história. No trabalho de sistematização de uma teoria da minificção, identifica fagulhas “em que se mesclam muitos gêneros, autores que escrevem textos brevíssimos em algum momento, mas não sempre, textos mais ou menos curtos, modas que passam, experimentações que dão lugar a outras buscas e, em outros autores, à dedicação exclusiva ao gênero” ¹⁴ (ROJO, 2016, p.379). Uma das maneiras de entender o lugar da minificção no continuum literário universal é talvez percebê-la não como um próximo passo da literatura, mas antes como momentos de descontinuidade, contrariando um pouco o que sugeriu Zavala (2011, p.9) ao afirmá-la como “o gênero mais recente da história da literatura” ¹⁵.

Por muito tempo, antes que os teóricos estabelecessem esta categoria ou supracategoria literária “minificção”, o que definia estas textualidades, além de suas marcas mais óbvias, notadamente a brevidade e a narratividade, era justamente o fato de não requisitarem para si qualquer definição, qualquer identidade, transitando com fluência e independência por lugares inespecíficos. Paira sobre elas o “espírito da anotação” que Florencia Garramuño (2014, p.14) identifica em algumas literaturas – e outras expressões artísticas - contemporâneas. Um espírito que evita “a moldura que o Romance – com R maiúsculo – demandaria, com seus momentos articuladores explicativos” e que é incorporado, por exemplo, pelas micrônicas de fundo de gaveta de Clarice Lispector e por certos microcontistas contemporâneos que ancoram sua escrita no passo falso do efêmero, que assumem o mal-feito do rascunho como expressão de uma arte em (im)permanente gestação.

¹⁴ “Como es evidente con este intento de sistematización histórica, no hay un desarrollo preciso y continuado, sino estallidos desordenados en los que se mezclan muchos géneros, autores que escriben textos brevíssimos en algún momento pero no siempre, textos más o menos cortos, modas que pasan, experimentaciones que dan paso a otras búsquedas y, en otros autores, dedicación exclusiva al género” (ROJO, 2016, p.379).

¹⁵ “La minificción es el género más reciente de la historia de la literatura” (ZAVALA, 2011, p.9).

17 NOTA (GRANDE) DE ESCLARECIMENTO

A minha pesquisa acadêmica, que em 2016 deu à luz a dissertação de mestrado *Exércitos de bailarinos na minificação brasileira*, frutificou também um livro de microrrelatos, *Curto & Osso*, lançado naquele mesmo ano. Não foi uma obra literária derivada da dissertação, mas escrita com ela. A minha investigação passou pela feitura do meu objeto de estudo. Descobrir, pela prática, os procedimentos próprios e impróprios do miniconto.

Indiferenciar o pensar do fazer.

Para tanto criei um blog, “Curto & Osso”, onde escrevia semanalmente minhas ministórias, depois compiladas em livro homônimo.

O mesmo expediente adotei nos meus estudos sobre os trânsitos entre crônica e minificação no Brasil, nos quais comecei a me locomover desde as primeiras aulas do curso de doutorado, também iniciado em 2016.

Ao final daquele mesmo ano, abandonei as crônicas esportivas que escrevia desde 2010 para a *Tribuna de Minas* e migrei das páginas de esporte para uma nova seção semanal dentro do jornal, agora no Caderno Dois, que batizei de “Cronimétricas”, onde teria maior mobilidade temática. Uma forma de exercitar e investigar, pela ação, as teorias que vinha pesquisando. Desde então escrevi mais de 150 crônicas. E continuo.

Em janeiro de 2017, passado o período de divulgação de *Curto & Osso*, dei início a um novo projeto. Criei na plataforma social Instagram um perfil, @instantextos, onde escreveria um microrrelato por semana, atendendo ao mesmo regime inadiável da crônica e explorando o aspecto imagético do miniconto. Mas, diferente do *Curto & Osso*, havia agora um limite mais rígido: o que eu escrevesse deveria caber não no “espaço da rolagem”, não na “página”, mas naquele exíguo quadro, radicalizando a noção de limite que se impõe sobre o conto, a crônica, a minificação e outras formas breves. Escrevia à mão, fotografava, postava, tentando promover um intercâmbio de potências entre o artesanal e o digital.

Estas ministórias também serão compiladas em livro, que chamarei *Suíte Cemitério*. Este vindouro volume, como *Curto & Osso*, como as “Cronimétricas”, não são derivadas da pesquisa. São, como o presente esforço, a pesquisa ela mesma.

Todos os @instantextos publicados desde janeiro de 2017 estão disponíveis como apêndice deste trabalho. As “Cronimétricas”, devido a sua maior extensão e volume, não aparecem aqui, mas podem ser acessadas em www.tribunademinas.com.br/colunas/cronimetricas.

18 OREMOS

Starobinski (1971, p.42) defende que a origem da literatura ocidental filia-se a práticas ritualísticas sagradas, que envolviam peças muito curtas e exclusivamente líricas que se desenvolveram até a narrativa épica. “Havia originalmente apenas pequenas peças de 4 a 8 versos. Conforme seu objeto, estas peças eram ou fórmulas mágicas, ou preces, ou versos funerários, ou talvez versos corais, todas as coisas que caem, como por acaso, em nossa classificação ‘lírica’”. Se aceitarmos a colocação de Starobinski, poderemos concordar então que a brevidade está na gênese do texto literário ocidental.

19 O LIMITE DA LÁPIDE

A minificção, fruto direto das vanguardas do século XX, tem o caráter de “antivanguarda literária” (ALONSO e PEÑA DEL BARCO *in* JIMÉNEZ, 2004, p.104), uma vez que não nega o velho, mas antes renova, pela subversão, a tradição. Não é, pois, o próximo passo da literatura, mas sua descontinuidade. Entre as formas breves antigas, desperta atenção a particular proximidade dos microrrelatos com o epigrama. São muitas as similaridades entre o gênero consolidado por Augusto Monterroso e os poemas breves e narrativos imortalizados pelo epigramatista Marco Valério Marcial, de quem tomo emprestado alguns textos traduzidos por Fábio Paifer Cairolli. As semelhanças começam pelo óbvio: a brevidade. Gênero difundido, praticado e preservado durante a Antiguidade, o epigrama confunde-se com “a própria reintrodução da escrita na Grécia, em meados do século VIII a.C.” (CAIROLLI, 2014, p.18). Em grego (ἐπί-γραφὸν), “epigrama” significa “inscrição” ou, literalmente, “escrever sobre”. E daí deriva sua pequena extensão.

O epigrama era, inicialmente, um texto gravado sobre uma superfície dura, que poderia ser uma lápide funerária, um vaso ornamental, uma parede, uma tábua de argila. Foram nestes suportes que sobreviveram as amostras mais antigas, e seu tamanho definia o quanto o epigramatista poderia escrever. Assim como nos minicontos, o texto partia da noção de limite: nos epigramas, o limite do suporte concreto; nos microrrelatos, o limite da página. Sua natureza era essencialmente funerária, “composições breves de um a oito versos com uma finalidade eminentemente prática”¹⁶ (DEL BARRIO, apud FARFÁN, 2014, p.201) de homenagear os mortos. Mas também havia inscrições em forma de agradecimento ou oferenda. Era uma aplicação utilitária. Não se tratava, todavia, de mero microtexto informacional: nota-se, desde os primeiros epigramas, mesmo antes de sua inserção no sistema literário grego, uma preocupação com a poeticidade dos textos

Soy el sepulcro de Puriadas, que no conocía la palabra “morir”
Tras vencer a muchos, perdió la vida en defensa de esta tierra (FARFÁN, 2014, p.203)

e entendamos “poético”, aqui e doravante, na acepção de Paul Zumthor:

Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não, depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer - ou ele cessa - o texto muda de natureza. (ZUMTHOR, 2014, p. 38)

¹⁶ “En un principio estas inscripciones o epigramas, eran ‘composiciones breves de uno a ocho versos con una finalidad eminentemente práctica’ (p. 12) y referencial” (DEL BARRIO apud Farfán, 2014, p.201).

20 QUE O CORPO SIGA SUAS PRÓPRIAS IDEIAS

A escolha precisa de palavras que as pequenas dimensões – da lápide, da página, da tela - exigem na construção de um texto que produza no leitor certa intensidade de efeito é marca compartilhada entre o epigramatista e o minificcionista. Na busca pela máxima expressividade com o mínimo de recursos, os escritores destas formas textuais breves garimpam a maior correção das palavras na construção de um texto poético.

Mas como a poeticidade se manifesta? No fato de que a palavra é sentida como palavra, e não como mero substituto do objeto nomeado... No fato de que as palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são índices indiferentes da realidade, mas possuem seu próprio peso e seu próprio valor (JAKOBSON, 1977, p.46)

Quando o escritor logra conferir à palavra seu próprio peso e valor, ele está mais perto de atingir o objetivo de conferir prazer ao leitor, de fazer vibrar seu corpo de forma distinta de quando há intercurso com alguma outra natureza de texto (ZUMTHOR, 2014). Como sugere Barthes (2015, p.24): “O prazer do texto é esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”.

21 MOSTRA-ESCONDE

Não apenas a escolha das palavras deve ser precisa nas micronarrativas – e no texto poético/literário de forma geral: os vazios falam. O não-dito, posto em intermitência com o dito, é o regime da minificção e, para Barthes (2015), também o regime da erotização de um texto. Citando Sade, o filósofo francês defende que o prazer do texto vem de “certas rupturas (ou certas colisões)” (BARTHES, 2015, p.11), e entre tais rupturas e colisões podemos posicionar a permanente confrontação, no miniconto, entre o escrito e o não-escrito, o dito e o não-dito. Erótico não é o que o minificcionista mostra, mas o que deixa entrever através das pistas, dos vazios, do início *in media res*, do final aberto – a camisa desabotoada no colo, a fenda na saia -, da provocação. É nesse jogo de mostra-esconde, na “encenação de um aparecimento-desaparecimento” (ibidem, p.16), que o prazer do microrrelato se manifesta.

22 MAIOR E AINDA PEQUENO

A partir do século IV a.C., o epigrama perdeu sua funcionalidade exclusivamente prática e passou a integrar o sistema literário grego, ganhando extensão e chegando aos papiros. Quando os romanos esticaram seu poder até a Grécia, absorveram a cultura helenística e dentro-sobre ela trabalharam. Em Roma, no século I a.C., o epigrama floresceu pelas mãos de Catulo, que influenciou uma série de poetas, como Ovídio, Juvenal e Marcial. A poesia deste último foi responsável pelo “ponto mais alto de toda a produção epigramática da Antiguidade” (CAIROLLI, 2014, p.26). Mesmo sendo já escrito para o suporte livro – ou protolivro, que talvez seja termo mais adequado para o primeiro século da era cristã, época de Marcial -, deixando assim as limitações da lápide de pedra e da taça de cobre, o aspecto da brevidade continuou atrelado aos epigramas.

23 ENTREVISTA

- Senhor Wendell, o que você pretende com estas histórias tão curtas, tão abertas?
- Gerar uma comunidade, eu acho.
- Como assim “gerar uma comunidade”. O senhor pode explicar melhor?
- Não sei se posso.
- Poderia tentar, por favor?
- Deixa ver... Com essas historinhas esburacadas, eu acho possível criar uma comunidade entre o leitor, o texto e eu. Uma comunidade da qual o comum seja a minificação. Que nós troquemos de papéis e, nesse intercâmbio fluido e constante, possível somente pela realização do não-dito, eu me torne também leitor a imaginar realidades alternativas que poderão surgir no outro; e o leitor, por sua vez, realizando o não-dito, torne-se também autor de suas próprias histórias, numa grande deriva especular. Eu acho.

24 MAIS QUE INFORMAÇÃO

Quintiliano, contemporâneo de Marcial, despendeu profunda atenção à brevidade do texto literário. Disse o orador: “nós, contudo, vemos nisto a brevidade: não em que se diga menos que o oportuno, mas em não se dizer mais” (MARCIAL apud CAIROLI, 2014, p.44). Preocupava-se Quintiliano com a exploração do potencial poético, naquele sentido do deleite a que se refere Paul Zumthor, mesmo nos textos de menor tamanho. E para tanto era preciso dar às letras o trato devido. “Com ‘quanto é necessário’ não quero dizer somente aquelas coisas que bastam para informar, já que a brevidade não deve carecer de ornamento, senão seria inculta” (QUINTILIANO apud CARIOLLI, 2014, p.45). Em termos de síntese, precisão e ornamentação, Marcial, poeta-cronista de seu tempo, não deixou a desejar

Fábio fez de Labieno herdeiro universal:
mas diz Labieno que merece mais. (MARCIAL *in* CAIROLI, 2014, p.315)

mais que o jornalista-contista Fausto Wolff

Fausto Wolff, de porre, às três da manhã, olhando o mar: “Do jeito que as coisas vão, fudeu-se meu coração”. (WOLFF, 2014, p.343)

Um e outro, separados por dois mil anos de tradições e vanguardas e revoluções, fazem do texto lapidado até sua unidade mínima pequenas bombas atômicas literárias, cujo núcleo deve explodir na cabeça do leitor. Wolff, em seu livro de contos e microcontos, desfere no leitor o rápido cruzado de esquerda à moda Cortázar, buscando na economia das palavras e na inflexão poética da sintaxe a força para seu nocaute narrativo. Marcial, em seu livro de epigramas, também aposta no texto preciso, e procura na narrativa concisa, irônica e objetiva o impacto para seu poema. A minificação, gênero narrativo por definição, (quase) sempre entrelaça-se a procedimentos poéticos. Na mão inversa, o epigrama, gênero poético, tem na narratividade um de seus principais traços distintivos.

25 MÁQUINA DE FAZER PENSAR

Ressonância.

Em física, um fenômeno em que um determinado sistema recebe energia com frequência de oscilação igual à sua própria. Para que haja ressonância, é preciso que emissor e receptor vibrem na mesma frequência. Arrisco-me nesse breve preâmbulo para conjecturar a respeito das potencialidades da minificção enquanto classe textual constituída de vazios, subtóxtos, omissões e ocultamentos: para que funcione, para que faça vibrar o corpo do leitor, é preciso que seja não somente bem elaborada, mas também que encontre um corpo que vibre em sua mesma frequência. Refletindo sobre a natureza elíptica da tessitura do microrrelato, Tomassini e Colombo (apud CECHINEL, 2019, p.33) entendem o gênero como “uma efetiva máquina de pensar, cujo poder multiplicador reside em sua capacidade de ressonância”. Somente se exercer sua “capacidade de ressonância” um miniconto pode de fato agir como uma eficaz máquina de fazer pensar. Diferente do que sua pequena extensão possa sugerir, as minificções potentes são – ou devem ser – textos sofisticados em sua manufatura, inquisidores, que demandem para si leitores preparados, capazes da “contemplação estética do devir” (GUIDUCCI, 2016, p.96) e que estejam dispostos a assumir a posição de escritor.

: a única maneira de extrair o submerso de uma minificção é criando-o.

26 DE CORNOS E CORNUDOS

Epigramatistas e minicontistas compartilham o gosto tanto pelo humor¹⁷ quanto pelo final surpreendente, como atestam este Marcial

Sozinho, Cândido, tens terras e dinheiro,
 ouro sozinho tens, sozinho mirra,
 mássicos tens sozinho e cécubos de Opímio,
 sozinho coração, sozinho engenho.
 Sozinho, tudo tens (e achas que eu vou negar?)
 mas tens, Cândido, a esposa co'a galera. (MARCIAL *in* CAIROLI, 2014, p.219)

e este Trevisan

Lá do Além

Sete anos viúvo. E muita noite ainda acorda com os gritos no quarto:
 - Eliseu! Eliseu!
 Ai, não. Lá do além ela. A eterna contenciosa e iracunda.
 - Eliseeu!
 Não desiste nunca.
 - Quem é essa tal de Marilu? (TREVISAN, 2010, p.29)

¹⁷ A minificção brasileira da virada do século XXI, realista, não se mostra lá muito afeita ao humor nas obras de Fernando Bonassi, João Gilberto Noll, Adriana Lisboa ou Nuno Ramos, mas o riso aparece de forma bastante consistente em textos de autores como Voltaire de Souza, Ivana Arruda Leite e Dalton Trevisan, este último um mestre do grotesco e da ironia, a “face intelectual do riso” (NEVES, 2014, p.53). Uma investigação aprofundada das relações entre a minificção brasileira e o humor, termo polissêmico que escapa a um sentido definitivo e citado por muitos autores como um traço distintivo mesmo dos minicontos, complexo como também são conceitos que a ele se relacionam – riso, ironia, comicidade, sátira etc -, faz-se necessária no âmbito dos estudos literários, mas no presente esforço optamos por não trilhar este caminho, imensas que são as possibilidades de abordagem, por mais sedutores que sejam seus desvios.

27 DO VELHO AO NOVO

Um traço característico tanto do epigrama quanto da minificção é a releitura paródica de gêneros e autores. O minificcionista resgata formas literárias antigas, apropria-se de elementos dos mais variados gêneros, das fábulas às parábolas, dos bestiários aos aforismos, servindo-se inclusive de textualidades não literárias. É, como disse Zavala (2008, p.31), um metagênero, pois “condensa de maneira lúdica todas as formas de escritura literária e extraliterária”¹⁸. Mostrou isso Trevisan, leitor de poemas, de hai kais e da Bíblia, ao quebrar sua ministória em versos e tomar emprestado a conhecida lenda do livro *Juízes*, em seu capítulo 16, no *Antigo Testamento*

Dalila

Amor
o mesmo de antes
é o que Dalila reclama de você
pobre Sansão tosquiado
olho vazio sobre o nada (TREVISAN, 2010, p.111)

e mostrou também Marina Colasanti, leitora da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, ao evocar a história do Conde Ugolino della Gherardesca, nobre italiano condenado ao último círculo do inferno por ter comido seus filhos e netos. Lá nos quintos, ele deveria roer o crânio do arcebispo de Pisa, Ruggieri degli Ubaldini, pelo resto da eternidade:

História 4

Nenhum lamento mais ecoava na sala de altíssimo teto. Emendando as roupas dos filhos, Ugolino, o conde, confeccionou com elas uma corda, prendeu a extremidade na coluna central da bifora. E evadiu-se da torre.

Avaliou a hora por sua sombra alongada no calçamento. A tarde ia avançada. Como ele, Cronos devorava seus filhos. (COLASANTI, 2013, p.241)

e também Antônio Carlos Secchin, que acrescenta, por assim dizer, mais um conto às *Mil e Uma Noites*, produzindo um dístico de tons epigramáticos.

Fim de papo

Na milésima segunda noite,
Sherazade degolou o sultão. (SECCHIN in FREIRE, 2004, p.29)

¹⁸ “La minificción, a diferencia de los demás géneros literarios, también es un meta-género. Es decir, es un género proteico, que condensa de manera lúdica todas las formas de la escritura literaria y extraliteraria” (ZAVALA, 2008, p.31).

28 I-REVERÊNCIA

É bom um miniconto reverente.
Mas serão ótimos uns irreverentes.

29 ARTE DE LEITORES

Como os minificcionistas, também os poetas gregos e romanos que compuseram epigramas recorreram a outras leituras para produzir seus textos, num movimento geralmente subversivo e paródico, mas eventualmente também em tom reverencial.

Marcial é leitor abundante das obras disponíveis em seu tempo. Estas comparecem em sua obra sem que sua invenção seja comprometida por atitude submissa às autoridades. Antes, o epigramatista se beneficia da existência de seus antecedentes, que fornecem ao seu engenho matéria para obras que, no dizer de Plínio, o Jovem (III, 21,6), o poeta escreveu para que fossem eternas. (CAIROLI, 2014, p.33)

Embora leia e emule autores latinos e gregos, dedicados ou não à composição de epigramas, Marcial devota especial atenção a Catulo, talvez seu principal modelo. São vários os poemas em que ele incorpora personagens da fábula catulina, como Lésbia e Mamurra (CAIROLI, 2014, p.29).

Aberta a porta e sem vigia, sempre pecas,
Lésbia, e jamais encobres adultério.
A plateia te agrada bem mais que o parceiro
e não vês graça no prazer secreto.
Já a puta afasta o olhar com chaves e cortinas,
e é rara a fresta em casas de Sumêmio.
Com Jade ou Quíone o puder tente aprender:
esconde o túmulo tais putas sujas
Parece dura, por acaso, esta censura?
Vetei seres flagrada e não fodida. (MARCIAL in CAIROLI, 2014, p.33)

Embora refira-se à musa venerada por Catulo, Marcial não se intimida ao tirá-la do coração do universo poético do autor que lhe inspirou e conferir-lhe um status menos, digamos, nobre. Se em Catulo ela é a inspiração romântica do poeta, em Marcial veste a pele de uma sensual exibicionista. A releitura irônica provoca certo estranhamento no leitor letrado, aquele que conhece a tradição, um deslocamento do sentido original, muito utilizado também pelos minificcionistas ao lançarem mão de mitologias conhecidas da cultura erudita e popular. E, caso o leitor não tenha o conhecimento prévio da matéria reelaborada, ela funcionará pelo que representa objetivamente, por seus elementos mais superficiais, e proporcionará o prazer da leitura de que Zumthor e Barthes falam. Este é, para o epigramatista e para o minicontista, um dos grandes feitos a serem perseguidos: o êxito de serem lidos em todas as dimensões que suas escritas breves e intensas e elípticas e paradoxais postulam.

30 NA ARGENTINA, NO MÉXICO

Ainda que se alimente, em forma e conteúdo, de escrituras anteriores ao tempo de Cristo, e que tenha incorporado o estatuto de gênero literário a partir de construções teóricas no entorno da virada para o século XXI, a minificção é um produto textual que começa a se constituir mais clara e formalmente na modernidade, na América do alvorecer do século XX, com as histórias curtas de Macedonio Fernández, na Argentina

Un paciente en disminución

El señor Ga había sido tan asiduo, tan dócil y prolongado paciente del doctor Terapéutica que ahora ya era solo un pie. Extirpados sucesivamente los dientes, las amígdalas, el estómago, un riñón, un pulmón, el bazo, el colon, ahora llega el valet del señor Ga a llamar al doctor Terapéutica para que atendiera el pie del señor Ga, que lo mandaba llamar.

El doctor Terapéutica examinó detenidamente el pie y “menando con grave modo” la cabeza resolvió:

- Hay demasiado pie, con razón se siente mal: le trazaré el corte necesario, a um cirujano.

(FERNÁNDEZ *in* MINARDI, 2005, p.37)

e Julio Torri, no México (ZAVALA, 2008, p.23)

La humildad premiada

En una Universidad poco renombrada había un profesor pequeño de cuerpo, rabicundo, tartamudo, que como carecía por completo de ideas propias era muy estimado en sociedad y tenía ante si brillante porvenir en la crítica literaria.

Lo que leía en los libros lo ofrecía trasnochado a sus discípulos la mañana siguiente. Tan inaudita facultad de repetir con exactitud constituía la desesperación de los más consumados constructores de máquinas parlantes.

Y así transcurrieron largos años hasta que un día, en fuerza de repetir ideas ajenas, nuestro profesor tuvo una propia, una pequeña idea propia luciente y bella como un pececito rojo tras el irisado cristal de una pecera. (TORRI, 2012, p.25)

31 NOS ESTADOS UNIDOS

Em fins do século XIX, Ambrose Bierce, nos Estados Unidos, já experimentava com narrativas curtas, muitas deles inspiradas pelas fábulas de Esopo.

The devoted widow

A widow weeping on her husband's grave was approached by an Engaging Gentleman who, in a respectful manner, assured her that he had long entertained for her the most tender feelings.

"Wretch!" cried the Widow. "Leave me this instant! Is this a time to talk to me of love?"

"I assure you, madam, that I had not intended to disclose my affection," the Engaging Gentleman humbly explained, "but the power of your beauty has overcome my discretion."

"You should see me when I have not been crying," said the Widow. (BIERCE, 2011, p.40-41)

A exemplo dos advogados Macedonio Fernández (1874-1952) e Julio Torri (1889-1970), igualmente adeptos do texto breve, o jornalista Ambrose Bierce (1842-*circa* 1913) teve parte de suas obras inicialmente publicada em jornais e revistas antes de serem compiladas em livro. Esta transposição de textos curtos ocorreu com os *Papeles antiguos* de Fernández, com os *Ensayos y poemas* de Torri e com *The collected works of Ambrose Bierce*. Além dessa relação com a florescente imprensa da América, estes três autores compartilhavam o gosto pela ironia, pelo final contundente e pela brevidade que o limite da página do jornal impõe.

32 VERBETES

Exímio narrador de pequenas porções, Ambrose Bierce começou a publicar em jornal definições irônicas para o léxico da língua inglesa em 1875, nos Estados Unidos, sob o título de *The demon's dictionary*. Uma seleção destes microtextos, publicados entre 1881 e 1906, foi compilada, em 1911, no volume VII do *The collected works of Ambrose Bierce*. Três anos depois, Bierce meteu o pé para o México, para cobrir a revolução, e nunca mais foi visto. Reunidos posteriormente em uma edição própria sob o título *The devil's dictionary*, os verbetes de Bierce, plenos de sarcasmo, deixam-se infiltrar por pequenas narrativas e citações, exercitando a concisão, o humor, a intertextualidade e o hibridismo genérico. Como aqui

Fidelity, n. A virtue peculiar to those who are about to be betrayed. (BIERCE, 1993, p.130)

e principalmente aqui

Connoisseur, n. A specialist who knows everything about something and nothing about anything else.
An old wine-bibber having been smashed in railway collision, some wine was poured upon his lips to revive him. "Pauillac, 1873", he murmured and died. (BIERCE, 1993, p.18)

Anexa a sua definição irônica para a palavra "connoisseur", Bierce brinda seus leitores com uma saborosa história de 25 palavras sobre um exímio conhecedor de vinhos que, na hora da morte, ainda nomeia rótulo e safra de seu último gole. Títulos semelhantes viriam depois, pela pena de outros escritores, em outros países. O *Dicionário de Bolso*, de Oswald de Andrade, e os *50 Verbetes Para Um Dicionário de Literatura Brasileira*, publicado por Carlos Drummond de Andrade no semanário "Comício", em 1952, repetiriam a experiência de Bierce, cuja habilidade com a concisão impactou a obra de vários autores sul-americanos, entre eles Julio Cortázar e Jorge Luís Borges. Este último teria buscado inspiração para seu conto "O milagre secreto" em "An occurrence at Owl Creek Bridge", de Bierce (FRASER, 1977).

33 BIERCE POR GALEANO

No terceiro volume de sua monumental *Memória do fogo* - que conta a saga da América articulando procedimentos da história, da notícia, do poema e da ficção -, Eduardo Galeano apropria-se da concisão da prosa de Ambrose Bierce para emular o texto do escritor norte-americano e especular sobre sua possível morte nos campos de batalha do México sacudido por Pancho Villa. Assim:

1913
Campos de Chihuahua

NUMA DESSAS MANHÃS ME ASSASSINEI,

em algum poeirento caminho do México, e o fato produziu em mim profunda impressão.

Não foi este o primeiro crime que cometi. Desde que há setenta e um anos nasci em Ohio e recebi o nome de Ambrose Bierce até meu recente decesso, estripei meus pais e diversos familiares, amigos e colegas. Estes comovedores episódios salpicaram de sangue meus dias ou meus contos, que dá na mesma: a diferença entre a vida que vivi e a vida que escrevi é assunto dos farsantes que no mundo executam a lei humana, a crítica literária e a vontade de Deus.

Para por fim aos meus dias, me somei às tropas de Pancho Villa e escolhi uma das muitas balas perdidas que nestes tempos passam zumbando sobre a terra mexicana. Este método me resultou mais prático que a força, mais barato que o veneno, mais cômodo que disparar com meu próprio dedo e mais digno que esperar que a doença ou a velhice se encarregassem da tarefa (GALEANO, 1998, p.64).

Assumindo não só a voz, mas também o poder de síntese e de intensidade expressiva de Bierce, Galeano, em meras 173 palavras (título incluído), dá conta da vida e morte do jornalista-contista, que nunca fez questão – como Veronica Stigger e Lydia Davis, que uma centena de anos depois praticam a prova brevíssima – de diferenciar memória, ficção e biografia em suas narrativas. Ou prosa e poesia. Ou, ao contrário, fazem questão justamente dessa indiferenciação. E assim, num livro catalogado como sendo de “história”, Eduardo Galeano meio que inventa um crepúsculo para nosso anti-herói, cujo real paradeiro pós-Natal de 1913 nunca se soube ao certo.

34 CONTO, SEGUNDO CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

“Narrativa em que deve acontecer alguma coisa ou nada, conforme seja o autor partidário do clube de Maupassant ou do clube Mansfield; no segundo caso, também chamada *conversa mole*.” (ANDRADE, 1952, n.p)

35 ESPAÇO PARA DANÇAR

A concisão é uma peculiaridade a que os primeiros escritores-teóricos a investigar o conto, ainda no século XIX, se dedicaram. Edgar Allan Poe talvez tenha sido o primeiro deles. Para o poeta e contista, a preferência pela narrativa breve em detrimento do romance tinha porquês. “Como não pode ser lido de uma só vez, [o romance] se vê privado da imensa força que deriva da totalidade. Os acontecimentos do mundo exterior que intervêm nas pausas da leitura modificam, anulam ou rebatem, em maior ou menor grau, as impressões do livro” (POE apud CORTÁZAR, 2013, p.121). Ernest Hemingway, posteriormente, cunhou a Teoria do Iceberg, segundo a qual o escritor contaria apenas parte do que sabe, permanecendo o resto subjacente, de modo a conseguir maior efeito expressivo com os mínimos recursos. “O teste de qualquer história é o quão bom é aquilo que você, e não seu editor, omite”¹⁹ (HEMINGWAY apud BENSON, 1990, p.3). Ao criar estes vazios, estes espaços, o contista – como o minicontista – cria entre ele e o leitor também um “espaço de fruição”, para citar Barthes (2015). Arraste os móveis da sala, caro leitor. Vamos dançar. Este é o convite que faz o minificcionista a esse par que ele não sabe quem é nem tampouco onde está.

¹⁹ “A few things I have found to be true. If you leave out important things or events that you know about, the story is strengthened. If you leave or skip something because you do not know it, the story will be worthless. The test of any story is how very good the stuff is that you, not your editor, omit” (HEMINGWAY apud BENSON, 1990, p.3).

36 CONTO, SEGUNDO POE, HEMINGWAY, CORTÁZAR

Estavam nas teorias do conto de Poe e Hemingway as questões da lapidação do texto, do corte dos excessos e, portanto, da busca da síntese em nome da intensidade expressiva. E veio de Julio Cortázar (2013, p.151), que sabia que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico”, o golpe de misericórdia, parafraseando um amigo seu, apaixonado por boxe: “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (ibidem, p.152).

Todas estas teorias relativas ao conto podem muito bem ser aplicadas à minificção, desde que devidamente adaptadas ao contexto da extrema brevidade em que o (sub, supra) gênero está inserido. Ambos – o conto e o microrrelato – compartilham conceitos e procedimentos como a alta intensidade expressiva, o uso frequente da elipse, a precisão vocabular e, obviamente, a brevidade. Esta última característica, gatilho que dispara diversos outros traços distintivos da minificção, como o caráter proteico, interdisciplinar, paradoxal, é também o que tem permitido, em larga medida, a popularização dos minicontos nos últimos anos, especialmente no ambiente digital. A estrutura fragmentária, a possibilidade da leitura rápida em telas de computador e smartphones, conferem a estes pequenos textos uma compatibilidade inequívoca com a internet, tornando-os extremamente familiares aos leitores ou usuários (FERREIRA, 2016, p.208).

A eles poderíamos aplicar a compreensão de Joaquim Branco acerca dos minicontistas do Grupo de Guaxupé, ainda em fins da década de 1960. Sobre aquelas peças literárias que compunham o primeiro volume dos *Cadernos 20*, Branco afirmou:

algumas são criações conhecidas do público leitor de literatura experimental, outras fixarão um momento importante na época que passa: são lances brilhantes, de alto poder de comunicação, pequenos fragmentos (e apesar de fragmentos, inteiros) jogados no papel com habilidade e maestria, são preocupações de gente nova, coisa elaborada com paciência, finura de um tempo em que os acontecimentos passam rápido e ninguém tem um minuto a perder (BRANCO *in* VILLAS BOAS; REZENDE; JOSÉ, 1969, p.4).

37 PRECURSORES

Na América Espanhola, alguns dos principais precursores da minificção não são prosadores, mas poetas modernistas. O nicaraguense Rubén Darío, o venezuelano José Antonio Ramos Sucre e o chileno Vicente Huidobro são citados como referência (ROJO, 2004). No Brasil, Machado de Assis, poeta, crítico, articulista, repórter, sim, mas narrador por excelência, exercitou a escrita lapidar em suas crônicas, contos e romances de folhetim em fins do século XIX. Raul Pompeia, seu contemporâneo, também trabalhou profundamente a brevidade em suas *Canções sem metro*, minitextos híbridos que transitam entre o conto, a crônica e o poema, publicados de forma esparsa em jornais e revistas na década de 1880. Entre os poetas e prosadores modernistas brasileiros, Oswald de Andrade destaca-se pelas experiências em busca de uma escrita concisa e altamente expressiva, que lançava mão da síntese, da descontinuidade, da ironia, da intensidade, da extrema brevidade, características que os microcontistas contemporâneos com ele compartilham.

Recuando ainda um pouco no tempo e cruzando o Atlântico, é bom evocar os *Pequenos poemas em prosa (Le spleen de Paris)*, de Charles Baudelaire, obra que colaborou para definir a modernidade no seio da literatura. Repletos de narrativas e livres das amarras formais da métrica, do verso e da rima, os pequenos textos, publicados postumamente em 1869, articulam procedimentos da prosa e da poesia, sem jamais sobrepô-los, mas movimentando-se simultaneamente em ambos os sentidos. Uma coleção de paradoxos, na acepção deleuziana do termo. Baudelaire, por sua vez, assim como Julio Torri, foi confessamente inspirado por Aloysius “Louis” Bertrand, que publicara em 1842 *Gaspard de la nuit: fantasies à la manière de Rembrandt et de Callot*, uma coleção de poemas em prosa que inaugura o gênero na França.

Nascido em Ceva, na Itália, e criado em Dijon, na França, onde trabalhou como jornalista até sua morte por tuberculose, Bertrand fez de *Gaspard de la nuit* uma obra poética marcada pela narratividade e pela brevidade. Seus poemas em prosa – ou sua prosa poética? – trabalham com “personagens-tipo, narradores anônimos e figuras sobre as quais sabemos muito pouco, mesmo quando de fato têm nome, que emergem e somem no espaço de uma ou duas páginas” (SCANDOLARA, 2014, n.p).

38 UM PROSOEMA DE ALOYSIUS BERTRAND

A cela

A Espanha, o país clássico das confusões, dos golpes de punhal, das serenatas e dos autos-de-fé.

Extraído de uma Revista Literária

.....E eu não ouvirei mais
Ferrolhos se fechando sobre o eterno recluso.

Alfred de Vigny: A Prisão

Monges tonsurados caminham lá embaixo, silenciosos e meditativos, rosário na mão, medindo lentamente, de coluna em coluna, de tumba em tumba, o pavimento do claustro que um eco fraco permeia.

*

- Ó tu, que este é teu lazer, jovem recluso que, sozinho na cela, te divertes traçando figuras diabólicas sobre as páginas brancas de teu livro de orações, e pintando com impura cor ocre os ossos dessa cabeça de morto?

Não esqueceu o jovem recluso que a mãe é uma cigana e o pai, chefe de ladrões; e lhe agradaria mais ouvir, ao nascer da manhã, a trompa soando o toque de montar a cavalaria do que o sino tangendo as matinas para correr à igreja!

Não esqueceu que dançara o bolero nos rochedos da serra de Granada com uma morena de brincos de prata e castanholas de marfim; e gostaria mais de fazer amor no campo dos ciganos que de rezar a Deus no convento.

Uma escada foi trançada em segredo com a palha do leito; dois barrotes foram serrados sem ruído com a lima, e do convento à serra de Granada a distância é mais curta que a do inferno ao paraíso.

Logo que a noite fechar os olhos e adormecer todas as suspeitas, o jovem recluso acenderá a lanterna e escapará da cela a passos furtivos, com um bacamarte sob a sotaina (BERTRAND, 2003, n.p).

39 QUEM NUNCA?

“Quem dentre nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?”
(BAUDELAIRE, 2007, p.35)

40 DAS ANTIGAS

Jornalista de ofício, Aloysius Bertrand lapidou seus textos em periódicos até finalizar sua obra-prima, *Gaspard de la nuit*, em 1836. Acometido de tuberculose, não viu seu livro ser publicado seis anos depois, muito menos soube de seu reconhecimento por Stéphane Mallarmé e Charles Baudelaire. Este último, influenciado por Bertrand, escreveu seus *Pequenos poemas em prosa* entre 1857 e 1867, inspirado no cotidiano da vida parisiense da época. São 50 textos que não guardam dependência particular entre si e podem ser lidos em qualquer ordem. Instantâneos de uma Paris que convulsionava com a modernidade, podem facilmente ser absorvidos na chave da crônica ou do conto breve. Quem sabe, do miniconto.

O ESTRANGEIRO

- A quem você ama mais, homem enigmático, me diga: seu pai, sua mãe, sua irmã ou seu irmão?
- Não tenho pai, nem mãe, nem irmã, nem irmão.
- Seus amigos?
- O senhor está utilizando uma palavra com sentido até hoje desconhecido para mim.
- Sua pátria?
- Ignoro sob qual latitude está situada.
- A beleza?
- Eu a amaria com prazer, deusa e imortal.
- O ouro?
- Eu o odeio como o senhor odeia a Deus.
- Ei! O que é então que você ama, extraordinário estrangeiro?
- Amo as nuvens... as nuvens que passam... lá, lá, adiante... as maravilhosas nuvens! (BAUDELAIRE, 2007, p.37)

No prefácio do livro, uma carta a Arsène Houssaye, Baudelaire (2007, p.33) confessa a influência de Bertrand (“me veio a ideia de tentar algo análogo, e de aplicar à descrição da vida moderna”). Essa ânsia pelo relato sucinto do cotidiano, em que imbricam-se descrição e reflexão, conduz Baudelaire às raias da crônica.

O PORTO

Um porto é uma morada encantadora para uma alma cansada das lutas da vida. A amplitude do céu, a arquitetura móvel das nuvens, as colorações mutantes do mar, o cintilar dos faróis, são um prisma maravilhosamente próprio para divertir os olhos sem jamais enfastiá-los. As formas esbeltas dos navios, de enxárcia complicada, nos quais o marulho imprime oscilações harmoniosas, servem para conservar na alma o gosto do ritmo e da beleza. E há também, sobretudo, uma espécie de prazer misterioso e aristocrático para aquele que já não possui curiosidade nem ambição, em contemplar, deitado no belvedere ou apoiado no quebra-mar, os movimentos todos daqueles que partem e daqueles que retornam, daqueles que ainda possuem a força de querer, o desejo de viajar ou enriquecer. (BAUDELAIRE, 2007, p.201)

41 FOLHETIM

A busca pela brevidade, na literatura francesa como na brasileira, que colhia na terra de Napoleão suas principais referências, recebeu no século XIX o impulso extra de duas necessidades-oportunidades: a de garantir ao escritor a sobrevivência pelas letras e a de fazer-se caber no espaço das páginas dos jornais e das revistas, veículos que confeririam ao literato o almejado meio de vida pela pena. Na França, os jornais separaram um espaço de variedades, conhecido como *feuilleton* (série), geralmente ocupando o pé da primeira página, onde apareciam receitas culinárias, charadas, anedotas e críticas de espetáculos cênicos e livros, entre outros gêneros textuais. De *feuilleton* deriva o termo brasileiro folhetim, que o dicionário da Academia Brasileira de Letras refere como “1. Romance ou novela que se publica em capítulos num jornal. 2. Jornal ou obra literária de má qualidade”.

Não era à toa que o folhetim era publicado na primeira página. Os textos leves contrastavam com a sisudez dos primeiros jornais, voltados a comunicados oficiais e pesados artigos de opinião, e funcionavam como uma isca para os leitores de banca e potenciais assinantes. Aos poucos os escritores - muitos deles jornalistas, advogados, funcionários públicos e professores, ou seja, indivíduos letrados – começaram a ocupar o espaço do folhetim, e os romances, antes publicados em volumes únicos, passaram a ser fatiados em capítulos que coubessem no exíguo espaço da página de jornal – e também de revistas e magazines que proliferavam à medida que as soluções gráficas se aprimoravam.

Alexandre Dumas, na França, é um exemplo de autor que se tornou popular através deste formato (*O Conde de Monte Cristo* é a obra mais conhecida), que chegou ao Brasil e influenciou autores nacionais no gênero, como José de Alencar, Lima Barreto, Raul Pompeia e Joaquim Manuel de Macedo (*O Guarani*, *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, *O Ateneu* e *A Moreninha*, destes escritores, respectivamente, são clássicos da literatura brasileira que foram apresentados ao público, inicialmente, como folhetim) (BARBOSA, 2015, p.18).

Mas não apenas os romances de folhetim ganhavam as páginas dos periódicos no país. Formas antigas foram reavivadas, como o epigrama, a fábula e o chiste; e textualidades contemporâneas encontraram seu lugar ao lado das notícias, em espaços delimitados, como o poema em prosa, o conto e um gênero que surgiu como produto típico dos jornais brasileiros: a crônica.

42 ESCRITA INDUSTRIAL

O século XIX marca a expansão da imprensa no Ocidente, com o incremento de publicações periódicas, o nascimento do jornalismo de informação e a consequente delimitação do profissional jornalista, que, como um contista ou epigramatista, desenvolve seu estilo de escritura a partir da noção de limite físico. Diante do espaço finito da página e do cada vez mais exíguo tempo de leitura permitido pelas aceleradas cidades que cresciam em ritmo fabril, era preciso – para o escritor e para o jornalista que dividiam as páginas dos diários e semanários - também agilizar a escrita: escrever rápido para leituras velozes.

Na reta final daquele século de espasmos sociais e revoluções técnicas, da fotografia, da locomotiva, das metrópoles, do telégrafo e da rotativa, surgem os primeiros veículos de comunicação de massa. E os jornais de massa, que na busca por um número cada vez maior de leitores abdicavam da opinião por uma informação objetiva (a notícia), demandaram de escritores, escreventes e ilustradores uma mudança em sua própria forma de produção para uma dinâmica industrial. No prefácio às *Notícias em três linhas*, de Félix Fénéon, Manuel Resende dá um panorama desta realidade na França de fins do século XIX.

Os jornais de massa, precisamente, jornais de notícias e não de opinião, não só faziam um consumo imoderado de escrevinhadores e artistas plásticos de novo tipo, como impunham um estilo rápido, breve, sem floreios e sem profundidade, um estilo telegráfico. Triunfavam a efeméride e o efêmero. Aquilo a que hoje assistimos, com a Internet e o twitter, tem pois o seu passado no telégrafo e nesses outros meios de produção e circulação da informação, pelo menos no que diz respeito ao estilo da escrita. (RESENDE *in* FÉNEON, 2014, p.20).

Este primeiro impacto dos meios de produção e circulação da informação na sintetização da escrita literária e extraliterária foi sentido tanto na Europa quanto na América, “ditou uma situação de emergência para poetas e pintores, que viram os seus domínios profundamente atingidos pela comunicação de massas” (RESENDE *in* FÉNEON, 2014, p.20). Coube aos artistas então encarar esta nova realidade, “quer apropriando-se dos novos meios de expressão, quer resistindo-lhes” (ibidem, p.21). Stéphane Mallarmé (apud RESENDE *in* FÉNEON, 2014, p.20) estava no segundo grupo, a ponto de escrever: “o emprego elementar do discurso está ao serviço da universal *reportagem* de que faz parte, salva a literatura, tudo o que é gênero escrito contemporâneo”.

43 BUKOWSKI, O POEMA E A PRENSA

Sobre a relação entre o escritor e os prazos, o texto e a prensa, o poema e o livro impresso, refletiu Charles Bukowski (2016, p.9) entre parênteses: “É preciso ter cuidado: alimentar uma prensa à espera de material com poemas pode facilmente reduzir-se a jornalismo”.

44 À VENDA

No início do conto “A arte da andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, o protagonista-andarilho Augusto, que na verdade se chama Epifânio, relembra um conselho de seu amigo João, que já havia publicado um livro de poemas e um de contos e agora preparava um romance de 600 páginas: “o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mammon ao mesmo tempo” (FONSECA, 2004, p.356). Do que deveria então viver o “verdadeiro escritor”, segundo a teoria de nosso João? Do salário pago pela companhia de água e esgoto do Rio de Janeiro que Augusto/Epifânio recebia? E dedicar-se à pena somente quando chegasse em casa após um árduo dia de trabalho lidando com vazamentos e excrementos? Arcar com o ônus do ideal artístico - “pobreza, embriaguez, loucura, escárnio dos tolos, agressão dos invejosos, incompreensão dos amigos, solidão, fracasso” (ibidem, p.356) – preconizado pelo João?

Não foi exatamente o que viveram Olavo Bilac, Álvares de Azevedo, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Raul Pompeia, Lima Barreto, Euclides da Cunha, Carlos Drummond de Andrade, Clarice Lispector, Fausto Wolff, João Gilberto Noll, Luiz Ruffato, Fernando Bonassi, que escreveram ou escrevem regularmente para jornais e revistas, como articulistas, cronistas, contistas, poetas ou mesmo repórteres. Nem foi o que ocorreu a Machado de Assis, que do alto de seus 19 anos, em 1858, escreveu

O jornal, abalando o Globo, fazendo uma revolução na ordem social, tem ainda a vantagem de dar uma posição ao homem de Letras; porque ele diz ao talento: “Trabalha! Vive pela ideia e cumpre a lei da criação”! Seria melhor a existência parasita dos tempos passados, em que a consciência sangrava quando o talento comprava uma refeição por um soneto? Não! graças a Deus! Esse mau uso caiu com o dogma junto ao absolutismo. O jornal é a liberdade, é o povo, é a consciência, é a esperança, é o trabalho, é a civilização. Tudo se liberta. Só o talento ficaria servo? (ASSIS apud BARBOSA, 2015, p.35).

e fez das páginas dos jornais e revistas não apenas ambiente para exercitar seus textos, mas também fonte de renda. A mercantilização da arte teve de ser confrontada pelos escritores desde que os meios de produção industriais abriram caminho para que a obra de arte entrasse no que Walter Benjamin chamou de “era da reprodutibilidade técnica” (1987).

45 SAPATEIROS, JORNALISTAS, ESCRITORES

Hemingway e Camus foram bons jornalistas, sem prejuízo de sua literatura. Guardadíssimas as devidas e significativas proporções, era o que eu ambicionaria para mim também, se tivesse fôlego. Mas tenho medo: escrever muito e sempre pode corromper a palavra. Seria para ela mais protetor vender ou fabricar sapatos: a palavra ficaria intata. Pena que não sei fazer sapatos. (LISPECTOR, 2018, p.514)

Esta reflexão de Clarice Lispector consta de uma crônica publicada em 12 de agosto de 1972 no *Jornal do Brasil*. O texto introspectivo, tão comum ao repertório de Clarice, prolífica cronista, ecoa em larga medida as investigações de Roland Barthes (2007) acerca das funções do texto escrito e do próprio escritor, a dicotomia escritor/escrevente, como também as inquietações de Charles Baudelaire e Machado de Assis relativas à mercantilização da palavra, da qual também se ocupou Peter Bürger²⁰. Até que ponto o escrever por obrigação, sob a ameaça do prazo de fechamento²¹, sob o rigor da periodicidade da publicação e do contrato comercial, corrompe a palavra, suja a literatura?

Seriam diferentes os atos de escrever literatura para ser lida em livro ou ser lida em jornal? Ou, ainda, teriam olhos diferentes aqueles que absorvem a leitura do suporte jornal daqueles que absorvem a leitura do suporte livro? Para Clarice Lispector (2018, p.514-515) parece não haver dúvida: “a compreensão do leitor depende muito de sua atitude na abordagem do texto, de sua predisposição, de sua isenção de ideias preconcebidas. E o leitor de jornal, habituado a ler sem dificuldade o jornal, está predisposto a entender tudo”.

²⁰ “É efetivamente prática uma literatura que tem por objetivo, antes de mais nada, impingir ao leitor um determinado comportamento de consumo; mas, evidentemente, não no sentido como o entendiam os vanguardistas. A literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de sujeição” (BÜRGER, 2012, p.104)

²¹ “A crônica para no meio do caminho entre a literatura e o jornalismo, é gênero híbrido. Quando escrita, não se imagina em livro, nem dispõe de tempo necessário para melhor se preparar. É realmente escrita no ‘correr da pena’, a qual, muitas vezes, está sob pressão do aviso que o número do jornal vai fechar e que restam poucas horas para por o texto no papel. Dessa premência decorre a grande espontaneidade da crônica, sua simplicidade na escolha das palavras – termos do dia a dia, do vocabulário da população. A crônica, por força de seu discurso híbrido – objetividade do jornalismo e subjetividade da criação literária -, une com eficácia código e mensagem, o ético e o estético, calcando com nitidez as linhas mestras da ideologia do autor.” (LOPEZ in CANDIDO, 1992, p.167)

46 FANQUEIROS LITERÁRIOS

Em seus “Conselhos aos jovens literatos”, publicado em 1846 no periódico “L’esprit public”, Charles Baudelaire fez sua defesa do direito do escritor de vender o produto de seu trabalho literário “a qualquer preço”.

Por mais bela que seja uma casa, ela tem antes de tudo – e antes que nos detenhamos em sua beleza – tantos metros de altura e tantos metros de comprimento. Assim também é a literatura que reproduz a substância mais difícil de avaliar, antes de tudo um enchimento de linhas, e o arquiteto literário cujo simples nome não promete lucros, tem de vender a qualquer preço. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1994, p.29)

Treze anos depois de Baudelaire e um ano depois de fazer uma apaixonada defesa do jornal como fonte de renda para os escritores, Machado de Assis bateu forte naqueles que chamou de “fanqueiros literários” em uma crônica de 1859 publicada na revista *O Espelho*. Os fanqueiros eram comerciantes, geralmente de tecidos, que abundavam no Rio de Janeiro do século XIX. A fancaria literária a que Machado ironicamente se refere é a atividade de criar textos literários – obras de valor artístico - para serem comercializados de qualquer maneira, sob encomenda ou como instrumento de bajulação. “O entusiasmo da ode mede-o ele pelas possibilidades econômicas do elogiado. Os banqueiros são então os arquétipos da virtude sobre a terra; tese difícil de provar” (ASSIS, 1859, p.2). E arremata o Bruxo do Cosme Velho: “Fazer do talento uma máquina, e uma máquina de obra grossa, movida pelas probabilidades financeiras do resultado, é perder a dignidade do talento, e o pudor da consciência” (ibidem, p.2).

47 ESCREVENTE X ESCRITOR

A preocupação de Machado de Assis com os fanqueiros literários, que colocavam sua pena a serviço da bajulação em troca de dinheiro, e de Charles Baudelaire com os jovens escribas que deviam aprender a fazer concessões financeiras para que fossem lidos segundo uma lógica mercantilista, só pôde ser provocada no ambiente da modernidade. A linguagem escrita era, até o século XIX, na França, como que propriedade de literatos (BARTHES, 2007). Fora esses, escreviam pregadores, juristas, cientistas, contadores, professores, todos eles servindo-se de uma escrita funcional, cujo fim último não era a palavra em si, mas a informação. Aqueles que, na visão de Roland Barthes (2007, p.35), são os “escreventes”, que “colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra é apenas um meio; para eles, a palavra suporta um fazer, ela não o constitui”. São diferentes do escritor, cujo trabalho é a palavra em si. Ele é “o homem que absorve radicalmente o *porquê* do mundo num *como escrever*” (ibidem, p.33).

48 UM E OUTRO

Poderia um autor ser simultaneamente escrevente e escritor?

Ou ao menos tentar sê-lo?

Caberia a uma categoria textual a habilidade proteica – como Proteu, deidade marinha – de metamorfosear-se sincronicamente em poema e reportagem, em prosa e verso?

Sim.

Sim, se o escritor/escrevente for capaz de fazer com que vibre o corpo do leitor. Que lhe dê provas, como pede Barthes (2015), de que o texto deseja este leitor, e que este leitor sintá-saiba que lê com prazer uma palavra, uma provocante e apurada palavra, pois no prazer ela foi escrita.

Sim, se, ainda que se seja um texto informativo, não se prenda à informação, que deixe vislumbrar ali entre as frases as não-frases, no texto o intertexto, que subverta a linguagem encrática, perverta a ideologia das escrituras oficiais, assalte a sintaxe dos estereótipos massificados pela escola, pelo estado, pela imprensa, por todas as formas de dominação e esterilização dos fluidos textuais.

Sim.

Sim.

49 FERNÃO LOPES

Entre os escreventes havia, desde fins da Idade Média, um tipo que deixava antever um certo hibridismo de habilitação que a história escancararia em alguns séculos: o cronista. Fernão Lopes, guarda-mor da Torre do Tombo desde 1434, responsável pelos documentos ali abrigados (BARBOSA, 2015), tinha entre suas atribuições o dever de registrar tudo de relevante que ocorria no reino de Portugal – segundo o ponto de vista do poder, naturalmente. Embora fosse seu papel o de dar testemunho de uma época, ou seja, compilar registros históricos, seus textos eram repletos de dramatização e visualidade. Vide esse trecho do capítulo XXI da “Crônica de D. João I”:

E aconteceu assim um dia que Afonso Anriquez, tendo vontade de se lançar com os castelhanos, disse a João Rodrigues que fossem mirar o arraial del Rei de Castela; João Rodrigues disse que lhe prazia e cavalgaram ambos, João Rodrigues em cima dum bom cavalo castanho e Afonso Anriquez em cima duma mula; e ambos olhando, disse Afonso Anriquez a João Rodrigues: *Irmão, empresta-me esse cavalo e irei falar àqueles meus parentes, e para lhes falar mais seguro quero ir em cima dele, ao invés de neste mula.*

João Rodrigues, muito descuidado do que ele tinha em vontade de fazer, desceu-se logo da montada e cavalgou nela Afonso Anriquez; e quando foi em cima do cavalo falou a João Rodrigues, dizendo: *Irmão, queda-te com Deus, que eu quero-me ir para os meus parentes;* então chegou as pernas ao cavalo e fugiu para o arraial dos castelhanos. (LOPES, 2018, n.p).

O escrevente, convenhamos, era bastante escritor.

50 NO BRASIL SE CHAMAM CRÔNICAS

“estes relatos têm recebido variados nomes: estampas, vinhetas, fábulas, alegorias, assim como também artefatos microtextos, minitextos, minicontos, microcontos. Na literatura brasileira, onde também ocorrem, chamam-lhes de ‘crônicas’”²² (KOCH, 2011, n.p)

²² “estos relatos han recibido muy variados nombres: estampas, viñetas, fábulas, alegorías, así como también artefactos, microtextos, minitextos, minicuentos, microcuentos. En la literatura brasileña, donde también inciden, se ha dado en llamarlos “crónicas”” (KOCH, 2011, n.p)

51 (CON)FUSÃO-FLUÊNCIA

Antes de Schøllhammer, estudos realizados nos Estados Unidos - ainda nos primórdios das teorizações acadêmicas sobre a minificção, nos anos 1980, por Dolores Koch e Karen Burrell, como demonstra Francilene Cechinel (2019) - já indicavam, até por meio de certa confusão, que há uma abertura permanente que favorece as interrelações entre a crônica e a minificção no Brasil. São ambos gêneros híbridos, mais que híbridos, inespecíficos, imprevisíveis, que demolem muros e traficam procedimentos, compartilham técnicas entre si e com outras expressões literárias e extraliterárias, e podem fazer com que seus produtos textuais frequentemente sejam lidos na chave de uma ou outra categoria.

Um exemplo curioso destas dificuldades de comunicação e interpretação é o caso da primeira citação de nossa minificção fora do país. Na introdução da primeira dissertação sobre o assunto, Dolores Koch inclui a notícia de que, em 1986 (data de defesa de sua pesquisa), textos semelhantes aos que ela se propunha a analisar já faziam parte da literatura brasileira, mas, completando tal informação, acrescenta que por aqui eles são chamados de “crônicas” (CECHINEL, 2019, p.21)

Antes de Koch, Dolores Burrell, em 1982, já havia promovido o embaralhamento entre uma ministória de Dalton Trevisan (“O ciclista”), uma minificção de Jorge Luis Borges (“Borges e eu”) e a crônica, a partir dos estudos de Gerald Moser sobre o gênero, cujo caráter geral é entendido como “decorrente da importância que confere aos eventos pequenos e efêmeros e aos heróis anônimos, do foco na vida como ela é experimentada no Rio de Janeiro e do fluido estilo coloquial brasileiro” (MOSER apud CECHINEL, 2019, p.22). Esta afortunada (con)fusão-fluência de gêneros e autores, que Cechinel em sua brilhante tese considera equívoca, eu, do meu ponto de vista, interpreto como balbúrdia profícua: a aparente barafunda teórica de Moser/Burrell/Koch, ainda que casual, é visionária e mostra como, já no alvorecer dos estudos sobre as micronarrativas, crônica e minificção compartilham procedimentos e modos-de-fazer que frequentemente borram suas fronteiras, fluindo uns em direção aos outros, mesclando-se e impossibilitando uma categorização estanque, vide uma crônica como esta, publicada em 27 de novembro de 1971 no *Jornal do Brasil*:

CISNE

Mas foi no voo que se explicaram seus braços compridos e desajeitados: eram asas. E o olho um pouco estúpido, aquele olhar estúpido só combinava com as larguras do pensamento pleno. Andava mal no diário, mas voava. Voava tão bem que até parecia arriscar a vida, o que era um luxo. Andava ridículo, cuidadoso, o pato feio. No chão, ele era um paciente. (LISPECTOR, 2018, p.464)

**52 O OFÍCIO DO FOLHETINISTA SEGUNDO A VISÃO DE JOSÉ DE ALENCAR,
HOMEM-COLIBRI, EM 24 DE SETEMBRO DE 1854**

Fazer com que a pena se lembre dos tempos em que voava.

53 GÊNERO DA MESTIÇAGEM

Ao abandonar a objetividade e o texto exclusivamente funcional em busca de uma certa cor poética para sua narrativa, o cronista histórico deixa seu papel de escrevente e invade a seara do escritor. Dá tintas ficcionais aos acontecimentos que tenta representar. Ficcionaliza, portanto, o real. Com o passar do tempo e a sistematização da história como ciência no século XIX, como uma “atividade científica que documenta, narra e interpreta os eventos de que participa o homem” (BARBOSA, 2015, p.16), o termo “cronista” deixou de ser usado para caracterizar esse novo ator: “o historiador escreve os fatos, buscando-lhes uma explicação, enquanto o cronista, que o precedeu, se limitava a narrá-los” (BENJAMIN apud BARBOSA, 2015, p.16).

No Brasil, o cronista ressurgiu transmutado em meados do século XIX, agora habitando esse não-lugar entre a história, o jornalismo e a literatura, nos pés de páginas dos jornais, derivando do folhetinista. Não mais um mero narrador de fatos, tampouco intérprete professoral da história secular. Quando retorna, séculos após Fernão Lopes e seus registros de fatos relevantes para a história oficial da Coroa, é justamente o não-notável que lhe interessa.

Aos poucos o “folhetim” foi encurtando e ganhando certa gratuidade, certo ar de quem está escrevendo à toa, sem dar muita importância. Depois, entrou francamente pelo tom ligeiro e encolheu de tamanho, até chegar ao que é hoje. Ao longo deste percurso, foi largando cada vez mais a intenção de informar e comentar (deixada a outros tipos de jornalismo), para ficar sobretudo com a de divertir. A linguagem se afastou da lógica argumentativa ou da crítica política, para penetrar poesia adentro. (CANDIDO, 1992, p.15).

Gênero de fronteira, a crônica flerta com os procedimentos do texto noticioso, do poema, do conto. É gestada na era da máquina, tem a feição do transitório, daquilo que não deve durar, como um bonde que passa e se perde de vista na primeira curva. Inspirada no *feuilleton* francês, floresce no Brasil com tal vigor que, segundo Candido (1992, p.15), “até se poderia dizer que sob vários aspectos ela é um gênero brasileiro pela naturalidade com que se aclimatou aqui e a originalidade com que aqui se desenvolveu”. Em seu processo de encurtamento, “descarta o ornato. E toma emprestado da técnica o que lhe serve. Seca a própria linguagem e passa a trabalhar com uma concisão maior e consciência precisa de urgência e do espaço jornalístico” (SUSSEKIND apud NEVES in CANDIDO, 1992, p.83-84). “Gênero da mestiçagem” (CASTELLO apud BARBOSA, 2013), fluida, indomável, a crônica, como o poema em prosa, anuncia o rompimento com a noção de pertencimento e especificidade que as vanguardas do século XX radicalizariam dentro de algumas décadas.

54 ANOTAÇÃO

(para um cronista que se almeje da pesada, nada será mais anotável do que o não-notável)

55 O BRUXO

Na investigação das origens da minificção brasileira, a maioria dos pesquisadores aqui consultados identifica na segunda metade do século XIX os primeiros indícios de uma certa miniaturização dos textos literários no país. Esse processo sintetizador, impulsionado pela modernidade que fumegava nas metrópoles em expansão, pelas obras de Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire na França e pela pujança da imprensa brasileira, aberta a toda e qualquer nova experiência narrativa que lhe franqueasse leitores, tem em Machado de Assis seu primeiro grande artífice. Não apenas em suas crônicas, não apenas em seus contos, marcados por sua escrita ligeira e precisa e expressiva, mas especialmente no êxito alcançado com as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Os capítulos originalmente publicados de forma seriada na *Revista Brasileira*, em 1880, são o primeiro sinal da habilidade para a intensidade e a concisão que os minicontistas teriam de dominar na feitura de suas pequenas peças anos depois.

107 – Bilhete

Não houve nada, mas ele suspeita alguma coisa; está muito sério e não fala; agora saiu. Sorriu uma vez somente, para Nhonhô, depois de o fitar muito tempo, carrancudo. Não me tratou mal nem bem. Não sei o que vai acontecer; Deus queira que isto passe. Muita cautela, por ora, muita cautela. (ASSIS, 1997, p.179).

Neste capítulo de 53 palavras, em que compartilha com o leitor o apreensivo bilhete de Virgília enviado ao nosso autor-defunto, o Bruxo do Cosme Velho não apenas dá mostra de sua destreza para a narrativa fragmentária, talhada na síntese, na elipse, na precisão vocabular e no final aberto, mas também explora um artifício que viria a ser muito utilizado pelos minificcionistas dos séculos XX e XXI: a apropriação de uma determinada textualidade ou gênero narrativo – no caso, a carta ou bilhete – em nome da economia de recursos e do maior efeito expressivo.

56 COMO UM TÚMULO

Nas *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis joga o tempo todo com procedimentos que os minicontistas, e particularmente os minicontistas brasileiros, viriam a incorporar, como a radical concisão expressa em alguns capítulos brevíssimos, o humor, a intertextualidade, a ironia, o hibridismo genérico e a apropriação de outras textualidades breves, tanto literárias quanto extraliterárias. Como o epitáfio

123 – Epitáfio

AQUI JAZ
DONA EULÁLIA DAMASCENO DE BRITO
MORTA
AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE
ORAI POR ELA. (ASSIS, 1997, p.200).

que Machado explica no capítulo seguinte, lecionando concisão e atendo-se ao mínimo necessário: “O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro” (ASSIS, 1997, p.201). E mesmo a explicação é sucinta, informações são suprimidas, como convém a uma boa narrativa.

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. (BENJAMIN, 1987, p.203)

O que faz com que eu me recorde desta curiosa lápide, bem verdadeira com uma inscrição bem fictícia, colocada em um cemitério real – Boothill Graveyard: Tombstone, Arizona – nos Estados Unidos, onde se lê

Here
Lies
Lester Moore
Four slugs
From a 44
No Les
No More (MORAN e SCEURMAN, 2007, p.208).

Aí apenas o necessário que se deve saber sobre Lester Moore, morto com quatro tiros de uma 44. Nem menos, nem mais.

57 E O NOME SE FEZ CARNE

45 – Notas

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padre e sacristão, rezas, aspersões d'água benta, o fechar do caixão a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada, não obstante os gritos, soluços e novas lágrimas da família, e vão até o coche fúnebre, e o colocam em cima e traspassam e apertam as corréas, o rodar do coche, o rodar dos carros, um a um... Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo. (ASSIS, 1997, p.97)

Difícil não perceber ecos deste brevíssimo capítulo de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, colagem de impressões, instantâneos quase-oníricos, apontamentos febris, no miniconto de Fernando Bonassi.

117 – povoado visto do trem

Casas espalmadas. Luzes com vergonha. Nenhum outro lugar, a noite tão profunda. Tudo é terreno. São as árvores que fazem becos. Paredes sempre foram velhas. Aviões muito longe. Mais que foguetes. Só travesseiros sabem quem dorme. Pode ser que alguém sonhe. Vacas deitadas. Cavalos de joelhos. Insetos não ousam. Nem as fechaduras. Cacos e sacos de coisas fora de linha. Tão parado que é contrário ao movimento. Ervas comem carros. Vento modelando as pedras e os varais. A seu tempo. Mandam os postes. Nada estala. De saída o trem rasteja. (2001)

Tecem Machado e Bonassi, cada qual a sua maneira, inventários de substantivos que latejam de forma quase autônoma, chegando ao limiar do descarte do verbo em favor dos objetos que compõem as paisagens naturais e culturais, tudo fora de perspectiva, seco e duro. São subtraídas as marcas de flexão verbal, pessoal e temporal para que ganhe força o nome. Os minificcionistas, em sua lapidação do texto até as unidades mais sintéticas possíveis, absorvem prática cara aos poetas do concretismo²³. As relações substantivo-substantivo frutificam em configurações de sentido que são acionadas pelo leitor. No deserto do verbo, o nome é que se faz carne.

²³ “Em muitos poemas concretos, o próprio verbo pareceu dispensável. A relação sintática se faz entre os substantivos. Ainda aqui o poema concreto não foge aos esquemas formais da linguagem. Sabe-se que as relações entre substantivo e substantivo são das mais fecundas no procedimento gramatical das palavras compostas, principalmente em certas línguas como o chinês, o inglês e o alemão. Não será um despropósito, portanto, esperar que o leitor de poesia relacione duas ou mais palavras, compondo com elas uma unidade mais complexa, uma gestalt” (PIGNATARI; CAMPOS; CAMPOS, 2006, p.170).

58 DEFUNTO TIPÓGRAFO

Se a mecanização possibilitada pela Revolução Industrial fez da palavra escrita o primeiro *medium* de massa, como afirma Décio Pignatari (1987), também levou a literatura a uma crise que tem início em fins do século XIX e transcorre até os dias de hoje. Paralelamente à expansão da cultura escrita, a indústria foi desenvolvendo meios de reprodução para signos não-verbais que concorriam com os textos – literários ou não - pela atenção do público. E esta concorrência não se estabeleceu apenas fora do suporte papel, com o cinema, o fonógrafo: era uma disputa que se dava dentro dos mesmos suportes em que o texto escrito se desenvolveu e atingiu um alcance jamais experimentado: o livro, a revista, o jornal, agora invadidos pela fotografia, pelos quadrinhos e outros código icônicos. “A chamada crise da palavra escrita não é senão a crise de um sistema sógnico que se vê obrigada a conhecer seus próprios limites. É uma crise geradora de liberdade e de criatividade” (PIGNATARI, 1987, p.97-98).

Adequar-se a aqueles novos tempos era adequar a linguagem a possibilidades intersemióticas que seriam radicalizadas décadas depois pela chegada da internet e pelo fenômeno da convergência de mídias.

Não se pode ir muito fundo no estudo da escritura machadiana, se não se compreendem as suas vinculações com a tipografia e o jornalismo; Raul Pompeia era escritor e cartunista; Bandeira e Mário de Andrade conheciam o código musical; Augusto dos Anjos é uma poesia-trauma que nasce das ciências naturais e do Positivismo; sem telégrafo, cinema e cubo-Dadá, o melhor da obra de Oswald não vem à tona do desvendamento; sem arquitetura e pintura, a poesia de João Cabral não abre mão de suas sutilezas. E não é preciso falar de movimentos como o da Poesia Concreta, cujas propostas já eram deliberadamente intersígnicas. (PIGNATARI, 1987, p.98).

Pignatari (1987, p.113) lista em seu inventário uma série de escritores que, por certo, não estiveram alienados dos *media* que usavam. No caso de Machado, propõe uma análise profunda da utilização dos conhecimentos tipográficos do Bruxo na estruturação de seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Por exemplo, a assinatura de Virgília, um mero V, que “não passava de uma intenção alfabética” (ASSIS, 1997, p.217). Pignatari (1987, p.123) enxerga “as sugestões, nesse V, de púbis, decote e colo femininos”. E no epitáfio de Dona Eulália, o defunto/tipógrafo promove a imitação da inscrição sepulcral, “o ícone da lápide inscrita no papel” (ibidem, p.122), e mais que isso: usa a escrita icônica como recurso narrativo. “É um *raccourci*, uma abreviatura narrativa que lhe aumenta, à narrativa, o grau de surpresa. Comunica-se que a personagem não está apenas morta, mas já enterrada – e com todas as formalidades requeridas nas circunstâncias” (ibidem, p.122).

59 MICROSCÓPICOS

Se as *Memórias póstumas de Brás Cubas* são reconhecidas já há algum tempo por diversos pesquisadores da minificção brasileira como o primeiro passo na direção de uma prosa minimalista na nossa literatura, coube a Rauer Ribeiro Rodrigues e Fabrina Martinez (2011) a perspicácia de identificar em um contemporâneo de Machado de Assis esforço similar em busca da compressão de recursos narrativos, também desafiados pelos limites da página do jornal. Trata-se do jornalista, abolicionista, poeta, cronista, republicano, contista e romancista Raul Pompeia, autor de *O Ateneu*, publicado aos pedaços no jornal *Gazeta de Notícias* ao longo de dois meses, entre 8 de abril e 18 de maio de 1888 (ARAÚJO, 2006), e lançado no formato livro em junho do mesmo ano. Todavia, diferente de Machado nas *Memórias Póstumas*, Pompeia não radicaliza em seu romance seriado a sintetização da escrita em fragmentos ultracurtos. Os capítulos de *O Ateneu* são extensos e nada indicam dos recursos que viriam a ser usados pelos minificcionistas no século seguinte. É antes disso, em 1881, que as experiências com a brevidade são levadas a cabo pelo autor.

A obra de Pompeia esteve sempre ligada à imprensa e à ficção do século XIX. Em 1881, o escritor, que viria a dedicar-se integralmente ao jornalismo durante um período de sua vida, trabalhando para o *Jornal do Comércio* (ARAÚJO, 2006), começou a publicar os minitextos que postumamente seriam compilados num volume único sob o nome de *Canções sem Metro*, já em 1900. Os “Microscópicos”, como o próprio autor os chamava antes de dar-lhes a alcunha de “Canções sem Metro”, foram publicados de forma esparsa em diversos periódicos como o jornal *Gazeta de Notícias*, no Rio, e nas revistas *Galeria Illustrada*, do Paraná, e *A Comédia*, de São Paulo, entre outros. E é através deles que Pompeia protagoniza um “pioneirismo em romper com dois limites de gênero impostos pela tradição clássica” (LOPES E SILVA, 2002, p.18), a prosa e o poema, filiando-se assim, por via da indisciplina, às raízes da minificção brasileira.

60 SOMBRIO

A recepção crítica das *Canções sem Metro* de Raul Pompeia, analisada por Marciano Lopes e Silva em artigo de 2002, dá a medida do grau de novidade que os pequenos textos do autor de *O Ateneu* representaram para a literatura brasileira do fim do século XIX. Para Afrânio Coutinho e Xavier Placer, Pompeia é o pioneiro do poema em prosa no Brasil (LOPES E SILVA, 2002, p.14), ligando-se à tradição inaugurada por Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire e ao miniaturismo dos irmãos Edmond e Jules Goncourt, precursores do naturalismo na França. Massaud Moisés (apud LOPES E SILVA, 2002, p.14) enquadra seus textos breves “no perímetro da crônica, oscilando entre a narrativa e o tom poético ou reflexivo”.

Todavia, é preciso diferenciar as vias pelas quais Pompeia e Machado de Assis filiam-se à brevidade que lhes pendura na árvore genealógica da minificção brasileira. Enquanto Machado aproxima-se da rua e do cotidiano da cidade, da ironia e do humor, como neste microcapítulo de *Memórias Póstumas*

Citando o dito da rainha de Navarra, ocorre-me que entre o nosso povo, quando uma pessoa vê outra pessoa arrufada, costuma perguntar-lhe: “Gentes, quem matou seus cachorrinhos?”, como se dissesse: - “quem lhe levou os amores, as aventuras secretas, etc”. Mas este capítulo não é sério. (ASSIS, 1997, p.207).

Pompeia arrasta atrás de si as brumas assombradas do simbolismo

AS VIOLETAS DE ALINA

Alina, a doce Alina, loura, infantil e garrula, sentia se bem... Não deixavam ver mamãe, mas diziam que a doença tinha passado subitamente... Ia vê-la em breve!... Alina sentia-se bem... Havia muito sol no espaço. A atmosphaera fresca vibrava, com a musica serena da manhan... Na selva, os humidios arvustos orvalhados tinham um pequeno sol em cada folha... Apenas as violetas do peitoril sôffriam, feridas pelo calor do dia.

Na outra manhan, tudo mudára. No espaço, encharcado de chuva, fluctuava um torpor gelado e sombrio; os extremos da paysagem afogavam-se nos nevoeiros molhados; na selva, já não havia, nem sol, nem passaros... Pobre Alina! Mamãe morrêra... E só as violetas, as tristes violetas roxas do peitoril, só ellas reviviam, abrindo-se como suspiros, sob a lagrima chrystallina da chuva. (POMPEIA, 1941, p.45-46).

Para além da necessária brevidade que compartilham, na escrita do Bruxo do Cosme Velho cintilam traços típicos da produção minificcional brasileira contemporânea, como o uso da ironia e a particular proximidade com um certo realismo anfêmero, ancorado nas pequenezas do dia a dia, ao passo que o autor de *O Ateneu* aproxima-se mais pelo hibridismo de sua prosa poética, característica universal compartilhada pelos microcontistas.

61 CONTOS EM CAPÍTULOS RÁPIDOS

No prefácio à edição de 1941 das *Canções sem Metro*, o editor Eloy Pontes relaciona Raul Pompeia a Aloysius Bertrand e Charles Baudelaire, destacando que o brasileiro tomou dos franceses o processo de composição para burilar sua escrita telegráfica e poética nesse “difícil gênero literário, em que não poucos artistas têm naufragado pela falta de compreensão de seus requisitos, entre os quais figuram a concisão, a sobriedade, a precisão, o destaque, o vigor, o colorido, o brilho, a nuance, no emprego dos vocábulos e no corte da frase” (PONTES *in* POMPEIA, 1941, p.10-11).

AS FLORES D’ALLELUIA

Quando a pequenina Clelia, a branca e rosea Clelia, sentiu crescer-lhe o peito, na larga expansão ardente, auroreal, do amor, das janellas ella via, ao longe, o matto, o matto verde, bordado pelas douradas flores da alleluia... Belas flôres douradas!

* * *

E um anno foi-se... Um anno... Elle partira para sempre...
Das janellas, d’onde Ella o vira, ingrato, a fugir, viam-se, no matto, no matto verde, as alleluias douradas do novo anno... Como são tristes as flôres do desespero! (POMPEIA, 1941, p.200).

A “concisão, a sobriedade, a precisão, o destaque, o vigor, o colorido, o brilho, a nuance, no emprego dos vocábulos e no corte da frase” que Pontes atribui a Pompeia são facilmente reconhecidos neste miniconto de Adriana Lisboa:

Enchente

O rio levou pontes e paredes. Sobre a cidade, pesa o chumbo do céu que umedece as pedras. Mas os meninos brincam na praça e as meninas voltam da escola. Uma delas, pequena, pisa em cheio nas poças e ri quando os adultos lhe dizem pára com isso.

Os becos ainda guardam segredos nas janelas. Na casa onde viveu Cora Coralina, onze-horas se abriram nas sacadas. (LISBOA, 2004, p.37).

Lidos como poemas por uns, como “contos em capítulos rápidos” (PONTES *in* POMPEIA, 1941, p.23) por outros, os microtextos de Raul Pompeia – e os de Lisboa - forçam ambos os gêneros para além de seus limites, embaçando suas fronteiras e incubando um outro (des)gênero, à feição das necessidades da modernidade, fluida e cada dia mais descentrada, como convém à própria cultura, se concordarmos com Bakhtin (1998, p.29): “todo ato cultural vive por essência sobre fronteiras: nisso está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretensioso, degenera e morre”.

62 NOTÍCIAS EM TRÊS LINHAS

Enquanto no Brasil Raul Pompeia publicava brevíssimas crônicas poéticas ou contos poéticos ou poemas em prosa em jornais e revistas, e nos Estados Unidos Ambrose Bierce publicava seus verbetes e contos curtos em vários periódicos, na França um jornalista ligado a artistas de vanguarda (Rimbaud, Lautréamont, Mallarmé, Matisse, Debussy) redigia notícias em três linhas. Félix Fénéon, que também foi editor de uma das principais revistas literárias da virada do século XIX para o XX, *La Revue Blanche*, publicou James Joyce, Tolstoi, Gide, Proust, Valéry. Foi agente de Matisse. E, a um só tempo funcionário público exemplar e anarquista, suspeito de detonar uma bomba no restaurante Foyot, acabou perdendo o emprego no Estado e indo parar na redação do jornal *Le Matin*.

Não partiu de Fénéon a ideia de escrever, em 1906, as tais notícias em três linhas, consideradas por Manuel Resende (*in* FÉNÉON, 2014, p.9) “um dos primeiros exemplos, senão o primeiro exemplo, dessa sub-espécie narrativa que dá pelo nome de micro-conto”. Foi a direção do *Le Matin* que impôs o limite, de maneira a fazer caber mais informação na página. “As três linhas permitiam dar um amontoado de notícias breves em pouco espaço e sacrificavam a um novo deus: nada de complicações retóricas nem porquês, velocidade na elocução, triunfo do presente, do agora, quando muito do ontem” (*ibidem*, p.21). Talvez a direção não contasse com o talento de Félix Fénéon para a concisão, para a ironia e para o humor negro.

Num café da rue Fontaine, em Vautour, Leonir e Atanis, a pretexto das mulheres ausentes, trocaram umas balas. (FÉNÉON, 2014, p.30).

63 UM POUCO DE FÉLIX FÉNÉON

Lidas um século depois de terem sido apuradas, redigidas, editadas e publicadas, apartadas da realidade cotidiana e da urgência do agora, muitas das notícias condensadas em três linhas por Félix Fénéon no jornal *Le Matin*, graças a seu gênio criativo e à perspicácia para a escolha da palavra correta e para a infiltração da ironia, exalam a poética que se espera de um texto literário - ou de um microtexto literário -, como podemos perceber nos exemplos abaixo.

Bernard, de Essoyes (Aube), de 25 anos, abateu o Sr. Dufert, de 89, e apunhalou a mulher. Tinha ciúmes (*Havas*) (FÉNÉON, 2014, p.44).

Há pessoas que têm paixão por fios telefônicos. Voltaram a apanhar 900 metros em Gargan e 1500 entre Épinay e Argenteuil (FÉNÉON, 2014, p.114).

A deposição de uma lápide declarando que Ziem nasceu (1821) em Beune motivou no local uma festa pouco veneziana, embora com o pintor presente (*Desp. part.*) (FÉNÉON, 2014, p.46).

Lido hoje na chave da crônica, do miniconto ou da notícia, o conjunto de microtextos de Félix Fénéon apresenta o autor simultaneamente como escritor e escrevente, nos termos de Barthes (2007). O texto, como nos paradoxos deleuzianos, que “têm por característica o fato de ir em dois sentidos ao mesmo tempo e tornar impossível uma identificação, colocando a ênfase ora num, ora no outro desses efeitos” (DELEUZE, 2007, p.78), a um só tempo informa e diverte, é prático e poético, útil e fútil.

64 ESPÍRITO DO TEMPO

Os minicontistas brasileiros, especialmente os contemporâneos, muitos deles treinados em páginas de jornais, compartilham com o cronista a capacidade de figurar como espécies de guardiões do espírito de um tempo. Documentam sua época, não no sentido histórico-científico da palavra, mas no sentido atribuído por Margarida de Souza Neves (*in* CANDIDO, 1992, p.76) à crônica brasileira da virada do século XIX para o século XX: “é possível uma leitura que as considere ‘documentos’ na medida em que se constituem como um discurso polifacético que expressa, de forma certamente contraditória, um ‘tempo social’ vivido pelos contemporâneos”.

Todos iguais

No dia vinte e oito de julho de 2005, às sete e trinta e cinco da manhã, indo para a escola, Júlio Benites da Silva, 13 anos, caiu vítima de uma bala perdida. Às sete e vinte tinha saído de casa sem dizer pra sua mãe o quanto gostava dela (porque não costumava fazê-lo mesmo e também porque andavam meio brigados). Às três e quarenta da madrugada, sonhava com a Maria Alice, igualzinho aos que têm futuro (BRASILIANSE, 1951, p.61).

O miniconto de Leonardo Brasiliense, que toma emprestado ao texto jornalístico sua objetividade – o que, quem, quando, como, onde, por que -, quase emulando uma notícia, é uma forma de emoldurar na página o fragmento extirpado do tempo social a que Neves se refere. A criança morta por uma bala perdida a caminho da escola não é mera reportagem, tampouco simples ficção, menos ainda boletim de ocorrência policial, mas retrato de um tempo vivido e compartilhado por uma sociedade: a conformação de um quadro que encerra, em seus limites, as cores de toda uma temporalidade.

65 *COMPRIMIDO: O MENOR JORNAL DO MUNDO*

Meio século após as notícias em três linhas redigidas com ironia e precisão nas páginas do jornal *Le Matin* por Félix Fénéon, Gabriel García Márquez empreendeu seu próprio jornal em Cartagena, na Colômbia. Nascia, em 18 de setembro de 1951, o *Comprimido*, que, se não fora talvez o menor periódico do mundo, aspirava “sê-lo com a mesma laboriosa tenacidade com que os outros aspiram ser os maiores” (GILARD apud RODRIGUES, 2005, p.12). Durou apenas seis números, o quanto durou o dinheiro disponível para fazê-lo circular gratuitamente. Sobre o jornal, escreveu (talvez) Clemente Manuel Zabala, um dia após sua primeira edição: “Se trata de *Comprimido*, que circulará todas as tardes e cujos redatores se propuseram a fazer um novo tipo de jornalismo, no qual as notícias terão a brevidade e a eloquência de uma pílula carregada com a mais interessante atualidade” (ibidem, p.12). “Era como o Twitter!”, diria Guillermo Dávila a *O Globo* em 2015.

O *Comprimido* era feito a quatro mãos: García Márquez, diretor de redação, produzia os textos; Guillermo “El Mago” Dávila, linotipista e gerente, cuidava da impressão. Em suas páginas, apenas o necessário para saber os fatos. Mas que não esperássemos de um redator da envergadura de Gabo, na pujança de seus 24 anos, textos quaisquer:

“Yo acabo com los tiburones”

Dice Tito Bechara

Tito Bechara lo dijo hoy a nuestro redactor: “Yo voy a acabar con los tiburones. Como el pez-espada es el único animal que extermina a estas fieras, estoy dispuesto a estimular la cria del pez-espada en nuestros balnearios, hasta cuando acaben con los tiburones”.

- Muy bién. Y después, como hacemos con los pez-espadas?

Y el señor Bechara respondió:

- Se busca entonces un animal que extermine al pez-espada. Y así sucesivamente. (GARCÍA MÁRQUEZ, 2017, n.p).

As notícias do *Comprimido*, destiladas pelo gênio de García Márquez, abandonavam a forma tradicional e domesticada do jornalismo, avançando a uma linguagem emprestada da ficção, notadamente do conto breve, por sua precisão e intensidade. Antecipava aí, em porções mínimas, o que se convencionaria chamar de *new journalism* - ou jornalismo literário - a partir de fins dos anos 1950 nos Estados Unidos, com os textos de Truman Capote, Gay Talese, Tom Wolfe e o jornalismo gonzo de Hunter Thompson, produções de maior extensão, como perfis, ensaios e grandes matérias que se tornariam célebres romances-reportagem. Antecipava também a forma predominante do miniconto brasileiro contemporâneo que, como a crônica, alimenta-se do cotidiano para gerar seus próprios comprimidos ficcionais.

66 MINICONTO X MICROCONTO

Não se poderá mais falar da genealogia da minificação no Brasil sem que seja citada a tese de doutorado de Francilene Cechinel, *O miniconto e a história da minificação brasileira* (2019). Cechinel (2019, p.76) trata a minificação não como gênero, mas como uma “classe literária transgenérica” dentro da qual pode-se categorizar algumas expressões de acordo com características similares que compartilham entre si. Assim ela chega a uma divisão entre miniconto e microconto que, acima de questões genéricas, presta inestimável serviço à compreensão das particularidades da minificação produzida no Brasil ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980 diante daquela praticada de forma mais profusa a partir da década de 1990.

Inquietava Cechinel o fato de a maior parte das pesquisas ignorarem autores do que chamarei aqui de Primeira Fase (Elias José, Adrino Aragão, Marina Colasanti, Carlos Drummond de Andrade, entre outros que tiveram a maior parte de sua produção publicada ao longo dos anos 70 e 80) e fundamentarem sua crítica a partir de um corpus formado exclusivamente por autores que integram o que se poderia chamar de Segunda Fase (Fernando Bonassi, João Gilberto Noll, Dalton Trevisan, Adriana Lisboa e outros que mergulham na minificação a partir dos anos 90). Em sua argumentação, Cechinel (2019, p.117) atribui aos primeiros o gênero miniconto, cujo modelo é “alicerçado sobre o enigma e o efeito final”, e marcado por uma forte aproximação com o absurdo, o fantástico e o maravilhoso:

O LEÃO

Aquele era o meu dia certo de começar a vingança. Um telegrama me avisava da chegada do leão, meu leão. Esperei por ele como quem espera a amada em dia de desejos soltos. Ele fazia parte de meus planos de arrasar com a mediocridade local. Nós iríamos conviver no mesmo quarto e sala. Dormir juntos na mesma cama em que possuí Teresa, até que ela passou a ser possuída por todos, até pelo corrupto do Prefeito. Conheci o desprezo. Fui apontado, ninguém me aceitava mais. Me detestaram mais quando souberam que, depois, eu me tornei amante de minha esposa. Eu e Teresa escondido, até isto se acabou. Agora volto a ter coragem. A companhia ideal chegou. A cidadezinha vai ver do que é capaz um homem que tem um leão para companheiro (JOSÉ, 1971, p.83).

Aos segundos é atribuído o gênero microconto, “ainda mais breve, que dialoga com a imagem e com o não-literário” (CECHINEL, 2019, p.139) e busca “criar um efeito contundente de presença da realidade exposta” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.93)

No olho azul do moço ele viu o seu fim. Ainda ergueu a mão, o primeiro tiro furou a palma.
 - Não atire. Já estou baleado.
 E recebeu o segundo e o terceiro. Na calçada uma pocinha de sangue, outra de água.
 - Conhece que está morto.
 O moço deu mais um tiro para certeza. (TREVISAN, 1994, p.32).

67 ENTRA OSWALD

Embora tenha sido formalmente reconhecida de forma significativa no Brasil somente na virada do século XXI, a minificção brasileira tem raízes profundas em um processo de sintetização da escrita levado a cabo não só por prosadores do fim do século XIX, mas também por poetas das primeiras décadas do século XX. Oswald de Andrade, que manteve estreito contato com integrantes do jornal *O Minarete*, editado por Monteiro Lobato, foi um dos afetados por esta nova realidade, bem como pelo Futurismo de Filippo Marinetti e seu culto à velocidade, pelos poemas em prosa de Charles Baudelaire e pelo orientalismo que, àquela altura, já havia seduzido a Europa. Daí encher as páginas de seu *Pau-Brasil* com poemas plenos de narratividade e brevidade, como este:

O RECRUTA

O noivo da moça
 Foi para a guerra
 E prometeu se morresse
 Vir escutar ela tocar piano
 Mas ficou para sempre no Paraguai. (ANDRADE, 2003, p.86)

Algo que, formalmente, não podemos deixar de reconhecer naquilo que Dalton Trevisan chama de ministória, ou, eventualmente, haicai.

Hoje Estou Bem

Hoje estou bem
 um biscate de servente de pedreiro
 na luta desde manhã
 puxando brita e areia
 sem filho sem casa sem emprego
 essa mulher tirou tudo de mim
 agora faço qualquer coisa
 pra sobreviver
 até moro com a mãe de 74 anos
 que me ajuda no sustento (TREVISAN, 2010, p.19)

68 O POETA É PROSADOR

A intensidade expressiva, a síntese e a descontinuidade não eram marcas somente da poesia revolucionária de Oswald de Andrade e seu vertiginoso *Pau-Brasil*. Eram marcas também de sua prosa, como confirmam os romances *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, erguidos a partir do corte e do fragmento. Capítulos unifrásicos ladeiam outros mais extensos, composições oníricas alinham-se a outras objetivas, em um “estilo baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos que vão se justapondo de maneira descontínua, numa quebra total das sequências corridas e compactas da tradição realista” (CANDIDO, 2004, p.52).

Meus 40 anos

Pode ser que não sejas muito elegante de longe na rua
Mas na cama
Oh! Deliras. (ANDRADE, 1989, p.91)

Este capítulo mínimo de *Serafim Ponte Grande* representa bem a capacidade de Oswald de “injetar sarcasmo, tirar poesia de qualquer contexto, ajustar uma visão descontínua à composição descontínua” (CANDIDO, 2004, p.53). Aí estão o salto, o tapa e o murro almeçados por Filippo Marinetti em seu Manifesto Futurista²⁴. E estão também os predicados que, décadas depois, minificcionistas como Dalton Trevisan perseguiriam na constituição de suas obras.

Excitação maior que despi-la? É livrá-la do óculo. Mais nua de estar sem óculo que sem roupa. (TREVISAN, 1994, p.18)

²⁴ Tendo a literatura até aqui enaltecido a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono, nós queremos exaltar o movimento agressivo, a insônia febril, o passado ginástico, o salto perigoso, a bofetada e o soco. (MARINETTI, 1909, n.p)

69 COMEÇOS

Durante o exame de qualificação do presente esforço, o professor Maurício Chamarelli notou que há muitas citações de começos de textos, páginas iniciais de livros que uso como apoio para desenvolver minha abordagem das minificções.

Que observação transformadora!

Pois talvez seja esta uma tese – se for tese - de começos, e eu mesmo um pesquisador de começos, e a própria minificção uma literatura de começos para leitores de começos. Talvez eu tenha desejado, sem saber, como Calvino (1979, p.168), “escrever um livro que não fosse mais que um incipit, que guardasse em toda sua duração as potencialidades do início, de uma expectativa ainda sem objeto”.

Conservar, na totalidade constelar, o frescor do começo, como quem anseia conservar o frescor do começo

do amor

da vida

Abrir portas sem a obrigação de atravessá-las. Vislumbrar do umbral.

O que pode vir.

A ser.

70 A CRÔNICA

Quando Mário de Andrade (1972, p. 6), em 1938, referindo-se ao conto, afirma que “a revista é o seu lugar”, ele o faz desde um momento histórico em que a imprensa já está consolidada como suporte de expressão de literatos, especialmente aqueles afeitos às formas breves, picada aberta a Machados e Pompeias. Não por acaso, é nas revistas e jornais que se consolida, durante a década de 1930²⁵, a crônica brasileira, que divide com o conto e outras narrativas curtas algumas características, como a síntese, a precisão, a intensidade expressiva e, obviamente, a brevidade, tão adequada a veículos marcados pela efemeridade de seus conteúdos e de seu próprio tempo de vida física, uma vez que fadados a tornarem-se em poucos dias embrulhos e retalhos de toda sorte.

Há crônicas que são diálogos, como “Gravação”, de Carlos Drummond de Andrade, ou “Conversinha mineira” e “Albertina”, de Fernando Sabino. Outras parecem marchar rumo ao conto, à narrativa mais espraiada com certa estrutura de ficção, como “Os Teixeiras”, de Rubem Braga, ou parecem anedotas desdobradas, como “A mulher do vizinho”, de Fernando Sabino. Nalguns casos o cronista se aproxima da exposição poética ou certo tipo de biografia lírica, como vemos em Paulo Mendes Campos “Ser brotinho” e “Maria José”, ambas admiráveis. (CANDIDO, 1992, p.21)

O embaralhamento de procedimentos próprios de uma e outra ordem – o diálogo, o conto, a anedota, o poema, a biografia – é propriedade fluida que a crônica compartilha com a minificção, cujo hibridismo levou Zavala (2008) a caracterizá-la como metagênero literário²⁶.

²⁵ Segundo anota Antonio Candido (1992, p.17), “foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas”.

²⁶ “La minificción, a diferencia de los demás géneros literarios, también es un meta-género. Es decir, es un género proteico, que condensa de manera lúdica todas las formas de la escritura literaria e extraliteraria (2008, p.31).

71 SEGUNDO IMPACTO

Durante a década de 1960, quando o país experimenta a expansão dos veículos de comunicação, ocorre sobre a ficção brasileira um segundo impacto proporcionado por novas tecnologias de produção e circulação da informação, a exemplo do que ocorrera um século antes. É quando Dalton Trevisan, Rubem Fonseca, Lígia Fagundes Telles, Clarice Lispector, entre outros, surgem em busca de certa realização artística que não demandasse mais os textos de grande fôlego, mas narrativas que fossem tão breves quanto intensas, como um anúncio publicitário, um spot de rádio, uma resenha em um semanário, uma nota curta de jornal. Segundo Candido (1987, 213-4), é o momento em que "o ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o sketch, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante".

A literatura, que na primeira metade do século XX deixara-se afetar pela beleza da velocidade preconizada pelo Futurismo de Marinetti, era agora contaminada pelas novas formas de comunicação. A ficção não pôde escapar do jornalismo, a ponto de Jorge Luis Borges, em 1976, afirmar que o "jornalismo se parece com a literatura o suficiente para contaminá-la" (BORGES apud BARBOSA, 2014, p. 40). Trabalhar para os jornais seria um dos maiores riscos que um escritor poderia correr, sob pena de deixar-se infectar por seus procedimentos. Entretanto, é curioso observar que, assim como Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Machado de Assis, Ernest Hemingway e Marcel Proust, o próprio Borges se deixou contaminar pelo perigoso ofício.

72 MICRÔNICAS

Se o fim do século XIX e o início do século XX nos apresentam amostras da sumarização das narrativas, peças aparentemente soltas nos romances de Machado e de Oswald, a década de 1960 é ponto de eclosão de textos ficcionais radicalmente concisos que, como unidades narrativas singulares e independentes, indicam o momento de surgimento formal da minificção no país. É quando ocorre, em uma festa para pouquíssimos convidados, o nascimento e batizado do miniconto brasileiro pelas mãos do Grupo de Guaxupé, que formaliza o gênero “míni-conto” para categorizar sua escrita experimental; é quando Dalton Trevisan e Rubem Fonseca procedem um violento encurtamento de alguns de seus contos; é quando Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, que escrevem profusamente para jornais e revistas, levam a maleabilidade da crônica às raias da ficção miniaturizada, produzindo uma larga quantidade do que poderíamos chamar de micrônicas.

No prefácio a *Todas as crônicas* (2018), Marina Colasanti, então integrante da equipe do Caderno B do *Jornal do Brasil*, lembra de quando lhe foram entregues as primeiras crônicas de Clarice Lispector, que a partir de agosto de 1967 publicaria regularmente no diário carioca. “Ela disse logo a que vinha. Rompendo a tradição da crônica corrida, ocupou seu espaço na segunda página com vários textos curtos” (COLASANTI in LISPECTOR, 2018, p.5). Eis o primeiro destes textos, publicado em 19 de agosto de 1967.

AS CRIANÇAS CHATAS

Não posso. Não posso pensar na cena que visualizei e que é real. O filho está de noite com dor de fome e diz para a mãe: estou com fome, mamãe. Ela responde com doçura: dorme. Ele diz: mas estou com fome. Ela insiste: durma. Ele diz: não posso, estou com fome. Ela repete exasperada: durma. Ele insiste. Ela grita com dor: durma, seu chato! Os dois ficam em silêncio no escuro, imóveis. Será que ele está dormindo? – pensa ela toda acordada. E ele está amedrontado demais para se queixar. Na noite negra os dois estão despertos. Até que, de dor e cansaço, ambos cochilam, no ninho da resignação. E eu não aguento a resignação. Ah, como devoro com fome e prazer a revolta. (LISPECTOR, 2018, p.11)

Esta amostra inaugural do que Clarice faria até 1973 no *Jornal do Brasil*, alternando crônicas mais longas com outras bem curtas – algumas radicalmente curtas, de apenas seis (!) palavras -, metamorfoseando-as em comentários, apontamentos, entrevistas, resenhas, contos e minicontos, dá bem a medida dessa sua escrita, em que paira o espírito da anotação, do rascunho, do inacabado, do impermanente, do inespecífico. Mas o que é isso?:

AMOR À TERRA

Laranja na mesa. Bendita a árvore que te pariu. (LISPECTOR, 2018, p.232)

73 1946

Embora localizemos os espasmos minificionais de Clarice Lispector a partir de suas micrônicas publicadas no *Jornal do Brasil* entre 1967 e 1973, além daquelas reunidas no livro *Para não esquecer*²⁷, o resgate feito por Pedro Karp Vasquez e Larissa Vaz em *Todas as crônicas* (2018) traz uma importante pista sobre a vocação da autora para os formatos mínimos desde sua juventude.

O BALÉ DA VIRGEM

Toda cheia, boca redonda e severa e uma gravidade sensual. Pés descalços.

- Ela é muito extraordinária, às vezes chora de aborrecimento, diz a mãe humilde de tal pérola rara.

Mas não será por capricho. Será por larga extravagância por amplo desdobramento, grande sono no pasto, será chuva. Talvez ela seja preguiçosa e cruel, quem sabe, não sei. É um pouco ridícula - aliás único acesso a sua pessoa. Ouve falar de si olhando inexpressiva para o teto. Somos as visitas. Junto de outras mulheres finge um desprezo calmo que, ai de nós, é bem sincero. Depois olha com vasta e doce dureza, e espera. Espera. Espera. Que moleza. Que majestade. Que calor. Ei-la que estende a mão branca e mata uma mosca! com o sapateado brusco e final de espanhola. Passado um momento em que aterrorizadas a olhamos, não se contém mais - os dentes alvos e agudos se mostram alegríssimos num sorriso infantil, impiedoso, cheio de graça de madona - é neste instante que, pungente, pungente, ela é ridícula. (LISPECTOR, 2018, p.580)

Esta é uma das quatro crônicas publicadas por Clarice Lispector em 29 de dezembro de 1946 em *O Jornal*, quando tinha 26 anos. Revelam-se aí imbricadas, ao lado de suas competências narrativas, as competências tipicamente atribuídas à cronista - da observação do evento cotidiano, da imersão num ordinário de onde emerge com algo extraordinário, da reflexão às vezes severa, tão cara à escrita de Clarice -, mas também seu talento para o texto ligeiro, para o ritmo veloz, para a frase curta, para o impacto e para a brevidade tão apropriada a suportes efêmeros - inclusive estes do século XXI.

²⁷ *Para não esquecer* é um livro póstumo lançado em 1978 e que reúne crônicas que foram publicadas originalmente em 1964, como a segunda parte do livro *A legião estrangeira*.

74 BORGES EM UM ATAQUE DE SINCERIDADE

“O jornalismo mancha a literatura, e o escritor deve evitá-lo. Não pude evitá-lo. Nenhum escritor de nossa época consegue evitá-lo de todo” (BORGES apud BARBOSA, 2014, p. 40)

75 DRUMMONDIANAS

Inquilino das páginas do *Jornal do Brasil*, como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade começa a publicar crônicas no diário carioca em 1969. Uma compilação de seus textos é lançada sob o nome de *Contos Plausíveis*, em edição não comercial, em 1981. Ora, mas que diabos: então são contos? Ou são crônicas? Talvez esteja no título do livro uma resposta metalinguística, como sugere Noemi Jaffe no posfácio à edição da Companhia das Letras de 2012: “são, plausivelmente, contos”²⁸. Antes, todavia, na orelha da edição de 1985 (a primeira comercial), Antonio Carlos Villaça (apud CECHINEL, 2019, p.114) já identificava uma outra plausível categorização: “Estes contos breves – minicontos – nos trazem a sua visão cheia de ternura e ironia”.

CRIME E CASTIGO

INTERROGADO PELO comissário, jurou inocência. Inquirido pelo delegado, voltou a jurar. Não acreditaram. Foi indiciado, pronunciado, julgado, condenado. Sempre gritando que estava inocente.

No fim de cinco anos de prisão, acabou convencido de que era mesmo culpado. Pediu que o julgassem novamente, para agravamento de pena. Em vez disto, soltaram-no porque findara a pena.

Saiu confuso, já não tinha certeza se era culpado ou inocente, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Como toda gente. (ANDRADE, 1994, p.58)

Também os textos de Drummond reunidos em *Contos Plausíveis* são as duas coisas ao mesmo tempo, crônica e minificção, ou além: são contos que, como sugeriu o poeta em prefácio a respeito de um “continho bobo, anão” que carrega no bolso, cabem “na antena esquerda de um gafanhoto” (ANDRADE, 1994, p.1). Cechinel não tem dúvidas ao posicionar Drummond na linha do tempo da tradição minificcional brasileira, como não teve dúvidas Antonio Carlos Villaça ao chamar os microtextos de minicontos. Schøllhammer (2009, p.95), embora não proceda essa categorização de forma peremptória, sugere o resgate das “minicrônicas de Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, que transitam entre jornalismo e ficção”, para um estudo mais aprofundado do miniconto no país.

²⁸ A edição de *Contos Plausíveis* que usei neste estudo é a da Editora Record, de 1994, como referenciado. O acesso ao posfácio de Noemi Jaffe se deu através de uma versão eletrônica da edição de 2012 da Companhia das Letras, que pode ser acessada aqui: <https://rl.art.br/arquivos/6104858.pdf>

76 ELO ENCONTRADO

A feição transitória da minificação drummondiana, distribuída no *Jornal do Brasil* ao longo de mais de uma década, vai além do vaguear entre a crônica e o microrrelato, o jornalismo e a ficção, o verossímil e o absurdo, o realismo naturalista e o realismo mágico. Para a história dessa categoria, seus textos configuram uma importante ponte entre os textos minificcionais de primeira hora, que Cechinel (2019) categoriza como minicontos e aproximam-se mais do fantástico

SUBSISTÊNCIA

O RAPAZ QUE VIVIA de dar milho aos pombos, ganhando para isto certa quantia que não dava para viver, rebelou-se e, criando asas e bico, entrou a disputar aos pombos o milho que seu substituto lhes distribuía.

As aves não aprovaram a transformação, pois o moço, convertido numa delas, comia mais do que cinquenta pombos reunidos. Começaram a bicá-lo furiosamente, obrigando-o a fugir. No terreno baldio onde se escondeu, a feia ave desajeitada pensa em partir para outra, e estuda o caderno de profissões legalizadas, a ver se alguma o coloca ao abrigo dos animais e dos homens. (DRUMMOND, 1994, p.147)

e simultaneamente “se afasta do modelo de miniconto alicerçado sobre o enigma e o efeito final, tão explorado em língua espanhola” (CECHINEL, 2019, p.117), ancorando-se na realidade concreta do mundo cotidiano e adentrando o terreno do que a autora chama de microconto

ELEMENTOS DE UM CONTO

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

Em Itaorna um conto está sendo elaborado, mas contista nenhum é capaz de prever-lhe o desfecho. (DRUMMOND, 1994, p.68)

Quando articula esses diferentes procedimentos em suas micrônicas, ora aderindo a uma tradição de textos marcados pela metáfora, pelo insólito e pela cor poética, como são aqueles de Elias José e Marina Colasanti, ora antecipando a literatura algo midiaticizada de Fernando Bonassi e João Gilberto Noll, que carregam em si o grifo de um realismo esteado na estética do choque e da presença, Carlos Drummond de Andrade estabelece-se como um elo entre uma e outra linhagem, autor fronteiro, descontínuo, incapturável: minificcionista total.

77 MINICONTO: DEFINIÇÃO POR UM DEFINIDOR

Ao retornarmos às publicações do Grupo de Guaxupé em fins da década de 1960 e começo de 70, encontraremos importantes peças micronarrativas. De toda esta fortuna literária, todavia, para os estudos da minificção – em termos globais, não somente nacionais – nada terá similar relevância ao prefácio-manifesto escrito por Sebastião Rezende para a segunda edição dos *Cadernos 20* em 1971:

miniconto (míni, maxicanto) é visão do mundo. maneira de ser e agir. dinâmico, pois. miniconto, como rotulação, possível de ser substituído: minipoema, minicrônica, miniromance, polimini ou minitudo. nunca menos, abrangente e variável como as mudanças, de nosso tempo. instrumento maleável, conciso, objetivo, sintético, cioso de suas funcionalidade, aqui-agora, lá-sempre, ubíquo, polivalente, verbivocovisual. com ele sentir e ver o mundo sem desperdícios e derramamentos. formalização das coisas com um mínimo de formas, um nada de fórmulas e um todo de formular, tecnificar. arte para um tempo de sustos, de síncope. porém feita com suor+palavras+lágrimas, para sintetizar o humano, o não-humano e o que há de vir. *close-up. underground.* fotografia tirada com os olhos e o ser. míni-formal, maxi-elaboração e vida. na época dos sintéticos e das sínteses. do microfilme. da pílula. dos comprimidos e das compressões. o artista míni se comprime em sumo, em suor e sangue. e comprime o (i)mundo na tarefa de expressar e expressar-se. para ele o míni conta. canta. e conta com o míni para expressar o maxi e maxi expressar-se. acredita na falência dos gêneros, porque limitadores da criação. mas o míni é um gênero (ou anti-gênero) elástico-dinâmico-mutável. gênero hoje-e-amanhã. nunca ontem. aqui vai uma amostra do míni que sofremos, criamos, fizemos e somos (REZENDE, 1971, apud ALMEIDA, 2012, p.13 e 14).

Embora nada sugira que houvesse uma reflexão teórica coletiva do Grupo de Guaxupé sobre a formalização de um novo gênero – ainda que haja um claro projeto estético a unir os textos de Elias José, Francisca Vilas Boas, Sebastião Rezende e Marco Antonio de Oliveira -, a contribuição de Rezende para os estudos da minificção é mais que precursora: é visionária. A leitura teórica daquele que nos parece o mentor intelectual do Grupo de Guaxupé – que antecipa em cinco décadas inclusive certo esforço da presente tese, ao exercer a brevidade e fazer do texto teórico um texto de fruição, demolindo a dicotomia forma/conteúdo – aponta vários caminhos que seriam percorridos anos depois por estudiosos como Dolores Koch, Lauro Zavala, Francisca Nogueira, Violeta Rojo, Ana Sofia Marques Viana, Francilene Cechinel e eu mesmo. “Cabe ressaltar que tais associações são feitas por Rezende muitos anos antes que outros países lançassem revistas dedicadas à ficção breve e que tais teóricos estrangeiros publicassem suas primeiras pesquisas sobre a caracterização da minificção” (CECHINEL, 2018, p.79).

Que aquele microartigo seja o único de Rezende sobre o tema, pouco importa: urge reconhecê-lo como pedra fundamental nos estudos da minificção. Aqui e em qualquer lugar.

78 NOS CORREDORES DA FACULDADE

Nos corredores da Faculdade, um experiente professor trama com outro e com uma aluna e um colega jornalista. São todos escritores, mas escrever não basta. É preciso publicar. Escrever pequeno, para que o Diretório Acadêmico possa bancar as impressões de volumes de 40 páginas.

Vamos, vamos, vamos!

Escrever curto para ser lido rápido. Oferecer um novo gênero, uma nova forma de escrever o mundo, pois não há tempo.

Guaxupé, em fins dos anos 1960, era uma pequena festa.

79 MILLÔR

Entre os iniciadores do microrrelato no Brasil, um se destaca por seu conhecimento profundo do modo-de-fazer próprio dos autores de brevidades gerais: cartunista, jornalista, ilustrador, haicáista, dramaturgo, Millôr Fernandes fez toda sua carreira ligado à imprensa brasileira. Mestre multidisciplinar na arte da criação de imagens contundentes, do chiste e do choque, leitor de Bashô e Flash Gordon, tradutor de Samuel Beckett e Augusto Monterroso, comunicador poderoso dos espaços limitados pelo corte inadiável da última página, “pela primeira vez dá forma a uma prosa hiperbreve alegórica, de teor humorístico e intertextual, descontando criticamente os discursos literários e políticos do país e nos aproximando do que estava sendo desenvolvido no resto da América Latina” (CECHINEL, 2019, p.62).

Cinco anos antes de Monterroso lançar *La oveja negra y demás fábulas* (1969), que ele próprio traduziria para a editora Record em 1983, Millôr já lançava mão da releitura paródica de um gênero – a fábula –, procedimento largamente praticado pelos minificcionistas ao longo das décadas.

Hierarquia

Diz que um leão enorme ia andando chateado, não muito rei dos animais, porque tinha acabado de brigar com a mulher e esta lhe dissera poucas e boas (1).

Eis que, subitamente, o leão defronta com um pequeno rato, o ratinho mais menor que ele já tinha visto. Pisou-lhe a cauda e, enquanto o rato forçava inutilmente pra escapar, o leão gritava: "Miserável criatura, estúpida, ínfima, vil, torpe: não conheço na criação nada mais insignificante e nojento. Vou te deixar com vida apenas para que você possa sofrer toda a humilhação do que lhe disse, você, desgraçado, inferior, mesquinho, rato!" E soltou-o .

O rato correu o mais que pôde, mas, quando já estava a salvo, gritou pro leão: "Será que V. Excelência poderia escrever isso pra mim? Vou me encontrar com uma lesma que eu conheço e quero repetir isso pra ela com as mesmas palavras!" (2)

(1) Quer dizer: muitas e más.

(2) Na grande hora psicanalítica, que soa para todos nós, a precisão de linguagem é fundamental.

MORAL: Afinal ninguém é tão inferior assim.

SUBMORAL: Nem tão superior, por falar nisso. (FERNANDES, 1975, p.123).

O bestiário de Millôr a um só tempo parodia o gênero fábula, assume como literário o recurso não propriamente literário, mas funcional, escrevente, das notas de rodapé – a versão analógica do hiperlink -, ironiza o didatismo fabulesco com o apontamento de uma “submoral”, sublinha metalinguisticamente a importância da “precisão de linguagem” que o texto breve exige e, nesse grifo, espeta a psicanálise, ciência-alvo de muitas das suas tiradas. Nesse jogo de subversões e deslocamentos, o leão-rei é trazido ao mundano da briga conjugal, da vingança, vestido da humanidade própria da crônica de costumes, do caso de botequim.

80 RUA CORREA DUTRA, FLAMENGO, RIO DE JANEIRO, 28 DE ABRIL DE 2019

Faz um calor agreste no Rio de Janeiro nesse fim de abril. Bato à porta do apartamento de Francisca Vilas Boas, na cobertura de um prédio antigo na Rua Correa Dutra, no Flamengo. Tenho as costas da camisa ensopadas de suor entre a pele e a mochila cheia dos livros que carrego. À mão, uma sacola com chocolates. Fiquei em dúvida entre flores e chocolate. A Sra. Guiducci dirimiui. “Um kit com vários tipos e não tem como dar errado.” Francisca abre a porta com um largo sorriso. Parece ansiosa pela visita. Está animada para falar sobre seu trabalho de escritora, que retomou faz uns anos, depois que se aposentou das carreiras de professora e oficial de Justiça. Nossa conversa seria publicada meses depois, em setembro, numa reportagem de duas páginas no Caderno Dois da *Tribuna de Minas*.

Em seu escritório, onde papeamos, há centenas e centenas de livros. Do chão ao teto. Única remanescente do Grupo de Guaxupé, ela está determinada a fazer saber que foram eles, os quatro, os fundadores do miniconto no Brasil. Não lhe agrada que alguns pesquisadores seminais da minificção tenham atribuído ao Vampiro de Curitiba a primazia desta gestação. “As pessoas com as quais eu debati essa questão concordaram, o miniconto nasce realmente em Guaxupé. O Dalton Trevisan foi usado por outros críticos (como se fora fundador do gênero em 1994), mas em termos de data, isso não coincide. Em termos de data é anos 1960” (GUIDUCCI, 2019, p.34).

Fui descobrir Francisca Vilas Boas a partir dos estudos de Francilene Cechinel (2019) e do livro de Márcio Almeida (2010), que me enviou o volume e recomendou que a procurasse. Haveria entre os quatro de Guaxupé – Francisca, Marco Antonio de Oliveira, Elias José e Sebastião Rezende – uma reflexão crítica sobre o gênero? Debatiam o tema entre eles? Ela não faz essa afirmação categórica, diz que conversavam sobre literatura em geral, “Eu não gosto de responder pelas pessoas, mas por mim eu posso. E era muito gostoso você refletir sobre essas coisas da literatura. Ler para mim era um mundo. Falava-se muito da literatura do absurdo, da literatura mágica, do realismo mágico” (ibidem, p.34), mas deixa claro que, embora Joaquim Branco (*in* VILAS BOAS, REZENDE, JOSÉ, 1969, p.4), em prefácio aos *Cadernos 20*, afirme que o miniconto seja “invenção do Elias José”, era Sebastião Rezende o grande mentor intelectual do grupo. “O Sebastião era de família humilde e foi estudar em seminário quando jovem, o que lhe deu uma bagagem intelectual muito grande” (GUIDUCCI, 2019, p.34). Antes, já havia dito a Márcio Almeida: “Não sei de quem partiu a palavra miniconto ou o lançamento do primeiro miniconto. Sei que Sebastião Rezende possuía uma bagagem sobre teoria literária profunda” (ALMEIDA, 2012, p.43).

81 BREVES, PERO NO MUCHO

Os minicontos do Grupo de Guaxupé raramente chegam à extrema brevidade que lograriam depois autores como Dalton Trevisan e Marina Colasanti, ou mesmo atingem a radical concisão de algumas micrônicas que Clarice Lispector já publicava desde 1964 e talvez fossem conhecidas dos autores sul-mineiros, como sugere Francisca - “gostávamos de discutir Clarice Lispector, a quem buscamos conhecer no Rio de Janeiro” (ALMEIDA, 2012, p.43) -, mas ainda assim primam pela busca da síntese.

Ronda

Cansada. Enfastiada. Lília dorme. Imagens de menina brincando num tempo esquecido. Lília sonha. Enquanto isso, homens rondam a noite e dizem palavras sem nexos. Lília cobre-se no orvalho do sonho e esquece o corpo varado. Lília é criança. (OLIVEIRA, 1969, *in* ALMEIDA, 2012, p.10)

O texto de Marco Antônio de Oliveira reproduzido acima é um dos mais breves de toda a produção dos autores de Guaxupé em fins dos anos 1960. De forma geral, as narrativas tendiam a uma maior extensão, e isso se explica. O projeto sintetizador daqueles autores enfrentava um singular dificultador, senão um dilema: a necessidade aparentemente coletiva de narrar suas próprias angústias. “A força desse fluxo torna muitas vezes impossível que se atinja um alto controle formal e concisão extrema, dissolvendo um pouco da condensação” (CECHINEL, 2019, p.80).

Paz-Marciano

Hora antiga tão tardiamente vindo. Abandono minha cabeça em sua mão e o mudadiado, chega devagarinho, espessidão-ternura. Sou toda raízes renascendo, uniconstância vida, ainda-vindo, neste único abraço. Debruço doce meus gestos na ponte-ressurreição.

Suas mãos amanhecendo meus cabelos, tão cedamente molhados de fogo, madrugando meu corpo-lasso, inausente laço desbotando. Somos pedaspaço unindo todos desafagos, com medo criança de assustar nossa única paz realidade, o tão silêncio-paz-procura. Somos imensidão juntando migalhas que não fomos Tudo tão tempo tudo.

Então, tão longe como vim, vou, serena-estrada-retomada, deixando ainda no abraço silencioso, nosso afago... nosso amanhã. (VILAS BOAS *in* VILAS BOAS, REZENDE, JOSÉ, 1969, p.40)

A prosa poética, imersa em existencialismo e uma certa vontade de incomunicabilidade confessadamente sartreana, deixa patente essa tensão entre o ser breve – os neologismos (“mundadiado”, “pedaspaço”) fazem clara essa necessidade de falar muito em unidades substantivas estranhas e significativas – e o ser profundo. O não contar, para aqueles jovens sedentos por exprimir seus dilemas e angústias, era sacrificante. Era esse o dilema guaxupeano: escrever pouco para exprimir muito, não através de sentidos abertos, inacabados, em curso, mas de sentimentos enclausurados e finalmente postos ao sol.

82 PARA CABER NA PÁGINA

Assim que pôde abandonar a radical concisão expressa nos “fanzines” da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé, Francisca Vilas Boas o fez. As histórias brevíssimas que constam em *O sabor do humano*, de 1971, e atingem aquele grau de concisão próprio do microrrelato são republicações de textos que já constavam nos *Cadernos 20*. Os demais são contos que variam entre duas, três, quatro, cinco páginas. No livro seguinte, *Roteiro de sustos*, de 1972, já não há minicontos e as histórias vão até dez páginas. Embora tenha se mantido fiel às formas breves – contos e poemas – em sua retomada 40 anos depois, Francisca não voltou à minificação, assim como Elias José, que após *A mal-amada* (1970) e *O tempo, Camila* (1971) também foi dedicar-se ao conto e, principalmente, à literatura infanto-juvenil.

O abandono do miniconto por seus principais artífices em Guaxupé nos leva a especular que, além do desejo de escrever breve que existia entre aqueles escritores, um fator externo ao texto - o espaço exíguo do papel - colaborou decisivamente para a feitura de textos como este, que se apropria do jargão teatral para tecer uma miniprosa poética:

Drama

PRIMEIRO ATO

Se você me largar eu me mato. O veneno cheira à flor de laranja. Ambiente: de silêncio e terror. Imagem de pânico, olhos apagados e quentes, faces vermelhas. A certeza em tudo. Se eu continuar você não se mata? Não. Minha promessa afasta a morte. Saio carregando o peso. Me curvo sob o chumbo e meus pés afundam o chão. Descubro: o ar ainda existe.

SEGUNDO ATO

De repente, um grande medo. A casa vazia, cheia. Mil invisíveis mãos crescendo, surgindo dos cantos, monstruosas e mudas. E o silêncio. O mundo todo deserto, sem casas, sem homens. Nem um cão. A casa abandonada flutuando sozinha no centro das águas desertas. Um frêmito no peito. Sou levado para o centro do centro e o medo vai-me deixando devagarinho, sem crispções. Resta um silêncio seco e um corpo de águas claras. (REZENDE in VILAS BOAS, REZENDE, JOSÉ, 1969, p.31)

Todos os minicontos dos *Cadernos 20* cabem em uma página. Como se fosse um combinado entre os três autores, Elias, Francisca e Sebastião: dez páginas para dez textos de cada um. Sobre isso podemos apenas especular, mas não cegamente, à luz de uma afirmação de Francisca Vilas Boas a Márcio Almeida: “Produzíamos minicontos por sabê-los com maior possibilidade de encontrar o leitor. Sua publicação também era mais fácil” (VILAS BOAS in ALMEIDA, 2012, p.43). Na “época dos sintéticos e das sínteses” (REZENDE, 1971, apud ALMEIDA, 2012, p. 14), a necessidade de reduzir o texto a um registro quase visual era também a necessidade de submetê-lo à exigência do suporte, da gráfica, da indústria. A questão do espaço físico, como ocorreu com o romance de folhetim e, em seguida, com a crônica de jornal, de início se impôs na formalização da categoria miniconto no Brasil.

83 MÍNIMO DE PALAVRAS

falta de tempo.
 necessidade de comunicação rápida.
 excesso de palavras.
 um mundo que se perde...
 só o míni-conto despojado, curto, sintético,
 fiel à fórmula básica
 inicial de “o máximo de comunicação,
 num mínimo de palavras”
 poderia resolver
 esses dilemas, como um novo gênero li-
 terário, uma nova forma de
 ver o mundo. (VILAS BOAS, REZENDE, JOSÉ, 1969, p.40)

O texto acima, microteoria sem assinatura, é a apresentação de um gênero, um novo gênero literário que o Grupo de Guaxupé claramente desejava criar. A busca de reconhecimento pelo estabelecimento do miniconto no Brasil por parte daqueles autores do Sul de Minas Gerais não é de agora: foi reivindicada desde o início. Única remanescente do grupo, Francisca Vilas Boas admite que foi influenciada por escritores que já teciam ficções breves antes deles, como Julio Cortázar, Jorge Luis Borges e, no caso dela, em especial, Franz Kafka, mas reivindica seu papel na genitura da minificção nacional. “Não é que não houvesse antes de nós, Kafka já usava textos bem curtos às vezes. Mas uma coisa é Kafka lá no país dele, e outra é o grupo no Estado de Minas Gerais” (VILAS BOAS *in* GUIDUCCI, 2019, p.33).

84 OBJETIVO

Caminhar com Leonardo Da Vinci, até que restem indistintos
o compreender
e
o criar.

86 ELIAS

Referido por Joaquim Branco (*in* VILAS BOAS, REZENDE, JOSÉ, 1969) como inventor do miniconto, embora tal paternidade não esteja clara e nos pareça muito mais que a categoria seja uma criação coletiva e extemporânea, Elias José foi, entre os quatro de Guaxupé, quem produziu maior volume de minicontos. Seu livro de estreia, *A mal-amada* (1970), é o primeiro depois da plaquete *Cadernos 20* a trazer o termo “míni-contos”. Os capítulos são divididos entre “míni-contos”, “contos” e um “máxi-conto” de 25 páginas. Dos dez minicontos, apenas cinco não avançam para além de uma página. Sua prosa demanda espaço. Se *A mal-amada* é referido na folha de rosto como um livro de contos, *O tempo, Camila*, de 1971, ganha o epíteto de livro de “míni-contos”. É o auge-despedida de Elias da minificção. A grande maioria das histórias não possui aquela marca visual, de serem apreendidas numa única visada, dos textos que consideramos para o corpus deste trabalho. O esforço em busca de um texto mini, todavia, é perceptível e logra passagens como esta:

FESTAS

Natal.

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

Carnaval.

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

Cinzas.

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

Marcada pelo abandono, pela angústia e pela incomunicabilidade entre os seres, a prosa mínima de Elias José é minificção e, como bradou Sebastião Rezende, “minipoema, minicrônica, minioromance” (apud ALMEIDA, 2012, p.13). Quando micro, às vezes Elias é descontínuo e fragmentado e, genericamente híbrido, filia-se àquela tradição de brevidades fundada por Raul Pompeia nas *Canções sem metro*. Como observa Laís Corrêa na orelha de *O tempo, Camila*, “As estórias, a maioria delas, conservam a ‘poeticidade’ do instante, de certos momentos, e especialmente da linguagem, além das aquisições cósmicas presentes no seu ‘Realismo Mágico’” (*in* JOSÉ, 1971). Elias lança mão de procedimentos do poema, flerta abertamente com o fantástico e inscreve-se assim nesta linhagem da minificção nacional que aproxima-se mais da tradição fabulosa hispano-americana do que do realismo que via de regra ancora em terra firme a literatura brasileira. Sua instrospecção existencialista, todavia, exigiu mais espaço do que o limite da página permite, daí naturalmente ter se afastado dos microformatos.

87 O BANIMENTO DA ANCESTRALIDADE

Tido como romance fundador do realismo brasileiro, *Memórias póstumas de Brás Cubas* é uma narrativa contada por um defunto. O exemplo é sintomático de uma relação paradoxal que a literatura brasileira mantém com sua própria identidade, que se pretende uma através da persistência de uma estética realista-naturalista “que se inicia com os romances naturalistas e realistas do século XIX e atravessa o bojo da produção cultural no século XX” (JAGUARIBE, 2007, p.110), mas que, desde sua fundação, flerta com o fantástico. Ou não é fantástico um romance narrado do além-túmulo?

Para Gambini, esta situação que não se resolve tem origens na própria formação da consciência coletiva do Brasil.

Começamos a contar nossa história de povo a partir de um fato fabuloso chamado Descobrimiento – que sabemos ser uma inverdade e o termo correto, Invasão – e construímos um arremedo de identidade a partir de 1500, o ano do encontro de duas parcelas da Humanidade, uma caucasiana e outra autóctone, indígena. (GAMBINI, 2004, n.p)

O que poderia ter sido a síntese de duas realidades, duas culturas, duas polaridades, constitui-se, porém, na dizimação de uma (a americana nativa) por outra (a europeia). Toda a história dos índios que habitavam a porção da América que hoje chamamos de Brasil, seus mitos, suas práticas rituais, seu saber, “altamente organizado, profundo, completo, coerente, muito diverso do nosso e ao qual chamo de tesouro” (GAMBINI, 2004, n.p), foi devastado e substituído por uma visão secular imposta pelo colonizador português. A alma ancestral brasileira foi, por assim dizer, apagada.

É um conjunto de observações da natureza que se estruturou e confirmou ao longo de séculos e séculos, produzindo conhecimento sobre a terra, o corpo, a mente, o espírito, o grupo, os outros e os deuses, a flora e a fauna, a meteorologia, as águas, o vento e o fogo, a cópula, os sentimentos, a dor, os desejos, a morte e o além, o horror, o encantamento e a eternidade. Isso tudo cria alma. (GAMBINI, 2004, n.p)

Para Flora Sussekind (1984, p.43), a persistência em uma ideologia estética naturalista é uma forma de negar as fraturas que marcam nossa origem. “A estética naturalista funciona, portanto, no sentido de *representar* uma identidade para o país, de apagar, via ficção, as divisões e dúvidas”. Filhos bastardos concebidos em um ato de violência, órfãos de uma ancestralidade banida, estamos, como observou o pensador mexicano Octavio Paz, “condenados à busca da origem ou, o que também é igual, a imaginá-la’. Daí, o privilégio de uma literatura documental, da objetividade, do naturalismo, como possibilidade de se reconquistar a própria origem” (SUSSEKIND, 1984, p.35).

88 DE LENDAS E DENTISTAS

Na minificção brasileira contemporânea, que Cechinel (2019) chama de microcontos, o encantamento de mitos ancestrais como, por exemplo, o do Mauari e o Sono, aqui reproduzidos da pesquisa documental – que se grife o adjetivo – de Alberto da Costa e Silva,

Contam que o Mauari, querendo matar o sono, o esperou num galho de pau.

- Eu vou matar este sono; agora vou vigiar para matá-lo.

Esperou. Não demorou muito tempo. Viu vir um vulto.

- Parece ser o sono que vem. Dizem que quando o vulto estava já perto, e que quando o sono estava bem perto, cochilou, e de repente voou gritando: Cuá! cuá! cuá!... E foi-se embora o Mauari.

- Ora, veja, meu coração, não soube quando cochilei, mas agora eu o espero outra vez.

Esperou. Então viu, ainda outra vez, perto uma escuridão que se aproximava.

- Ele aí vem, agora eu flecho com o meu bico.

Já estava chegando perto, quando cochilou; de repente abriu os olhos, assustou-se e foi-se embora, voando, a gritar:

- Cuá! cuá! cuá!...

Assim acontece todas as noites, desde a mais remota antiguidade. (COSTA E SILVA, 2001, p.242)

é descartado em nome daquela estética naturalista-realista – ou, no caso da minificção, de um “novo realismo afetivo ou um realismo performativo” (SCHØLLHAMMER *in* JIMÉNEZ, 2004, p.159) -, como aponta o miniconto de Fernando Bonassi

002 tiradentes

No início dos anos 70, os garimpeiros arrancavam seus próprios dentes. A sangue frio, é claro. De modo que quando Paulão viajou pro norte com uma bolsa cheia de Citanest teve sucesso imediato. Mesmo quando os veios de ouro secaram, Paulão continuou oferecendo anestesia. Agora seus maiores fregueses são os índios. A maioria nem tem mais dentes pra tirar. Ele ainda vem pra São Paulo e volta com duas ou três malas da coisa (a aplica em troca do pagamento que houver). Pra ele, o caso é que os índios não estão suportando o gosto de sua própria saliva nesses tempos. (Jiparaná – Brasil – 1987) (BONASSI, 2001, n.p)

Em Bonassi arde na figura dos índios desdentados e viciados em anestésicos o assassínio das lendas, do misticismo varrido para baixo do tapete da modernidade. A imagem do nativo subtraído de suas tradições, lançado à miséria e à droga – sintética, industrializada, comercializável - é a figuração da própria consciência coletiva brasileira amputada de sua ancestralidade. Bonassi, como outros minificcionistas pós-1990, alinha sua narrativa com a realidade dura e veloz do mundo mecanizado. O ambiente fabuloso em que o pássaro falante persegue a entidade Sono não faz morada para a consciência moderna, incapaz de transcendência, pois “o mundo articulado como uma emanção do espírito, de forças visionárias e arquétipos míticos, não é congruente com o mundo da mecanização, que requer praticidade como atitude mental prevalecente” (GABLIK, 2005, p.616).

89 CONTRA O QUE FOR HEREDITÁRIO

Se podemos elencar as principais características distintivas da minificação em um pódio, o lugar mais alto seria ocupado pela brevidade. É o que confere ao gênero o prefixo mini. Em seguida viria a narratividade, não apenas por óbvia questão semântica – microrRELATO, miniCONTO, microNARRATIVA -, mas pelo fato de que a presença de narratividade é o que, em grande medida, diferencia o texto minificcional de outros microtextos quaisquer. E é o que ajuda a diferenciar também um texto literário de um texto informativo. Se aceitarmos, como Walter Benjamin (1987, p.203), que “metade da arte narrativa está em evitar explicações”, a informação, que quer dar conta de tudo sem deixar margem para dúvidas ou elucubrações, deve ser evitada pelo literato a todo custo. Mas não necessariamente sua estética, sua forma, conforme entende essa literatura apegada a uma tradição realista-naturalista, essa literatura cujos “grandes modelos talvez estejam na ciência e na informação jornalística” (SUSSEKIND, 1984, p.37).

Mas, atenção: se não impõe à tradição literária brasileira uma descontinuidade em função desse teor realístico que não nega e insiste em recolher do nosso cotidiano cruel e violento

A MÃE NA MESA DA COZINHA. Aponta o quarto às suas costas. Uma a uma, as migalhas de pão da toalha somem na sua boca. É isso vertiginosamente. O delegado tenta se aproximar mas é impossível. A criança já está envolta num lençol e os PMs recolhem o embrulho. Nada a descobrir: o pai se entregou. A mãe não se conforma daquilo ter acontecido na sua cama. (BONASSI, 1996, p.69)

a minificação contemporânea renega a hereditariedade desta mesma tradição pelo uso inegociável do fragmento, da ironia e de um certo cinismo que a transformam nessa filha torta, bastarda, quem sabe desprezada como literatura menor justamente pelo fato de fraturar a unidade de uma literatura nacional que idealiza sua própria linhagem, sua própria e inabalável identidade.

Por isso se repudia, sem pensar muito, *Via Crucis do Corpo* da obra restante de Clarice Lispector. Livro escrito de encomenda, cheio de frases e narrativas curtas, cortes abruptos e uma maldosa “grossura”, a princípio mais próxima de um Rubem Fonseca ou de um Dalton Trevisan. (SUSSEKIND, 1984, p.38)

Não se parece nada conosco.

É preciso escondê-la.

Que vem visita aí.

90 DO FANTÁSTICO QUEREMOS DISTÂNCIA?

Em sua tese *O miniconto e a história da minificção brasileira* (2019), Francilene Cechinel elenca quatro hipóteses para explicar o fato de os estudos sobre o microrrelato nacional terem até muito recentemente praticamente ignorado a obra dos autores daquilo que chamo de Primeira Fase da minificção brasileira – que produziam o que ela chama de “minicontos”, em oposição à tradição de “microcontos” que se consolidou a partir da produção de integrantes da Geração 90 –, como Marina Colasanti, Adrino Aragão, Péricles Prade, Eno Teodoro Wanke, Oswaldo França Júnior e Carlos Drummond de Andrade, entre outros que escreveram minificção majoritariamente nas décadas de 1970 e 1980.

A primeira hipótese de Cechinel é a dificuldade de conceituação dessa categoria literária transgenérica; a segunda, o viés humorístico explorado ou atribuído ao microrrelato, que o impede de ser considerado arte “séria”; o terceiro, a diferença linguística que afasta nossos autores e teóricos das publicações internacionais e, na mão contrária, retardou o acesso dos pesquisadores brasileiros às teorias já consolidadas na América Espanhola; e, por fim

uma **quarta hipótese**: a de que o teor fantástico tão marcante naqueles minicontos poderia não ter sido bem aceito no Brasil, país onde, ao contrário do que aconteceu nas demais literaturas nacionais latino-americanas, uma tradição realista tem predominado (SCHØLLHAMMER, 2009), e continuou sendo um obstáculo para a vinculação de tais textos aos microcontos criados no período marcado pelo que Schøllhammer chama de “reinvenção do realismo”. (CECHINEL, 2019, p.148)

Após profundo mergulho na produção minificcional dos anos 1970 e 1980, a pesquisadora deduz ser possível que os minicontistas daquele período “não tenham despertado maior interesse durante esses 20 anos não por serem ‘fantásticos’, mas sim, por não se proporem de maneira explícita a ‘representar’ uma ‘realidade’ histórica e social brasileira” (ibidem, p.149). Quais sejam as razões – há de se considerar também, por exemplo, a facilidade de produção e circulação de textos breves a partir da chegada da internet na década de 1990, da conveniência do microtexto ao comportamento hiperconectado e de atenção intermitente típico dos dias atuais, da maturação natural das investigações – que levaram aqueles autores ao quase-esquecimento, é inegável que a produção mais visitada é também a produção mais vinculada ao relato cotidiano, ao banal doméstico, à violência urbana, à notícia de jornal.

UMA HORA DE ATRASO provocou tumulto na Borges de Figueiredo. Quando o trem chegou, foi apedrejado. A multidão furiosa abandonou a estação e destruiu três ônibus da Auto Viação Paulina. A Companhia União dos Refinadores chamou a tropa de choque da Polícia Militar – e uma neblina subiu no final da tarde. Não se SAE quem atirou a primeira pedra: vinte e oito feridos, trinta e sete presos e o maior prejuízo. (BONASSI, 2019, p.141)

91 OUTRA PONTE

Se Carlos Drummond de Andrade representa um elo entre duas linhagens de minificcionistas brasileiros – a saber, aqueles da Primeira Fase, que aderem à tradição mágica hispano-americana, e os da Segunda Fase, que assentam sua prosa sobre o cotidiano das grandes cidades -, Helena Parente Cunha requisita reconhecimento similar. Seu primeiro livro de minicontos, *Cem mentiras de verdade* (1985), já no título sugere a ambiguidade de sua prosa bastante poética, lida por muitos como poemas em prosa, e mesmo a ficha catalográfica colabora nessa indistinção: “1. Ficção brasileira 2. Poesia brasileira” (1985). Entretanto, diferente de Drummond, que acessa as fábulas e os bestiários simultaneamente às notícias, mas conserva procedimentos mais próprios da prosa em suas micrônicas de jornal, Helena Parente Cunha, professora de teoria literária que foi direto ao livro, abusa dos recursos do poema para tecer suas narrativas paridas no seio dos cotidianos mais íntimos ou mais públicos. Ou ambos.

Adolescente

Ela tinha um jeito amarrado de arame farpado e vivia brigando com todo mundo. Irrompia e se arremessava, sempre espinho. Nem gostava de gente nem gostava de bicho, se travava. Pisava as plantas, batia nos pequenos, a voz angulosa. Agora ela está parada no meio-fio da rua, toda olhos. A gata junto do esgoto não se mexe, olha abaixo, olha adentro. O fácil filhote morto. E ela olha. Parda num fio de lágrima. (CUNHA, 1985, p.80)

A verossimilhança crua do relato de Helena Parente Cunha instala sua narrativa nesse umbral entre o real e o ficcional, como sugere o título de seu livro, ao mesmo tempo em que o ritmo, a musicalidade, as elipses, as aliteraões e a metáfora na construção do texto sugerem o entrelugar do poema que também é prosa que também é poema. Segundo Antonio Carlos Villaça (*in* CUNHA, 1985), na orelha de *Cem mentiras de verdade*, “Helena parte sempre da realidade concreta e a transfigura: de um mínimo episódio preciso da vida cotidiana mais apagada, constrói o seu pequeno mundo ficcional”, um expediente que marca a prosa de autores que viriam a praticar a minificção alguns anos depois, como Fernando Bonassi e João Gilberto Noll, representantes de um certo “realismo performativo” a que se refere Schøllhammer (*in* JIMÉNEZ, 2004, p.159). Expediente, aliás, do qual já lançava mão João do Rio (BASTOS *in* CANDIDO, 1992) na segunda década do século XX, quando fazia desfilar em suas crônicas personagens fictícios ao lado de pessoas reais.

92 MINIATURA E FRAGMENTO

Se Jorge Luis Borges, representante de primeira linha do realismo mágico latino-americano, não pôde resistir aos encantos (ou à necessidade) da escrita jornalística, não chega a ser uma surpresa que os autores de um Brasil cujas tradições literárias estão profundamente enraizadas em uma estética realista-naturalista não tenham escapado desta influência. Em termos formais, este impacto se dá no aspecto fragmentário, na sintetização textual, na concisão telegráfica que colocou no mapa os contos e as crônicas de Rubem Fonseca e Clarice Lispector, e levou João Guimarães Rosa – este sim, afeito ao fantástico tão caro a Borges - do monumental *Grande Sertão Veredas* à prosa curta e poética de *Tutameia* ou *Terceiras Estórias*, cujos contos foram escritos para ser publicados originalmente em revista.

Para não esquecer, volume de crônicas de Clarice publicado em 1978, pouco depois de sua morte em fins de 1977, foi chamado por ela de “fundo de gaveta” (LISPECTOR, 1999, p. 6). As narrativas, algumas inéditas, outras resgatadas das páginas do *Jornal do Brasil*, onde publicava desde 1967, possuem o modo do fragmento, da escrita em gestação, do que, em suas palavras, tem a forma “do inacabado, do malfeito, daquilo que desajeitadamente tenta um pequeno voo e cai sem graça no chão” (ibidem, p. 6). Publicados sob o rótulo de crônicas, os textos são sumarizados – ou abandonados? - até a máxima brevidade, assumindo ora a maneira do aforismo, ora do relato oral, do esquete de rádio, do apontamento, da fábula, do bilhete, da notícia, do poema em prosa. E, neste processo miniaturizador e fragmentador - no sentido benjaminiano de fragmento, ou seja, como alegoria da fragmentação do próprio eu (FARIA, 2010, p. 11) -, a escrita de Clarice ecoa a minificação que, àquela altura, se consolidava na América Espanhola. O conto fundador do microrrelato

El dinosaurio
Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí. (MONTERROSO apud
LAGMANOVICH, 2006, p. 19)

publicado pelo escritor hondurenho Augusto Monterroso em 1959, está refletido na máxima brevidade de uma “crônica” como

DESAFIO AOS ANALISTAS
Sonhei que um peixe tirava a roupa e ficava nu. (LISPECTOR, 2018, p.131)

publicada no *Jornal do Brasil* em 3 de agosto de 1968. Sob a pele da crônica, a minificação brasileira gerava-se ao largo da hispano-americana naquela década de revoluções.

93 ALEGRIA, ALEGORIA, MELANCOLIA

O minicontista brasileiro contemporâneo, este que deita suas histórias à sombra do mais íntimo e do mais violento das realidades cotidianas, é, em última análise e quando potente, sempre um alegorista. E aí também a indiferenciação entre real e ficcional: ao extrair da realidade cotidiana a matéria-prima de suas minificções, ele a retira de contexto, isolando-a em um pequeno artefato cujo sentido foi re-elaborado segundo suas intenções.

019 cachorros suicidas

Almir insiste para observarmos os cães mortos na estrada. Nenhuma música consegue distraí-lo. Há mesmo muitos, inchados como balões, junto ao *guard-rail*. Argumento que é apenas por estarmos numa dessas cidades ainda não completamente deterioradas, onde as pessoas acumulam bichos nos quintais, e que, na verdade, estamos vendo tantas carcaças porque ficamos paranóicos com a coisa. Almir não aceita. Pede que eu repare como são cães velhos. Afirma que eles sentem quando está chegando sua hora e o atropelamento é a única forma de suicídio que conhecem. (Londrina – Brasil – 1993) (BONASSI, 2001, n.p)

Na narrativa de Bonassi, tão cotidiana quanto um diálogo cujo objetivo é quebrar a monotonia de uma longa viagem de carro, a banalidade da existência de cadáveres de cachorros às margens das rodovias é recortada, trabalhada e levada a um diferente campo de sentido. Despedaça-se a noção de totalidade, restando um sentido atribuído pelo microficcionalista/alegorista, a ficção sempre assombrada pelo vulto de algum real. Na visão melancólica de Benjamin (apud BÜRGER, 2012, p.128), a própria face da morte: “a alegoria mostra ao observador a *facies hippocratica* da história como protopaisagem petrificada”.

94 INTEMPESTIVOS

A postura de Clarice Lispector diante de suas crônicas de “fundo de gaveta”, publicadas sob o signo “do inacabado, do malfeito” (LISPECTOR, 1999, p. 6), adivinha a urgência algo intempestiva – “O contemporâneo é o intempestivo”²⁹, decretou Barthes - de autores da contemporaneidade cuja necessidade de presentificar, de encapsular e traduzir poética e rapidamente o instante, resulta em formatos fragmentários, inespecíficos, visuais, que têm essa marca da urgência de expressar-se, do apelo do furo jornalístico, daquilo que não se pode deixar para depois e que, paradoxalmente, cristaliza-se em micropeças extemporâneas. Esta urgência e esta intempestividade são marcas da minificação brasileira mais recente, esta que traz em seu DNA a relação com o cotidiano mais privado e a realidade mais pública, com a singeleza (ou sordidez) dos relatos pessoais e com a violência, o desespero e a corrupção de uma sociedade embalada pelos noticiários. São textos que compreendem-se como inacabados, súbitos, mesmo falhos, mas que ainda assim buscam a eficiência da vingança contra um presente com o qual não coincidem totalmente e que, justamente por isso, teimam em capturar numa vendeta, como se pudessem encarcerá-lo em umas poucas linhas.

²⁹ Em sua busca para responder à pergunta *O que é o contemporâneo?*, Giorgio Agamben evoca a leitura que Barthes faz das *Considerações intempestivas* de Nietzsche. "Intempestiva esta consideração o é, porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito algo do qual a época justamente se orgulha, isto é, a sua cultura histórica, porque eu penso que somos todos devorados pela febre da história e deveremos ao menos disso nos dar conta", escreve Nietzsche, e Agamben assim interpreta: "Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo" (AGAMBEN, 2009, p.58).

95 DESPERTENCIMENTO

Um dos principais traços distintivos da minificação é justamente a vocação para o paradoxo, “a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, como o não-senso da identidade perdida, irreconhecível” (DELEUZE, 2007, p.81). Esta inespecificidade marca também outras expressões artísticas da contemporaneidade, como as artes visuais, o cinema, a fotografia, e no campo da literatura atinge de maneira mais contundente as formas breves e fragmentárias. Algo que ocorre com a minificação e, também, em larga medida, com a poesia contemporânea, que força a expansão da noção de poema. “Justamente a poesia que buscava a sua especificidade ao negar tudo o que não lhe era essencial acabou sendo capaz de negar de si absolutamente toda forma específica, sem, com isso, deixar de ser poesia” (CÍCERO, 2005, p. 24).

À crônica também pertence esse despertencimento. Seu caráter paradoxal aproxima-a ora do texto ensaístico, ora da notícia, do artigo meramente opinativo, da poesia, do conto e, no caso de muitas das crônicas de Clarice Lispector, da minificação.

RECONHECENDO O AMOR

- Este aqui, disse ela apontando o filho menor com um sorriso de carinho, eu só tive porque descobri tarde demais e já não havia mais jeito de tirar fora.
O menino abaixou os olhos e sorriu com modéstia. (LISPECTOR, 1999, p. 102)

A tessitura seca e ao mesmo tempo fluida da narrativa, a precisão das palavras, a intensidade expressiva aproximam a “crônica” de Clarice de microrrelatos paridos muitos anos depois por Dalton Trevisan

Água pelando

A mãe irascível:

- Se você não para quieta, minha filha...

- ?

- ... está vendo aqui a chaleira de água pelando? (TREVISAN, 2010, p. 145)

e Fernando Bonassi

A MINHA MÃE ENCONTROU a barata no molho do espaguete durante uma excursão a Aparecida do Norte. Na mesa ninguém ficou sabendo dessa história. Ela não fez cara de nojo. Me deu o prato e eu li na sua boca que devia despejar a comida na privada e puxar a descarga duas vezes. Aquele era um dia santo. (BONASSI, 1996, p. 45)

96 CORTA, LIMA, REDUZ

A escrita experimental de Clarice Lispector, como de alguns de seus contemporâneos, poetas e prosadores, força a literatura até os limites dos gêneros³⁰, esgarçando suas fronteiras e dinamitando a autorreferencialidade, expediente do qual Dalton Trevisan, o grande minificcionista brasileiro, também lança mão no processo sintetizador de sua escrita. Frequentemente o *Vampiro de Curitiba* – alcunha herdada do livro homônimo de 1965 – resgata frases, diálogos, contos, reescrevendo-os e quebrando-os em unidades cada vez menores, conferindo-lhes formas que impossibilitam uma categorização peremptória³¹. Por exemplo: do roteiro do filme *Guerra conjugal*, de 1975, inspirado em pelo menos 17 de seus contos – que ele mesmo adaptou para o diretor Joaquim Pedro de Andrade -, Trevisan extraiu um trecho de diálogo para publicar como ministória em *Ah, é?*

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)

e, posteriormente, cortou ainda mais para a coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século*, restando

- Lá no caixão...
 - Sim, paizinho.
 - ... não deixe essa aí me beijar. (TREVISAN in FREIRE, 2004, p. 53)

³⁰ “A escritura de Clarice Lispector – talvez influenciada por sua produção semanal de crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* – trespassa os limites e fronteiras dos gêneros e dos livros, quando republica fragmentos que haviam aparecido como crônicas como fragmentos e partes de outros textos. *Água viva* reutiliza fragmentos de algumas crônicas publicadas no *Jornal do Brasil* e republicadas posteriormente em *A descoberta do mundo*. *Para não esquecer* inclui alguns dos contos que já haviam aparecido como crônicas e como contos em *A via crucis do corpo*; e esse mesmo trânsito entre livros e gêneros pode ser percebido em *A Legião Estrangeira e Visão do esplendor*.” (GARRAMUÑO, 2009, p.30)

³¹ Trevisan não apenas reescrever seus contos para outras publicações, mas também para reedições dos mesmos volumes. Observa Luiz Alberto Andrioli Silva (2010, p.16): “Dalton Trevisan é um escritor que constantemente revisa, revisita e reescreve seus textos. Entre a primeira e a última edições de um conto, podemos encontrar diferenças muito significativas, principalmente no que diz respeito à extensão dos escritos”.

97 O GOSTO ÁCIDO DO ESSENCIAL

A vinculação entre minificção e crônica proposta, meio que acidentalmente, por Dolores Koch em 1986 (CECHINEL, 2019) deriva do artigo de Karen Burrell sobre um conto de Dalton Trevisan de 1968, “O ciclista”, que Alfredo Bosi inclui em seu livro *O conto brasileiro contemporâneo* como um dos exemplos da prosa que prima pelo “gosto ácido do essencial” (BOSI, 1981, p.16).

O ciclista

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

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

Atropela gentilmente e, vespa furiosa que morde, ei-lo defunto ao perder o ferrão. Guerreiros inimigos trituram com chio de pneus o seu diáfano esqueleto. Se não se estrebucha ali mesmo, bate o pó da roupa e – uma perna mais curta – foge por entre nuvens, a bicicleta no ombro.

Opõe o peito magro ao pára-choque do ônibus. Salta a poça d’água no asfalto. Num só corpo, touro e toureiro, golpeia ferido o ar nos cornos do guidão.

Ao fim do dia, José guarda no canto da casa o pássaro de viagem. Enfrenta o sono trim-trim a pé e, na primeira esquina, avança pelo céu na contramão, trim-trim. (TREVISAN *in* BOSI, 1981, p.189)

O flerte de Dalton Trevisan com a tessitura cronística, que levou Dolores Koch, pesquisadora seminal da minificção, a sugerir que os microtextos narrativos que estudava tinham no Brasil o nome de “crônicas” (KOCH, 2011), é não apenas um indício de seu projeto sintetizador³², mas também do ímpeto de destruição de uma categoria discursiva, que ele leva a cabo a partir de uma concisão desestabilizadora já percebida por Alfredo Bosi em 1974. Sobre esta obsessão do Vampiro de Curitiba pelo essencial, o crítico reflete que “parece beirar a crônica, mas dela se afasta pelo tom pungente ou grotesco que preside à sucessão das frases, e faz de cada detalhe um índice de extremo desamparo e da extrema crueldade que rege os destinos do homem sem nome na cidade moderna” (BOSI, 1981, p.17)

³² “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 depois para o haicai” (TREVISAN *in* WALDMAN apud SCHØLLHAMMER, 2009, p.97).

98 CRÔNICAS INSTANTÂNEAS

Eno Teodoro Wanke era um engenheiro da Petrobras que gostava de escrever. Muito, desde a década de 1950 até sua morte em 2001. E pouco: tinha preferência por formas breves como a trova – gênero pelo qual é mais frequentemente citado –, poemas, especialmente sonetos, e aforismos humorísticos. Pelas trilhas da brevidade, acabou desaguando na minificção em 1987, quando publicou *De rosas & de lírios*, primeiro de seus cinco livros de microrrelatos, que conservam proximidade com os bestiários, com o maravilhoso e que muitas vezes redundam em piadas (geralmente desprovidas de graça). Está lá na ficha catalográfica do livro: “1. Minicontos. 2. Literatura brasileira – contos. (WANKE, 1987, p.2). “A grande contribuição de Wanke para a história da minificção brasileira, porém, reside não propriamente nas qualidades de seu texto, mas na consciência de gênero apresentada pelo autor” (CECHINEL, 2019, p.127).

Wanke refletiu bastante sobre aquela forma narrativa ainda pouco explorada em meados da década de 1980. Na orelha de *De rosas & de lírios*, não assinada, lê-se:

“A linguagem é sóbria, direta, enxuta, mas completa e poderosa, de quem está habituado a se exprimir dentro da escassez de espaço e de palavras da trova e do clec. O superior desempenho do autor neste novo gênero em que se mete o faz produzir pequenas obras primas de imaginação, de observação ou simplesmente de gozação.” (WANKE, 1987, n.p)

“Cleps” são os aforismos humorísticos que renderam uma dezena de livros de Eno Teodoro Wanke. A influência de outros gêneros – o conto, a fábula, a parábola, o videoclipe – é citada pelo estudioso autor em suas reflexões acerca do miniconto, inclusive a crônica.

Qual a diferença entre o miniconto e a minicrônica, por exemplo? Quais os elementos que distinguem o miniconto dos outros gêneros literários além, é claro, das características mais óbvias, como esta de ele ser uma composição muito breve em prosa?

Vamos admitir que a dúvida caiba, pois houve até quem quisesse chamá-lo não de miniconto, mas de crônica instantânea. (WANKE apud CECHINEL, 2019, p. 129)

E aí nos aparece a antevisão, como pura especulação, da leitura que Schøllhammer (*in* JIMÉNEZ, 2004, p.158) faria anos depois, de que o miniconto seria uma espécie de “radicalização da crônica”. Ou, ainda, o eco da percepção de Dolores Koch, que associou a crônica brasileira aos microrrelatos mexicanos que então andava estudando (KOCH, 2011). São deduções que clarificam o câmbio permanente de procedimentos entre uma e outra classe genérica e reforçam a impossibilidade de apreensão total de seu estatuto.

99 VONTADE DE CRISE

Em 2001, *Eles eram muitos cavalos*, premiado livro de Luiz Ruffato, vendido como romance, surgiu como um mosaico não só de histórias cuja única ligação está no fato de ocorrerem no mesmo dia, no chão duro de uma São Paulo caótica, mas também como uma grande colagem de experiências textuais das mais diversas. Para representar esta cidade esfacelada, Ruffato apropria-se de cardápios de restaurante, classificados de serviços sexuais, horóscopo, previsão do tempo, certidão de batismo, carta, enxertando-os entre contos e minicontos e diálogos e monólogos e textos dramaturgicos prenhes de um realismo bruto para criar um painel multifacetado que reelabora o retrato de uma urbe anárquica em franca desintegração – um tanto nostalgicamente, como Benjamin diante da perda de uma unidade que jamais será reconstituída (FARIA, 2010, p. 11).

3. Hagiologia

Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadesa de um mosteiro em Bolonha. No Natal de 1456 recebeu o Menino Jesus das mãos de Nossa Senhora. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha, como única preocupação, cumprir a vontade de Deus. Morreu em 1463. (RUFFATO, 2012, p. 11)

Usando códigos reconhecíveis pelo leitor (o almanaque, o horóscopo, o cardápio, os classificados), munido de detalhes realistas e descrições que conferem uma plausibilidade de estar-no-mundo à suas narrativas e a seus personagens, Ruffato evoca no texto um “efeito do real”³³ (BARTHES, 1973). Fernando Bonassi lança mão do mesmo expediente quando transcreve uma notícia do jornal *Folha de S. Paulo* (caderno 3, página 6, de 20 de abril de 1994) e publica entre dezenas de ficções como mais uma das *100 histórias colhidas na rua*

SETE CRIANÇAS MORADORAS da favela Zaki Narchi (Zona Norte), foram internadas após comerem doces (sonhos) estragados. Elas teriam ganho os sonhos do dono de uma lanchonete, ainda não identificado. As crianças foram internadas no pronto-socorro de Santana e não correm riscos. (BONASSI, 1996, p. 185)

³³ “o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito do real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.” (BARTHES, 1972, p. 43)

100 DO EXTRALITERÁRIO AO LITERÁRIO

Antes de buscarem filiação a uma categoria ou gênero literário – o miniconto -, os minificcionistas contemporâneos parecem querer instalar sua escrita em zonas de não pertencimento. Buscam uma linguagem, um modo-de-fazer que refute não somente o desprendimento de um gênero específico, mas de uma própria ideia específica de arte. Ao transplantar para o livro, obra de arte literária, o mundano da notícia, do horóscopo, da simpatia

49. Ritual para a terça-feira, Lua em Câncer

Num canto da sala, arme um pequeno altar, usando flores que tiver em casa. No centro, coloque um pratinho com sementes e ervas e componha com um cristal rosa. Acenda uma vela cor-de-rosa e incensos de rosas. Arrume um paninho virgem da cor de sua preferência, abra-o sobre o altar e vá colocando sobre ele as ervas e as sementes, oferecendo cada um à deusa da Lua, na intenção de encontrar a paz familiar e o amor na relação. Feche o saquinho, amarre-o e use-o com você. Agradeça. (RUFFATO, 2012, p. 103)

autores como Luiz Ruffato e Veronica Stigger

(Maria Martins)

FLAMENGO R\$ 340000. Clarice
Índio Brasil vista Cristo prédio
estilo glamour fina reforma (p/
pessoas exigentes) salão 3 qts
armários dep. Reversível frente
sol manhã entrar morar! Avaliação
grátis. T. outros com direito a laje. (STIGGER, 2010, p.37)

mostram uma “vontade de crise”³⁴ – e surrupio aqui a expressão que Florencia Garramuño aplica ao problema do poema em prosa - que marca parte da prosa contemporânea, questionando seu estatuto artístico, seu estatuto ficcional e seu estatuto genérico.

³⁴ “a incorporação de uma linguagem coloquial, a dessublimação do literário, o distanciamento subjetivo e da emoção pessoal foram, como todos sabemos, outros dispositivos que, ao longo dessa crise da poesia moderna, aos poucos definiram e possibilitaram formas diferentes de explorar essa mesma forma de *pôr em crise* a poesia. De qualquer maneira, claramente o poema em prosa, concebido como *o outro* do poema em verso, teria sido um dos lugares privilegiados da literatura onde a poesia exibia sua vontade de crise.” (GARRAMUÑO, 2014, p.53)

101 HOMEM MÚLTIPLO

Herdeiro do brutalismo³⁵ de Rubem Fonseca, autor que resgatou em seus contos os dramas das crônicas urbanas que abundam em jornais e revistas desde Machado de Assis, Fernando Bonassi tem como temas preferenciais em seus microrrelatos as vidas marginais, a notícia policial, a dureza das periferias. Mas não é só no apreço por histórias do submundo do crime, da corrupção e da prostituição que os dois autores se comunicam. A economia de recursos narrativos de Fonseca, como a de Dalton Trevisan, seu contemporâneo, afeta em cheio toda uma geração de escritores – inclusive Bonassi - a partir das décadas de 1980, quando a prosa ganha uma dimensão híbrida que “é resultado da interação entre a literatura e outros meios de comunicação, principalmente meios visuais, como fotografia, cinema, publicidade, vídeo e produção da mídia em geral” (SCHØLLHAMMER, 2019, p.31), e de 1990, que retoma, em certos escritores, não apenas algumas formas, mas também vários temas da década de 1970.

Fernando Bonassi é, como muitos de seus colegas de geração, e Marçal Aquino é outro exemplo, um homem múltiplo. Atua com a mesma desenvoltura em ambientes como a literatura, o teatro e tem especial ligação com o meio audiovisual, escrevendo roteiros para cinema e séries de televisão. Difícil não enxergar nesse trânsito de habilidades uma das razões do hibridismo de sua prosa, em especial de sua microprosa, marcada por narrativas extremamente visuais, que dialogam com outras textualidades literárias, como o poema e a crônica, e extraliterárias, como a notícia e o roteiro, num permanente intercâmbio de procedimentos que frequentemente provocam o nublamento das fronteiras entre ficção e não ficção, levando a ambiguidade de sua prosa para muito além de parâmetros meramente formais.

Seu realismo, todavia, não remete ao realismo histórico, representativo, que a literatura brasileira vem refutando e regurgitando ao longo das décadas, mas filia-se a um novo realismo, “performativo”, como sugere Schøllhammer (2004). Um novo realismo que anseia pela incorporação da realidade concreta como mero referencial, remodelando porções do cotidiano em expressões literárias experimentais e buscando articular a performance da linguagem, a performance artística, com a referencialidade do acontecimento no mundo real.

³⁵ “Inspirado no neorealismo americano de Truman Capote e no romance policial de Dashiell Hammett, o *brutalismo* caracterizava-se, tematicamente, pelas descrições e recriações da violência social entre bandidos, prostitutas, policiais corruptos e mendigos.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.27)

102 PÓS-AUTONOMIA³⁶

Ao apropriar-se de notícias de jornais e incorporá-las a um conjunto de textos ficcionais, mais que provocar o “efeito do real”, mais que pulverizar as fronteiras entre o texto jornalístico e o literário, autores como Fernando Bonassi, Luiz Ruffato e outros escritores contemporâneos – ou, indo além, artistas contemporâneos - promovem o borramento entre as linhas que separam ficção e realidade. Esta é, segundo Josefina Ludmer, uma característica central do que ela chama de literaturas pós-autônomas, textos que tratam da realidade cotidiana das ilhas urbanas e habitam os umbrais entre o literário e o não literário, a realidade e a ficção.

Essas escrituras não admitem leituras literárias; isto quer dizer que não se sabe ou não importa se são ou não literatura. E tampouco se sabe ou não importa se são realidade ou ficção. Instalam-se localmente em uma realidade cotidiana para ‘fabricar um presente’ e esse é precisamente seu sentido. (LUDMER, 2007, p. 1)

Estas novas textualidades, que com frequência apresentam-se inomináveis em suas constituições, são um dos efeitos do contemporâneo, o contemporâneo pensado aqui com Alberto Pucheu, “como algo que não pode ser reconhecido pela exclusividade de um princípio de identificação a ser transmitido: excêntrico, ele se estabelece pela falta, pela ausência de centro” (2010, p. 327).

Ao “fabricar um presente”, estas escrituras tentam conferir alguma permanência ao que é impermanente, ainda que rotineiro e cotidiano. Recortam um instante que jamais permanece, pois todo instante dá lugar a outro instante e a outro instante e a outro instante e assim sucessivamente. O presente fabricado é um presente que já não é mais presente. É, se muito, a sombra do que foi, sob a luz particular de seu fabricante. O presente não tem pretensão de durar: vincula-se não ao ser, mas ao estar. Para que permaneça, deve ser fabricado.

³⁶ “A preposição do termo “pós-autonomia” (que, antecedendo-o, dialoga explicitamente com o conceito de “heteronomia” da amiga Florencia Garramuño) não quer indicar uma superação final que, instaurando o isolamento de um novo tempo, acabaria de vez com as realizações que compreendem a literatura e a arte em suas autonomias; não se deixando apreender nos registros binários, o “pós” prepositivo demanda uma nova possibilidade na esfera do cotidiano e da criação que vem frisar uma dinâmica de superposição sincrônica em que o autônomo e seu pós, ao invés de cada um aniquilar sua alteridade, deixam suas camadas visíveis em transparências atuantes, como em uma aquarela anônima e pública em que as superposições das imagens diacrônicas, mantendo-se ambivalentes, borram a cronologia e a obrigatoriedade da existência de apenas um dos planos.” (PUCHEU, 2014, p.258)

103 ESTÁVEL DE TÃO INSTÁVEL

Em sua investigação sobre os fragmentos que compõem *Desarticulaciones* (2010), de Sylvia Molloy, Florencia Garramuño identifica a “negativa a se articular de modo fechado e a colocar limites entre a realidade e a ficção como um modo de apagar as fronteiras entre esse mundo autônomo que seria a obra e o mundo exterior em que essa obra é lida ou percebida” (2014, p.21). A reflexão pode ser apropriada e estendida às escrituras de muitos minicontistas contemporâneos que jogam com esse intercâmbio de possibilidades do real e do ficcional. Veronica Stigger, por exemplo, ao colocar a si e ao marido Eduardo Sterzi num miniconto de *Os Anões*, provoca certa indiferenciação entre o real mais cotidiano e o ficcional mais brutal para criar o choque desestabilizador.

200m²

Verônica estava trífeliz (sim, ela era gaúcha) com seu apartamento novo no Centro O amigo Donizete, mineiro, organizou um chá de panela para celebrar a compra. Verônica e Eduardo (seu marido, também gaúcho) preparam pães, patês, bolos e sangria para a noitada de sábado. O apartamento ficou cheio de gente. Todos estavam encantados com a amplitude das peças. No meio da festa, Verônica foi até a cristaleira, pegou a pistola que herdara do avô, colocou-a na boca e disparou. Seus miolos foram parar na parede azul. Então, como combinado, Eduardo leu um conto que ela deixou – e que, como sempre, ninguém compreendeu. (STIGGER, 2010, p. 18)

É próprio do microrrelato, especialmente do microrrelato brasileiro contemporâneo, a busca pela instabilidade. Veronica Stigger procede esta empresa a partir do trânsito de potências e práticas do real e do ficcional, mas também através do choque, do estabelecimento, pela violência, de um estranhamento turbinado pelo susto. Escreve fragmentado. Num mesmo livro, usa a forma do roteiro de cinema, do diálogo de teatro, do conto kafkiano, do bilhete, da mensagem de celular, da ficha catalográfica, da anotação, da notícia. Põe, lado a lado e indistintamente, o literário e o não literário. Tudo é mutável - inclusive as permutas entre real e fantástico – e conduz, eventualmente, ao questionamento sobre a autonomia do texto literário enquanto obra específica e apartada do mundo ao redor.

É justamente a partir do conjunto dessas instabilidades que torna-se possível algum tipo vago de unidade que talvez possamos chamar de estabilidade, uma estabilidade gerada pela repetição. Na instabilidade manifesta-se uma das características mais patentes da minificção, seu caráter proteico, e sua recusa em ser enquadrada numa certa especificidade pelos teóricos que se digladiam com a impossibilidade de apreendê-la com exatidão cartesiana. O questionamento da autonomia proposto por alguns textos minificcionais contemporâneos pode ser visto como um dos motores desta instabilidade.

104 ZONAS DE VIZINHANÇA

O lugar do microconto é o não-lugar, a fronteira.

O ofício do microcontista não é atingir a forma perfeita do fragmento schlegeliano, “uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (SCHLEGEL apud SOUZA, 2008, p.79).

Mas antes a constituição do javaporco, híbrido fértil

selvagem

indomável.

A constituição imprevisível do que, em devir, instala-se em zonas de vizinhança ³⁷.

Se, ao acaso, constituir-se nessa obra de arte perfeita e acabada, plena do espírito do rascunho, do inacabado, será menos por sua imprecisão

mais pelas potências

de suas

imprevisibilidades.

³⁷ Devir não é atingir uma forma (identificação, imitação, Mimese), mas encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal ou de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevisíveis, não-preexistentes, tanto menos determinados numa forma quanto se singularizam numa população. Pode-se instaurar uma zona de vizinhança com não importa o quê, sob a condição de criar os meios literários para tanto (DELEUZE, 2008, p. 11).

105 CASO DE POLÍCIA

AGITAÇÃO NO NECROTÉRIO. Três camburões trazem o cadáver da “filhadaputa”. Rodas de policiais tinindo. Revólveres mornos. Justiça foi feita: a irmã de Wilsinho Galiléia está morta. PMs ameaçam duas vezes, na terceira soltam o corpo sobre a prancha de alumínio. Um calço na cabeça, outros nos pés. Crivado como se tivesse apanhado uma espécie furiosa de sarampo. Nesse dia especial o legista começa pelo ventre. Retira o feto. Mostra: “Ia ser menino.” Ao que o chefe dos investigadores acrescenta, já no meio do corredor e sem se voltar: “Ia ser bandido.” (BONASSI, 1996, p.81)

O microrrelato acima é referenciado ao final do livro *100 histórias colhidas na rua* como “Fato narrado pelo repórter policial Percival de Souza durante entrevista concedida ao autor em 1984” (BONASSI, 1996, p.209). A morte de Ednéia, então com 16 anos, ao lado do irmão Ramiro, 18 recém-completados, aconteceu em novembro de 1981, em uma suposta troca de tiros com policiais na região de Riacho Grande, como informou a revista *Veja* em sua edição de 25 de novembro daquele ano.

Caçada na mata

Quadrilha mirim é abatida por 200 soldados

Foi a maior caçada policial da história do ABC paulista. No papel de caçadores, 200 policiais de seis unidades militares da capital e do interior do Estado. No da caça, uma quadrilha formada por quatro meninos e três meninas, com uma idade média de 16 anos, acusados de praticarem assaltos em Riacho Grande, distrito de São Bernardo do Campo. A perseguição, que durou seis dias, foi oficialmente encerrada na quinta-feira passada com um saldo de oito mortos – um soldado da Companhia de Operações Especiais (COE), um motorista de caminhão, e seis membros da quadrilha. Ednéia, 16 anos, uma dos jovens mortos, estava grávida de três meses. O líder do bando, um negro que aparentava 20 anos, conseguiu fugir [...] “Foi a primeira vez, nos onze anos de corporação, que um dos nossos tombou em tiroteio com bandidos”, diz o tenente do COE. “A prisão da quadrilha tornou-se então uma questão de honra para nós”. A prisão de qualquer quadrilha de assaltantes não deveria constituir questão de honra para a polícia, mas, tão-somente parte de suas obrigações. Só que em Riacho Grande não houve prisões.

(Revista *Veja*, 25/11/1981. Banco de Dados da Imprensa sobre as graves violações de Direitos Humanos - NEV/USP). (in TEIXEIRA, 2015, p.153)

Fernando Bonassi colhe o depoimento do repórter a respeito dos bastidores de uma notícia veiculada na imprensa naquele novembro de 1981. É a cena pós-créditos. Aquilo que não faz parte da “obra” jornalística mas é, de certa maneira, seu apêndice. E que conserva, indefinidamente, valor de informação a partir do momento que se toma conhecimento – na nota ao fim do livro – de que se trata do relato de uma entrevista do autor com o repórter policial. Independente do viés de informação, todavia, resta o vigor literário desse realismo que se vale do cotidiano violento das grandes cidades, que busca, pelo choque que causa, dizer ao leitor não “isso aconteceu”, como faz a reportagem, mas “isso acontece”, como faz a ficção realista.

106 PARALELAS

Se a partir da década de 1960 o escritor brasileiro em geral “ou seguia a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica ou retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social” (SCHØLLHAMMER, 2009, p.23), a primeira opção foi a abraçada pelos minificcionistas, vide os textos do Grupo de Guaxupé e talvez aquele que fora, até então, o mais bem-acabado livro da minificação brasileira, *Zoológico*, lançado por Marina Colasanti em 1975 com histórias que vinham sendo publicadas desde 1972 no Jornal do Brasil. Essa aproximação com a minificação mágica hispano-americana continua na década de 1980, com autores como Oswaldo França Júnior

Miríades

Em torno de mim voam pequenos bichos que estão sempre a colidir com meu corpo. São tão pequenos e voam com tanta energia que a cada colisão me atravessam lado a lado. E sinto um constante cruzar desses pequenos bichos dentro de mim.

Meu corpo vai adquirindo pequenos furos até o dia em que se decomporá. Nesse dia os pequenos bichos passarão a colidir entre si, e em pouco tempo restará apenas o meu espírito sem o corpo e sem o incômodo dessas constantes colisões. (FRANÇA JÚNIOR, 1996, p.81)

e somente a partir da publicação de *Ah, é?*, de Dalton Trevisan, em 1994, tem início de forma ampla, quase que como um projeto coletivo, a exploração de novas formas de realismo em instantâneos de radical brevidade que teriam como artífices nomes como Fernando Bonassi, Voltaire de Souza, João Gilberto Noll e Nuno Ramos. Essa (re)fundação do realismo em um viés urbano, marcado pela busca urgente do efeito contundente, no caso específico da minificação brasileira, todavia, é iniciada lá atrás, paralelamente ao surgimento dos minicontos - alinhados ao realismo mágico, ao estranho e ao fabuloso -, com os contos curtos de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan.

É aquele tipo de prosa, concisa, telegráfica, algo brutal e em larga medida amoral, que dialogava com a realidade crua de um país recém-urbanizado, exposto a novas formas de violência – e de novas formas de tradução dessa violência na crescente imprensa escrita e eletrônica - que é revisitada, digerida e refundada pelos autores de microrrelatos que orbitam a virada do século, que apostam também no hibridismo formal explorado por aqueles iniciadores.

POR DEUS

Tira essa faca do meu peito e enterra o pau. É muito mais confortável. (LEITE, 2005, p.16)

107 AUTOGRAFADO

Em fevereiro de 2006, Ivana Arruda Leite autografou para uma pessoa, Astier (?), um exemplar de seu livro *Ao homem que não me quis* (2005). Cheio de anotações em caneta esferográfica cor-de-laranja e bastante oxidado, o livro veio parar em minhas mãos no decorrer da pesquisa, adquirido em um sebo. É um ótimo livro, com páginas muito bem recheadas de humor e violência, histórias curtíssimas e sarcásticas, além de um trio de contos mais longos, o universo feminino posto à luz sob uma perspectiva sagaz, íntima e irônica. Mas o que mais me intriga nessa exemplar da Editora Agir que tenho em mãos é um grifo

“Dentro da barriga do trem, um povaréu, o mundo inteiro, menos João. De tanto não vir, João pregou-me nessa paisagem feito um crucifixo”

riscado no seguinte microrrelato

NATUREZA MORTA.

A fruteira sobre a mesa. Dentro, três frutas de cera: vermelha, verde e amarela. Ao redor, duas cadeiras, uma delas vazia. Pela janela, a montanha envelhecida. Mais além, o céu azul. No fundo do vale, duas linhas: uma curva, por onde corre o rio, outra reta, onde tem sempre um trem vindo em minha direção. O trem põe o focinho pra fora, rato imenso, furibundo, ciscando o chão com patas de ferro. Dentro da barriga do trem, um povaréu, o mundo inteiro, menos João. De tanto não vir, João pregou-me nessa paisagem feito um crucifixo. (LEITE, 2005, p.15)

Ao seccionar o microtexto de Ivana Arruda Leite, Astier (?) produziu-me uma segunda narrativa. A primeira, maior, está impressa no livro como veio ao mundo e é a que todos os leitores que a ele têm acesso leem. Conta duas histórias. Tem essa descrição pormenorizada, ainda que sucinta, do ambiente interno, a fruteira, a mobília, e do ambiente externo, o céu, a montanha, o rio. Esta história algo melancólica, algo idílica, cuja superfície é a descrição que busca o bom e velho efeito do real barthesiano, ao final revela a outra, da mulher que aguarda um João que nunca vem e a deixa ali, estacada pela espera num quadro de Cézanne.

A outra narrativa é o grifo. Que se atém ao essencial e distancia-se do conto tradicional. Que não prepara, com detalhe e melancolia, o golpe fatal: é ela inteira o golpe, o choque. Obriga, murro no queixo, o leitor a erguer a cabeça. Essa narrativa, que não é melhor nem pior que a original, é a que eu tenho lido cada vez que revisito as minhas anotações. Essa é a narrativa que Astier (?) me entregou com sua caneta esferográfica cor-de-laranja. E que eu transcrevi a lápis para meu bloco de papel. E que me faz refletir, volta e meia, sobre essa coisa de apagar palavras. Apagar palavras será também um jeito de (re)criá-las.

108 A REPORTAGEM DE OLHO NA LITERATURA

A tradição realista-naturalista da literatura brasileira, “que se inicia com os romances naturalistas e realistas do século XIX e atravessa o bojo da produção cultural no século XX” (JAGUARIBE, 2007, p. 110), ganha fortes tons jornalísticos na década de 1970, período em que Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (apud SUSSEKIND, 1984, p. 174) percebem, nos romances-reportagem, “a literatura de olho no jornalismo, a reportagem de olho na literatura”. Os romances-reportagem de José Louzeiro, João Antônio e Aguinaldo Silva, por exemplo, são efeitos de um processo mais amplo, um processo de deslocamento de identidades literárias, que vão tornando-se mais e mais indeterminadas, culminando posteriormente no estabelecimento de literaturas pós-autônomas, a autonomia entendida aqui como a “especificidade e autorreferencialidade, e o poder de nomear-se e referir-se a si mesma” (LUDMER, 2010, p. 3).

‘Literatura de olho no jornalismo’, o novo naturalismo dá mais ênfase à informação do que à narração. O romance-reportagem obedece aos princípios jornalísticos da novidade, clareza, contenção e desficcionalização. Normalmente o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de romance-reportagem. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. (...) Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são notícias, informação, e não ficção. (SUSSEKIND, 1984, p. 174-175)

Ao tomarem uma porção do real e dramatizá-la, autores como Aguinaldo Silva, Félix Fénéon e Fernando Bonassi apropriam-se e subvertem um expediente jornalístico, os critérios de noticiabilidade, ou seja, os elementos que definem o que será ou não notícia, o que será ou não oferecido ao público leitor. Ambos, escritores e jornalistas, nada fazem além de eleger, segundo seus critérios – sejam literários ou editoriais - como exceção algo que faz parte de nosso cotidiano. Em outras palavras: criam escândalo. E sobre isso, nos provoca Alan Badiou (2017, p.17): “é necessário que volta e meia haja um escândalo: não, de modo algum, como revelação do real, mas como encenação de um pedacinho do próprio real *no papel de uma exceção do real.*”

109 A FOLHA

São frequentemente citados como marcos da minificção brasileira contemporânea o livro *Ah, é?*, de Dalton Trevisan, lançado em 1994, e a antologia *Os cem menores contos brasileiros de todos os tempos*, organizado por Marcelino Freire em 2004. São importantes cada qual a sua maneira. O de Trevisan, nosso maior minificcionista, porque marca o início de sua dedicação ao microrrelato – que ele chama de haicai - e pode ser considerado o divisor de duas fases da minificção nacional: a primeira, marcada pela aproximação com o fantástico e a tradição hispano-americana, que Cechinel define como “miniconto”, e a segunda, assentada num novo realismo (de novo) e no cotidiano urbano dos “microcontos”, como delimita nossa colega em sua tese *O miniconto e a história da minificção brasileira* (2019). Já a antologia de Marcelino Freire é relevante por ter colocado na ordem do dia essa expressão literária que já vinha sendo explorada no Brasil desde fins dos anos 1960. Mas é preciso reconhecer ao lado de ambos o papel do jornal *Folha de São Paulo* na expansão das narrativas ficcionais mínimas a partir de 26 de setembro de 1997, data em que foi publicada a notícia abaixo.

A Ilustrada passa a publicar, a partir de hoje, uma coluna literária diária, na página 2, ao lado do Horóscopo. A idéia é trazer, em cada dia da semana, uma pequena história, assinada por três diferentes autores brasileiros. Os titulares serão os escritores Heloisa Seixas (que fará "Contos Mínimos", a coluna das segundas e quintas), Voltaire de Souza ("Vida Bandida", às terças e sextas) e Fernando Bonassi ("Da Rua", quartas e sábados). A estréia acontece hoje com o texto "O papa e o tapa", de Voltaire de Souza.

A escritora Heloisa Seixas é autora do romance "A Porta" (1996) e do livro de contos "Pente de Vênus" (1995), ambos indicados ao prêmio Jabuti. Atualmente, organiza e traduz uma coletânea de contos de terror de autores do final do século passado e deve terminar em 1998 seu próximo romance. Voltaire de Souza, autor da coletânea "Vida Bandida", lançada em 1995 pela Scritta, é colunista do jornal "Notícias Populares" desde março de 1990. Já Fernando Bonassi é roteirista de cinema e escritor, com nove livros publicados - seis romances e três infanto-juvenis. Vencedor da bolsa DAAD (Deutscher Akademischer Aus tauschdienst), ele passará 1998 escrevendo o romance já intitulado "Mãe" em Berlim.

Bonassi já fez um livro de historietas. "A forma como nos comunicamos no dia-a-dia é telegráfica. Dá para escrever de forma sintética e com emoção", disse. Para Seixas, escrever em espaço pequeno é um desafio: "Gosto de me derramar nos detalhes e, de repente, fiquei prisioneira de dez linhas". (ILUSTRADA, 1997)

Dessas colunas na *Folha* nasceram dois livros de Fernando Bonassi, *100 coisas* (1998) e *Passaporte* (2001), e um de João Gilberto Noll, *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003). O autor substituiria Heloísa Seixas, que foi escrever para a revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil*, em 1999. Dessa produção para o JB, em que ela não precisava ficar “prisioneira de dez linhas”, Heloísa pôde derramar-se em detalhes em contos de duas páginas reunidos no livro *Contos mínimos* (2001). Voltaire não aproveitou a produção em livro, mas continuou escrevendo suas crônicas para o grupo Folha e ainda em 2019 as publicava no jornal popular *Agora*.

110 FRONTEIRA IMPRECISA

Em prefácio à primeira edição de *Contos mínimos* (2001), Heloísa Seixas explica que trata-se de uma compilação de textos publicados originalmente na revista *Domingo*, do *Jornal do Brasil*, desde 1999. “Entre os textos aqui reunidos, a maioria ‘conta uma história’, como se espera de um conto, mas outros atravessam uma fronteira imprecisa e têm sabor de crônica” (SEIXAS, 2001, p.11). Embora os contos desse livro não tenham sido considerados para o corpus do presente trabalho, pois, dos 50, 48 ocupam duas páginas (dois deles vão a três páginas), a reflexão de Heloísa nos parece adequada também para pensarmos sua produção na coluna de mesmo nome na *Folha de S. Paulo*, publicada entre 1997 e 1998, que trazia micronarrativas assim:

O nascimento das estrelas

As fotos, na revista, chamavam atenção pelo colorido. Mostravam uma superfície esponjosa como carne humana, com várias nuances de vermelho e alaranjado. Aproximei os olhos, pensando que fossem fotografias de fetos no útero da mãe, que a imprensa publica de vez em quando. Só então li a legenda: eram imagens captadas pelo telescópio Hubble e mostravam o choque entre duas galáxias, explicando que as estrelas surgem desse tipo de colisão. O choque produz uma explosão de colorido sangrento. As estrelas, como o homem, nascem banhadas de sangue. (SEIXAS, 1997, p.5-2)

Aí o microrrelato que atravessa a tal fronteira imprecisa e vagueia entre a intenção de contar uma história e dar ao texto o “sabor de crônica”. Heloísa Seixas recolhe de um ato banal, o folhear de uma revista, sua matéria-prima e, remodelada, imprime-a no caderno de cultura do jornal, ali entre a coluna social de Joyce Pascowitch e a notícia da prisão da banda Planet Hemp por apologia à maconha após um show no Distrito Federal. Simpática à literatura gótica, ao horror (carne humana, fetos no útero, colorido sangrento, banho de sangue) e às histórias de assombração, Heloísa deixa clara sua vontade de comunicação ágil: serve-se de ícones reconhecíveis pelo leitor de jornal, dialoga com a informação, para recriar em sua micronarrativa a textura vermelho-sangue traficada de uma foto-notícia.

A minificção brasileira contemporânea, espalhada em páginas de veículos jornalísticos em fins dos anos 1990, não compartilha com a crônica somente alguns de seus procedimentos e traços distintivos, como a brevidade, o gosto pelo anônimo e a imprecisão de seus limites genéricos, mas também seu próprio suporte físico, a folha impermanente do jornal diário.

111 AUTORIDADE

Os textos inespecíficos das literaturas pós-autônomas explodem não somente a autorreferencialidade das escrituras, oferecendo a impossibilidade de determinar se aquilo é, por exemplo, poema ou prosa, mas também deslocam a autoridade de determinar o que é e o que não é literatura. Não é o autor, como disse Mário de Andrade a respeito do conto (1972), quem irá dizer se aquilo é ou não é literatura, nem tampouco, como disse o mesmo Mário, o leitor, mas a não-entidade que surge da confluência entre um, outro e um terceiro, a saber: o texto em si, lapidado para reagir em ressonância. Se é importante para a academia categorizar estas textualidades, para os autores que levam seus escritos às raias do rompimento dos gêneros, o que importa é justamente o contrário: destruir qualquer chance de delimitação terminal. O que os artífices destas literaturas pós-autônomas, os minificcionistas aí incluídos, fazem é dizer:

não morram ao ponto final as possibilidades que as palavras abrem.

transcendam:

a forma

o suporte

os sentidos aparentes.

112 VIDA BANDIDA

Habitante da zona de indiscernibilidade entre a literatura e o jornalismo, vizinha da notícia, a crônica naturalmente alimenta-se dos assuntos do mundo cotidiano, promovendo frequentemente o desmoronamento das fronteiras que separam a ficção da realidade. O livro de Voltaire de Souza *Vida bandida*, que reúne crônicas escritas por ele para o jornal *Notícias populares*, pode facilmente ser lido como um volume de minicontos:

Ciúme de um presidente

Olga era uma boa dona de casa.
 Mulher dedicada.
 O marido não lhe dava valor.
 Perácio. Um machista.
 - Olga, me traz a cerveja.
 - Já vou benzinho.
 Perácio dava um arrote.
 -Brróóc.
 Olga ligou a TV.
 Viu o novo presidente.
 - O Fernando Henrique.
 Olga tinha uma grande atração sexual pelo FHC.
 - Que homem. Ai meu Deus.
 Perácio roncava na poltrona.
 - Rrrohrkk...
 Olga estava acordadíssima.
 - Ai que tesão. O FHC.
 Perácio acordou.
 - Quem é que é tesão. Hein? Hein?
 Olga confessou.
 - O Fernando Henrique.
 Perácio não disse nada.
 Pegou o 38 no criado mudo. E matou a mulher.
 Ciúmes.
 Este Brasil precisa ficar mais moderno. (SOUZA, 1995, p. 74)

Impresso no *Notícias populares*, jornal conhecido por sua linha editorial voltada para as reportagens policiais, daqueles “que a gente torce e escorre sangue”, o texto de Voltaire é consumido na chave da crônica, gênero alimentado pela realidade da vida cotidiana retratada no diário – no caso do *NP*, uma realidade brutal tingida nas cores do assassinato, dos crimes passionais, dos atentados sexuais. Transposta para o livro, a crônica pode ser facilmente lida na chave da ficção, especificamente da minificção, uma vez que encerra vários rasgos distintivos do gênero: narratividade, concisão, ironia, uso da elipse, precisão, intensidade expressiva. A maneira fraturada com que Voltaire desenrola sua narrativa, quebrando os períodos em frases curtas, às vezes nominais, como que compõe versos, e os próprios “versos” são explodidos em unidades frasais mínimas e fragmentadas. Versos livres, prosa bruta.

113 ‘ENJAMBEMENT’

Voltaire de Souza, ele próprio uma peça de fantasia, alter ego do jornalista Leão Serva, não articula somente realidade e ficção, jornalismo e literatura em seu livro *Vida Bandida*, catalogado como um volume de crônicas. Embarça também os limites entre a prosa e o verso. Se nas quebras de parágrafos ao longo dos diálogos ele respeita as convenções da escrita prosaica formal, no restante do texto o procedimento é outro. O salto de um a outro parágrafo é puramente rítmico, visual, como o salto de um verso para outro em um poema. Voltaire (1995, p.74) coloca pontos onde não seriam necessários - “Ai que tesão. O FHC.” – e orienta assim o ritmo sincopado da leitura segundo sua vontade. Estes cortes rítmicos – também com a pontuação, mas, principalmente, com a quebra de parágrafo –, não sintáticos, são procedimentos da ordem do poema. O que nos leva a Giorgio Agamben:

A consciência da importância dessa oposição entre a segmentação métrica e a semântica levou alguns estudiosos a enunciarem a tese (por mim compartilhada) de que a possibilidade de *enjambement* constitui o único critério que permite distinguir a poesia da prosa. Pois o que é o *enjambement* senão a oposição entre um limite métrico e um limite sintático, uma pausa prosódica e uma pausa semântica? Portanto, será chamado poético o discurso no qual essa oposição for, pelo menos virtualmente possível, e prosaico aquele no qual não puder haver lugar para ela. (AGAMBEN, 2010, p.142).

Embora não proceda um corte de natureza sintática, encerrando seus quase-versos com ponto como manda a cartilha da prosa tradicional, Voltaire de Souza executa cesuras estritamente rítmicas, sonoras, turvando assim os limites que opõem a pausa prosódica à semântica, situando seu texto numa área de indiferenciação entre o poético e o prosaico. Costurando frases nominais, onomatopeias e orações curtas, trabalha o ritmo e a síntese em favor da rapidez e da expressividade. Um soco a cada verso-frase.

114 PASSO DE PROSA, PASSO DE VERSO

Come ananás, mastiga perdiz
 teu dia está prestes, burguês. (MAIAKÓVSKI apud SCHNAIDERMAN, 2010).

A narratividade do célebre dístico de Maiakóvski, aqui traduzido por Augusto de Campos, que os marinheiros teriam cantado alegremente enquanto invadiam o Palácio de Inverno durante a Revolução Russa, traz sintetizada ao máximo a ideia de um certo passo de prosa que seria, segundo Giorgio Agamben, intrínseco ao poema.

O verso, no momento mesmo em que, rompendo um nexos sintático, afirma sua própria identidade, vê-se, todavia, irresistivelmente levado a inclinar-se sobre o verso seguinte, para agarrar aquilo que lançou fora de si: esboça um passo de prosa com o mesmo gesto com que dá testemunho de sua própria versatilidade. Neste lançar-se de cabeça no abismo do sentido, a unidade puramente sonora do verso quebranta, com sua própria medida, também sua própria identidade (AGAMBEN apud GARRAMUÑO, 2014, p.55).

Essa tensão entre prosa e poesia, que seria própria do poema e aparece de forma tão evidente em tantos versos cheios de narratividade em Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Chacal, Chico Alvim

MACHADO DE GENRO

Ia mostrando aquela maravilha de mata à beira da estrada
 É, Dr. Oswaldo, para uma mata destas
 só machado de genro
 Foi o que ocorreu
 Ainda em vida
 Dr. Oswaldo passou a fazenda à filha
 Não ficou um só pau (ALVIM, 2004, p. 89).

aparece radicalizada nos textos presumivelmente prosaicos de certos minificcionistas, como Dalton Trevisan

Metamorfose

Com a morte do marido pinguço
 da barriga dágua oito livros vazados
 ui credo
 à medida que os anos passam
 na lembrança da viúva
 ele deixa aos poucos de ser um pobre bêbado
 e por fim
 nunca tocou numa gota de álcool
 em toda a santa vida. (TREVISAN, 2010, p.149).

o passo de prosa se manifestando nos versos, o passo de verso se manifestando na prosa.

115 CHICO ALVIM (UMA GRANDE NOTA DE RODAPÉ)³⁸

³⁸ Na poesia de Chico Alvim, a brevidade tem a ver com o registro da oralidade, que por sua vez está ligada à preocupação permanente do escritor em se fazer ausente do discurso. E é justamente aí que se revela: ele é o poeta que ouve, o poeta-cronista. Sobre ele, escreveu Roberto Schwarz: “o minimalismo inspirado na energia do gesto verbal e da circunstância, bem como na acuidade histórico-social, obedece a um propósito demonstrativo, paralelo ao de Brecht. Sem prejuízo de ser drástica, a redução de falas, cenas, sequências, divagações etc. busca intensificar a lógica das situações práticas, a qual proporciona o critério de funcionalidade aos procedimentos formais” (SCHWARZ, 2001. p.5). No processo de aniquilação do eu lírico para trazer à tona um fora reprocessado pelo dentro, o poeta Chico Alvim acaba filiando-se mais à prosa - a prosa poética de Baudelaire - que à lírica. Enquanto poeta da escuta dos diálogos, das conversas na estação de trem, dos papos de mesa de cozinha, de gabinetes, cantos e corredores, ele entende a palavra como verbo criador de realidades, retomando seu sentido mítico, conduzindo assim sua obra pelos caminhos da narratividade. Um poeta contador de histórias, como ele mesmo admitiu em entrevista antes do lançamento do livro *Elefante*, em 2000, ao referir-se à vertente narrativa de sua obra como as “historinhas que eu conto” (ALVIM, 2002, p.199).

116 A CRÔNICA RADICALIZADA

Os textos de Voltaire de Souza publicados na *Folha de S. Paulo* eram notadamente mais breves que aquelas crônicas publicados antes no *Notícias Populares* – reunidas no livro *Vida Bandida* (1995) - e, posteriormente, no jornal *Agora*. Todavia, conservam as mesmas demais características: a afinidade com o sarcasmo, com a visualidade, os cortes rítmicos, a frase nominal, o diálogo como sintetizador de signos e propulsor de sugestões, o uso da elipse, o final que ironiza a fórmula fabulesca em um mundo nada fabuloso e evoca o gênio de Millôr.

O papa e o Tapa

João Paulo 2º vem aí. Pena que não aproveite o que o Brasil tem de melhor. Feijoada. Caipirinha. Belas mulheres. Aí seria demais. Será? Rui era garçom num bar chique da cidade. Outro dia, viu um velhinho no balcão. Pele rosada. Simpático. Sotaque polonês. Tomando vodca. Teve certeza. “É o papa! Disfarçado, mas é ele. Já chegou.” Na hora da conta, Rui não cobrou. “Cortesia da casa, santidade.” No dia seguinte, bronca do gerente. “Aqui nem o papa bebe de graça.” Rui reagiu. Partiu para o tapa. Foi surrado pelos seguranças do bar. Toda fé, mesmo tola, tem seus mártires. (SOUZA, 1997, 4-2).

“O papa e o tapa” é a crônica que inaugura a colaboração de Voltaire de Souza com a *Folha*, que seguiu até 2001, quando a coluna “Vida bandida” - assim como “Da rua”, de Fernando Bonassi, e “Relâmpagos”, de João Gilberto Noll - deixa de ser publicada. E não apenas inaugura uma colaboração, mas também salta como um marco na popularização de um gênero que, em suas vestes contemporâneas, levaram Karl Erik Schøllhammer a defini-los como “uma radicalização da crônica”³⁹ (2009).

³⁹ Os escritores contemporâneos nos mostram que o fragmento, a miniatura ou, ainda, o miniconto podem servir como uma radicalização da crônica – como nos estilhaços cotidianos de “São Paulo”, de Fernando Bonassi, ou nos “relâmpagos” de João Gilberto Noll, publicados no jornal *Folha de S. Paulo* – pelo caráter de flagrante ou de instantaneidade, como se fosse um momento congelado, capaz de incorporar, em um piscar de olhos, o sentido de todo o movimento narrativo do qual foi extirpado. (SCHØLLHAMMER, 2009, p.64-65).

117 ESTA INSTABILIDADE

Micronarrativas.

Microrrelatos.

Minicrônicas.

Microcontos.

Microtextos.

Ministórias.

Minicontos.

Micrônicas.

Crônicas.

Haicais.

Nomes para chumbar em categorias o que segue líquido nos escapando pelas frestas.

Esta instabilidade.

A única estabilidade possível para a minificação estará no conjunto de suas instabilidades.

118 CHOQUE DO REAL

Nas narrativas de Voltaire de Souza no livro de crônicas *Vida Bandida* não há descrições de ambientes, nem de caráter dos personagens, nem fluxo de consciência. O “efeito do real” de Barthes é superado por uma ideia de “choque do real” (JAGUARIBE, 2007), em que a experiência de um mundo plausível é proporcionada através do impacto fulminante, do baque, de uma intensa descarga emotiva. Na crônica “Ciúme de um presidente”, por exemplo, ele lança mão de elementos do mundo cotidiano reproduzido diariamente nas páginas dos jornais brasileiros – o crime cometido pelo marido machão contra a mulher reprimida, a fala do presidente Fernando Henrique Cardoso, representado aqui como gatilho da desgraça – para construir a verossimilhança e atingir em cheio o leitor com o punho cerrado do atentado passional. Ou seja, arma-se do “efeito do real” para atingir o “choque do real”. Esta é uma marca da literatura brasileira contemporânea que se serve da violência urbana para tecer suas narrativas, nas quais abundam personagens marginais, assassinos, estupradores, prostitutas, traficantes de drogas. E não é que não saibamos, quase sempre, que não se trata de ficção. Como sublinha Florencia Garramuño

“É claro que realidade e ficção não são indistintas; veja-se bem: são os textos que, ao se instalarem na tensão de uma indefinição entre realidade e ficção, perfazem uma sorte de intercâmbio entre as potências de uma e outra ordem, fazendo com que o texto apareça como a sombra de uma realidade que não consegue iluminar-se por si mesma.” (GARRAMUÑO, 2014, p.22).

Marca distintiva da minificção, a indeterminação certamente não é exclusividade sua. Há, na arte contemporânea, de forma geral, e nas literaturas contemporâneas, em particular, um desapego à especificidade. Instalada em zonas umbrais, as novas narrativas – entre as quais os microrrelatos flutuam com notável saliência -, distinguem-se dos textos clássicos canônicos pelo indiscernível, e esta indiscernibilidade vai além dos aspectos meramente formais de gênero, nublando também os limites entre realidade e ficção. Enquanto literatura pós-autônoma, a minificção permite perceber paradoxalmente, na superfície de sua natureza intrinsecamente prosaica, o substrato do poético e do jornalístico, da imaginação e do real. Apresentados dentro de parâmetros reconhecíveis por um leitor cuja noção de realidade é construída pela televisão, pelo cinema, pelo jornal, pela revista, pela publicidade, os casais de Voltaire, as mãos insensíveis de Clarice e Trevisan, as crianças envenenadas de Bonassi instalam-se nestas zonas de não pertencimento.

119 ESCÂNDALOS COTIDIANOS

Seja através da revelação de universos íntimos, seja através do rompante dos brutalismos cotidianos, a minificção brasileira contemporânea tem enorme necessidade de não somente escrever sobre o real, mas, evocando Barthes (2015), escrever “em” eles. Para Iser (2002, p.958), “há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificada como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional”. Na crueza de um haicai de Dalton Trevisan, estrondo passional de um episódio urbano:

Ela disse que não. Ele pediu, pelo amor da santa mãezinha, em nome de Jesus Cristinho. Segunda vez ela disse não. Não, ela disse.
Um cachorro danado que estala os dentes, João queria morder o próprio rosto. De repente o revólver explodiu na praça e levantou um bando de pombas.
Tão linda, Maria sangrava por três bocas. Ela já não era – um vestido vermelho fora do corpo. (TREVISAN, 2010, p.12)

ou na leveza de um relato de Adriana Lisboa, reflexão agridoce que flutua num fundo de cristal

Fracasso

Um fundo ruborizado na taça. Era tudo o que havia sobrado quando, às cinco e meia, a manhã começou, latejando. Os cachorros da vizinhança incomodavam. Os lábios secos incomodavam. E, de algum modo, naquela manhã o mundo não vingou, devedor de si mesmo. Uma gota de leite caiu dentro da taça e criou o imprevisto: um matiz mais denso que pensava na véspera, nas vésperas, acres, as mesclas estranhas, os estilhaços, a casa inchada de insônia. Os cachorros da vizinhança doíam. (LISBOA, 2004, p.65)

retumba o sorver e regurgitar de um mundo possível, que se impõe sobre a literatura brasileira como “uma lei de bronze” (BADIOU, 2017). O crime passional, como a fossa numa manhã ressaqueada, é corriqueiro como a roupa no varal, como as relações espúrias entre políticos e empreiteiras, como jacarés copulando, um trem que colhe um corpo desatento às margens da linha férrea. Não há o que revelar sobre o real: envolve o mundo.

O que o minificcionista contemporâneo faz frequentemente, estratégia que compartilha com o cronista, é promover o recorte dessas realidades, retratá-las em pequenos quadros e lapidá-las como joias, como exceções. “A crônica recupera o banal tornando-o excepcional (ANDRADE *in* CANDIDO, 1992, p.492). Ou, segundo Badiou (2017, p.16), fazer de uma porção de real a exceção do real. Criar escândalo: “abrir a porta para uma espécie de desvelamento de um cantinho do real, mas desde que esse fragmento seja imediatamente tratado como exceção. Se não houvesse esse toque de exceção, tampouco haveria escândalo”.

120 EDUARDOS

Podemos ver em muitos autores contemporâneos de ficções breves uma busca pelo desprendimento de qualquer noção de pertencimento. Florencia Garramuño (2012, p.16) chama atenção para o fato de que, “No interior da linguagem literária, vários tipos de especificidades – nacional, pessoal, genérica, literária – são dissolvidos num número cada vez mais importante de textos que exibem uma intensa porosidade de fronteiras”. Entre tais textos podemos localizar os de Veronica Stigger. Em seu último livro, *Sombrio ermo turvo* (2019), a autora embaralha procedimentos da ordem do conto e do poema, da minificção e do diálogo teatral, do memorial e do realismo mágico, do texto acadêmico e das notas de viagem, do real e do ficcional.

O boi

Há tempos Eduardo vinha adiando esta violência e esta felicidade. Finalmente, às onze horas do dia mais longo do ano, lá se encontrava ele diante de José, estancieiro na fronteira do Uruguai com o Rio Grande do Sul, lendário praticamente da arte de assar o gado dentro do próprio couro. José tinha sido claro: o tiro deveria ser dado pelas costas e na cabeça. Se o boi desconfiasse que estava prestes a morrer, a carne endureceria. Eduardo assentiu sem uma palavra. Porém, ao se aproximar do boi, sussurrou algo, talvez um nome, talvez uma prece, para que o animal se voltasse e, no instante do tiro, o olhasse nos olhos. (STIGGER, 2019, p.31)

Um personagem Eduardo é recorrente nas narrativas de Veronica Stigger. É nome de seu marido, o também professor Eduardo Sterzi. Ambos, Veronica e Eduardo, são gaúchos. Para o leitor que não sabe dessas coisas, as histórias em que esse personagem Eduardo aparece têm uma dimensão diferente daquela apreendida pelos que sabem da existência de Sterzi. A indistinção que Veronica Stigger faz dos gêneros avança então para fora da literatura e nubla as fronteiras entre real e ficcional. Seria o abate do boi um relato de viagem do casal de férias numa estância gaúcha?, o leitor sabido é levado a questionar. Mas isso pouco importa: relevante é a utilização das potências e das práticas de uma ordem – o real – para o estabelecimento de um determinado efeito sobre as potências e as práticas de outra ordem – o ficcional – e a maneira como estas potências e práticas mesclam-se na concretização de uma nuvem de indiferenciação cristalizada numa pequena narrativa que se suspende justamente sobre essa instabilidade. Evocando Iser a respeito dos “atos de fingir”, há aqui uma dissolução da oposição entre ficção e realidade. “Pois se trata agora de buscar relações, em vez de determinar posições” (ISER, 2002, p.960).

121 À DERIVA

"Coisas que dizem respeito à vida cotidiana da grande maioria das pessoas" (DECIA, 1998, p.6-5), disse João Gilberto Noll em entrevista à repórter Patricia Decia sobre a estreia de sua coluna de "instantes ficcionais" na *Folha de S. Paulo* em 24 de agosto de 1998. Era desse mundo cotidiano que os leitores deveriam esperar que Noll extraísse a matéria-prima de seus microtextos. O que vai abaixo foi o primeiro deles:

Treinador de almas

Dois sonâmbulos crispados frente a frente sob a luz que pisca. Esboçam um duelo arrastado, sem desfecho. Chego ali aos seus ouvidos e reverbero o trêmulo estalo do osso que me mantém a guarda. A alguns passos, o porto se esvai. Só eu percebo que o mar se adensa em volta. Os dois inermes diante das cicatrizes não mais que adivinhadas. Disfarço o chiado de algum empedernido inverno no meu peito. Sou duro, exemplar. Antes que o barco também se dissolva, a pomba prateada do Divino desprega-se de um golpe da bandeira da proa e entra esfomeada pelo roxo do raio. Antes que minha mão se desmanche, faço o sinal da regra entre os dois gladiadores, já esquecidos da luta. Agora, um segundo raio esclarece a minha posição ali, sim, de treinador de almas. (NOLL, 2003, p.293)

João Gilberto Noll escreveu microrrelatos como este por mais de três anos, publicando-os duas vezes por semana na *Folha*, numa disciplina típica do cronista atado às exigências do prazo e do tamanho da página, e depois compilou-os no livro *Mínimos, múltiplos, comuns*. Estão aí o sentimento de abandono, de perda de sentido diante da realidade concreta, os personagens em crise que marcam a prosa de Noll, "sempre à deriva e à procura de pequenas e perversas realizações do desejo" (SCHØLLHAMMER, 2009, p.32). Sobre o texto acima, o autor comentou: "Eu quero ter o direito também de fazer pequenas liturgias, pequenos momentos de elevação a partir desse barro da história. Não acho que o homem seja anjo, mas é bom a gente exercitar esse desejo de superação, de transcendência" (DECIA, 1998, p.6-5).

Em seus minicontos, diferentes das produções de seu colega de *Folha* Fernando Bonassi, por exemplo, João Gilberto Noll serve-se da realidade cotidiana como quem pega o "barro da história" e molda-o em linhas algo oníricas, revelando um instante que se presentifica mais pelo que sugere, metaforicamente, do que pelo que de fato descreve. Os "instantes ficcionais" de Noll diferenciam-se das "polaroides urbanas" de Bonassi no sentido em que buscam revelar, pelo nublamento dos limites entre acontecimento e subjetividade, "um inconsciente óptico com a impregnação do momento, tudo aquilo que pode emergir dali cheio de força narrativa" (SCHØLLHAMMER, 2009, p.67).

122 APONTAMENTOS PARA UM EVENTUAL DECÁLOGO DO PERFEITO MICROCONTISTA

Parecer sempre um desterrado.

Um clandestino.

Aquele que, estando em si, está também fora de si.

Fazer aflorar, na tessitura da prosa, o substrato do poema.

Fazer aflorar, na tessitura do poema, o substrato da prosa.

Ser um.

Ser outro.

Ser um terceiro.

Ser o terceiro.

E nunca se deixar aprisionar.

(em caso de aprisionamento, quebrar o dente de cianeto)

123 AO PALCO

Ao colherem no cotidiano eventos banais e transformá-los em narrativas literárias, os escritores os elevam ao palco, conduzem à ribalta a encenação de umas porções quaisquer do mundo real. Produzem escândalo. “A única força do escândalo reside, assim, na teatralização de um minúsculo fragmento do real enquanto denegação do próprio real” (BADIOU, 2017, p.17-18).

INDIGNADOS COM A VELOCIDADE na rodovia, jogam pedras e pneus na estrada em chamas. Faixas leite derretendo no asfalto café. A fila de anjinhos encruzilhados no acostamento (a cruz de um fazendo sombra na cruz do outro sem amparo). Da polícia só helicóptero de medo. As árvores sufocadas, farfalhando em desespero. Se passarinho havia é espeto. Tudo se turba. Lincham ônibus, cobradores e motoristas. (BONASSI, 1996, p.153)

O miniconto de Fernando Bonassi alimenta-se de um evento corriqueiro no Brasil: moradores das margens de uma rodovia se revoltam contra a velocidade assassina que assombra os acostamentos apinhados de cruces e fantasmas de crianças mortas. Acontece o tempo todo, todo dia, em todo o país. Ao levar esse recorte de realidade ao palco de *100 histórias colhidas na rua*, Bonassi executa o que Alain Badiou chama de “golpe teatral” (2017, p.18). “O golpe teatral evidentemente é parte integrante da natureza do escândalo, o que se esclarece facilmente se compreendermos que se trata na verdade de fazer um pedacinho do real funcionar como se fosse uma exceção do real”.

Um miniconto potente no Brasil contemporâneo será frequentemente isso: o recorte de uma realidade inapreensível em sua infinitude, aparentemente apóética em sua aspereza.

124 COMENTÁRIO

Talvez eu tenha ouvido isso do professor Maurício Chamarelli durante o exame de qualificação dessa especulação: “Ronda a morte o tempo todo essa tese. Começa sob a sombra do fim.”

Talvez eu tenha.

125 MARCA DA VISUALIDADE

Formalizar um quadro: é o que fazem o cronista e o minificcionista. Como também fazem o fotógrafo, o pintor, o cineasta, o quadrinista. Badiou (2017, p.33) diz: “no cinema é preciso que o diretor de gênio faça ver na imagem o que não está nela, destruindo desse modo a imposição do quadro”.

Daí minha preferência por tomar como parâmetro ou marca distintiva do que é ou não é miniconto seu aspecto visual. Um miniconto pode ser simultaneamente quase tudo, mas antes de quase tudo deve ser mini, e para tanto, deve ser apreendido em uma única visada. A medida do mini é visual. Para um miniconto ser potente é preciso ter a marca de visualidade de uma fotografia, de um fotograma, de um grafite. E o minicontista de gênio, parafraseando Badiou, deverá ser capaz de fazer ver naquelas poucas palavras, sete ou setenta, o que não está ali. O que jaz submerso, como o iceberg de Hemingway. Ver na frase a não frase, ou aquilo que está “fora da frase” (BARTHES, 2015, p.60). É preciso fazer de todo leitor um leitor como aquele de olhos azuis de Italo Calvino. Um leitor-criador.

Não se espante de ver meu olhar frequentemente errante. Com efeito, esse é meu modo de ler, e somente desse modo minha leitura é proveitosa. Quando um livro me interessa realmente, não chego a percorrer mais que algumas linhas sem que meu espírito, por ter captado uma ideia que o texto propõe, um sentimento, uma interrogação, ou uma imagem, tome a tangente e salte de pensamento em pensamento, de imagem em imagem, segundo um itinerário de raciocínios e devaneios que sinto necessidade de percorrer até o fim, distanciando-me assim do livro a perder de vista. O estímulo da leitura me é indispensável; o de uma leitura substancial, mesmo quando não chego a ler mais que algumas páginas do livro. Essas poucas páginas encerram para mim o universo inteiro que não consigo esgotar. (CALVINO, 1979, p.153)

Um leitor assim, que leia de cabeça erguida, é o que almeja um minicontista. Um que seja capaz de conversar com o de-fora numa dinâmica de constituição mútua, para citar Deleuze, aqui lido por Roberto Machado (2009, p.177): “o de-dentro é constituído pelo de-fora, por uma operação do fora, mas de tal modo que não se opõe, nem mesmo é fisicamente exterior ao de-fora: é-lhe coextensivo”.

126 JAVAPORCO

As ciências naturais comprovam que quase todo híbrido, seja bicho ou planta, é estéril. Há raros casos, entretanto, de híbridos férteis. Podem ser consideradas raras também, entre os milhares de microtextos espalhados pela rede a esta altura do século XXI, as minificções verdadeiramente férteis. Aquelas que, não desaparecendo na exigência de seus próprios vazios, nem caindo na traiçoeira armadilha da aparente simplicidade, convidem o leitor à comunhão, à dança, ao câmbio de imaginações. Só será potente uma minificção que, necessariamente híbrida, seja necessariamente fértil e, portanto, indiscutivelmente rara.

127 RESUMO DE PIGNATARI

Em minha dissertação de mestrado, eu já havia especulado sobre a relação entre fotografia e minificção⁴⁰, à luz de Cortázar. Sobre conformar um quadro em que caibam os elementos essenciais a determinada narrativa. Agora, à luz de Décio Pignatari, especulo sobre a iconicidade do texto minificcional. Sobre seu estatuto ambíguo, seu alto poder de sugestão, a unidade semântica empoderada pela economia e pela precisão vocabular, sua forma aberta e sempre fugidia, que frequentemente lança mão da parataxe, das frases curtas, da supressão de conjunções, da substantivação do texto em busca de maior concisão e maior impacto.

Um miniconto trata-se, muitas vezes, de resumir o muito que se sabe – para retornar à Teoria do Iceberg de Hemingway – lançando mão apenas do estritamente necessário para que se faça saber/sentir o que deseja. Força o ficcionista a trabalhar com o não-dito, “a palavra pescando o que não é meramente palavra” (LISPECTOR, 2018, p.367). Como brilhantemente observou Pignatari (1987, p.22): “Resumir uma narrativa já pressupõe, ainda que intuitivamente, levar a efeito um levantamento de paradigmas (os personagens e suas ações) e de sintagmas (as tramas e subtramas entre personagens e ações)”.

Se entendida como resumo, ou melhor, se também pode ser entendida como resumo, a minificção, híbrido-fértil entre o poema e a prosa, o analógico e o lógico, a parataxe e a hipotaxe, o paradigma e o sintagma, a seleção e a combinação, a síntese e a análise, pode ser entendida também como ícone, mas um ícone especial, como refletiu Pignatari a respeito do resumo: “a meio caminho entre a palavra e a figura” (ibidem, p.22). Ambígua como é ambígua a crônica, “filha do acaso e da fantasia” (ASSIS apud BRAYNER in CANDIDO, 1992, p.409), também marcada por essa visualidade, narrativa encerrada nos justos limites de um quadro: diz muito o fato de a primeira seção fixa de Machado, para o periódico *O Espelho*, de Francisco Eleutério de Sousa, levasse o nome de “Aquarelas” (ibidem, p.408).

⁴⁰ “Se o romance, como o cinema, dá a saber uma certa realidade através de um processo acumulativo de elementos parciais que vão sendo desvelados diante dos olhos do leitor/espectador, o conto, como a fotografia, não tem a seu favor o mesmo tempo ou espaço. Por seu turno, a minificção, como o conto e a fotografia, parte também da noção de limite físico, mas de forma ainda mais extrema. Logo, para obter sucesso em sua empreitada, o minicontista deve trabalhar o texto em altíssima intensidade expressiva, de modo a provocar a tal ‘espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência’ (2013, p. 152) a que se refere Cortázar.” (GUIDUCCI, 2016, p.44)

128 TERCEIRO IMPACTO

No início eram as paredes e as rochas e os ossos de animais mortos. E gravetos e lascas de pedras e pigmentos rústicos e o carvão de coisas carbonizadas. Mas então vieram os sumérios, decididos a desafiar o tempo e perpetuar sua escrita em pesadas placas de argila. E depois os egípcios com leves rolos de papiro, facilitando o manuseio, a leitura, a produção e o armazenamento de escrituras. E os romanos que consolidaram os códices de manuscritos, instituindo o formato livro que ainda hoje abunda em prateleiras de sebos e bibliotecas e livrarias e casas. E Gutenberg com a prensa que tornou os livros paulatinamente baratos e infinitamente reproduzíveis, fecundando ainda os ventres-mentes que paririam os jornais e as revistas. E Henry Edward Roberts com o primeiro computador pessoal, Tim Berners-Lee com a World Wide Web e a Amazon com o Kindle. Num espaço de quase 5.500 anos, foram várias as revoluções das tecnologias do texto, e cada uma delas, a seu tempo e cumulativamente, causou impactos na técnica da produção de escrituras e nas práticas da leitura (CHARTIER, 2002).

As formas textuais breves não devem sua existência a nenhuma destas revoluções, pelo menos não mais que qualquer outra expressão literária. Muito antes da twitteratura, por exemplo, rótulo possível somente a partir da fundação do microblog Twitter em 2006, outras escrituras de fundo poético de pequena extensão como o epigrama, a parábola, o chiste, a anedota, a canção, o haikai, o poema em prosa, o conto, a minificção existiram ou mesmo coexistiram em diferentes tempos e diferentes espaços, difundidos em variados suportes, das tumbas da Grécia Antiga aos mais modernos smartphones. Todavia, há nas formas breves e brevíssimas, de forma geral, e na minificção, em particular, algumas singularidades que conferem a elas uma notável compatibilidade com a internet, afinidades “que concedem ao leitor e/ou usuário uma destacada familiaridade com estes discursos” (FERREIRA, 2016, p.208).

129 ARGUMENTO

Não foram poucos os autores que forçaram os limites dos gêneros literários até seu esgarçamento completo, destroçando fronteiras e hospedando suas narrativas em zonas de escombros e indiscernibilidade. É, na verdade, uma marca das literaturas contemporâneas.

Passemos a uma historinha:

66

MATA PRETINHOS COMO DIFTERIA. Diz que amarra os bracinhos pra evitar que se debatam, pra acertar direito, mas quase todo mundo sabe que é pra gastar uma bala só. Agora deu de ver Nossa Senhora Aparecida. Sempre à noite, no campinho. Já foi visto mais de uma vez se arrastando no barro, pedindo desculpa. Também uiva, e gane. Dá tiro no gol, dá tiro na trave, dá tiro na lua. Um dia vai acertar alguém com esse desperdício. (BONASSI, 1996, p.139)

Este miniconto, uma das *100 histórias colhidas na rua*, de Fernando Bonassi, é na verdade o argumento do filme de curtametragem *Pé de pato*, de Alain Fresnot. A publicação no livro de Bonassi, todavia, não o desautoriza enquanto argumento de peça cinematográfica, embrião que dará vida ao roteiro. E o fato de Bonassi, ao fim do livro, creditar o texto de número 66 de seu livro como de autoria de Fresnot, não desautoriza a narrativa enquanto minificção: equilibra-se sobre esta linha de despertencimento, não como o trapezista iniciante que teme a queda, mas aquele veterano que desfruta da aventura de caminhar sobre a corda bamba.

130 MENTALIDADES EM CONVULSÃO

A internet, violento aditivo a turbinar a velocidade da contemporaneidade, acelera o esvaziamento do sentido de pertença a partir do momento em que configura-se como o lugar

onde todos os textos, sejam eles quais forem, são entregues à leitura num mesmo suporte (a tela do computador) e nas mesmas formas (geralmente as que são decididas pelo leitor). É assim criada uma continuidade que não mais distingue os diferentes gêneros ou repertórios textuais que se tornaram semelhantes em sua aparência e equivalentes em suas autoridades. Daí a inquietação de nosso tempo diante da extinção dos critérios antigos que permitiam distinguir, classificar e hierarquizar os discursos. (CHARTIER, 2002, p.109)

O ambiente virtual descrito por Chartier como lugar de convergências é terreno fértil para o florescimento daquilo que Josefina Ludmer chama de literaturas pós-autônomas. Se assumirmos, como preconizaram Marshal McLuhan e Friedrich Nietzsche, que os modos de pensar e de escrever são definidos pelas mudanças nos meios e nos modos de comunicação, devemos admitir que uma imensa convulsão nas mentalidades humanas está em pleno curso ao passo que transcorre a revolução informacional.

Os efeitos desta convulsão estão por toda parte. Podem ser conhecidos, por exemplo, nas literaturas que se propagam em forma de bits via satélite ou cabos de fibra ótica, colocando em risco nesta viagem vertiginosa sua autonomia⁴¹, sua autoria, sua integralidade, despedaçando-se em fragmentos ora carentes de sentido, ora plenos de significação. A minificação é um destes efeitos do contemporâneo. Potente em sua aparente pequenez, aninha-se com naturalidade no seio revolto dos ambientes contemporâneos de leitura, configurando-se, a exemplo da própria internet, sem centro, sem começo e sem fim, em um desafio para consumidores de textos, produtores de textualidades e nós, pesquisadores, que também somos um e outro.

⁴¹ “a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade de fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporariamente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência.” (BÜRGER, 2012, p.92)

131 PRAÇA PÚBLICA

Diferente das outras formas de produção e circulação da informação que afetaram a literatura em um sentido de maior sintetização e fragmentação da escrita – o jornal e os magazines do século XIX, a publicidade, os semanários, a TV no século XX -, a internet não se configura como um meio de comunicação de massa. Aliás, nem mesmo como meio de comunicação. É muito mais um ambiente, uma rua, praça pública.

Mais que meio de comunicação, a internet é, antes, a sociedade num segundo grau de abstração. Se quiserem comparações, ela tem mais semelhança com a rede de energia elétrica do que com um aparelho de TV ou com o alto-falante na praça do coreto. (BUCCI, 2011, p.A2)

E sendo rua, a internet não é lugar de palestra nem de monólogos. É lugar - ou não-lugar - do diálogo, do privado que se torna público, da pressa, de toda uma ecologia que nos atrai e nos distrai, da futrica e do boato, do trânsito caótico e da carroça modorrenta atravessada pelos letreiros que piscam e as buzinas histéricas. É o lugar do flerte, do papo-reto, do oi-já-fui.

Não é o alto-falante na praça do coreto.

É a praça ela mesma.

132 XEROX

Katherine Hayles percebeu que seus colegas professores andavam reclamando muito que os alunos não conseguiam mais ler romances, então estavam optando por recomendar-lhes contos; e não liam mais livros extensos, logo, a opção foi passar capítulos e excertos. “Eu supus então que uma mudança nos modos cognitivos está em curso, da atenção profunda da pesquisa humanista para a hiperatenção de uma pessoa explorando web pages”⁴² (HAYLES, 2012, p.69). Lá, como aqui, os alunos recorrem a fotocópias, aos arquivos digitalizados em formato PDF disponíveis na internet, aos capítulos com leitura aberta no Google Books... a leitura parcial ou em menores porções é característica do leitor contemporâneo, mesmo o acadêmico. “Nas universidades massificadas, os professores com trinta anos de experiência comprovam que cada vez se lê menos livros e mais xerox de capítulos isolados, textos curtos obtidos na internet, que comprimem a informação” (CANCLINI, 2008, p.58).

⁴² Katherine Hayles defende que ambos os tipos de atenção, a profunda e a hiperatenção, têm suas vantagens. “A atenção profunda é essencial para lidar com fenômenos complexos como teoremas matemáticos, trabalhos literários desafiadores e composições musicais complexas; a hiperatenção é útil, por sua flexibilidade, na alternância entre diferentes fluxos de informação, sua captação rápida da essência do material e sua habilidade de se deslocar rapidamente por diferentes tipos de textos. À medida em que os ambientes contemporâneos tornam-se mais intensos em termos de informação, não surpreende que a hiperatenção (e sua estratégia de leitura correspondente, hiperleitura) esteja crescendo, e a atenção profunda (e sua estratégia de leitura correlata, leitura profunda) esteja diminuindo, especialmente entre jovens adultos e adolescentes.” (2012, p.69).

133 REVOLUÇÃO INFORMACIONAL

Marshall McLuhan já defendera em seu essencial *Os meios de comunicação como extensão do homem* que as tecnologias, mais do que as mensagens que elas possam veicular, alteram nossa forma de pensamento, agem sobre nossa maneira de perceber o mundo independentemente de nossas vontades. “Os efeitos da tecnologia não ocorrem aos níveis das opiniões e dos conceitos: eles se manifestam nas relações entre os sentidos e nas estruturas da percepção, num passo firme e sem qualquer resistência” (MCLUHAN, 1969, p.34). Aos pesquisadores cabe investigar o que essas novas plataformas de produção, veiculação, consumo e armazenamento de textos, que colocam em xeque a própria autonomia da literatura enquanto expressão escrita, estão fazendo com nossos cérebros. Pois se assumirmos, como McLuhan – e também Hayles (2012), Chartier (2002), Carr (2011), entre outros –, que a tecnologia atua sobre nossas percepções e comportamentos, devemos admitir também que elas transformam nossa forma de conceber e consumir arte. Logo, leitores e escritores têm também diante de si um novo desafio: o de desenvolver novos modos de ler e de escrever.

“A realidade é socialmente fabricada, e uma das postulações da modernidade tardia é a percepção de que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens”, defende Beatriz Jaguaribe (2007, p.16). A maneira como os suportes tecnológicos, no contexto de uma cultura moderada pelas mais diversas mídias – das revistas em quadrinhos à TV digital –, afetam nossa percepção de mundo é apenas um dos efeitos das transformações que a técnica opera sobre o modo como pensamos. Vivemos um momento de plena revolução informacional turbinado por novas tecnologias da comunicação, um período de transição que nos suspende sobre dois modos de pensamento: o pensamento linear, literário, ou seja, aquele treinado por anos de aprendizado nos livros, artefatos últimos do saber, está dando lugar a um pensamento não-linear, fragmentado, bombardeado pela quantidade imensa de informação em pílulas disparadas pelos mais diversos suportes, especialmente através da internet (CARR, 2011, p.23).

134 A DISTRAÇÃO É A CONDIÇÃO

“É um contra-senso, hoje, escrever romances longos: o tempo voa em lascas, não podemos viver ou pensar senão em fragmentos de tempos que se distanciam, cada qual seguindo sua trajetória própria, e logo desaparecem” (CALVINO, 1979, p.13). Esta era a percepção que Italo Calvino, três décadas antes do Twitter, compartilhava com você, leitor de *Se um viajante numa noite de inverno*, romance de começos composto de fragmentos e fractais. Potencializadas desde então, a velocidade e a multiplicidade de formatos com que as informações chegam até nós fizeram com que, na visão de Katherine Hayles (2012), a distração tenha se consolidado como uma condição cultural inegável da contemporaneidade. Acostumados à leitura na tela – dos desktops, do Kindle, dos smartphones –, ao acesso instantâneo e fragmentado promovido pelos hiperlinks, à navegação com múltiplas páginas e abas e pop ups abertos simultaneamente, aos avisos de chegada de e-mail, mensagem de texto, notificações de WhatsApp, Twitter, Instagram ou Facebook, muitos de nós já não conseguimos concentrar a leitura por muitas horas, ou ainda menos, alguns minutos. É preciso checar o celular, executar um Alt + Tab, ler as notícias – ou as manchetes das notícias – de seu clube de coração, qualquer coisa que interrompa a ação da leitura e fracione aquele exercício mental em pequenas porções. Segundo Nicholas Carr (2011, p.111), “depois de 550 anos, a prensa tipográfica e seus produtos estão sendo empurrados do centro da vida intelectual para a sua periferia”⁴³. E o que resta no centro é oferecido em pílulas.

⁴³ “O deslocamento começou no meio do século XX, quando começamos a devotar mais e mais tempo e atenção aos produtos baratos, copiosos e com entretenimento sem fim da primeira onda de meios elétricos e eletrônicos: rádio, cinema, fonógrafo, televisão. Mas essas tecnologias sempre foram limitadas pela sua incapacidade de transmitir a palavra escrita. Elas desalojaram, mas não substituíram o livro. A corrente dominante da cultura ainda passava pela prensa tipográfica. Agora a corrente dominante está sendo desviada, rápida e decisivamente, para um novo canal. A revolução eletrônica está se aproximando do seu ápice à medida que o computador – desktop, laptop, handheld – torna-se nosso companheiro constante, e a internet, o nosso meio predileto de armazenar, processar e partilhar informação de todas as formas, incluindo o texto.” (CARR, 2014, p. 38).

135 COMPATÍVEL

O desalojamento do pensamento linear em nome do que Carr chama de “uma nova ética intelectual” (2014, p.112) demanda dos produtores de textos novas abordagens, uma vez que nossos cérebros agora esperam receber as informações de forma fragmentada, da mesma maneira que o Twitter e as atualizações em tempo real nos oferecem, como um “fluxo de partículas em movimento veloz” (idem, p.19). Ora, que momento propício para a disseminação das formas literárias breves! Ao passo que expressões mais extensas têm sido fatiadas ou seriadas, ou seja, readaptadas de alguma forma do suporte livro para serem servidas na bandeja digital – como *Os Anjos de Badaró*, romance de Mário Prata escrito ao vivo na internet, ou *Tristessa*, de Marco Antonio Pajola, também publicado originalmente aos pedaços on line, como um *cyberfeuilleton* -, os haicais, os aforismos e mesmo formas arcaicas como o epigrama (a exemplo do que acontecera nos jornais do século XIX) foram absorvidos de forma extremamente natural pelas novas mídias.

Dispensando na maioria das vezes a rolagem de tela – que, em se tratando de textos de grande extensão, anacronicamente remete aos antigos rolos de papiros ou pergaminhos -, as obras de tamanho mínimo encontraram na internet uma compatibilidade ímpar, reivindicando para si, com autoridade, um espaço oportuno no imenso domínio da World Wide Web. Sobre essa expansão, Violeta Rojo comenta que “a minificação tem o comprimento mais atraente para ser lida em blogs, Twitter, Facebook, Tumblr e outros, por isso há milhares de páginas dedicadas a esta forma na rede” (2016).

136 LAR DOS PEQUENOS

Pensando com Ana Sofia Marques Viana Ferreira, a internet é o espaço onde “um texto longo, por sua grande propensão à monotonia, não é visualmente atrativo e, desde o ponto de vista das expectativas, quebra com mais facilidade o interesse do leitor” (2016, p.210). Por outro lado, não há tempo de se distrair da leitura de um *hai kai* de Matsuó Bashô, aqui traduzido por Paulo Leminski:

árvore curva
o voo do corvo
inverno (LEMINSKI *in* SEABRA, 2012, n.p)

de um miniconto de Laís Chaffe

Genunflexório
— Irmã?
— Sim, padre?
— Não aconteceu nada aqui, está bem?
— Louvado seja Deus Nosso Senhor.
— Amém. (CHAFFE, 2012, n.p)

de um epigrama de Marcial

Por que não mando, Pontiliano, os livros meus?
E o medo, Pontiliano, que você mande um seu? (MARCIAL, 2015, p.8)

ou de um tweet de Fabrício Carpinejar

Às vezes era amor desde o início, mas recebeu o nome errado do medo, foi chamado de amizade, e demorou para ser declarado. (CARPINEJAR, 2017, n.p)

137 PENSAMENTO EM ESTILHAÇOS

São várias as características que as formas breves, em geral, e a minificação, em particular, compartilham com a internet. Esta familiaridade colabora de forma decisiva para que os minicontos ambientem-se de forma tão natural aos suportes digitais. A maneira fragmentada como a internet distribui a informação faz morada para histórias breves, que trazem em sua estrutura o caráter do inacabamento. Chartier (2002, p.21) pergunta: “como pensar a leitura diante de uma oferta textual que a técnica eletrônica multiplica mais ainda do que a invenção da imprensa?”. Ocorre que esta “oferta textual” frequentemente apresenta-se a nós sem que a requisitemos, seja em forma de pop ups de sites, de alertas de mensagem no Facebook ou de avisos sonoros no Web WhatsApp, “interrupções frequentes que estilhaçam nossos pensamentos” (CARR, 2011, p.183). Como advertira Octavio Paz (1984, p.23) sobre os tempos modernos, “Passam-se mais coisas (nos dias e anos) e todas elas passam quase ao mesmo tempo, não uma atrás da outra, mas simultaneamente”. Resta-nos então uma leitura esparsa, descontínua, que

“busca, a partir de palavras-chave ou rubricas temáticas, o fragmento textual do qual quer apoderar-se (um artigo em um periódico, um capítulo em um livro, uma informação em um web site), sem que necessariamente sejam percebidas a identidade e coerência da totalidade textual que contém esse elemento.” (CHARTIER, 2002, p.23)

138 HIPERLINK

Todo microrrelato contém uma espécie de hipertexto. O “link”, todavia, não está marcado para ser clicado nem tampouco conduz a outra textualidade digital. Antes, funciona como um gatilho armado pelo minificcionista, que dispara no cérebro do leitor referências implícitas, paródias, intertextos, histórias subjacentes que só vêm à tona graças ao exercício de imaginação e resgate da memória cultural de cada indivíduo. Abaixo, um microrrelato do argentino Daniel Frini.

Variações sobre «A Metamorfose» de Kafka XI

- Gregor, acomoda as anteninhas, que a televisão está a ver-se com chuva! (FRINI *in* ENE, n.p)

Ao conhecedor de *A Metamorfose*, de Franz Kafka, o texto paródico disponível no site *Micro-Leituras*, de Luís Ene, dispensaria até mesmo o título. Este leitor já conhece a história de Gregor Samsa, que certa manhã “acordou de sonhos intranquilos” (KAFKA, 1985, p.7) metamorfoseado em uma horrenda barata. Portanto, estabelece uma associação imediata com os personagens da trama kafkiana. Para aquele que desconhece a história de Gregor, a interpretação será diversa, embora nada o impeça de imaginar que as “antenninhas” referem-se às antenas de uma barata e não à da televisão – o que, cá entre nós, seria bem pouco provável pela maneira como Frini induz nossa leitura. Mas tanto para aquele que acessará sua memória cultural para trazer Gregor Samsa à tona quanto para o leitor que não leu a obra de Kafka, mas que já percebeu, com o auxílio do título, que trata-se da atualização de uma história previamente dada, o miniconto demanda colaboração ativa. Há aí um quase-jogo, o título “Variações sobre «A Metamorfose» de Kafka XI” impõe um desafio ao leitor, provoca seu repertório cultural. Provoca, portanto, a interatividade, e evoca a intertextualidade, que foi tornada possível, em sua configuração moderna, graças à tecnologização da palavra, como observa Walter Ong (1998, p.95): “A escrita, a impressão e o computador são todos meios de tecnologizar a palavra”⁴⁴.

⁴⁴ “A impressão igualmente dá origem à moderna questão da intertextualidade (...) Quando, nas últimas décadas, surgiram doutrinas da intertextualidade para se contrapor à estética isolacionista de uma cultura romântica impressa, elas se tornaram uma espécie de choque. Eram ainda mais perturbadoras pelo fato de que os escritores modernos, angustiantemente conscientes da história literária e da intertextualidade de facto de suas próprias obras, preocupam-se com o fato de que possam não estar produzindo nada de realmente novo ou diferente, que possam estar inteiramente sob a ‘influência’ de textos alheios” (CARR, 2014, p. 38).

139 UNS E ZEROS

A capacidade de síntese e concisão, que ecoa “a simplicidade bruta de uns e zeros” (HAYLES, 2009, p.182) do código binário, capaz de ser desenvolvido em construções extremamente profundas e complexas, é característica compartilhada entre a minificação e a internet. O poder de sugestão, de dizer muito com muito pouco, é um talento desejável tanto no minificcionista quanto no produtor de textualidades multimídia. Estamos perdendo nossa capacidade de encarar textos muito extensos. Diante da oferta infinita da tela do computador, não temos paciência para manter a concentração por longos períodos. Os hiperlinks, em vez de melhorar nossa compreensão de determinado assunto, degradam-na (HAYLES, 2012, p.63). Saltamos de um texto a outro e a outro e a outro, experimentando porções cada vez menores de informação, de literatura, de imagem, de música. Não é surpresa o sucesso das séries de televisão *on demand* na Netflix, com seus episódios bem mais curtos que os filmes de longa-metragem, nem o triunfo da unidade musical “faixa” sobre a unidade musical “álbum”, devidamente salteada em modo randômico em serviços de streaming como Deezer e Spotify, o próprio encolhimento no tamanho da música popular⁴⁵, e tampouco a proliferação das minificações no ambiente virtual. Um texto curto como

TESTE

- Que tal fazer, então, o mesmo teste
com mulheres gordinhas,
de cabelos crespos. (STIGGER, 2010, p.13)

tem a medida desta brevidade que a visão inquieta do navegante de internet requer e, portanto, maior possibilidade de ser absorvido em sua integralidade pelo leitor desatento do que um romance de 700 páginas, que convida à dispersão. Néstor Garcia Canclini (2008, p.58) percebeu que as “telas do nosso século também trazem textos e não podemos pensar sua hegemonia como o triunfo das imagens sobre a leitura. É certo, porém, que mudou a maneira de ler. Os editores ficam mais reticentes frente aos livros eruditos de tamanho grande”.

⁴⁵ Segundo reportagem do Quartz, “as músicas estão ficando mais curtas. Entre 2013 e 2018, a duração média de uma canção no top 100 da revista *Billboard* caiu de 3 minutos e 50 segundos para cerca de 3 minutos e 30 segundos. Seis por cento das canções que se tornaram hits tinham 2 minutos e 30 segundos ou menos em 2018, mais que o 1% de cinco anos antes”. A reportagem pode ser acessada neste endereço: <https://qz.com/emails/quartz-obsession/1549455/>

140 O CHOQUE CONSUMÍVEL

A banalização proporcionada pela ampliação das possibilidades de produção e veiculação de microtextualidades nos ambientes digitais, sobre a qual disserta Violeta Rojo (2014), nos leva a pensar também sobre a banalização da estética do choque, sobre a qual fundamentam-se em larga medida não apenas os minicontos, mas muitas das literaturas brasileiras contemporâneas. Nasce, a partir desta popularização, uma modalidade de choque que poderíamos chamar de “choque esperado”, tomando emprestado conceito elaborado por Peter Bürger em sua *Teoria da Vanguarda*:

Uma estética do choque levanta ainda um outro problema: a impossibilidade de tornar duradouro esse tipo de efeito. Nada perde seu efeito com maior rapidez do que o choque, por ser ele, de acordo com sua natureza, uma experiência única. Na repetição, ele se transforma de maneira radical. (BÜRGER, 2012, p.145)

É discutível se o efeito do choque se perde assim tão rapidamente como Bürger quer fazer crer ou se leva, na melhor das hipóteses, a desdobramentos de sentidos outros. Todavia é preciso refletir: a repetição do choque, ou, quem sabe, a institucionalização do choque na minificção, não levaria a uma diminuição de seus efeitos sobre o leitor? Ao ansiar por um choque esperado, o leitor não seria convertido num mero consumidor de choques? E o microtexto, que mira o choque como um de seus recursos vitais, não seria reduzido a banal dínamo literário? É um risco que corre o microcontista, por certo. Caberá ao escritor de gênio desviar desta armadilha e levar suas histórias para além de uma mera sequência de sustos que, como num filme de horror ruim, redundam em bocejos.

141 EM FATIAS

Em tempos digitais, a fragmentação do texto não é percebida, se não desejada, somente pelo leitor, mas também pelo escritor. Paralelamente aos suportes de leitura, desenvolvem-se novos mecanismos de escritura. “Nietzsche, consta, parece ter sido o primeiro pensador a escrever em uma máquina, tendo sentenciado, por meio de uma delas, que ‘nossos instrumentos de escrita trabalham em nossos pensamentos’” (KITTLER apud RÜDIGER, 2006, p.192). Da cunha à máquina de escrever, as tecnologias de produção de texto disponíveis atuavam sobre nosso cérebro, mas até então nos obrigavam a uma maneira predominantemente linear de construção do tecido textual. Perceberam isso Nietzsche, Marshall McLuhan, Eric Carr e também o escritor venezuelano Juan Carlos Méndez Guédez:

Ayer en la tarde inventaron el telégrafo. Desde hoy toda la narrativa mundial deberá transformarse. Quien no escriba a partir de los nuevos paradigmas, de las nuevas nociones de tiempo y espacio que genera este invento impresionante, será un narrador de museo, una pieza arqueológica. (GUÉDEZ, 2010, n.p)

Os modernos processadores e editores de texto facilitaram escrever por meio de fragmentos, de maneira descontínua, a agilidade e a facilidade do ctrl + c / ctrl + v a serviço do criador do texto, e não somente do editor. Posso começar pela conclusão, retornar ao início, alterar o meio, apagar, alterar, fazer colagens, trocar tudo de lugar quantas vezes quiser sem ter de jogar folhas e mais folhas no lixo até atingir a ordem final desejada. Um modo de criar que reflete um modo de pensar, um modo de ser, como refletem Harvie, Martin e Scharf (apud PIGNATARI, 1987, p.76): “Os hábitos não regem apenas nossos modos de agir, mas, também os nossos modos de pensar e sentir. Os homens se tornaram mecânicos na cabeça e no coração – tanto quanto nas mãos”.

142 ADAPTÁVEIS

As inovações técnicas, disseminadas no país de modo mais acelerado sobretudo desde as últimas décadas do século XIX, repercutiram no cotidiano e na transformação da sensibilidade dos produtores culturais mais atuantes no Brasil da virada do século e dos dois primeiros decênios do século XX, chegando mesmo a marcar decisivamente – por contraste, imitação ou estilização – sua técnica literária. (SUSSEKIND apud CARDOSO *in* CANDIDO, 1992, p.140)

Mais que a minificação, a crônica – que é Cronos, mas também é Aion, o devir-louco, simultaneamente apreensível e inapreensível em seu simultâneo acabamento/inacabamento fragmentário⁴⁶ – é produto da modernidade, das modernas formas de produção e veiculação de textualidades. O bonde que habita o conteúdo da narrativa do cronista habita também sua forma: passa ligeiro, objetivo, de um ponto a outro, sem mais, apenas menos.

As minificações, que estão aí desde que se escrevia a cunha sobre pedras, mas só ganharam este nome muito recentemente, encontraram fácil aceitação nos novos suportes digitais. E também essa, digamos, adaptabilidade é característica compartilhada com a crônica, que, desde que teve definida sua forma moderna no alvorecer do século XX – projeto tão bem elaborado que é até hoje uma nossa contemporânea -, aclimatou-se facilmente ao ambiente digital, também por sua brevidade, por sua ligeireza e por sua seminal conexão com o agora e seu descaso com a permanência.

Uma boa crônica até pode permanecer, mas não é feita para tal: se antes era escrita sob a certeza de se tornar embrulho de peixe no dia seguinte, hoje é produzida na garantia de logo ser descartada em favor de um meme. Ou um gif de gato. Se muito bem-sucedida, conseguirá boa soma de “likes”, “comments” e “shares”. Essencialmente, todavia, guardadas as devidas e díspares proporções entre um Rubem Braga e uma Tati Bernardi, um Drummond e um Duvivier, a crônica que abunda em sites, blogs e redes sociais do século XXI pouco ou nada mudou, em termos formais⁴⁷, em relação àquelas dos jornais e semanários do início do século XX. Já era, antes, desde Machado, um produto literário pronto para os tempos que viriam.

⁴⁶ “O fragmento bloqueia em si mesmo, de certa forma, o acabamento e o inacabamento, ou de maneira ainda mais complexa, não seria sem dúvida impossível dizer que ele acaba e inacaba ao mesmo tempo a dialética do acabamento e do inacabamento” (LACOUE-LABARTHE e NANCY, 2004, p.82).

⁴⁷ Percebemos na produção brasileira atual a rarefação de um tipo de crônica mais narrativa em favor da aproximação com o artigo de opinião, a mensagem sobrepondo-se à palavra em si. Se seria uma busca por maior aceitação nos ambientes virtuais, ecoando pensamentos e causas em voga, obviedades de toda sorte, colunas cagarregras, pílulas de autoajuda e polêmicas pré-fabricadas, tudo em busca de “likes”, refletindo o zeitgeist deste início de século, somente um (tentador) estudo mais aprofundado poderia, quem sabe, revelar.

143 ESCASSEZ

Ambos, cronista e minificcionista, escrevem sob o signo da falta.

Desejada ou imposta.

Escassez.

De tempo.

De espaço.

Resta-lhes, pois, o dote da precisão.

144 VERONICA STIGGER NO FACEBOOK (28 de dez de 2017 às 17h44)

“A coisa que mais gosto quando estou trabalhando num novo livro é revisitar anotações antigas. Algumas, para mim, soam quase como um mistério (ou um conto pronto), como esta:

‘Vou dar uma fala ao cego, para ele falar em espanhol, sua língua mãe.’

Ou esta:

‘Depois disso, entra o sabonete.’” (STIGGER, 2017, n.p)

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- ALVIM, Francisco. *Poemas [1968-2000]*. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- ALVIM, Francisco. Ela se finge, ela se disfarça, ela é muito sonsa: a poesia de Francisco Alvim. *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*, São Paulo, n. 2, p. 199-207, ago. 2002. Entrevista concedida a Sérgio Alcides.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *50 Verbetes Para Um Dicionário de Literatura Brasileira*. Ed. Fac-sim, 1952. Disponível em: <http://notaterapia.com.br/2016/07/18/50-verbetes-para-um-dicionario-de-literatura-brasileira-por-carlos-drummond-de-andrade>. Acesso em 27 de março de 2018.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: Record, 1994.
- ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2003.
- ANDRADE, Oswald de. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 5ª Ed. São Paulo. Globo, 2004.
- ANDRADE, Oswald de. *Serafim Ponte Grande*. 5ª Ed. São Paulo. Globo, 1989.
- ARAÚJO, Regina Lúcia de. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. 2006. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.
- ASSIS, Machado de. Os fanqueiros literários. *O espelho*, Londres, ano 1, n. 2, p. 2, 11 set. 1859. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=700037&PagFis=15&Pesq=machado>. Acesso em: 22 de fevereiro de 2018.
- BADIOU, Alain. *Em busca do real perdido*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2007.

- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERTRAND, Aloysius. *Gaspard de La nuit: fantasias à maneira de Rembrandt e Callot*. Brasília: Thesaurus, 2003.
- BIERCE, Ambrose. *Fantastic fables*. Nova York: Dover Publications, 2011.
- BIERCE, Ambrose. *The Devil's Dictionary*. Nova York: Dover Publications, 1993.
- BONASSI, Fernando. *100 coisas*. São Paulo: Angra, 1998.
- BONASSI, Fernando. *100 histórias colhidas na rua*. São Paulo: Scritta, 1996.
- BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- BUCCI, Eugenio. A internet não é um meio de comunicação. *O Estado de S Paulo*, São Paulo, ano 132, n. 43101, p. A2, 20 out. 2011. Disponível em: <https://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,a-internet-nao-e-meio-de-comunicacao-imp-787902>. Acesso em 15 de abril de 2017.
- BUKOWSKI, Charles. *Queimando na água, afogando-se na chama*. Porto Alegre: L&PM, 2016.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAIROLI, Fábio Paifer. *Marcial brasileiro*. 2014. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássica e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- CAIROLI, Fábio Paifer. *Pequena gramática poética de Marcial*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras Clássica e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.
- CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- CANDIDO, Antonio et al. *A crônica: o gênero sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Editora Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1992.
- CANDIDO, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

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

CARPINEJAR, Fabrício. Sem título. @carpinejar. 18 jan. 2017. Disponível em <https://twitter.com/CARPINEJAR/status/821674428480290816>. Acesso em 18 de outubro de 2016.

CHACAL. *Muito prazer*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CHAFFE, Laís. *Escrita criativa*. [s. l.], 30 jan. 2012. Disponível em <https://www.escritacriativa.com.br/?apid=2424&tipo=2&dt=0&wd=Minicontos&titulo=Genuflex%F3rio>. Acesso em 20 de agosto de 2017.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e famas*. Rio de Janeiro: BestBolso, 2015.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CUNHA, Helena Parente. *Cem mentiras de verdade*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

DAVIS, Lydia. *Nem vem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

DECIA, Patricia. João Gilberto Noll estreia hoje coluna ‘Relâmpagos’. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ano 78, n. 25346, pag. 6-5, 24 ago. 1998.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FARIA, Maria Lucia Guimarães. Plenitude e carência: a dialética do fragmento. *Revista Litteris*, Rio de Janeiro, n.5, 2010. Disponível em: <https://www.yumpu.com/pt/document/read/12664000/plenitude-e-carencia-a-dialetica-do-fragmento>. Acesso em 19 de dezembro de 2019.

FÉNEON, Félix. *Notícias em três linhas*. Leça da Palmeira: Exclamação, 2014.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.

FERREIRA, Ana Sofia M. V. Atlas de minificción: Portugal y Brasil. *Nuevas fronteras en la minificción*. Madri: Iberoamericana-Vervuert, 2016.

FERREIRA, Ana Sofia M. V. Consideraciones básicas sobre el microrrelato brasileño contemporâneo. *Plesiosaurio. Primera revista de ficción breve peruana*. Lima, ano 10, vol. 10, n. 1, p.111-128, dez. 2017.

FRASER, Howard M. Points South: Ambrose Bierce, Jorge Luis Borges, and the Fantastic. *Studies in 20th Century Literature*, Williamsburg, v. 1, n. 2, article 5, 1977. Disponível em: <http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1039&context=sttcl>

FONSECA, Rubem. *64 contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FONSECA, Rubem. *Lúcia McCartney*. Rio de Janeiro: Codecri, 1969.

FREIRE, Marcelino (Org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

FREIRE, Marcelino. Marcelino Freire fala sobre seu novo livro, Rasif. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano 84, n. 27447, 29 set. 2008. Disponível em: <https://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/marcelino-freire-fala-sobre-seu-novo-livro-rasif-129320.html>. Acesso em 27 de setembro de 2019.

GAMBINI, Roberto. A alma ancestral do Brasil. In: *Curso de psicologia junguiana*. Salvador, 25 out. 2004. Disponível em: <http://psiquejung.blogspot.com/2004/10/alma-ancestral-do-brasil.html>. Acesso em 20 de outubro de 2017.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. Comprimido. *Blog Calle 2*. 10 fev. 2017. Disponível em <https://calle2.com/comprimido-o-jornal-criado-por-gabriel-garcia-marquez/>. Acesso em 12 de fevereiro de 2018.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GUÉDEZ, Juan Carlo Méndez. Telégrafos y editores. In: *La Mancha – Espacio de Literatura en Español*. Barcelona, 2010. Disponível em: <http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2010/09/telegrafos-y-editores.html>

GUIDUCCI, Wendell. *Exércitos de bailarinos na minificação brasileira*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2016.

GUIDUCCI, Wendell. As origens e a consolidação do miniconto no Brasil. *Tribuna de Minas*, Juiz de Fora, ano 39, n. 8193, p. 33-34, 15 set. 2019. Disponível em: <https://tribunademinas.com.br/noticias/cultura/15-09-2019/as-origens-e-a-forca-do-miniconto-no-brasil.html>. Acesso em 20 de outubro de 2019.

HAYLES, Katherine. *How we think: digital media and contemporary technogenesis*. Chicago: The University of Chicago, 2012.

HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, 2009.

HEMINGWAY, Ernest. *Tempo de viver*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

ILUSTRADA passa a publicar minicontos todos os dias. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ano 77, n. 25013, pag. 4-3, 26 set. 1997.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Vol.2. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real: estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JIMÉNEZ, Francisca Noguero (org). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.

KOCH, Dolores Mercedes. El micro-relato em México. Julio Torri, Juan José Arreola y Augusto Monterroso. *El cuento em red: revista electrónica de teoría de La ficción breve*. México, Otoño, n. 24, p. 4-8, 1986. Disponível em: <https://studylib.es/doc/8457602/el-micro-relato-en-méxico--julio-torri--juan-josé>. Acesso em 26/09/2019

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. *Revista Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Século XVIII e XIX*. Rio de Janeiro, ano 8, n. 10, p. 67-93, 2004. Disponível em: <<http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html>> Acesso em 20 de agosto de 2018.

LAGMANOVICH, David. La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas. *Espéculo: Revista de estudios literarios*. Madri, ano 11, n.32, mar./jun. 2006. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>> Acesso em 8 de julho de 2014.

LEITE, Ivana Arruda. *Ao homem que não me quis*. Rio de Janeiro: Agir, 2005.

LISPECTOR, Clarice. *Para não esquecer*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. *Todas as crônicas*. Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

LISBOA, Adriana. *Caligrafias*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

LOPES E SILVA, Marciano. A recepção crítica das Canções sem metro, de Raul Pompeia. *Revista Acta Scientiarum: Human and Social Sciences*. Maringá, v. 24, n. 1, p. 13-18, 2002.

LOPES, Fernão. Crônica de D. João I. *Blog O Espaço da História*. Cidade do Porto, 2018. Disponível em: <http://www.azpmedia.com/espacohistoria/index.php/cronica-de-d-joao-i/capitulo-xix>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. *Sopro – Panfleto político-cultural*. [s. l.], n. 20, 2010. Disponível em: <<http://culturaebarbarie.org/sopro>>. Acesso em 10 de junho de 2016.

LUDMER, Josefina. Lo que viene después: una periodización literaria. *Blog de Josefina Ludmer*. Buenos Aires, 2010. Disponível em: <<http://josefinaludmer.wordpress.com/2010/11/19/doctorado-honris-causa/#more-97>>. Acesso em 16 de junho de 2016.

- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- MARCIAL, Marco Valério. Leia epigramas do poeta romano Marco Valério Marcial. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ano 95, n. 31525, pag. 8, 26 jul. 2015. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1660056-leia-epigramas-do-poeta-romano-marco-valerio-marcial.shtml>. Acesso em 15 de setembro de 2017.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto futurista. *Blog Ubu Editora*. São Paulo, 1909. Disponível em: <<http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf>> Acesso em 15 de julho de 2019.
- MARTINEZ, Fabrina ; RODRIGUES, R. R. Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro. *Carandá* , v. 4, p. 253-273, 2011.
- MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. Cultrix: São Paulo, 1969.
- MEDEIROS, Luiz Fernando e MONTEIRO, André. *Universidágua: pedagogia de sonhar líquido*. Amsterdã: Bartlebee, 2016.
- MEIRELES, Maurício. Ilusionista que criou com García Márquez o ‘menor jornal do mundo’ conta suas aventuras ao lado do autor. *O Globo*. Rio de Janeiro, ano 90, n. 29856, 15 mai. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/ilusionista-que-criou-com-garcia-marquez-menor-jornal-do-mundo-conta-suas-aventuras-ao-lado-do-autor-16056470>
- MINARDI, Giovanna (Org.). *Cuentos pigmeos: antologia de la minificción latinoamericana*. Lima: El Santo Oficio, 2005.
- MORAN, Mark e SCEURMAN, Mark. *Weird Arizona: your travel guide to Arizona's local legends and best kept secrets*. Nova York: Sterling Publishing, 2007.
- NEVES, Teresa Cristina da Costa. *Comédias de uma vida arriscada: risco e riso na crônica brasileira contemporânea*. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.
- NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica & literatura*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- POMPEIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: Casa Mandarino, 1941.
- PUCHEU, Alberto. *Apoesia contemporânea*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.
- RAMOS, Nuno. *O pão do corvo*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- RODRIGUES, Joana de Fátima. *Literatura e jornalismo em Gabriel García Márquez: uma leitura de crônicas*. Dissertação (Mestrado em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconhecer minicuentos*. Caracas: Equinoccio – Ediciones da la Universidad Simón Bolívar, 1996.

ROJO, Violeta. El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo em Venezuela. *Revista Iberoamericana*: Caracas, v. 60, n. 166-167, p. 565-573, jan./jun. 1994. Disponível em: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6531/6707>. Acesso em 22 de fevereiro de 2018.

ROJO, Violeta. La minificción atrapada em la red: la escritura mínima banalizada. *Voz y Escritura. Revista de Estudios Literarios*. Caracas, n. 22, p. 13-26, jan./dez. 2014. Disponível em: https://www.academia.edu/9741440/_La_minificción_atrapada_en_la_red._La_escritura_mínima_banalizada_. Acesso em 17 de setembro de 2019.

ROJO, Violeta. La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima. *Cuadernos de Literatura*. Bogotá, v. 20, n. 39, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.mnel>. Acesso em 17 de setembro de 2019.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: BestBolso, 2012.

SCANDOLARA, Adriano. Gaspard de la nuit. *Escamandro: poesia, tradução, crítica*. [s. l.], 8 dez. 2014. Disponível em <<https://escamandro.wordpress.com/2014/12/08/gaspard-de-la-nuit>>

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. O elefante complexo. *Jornal de Resenhas*. [s. l.], fev. 2001. Disponível em: <http://jornalderesenas.com.br/resenha/elefante-complexo/> Acesso em 10 de agosto de 2018.

SEABRA, Carlos. *Caixa de Hai Kai*. [s. l.], 23 dez. 2012. Disponível em <http://seabra.com/haikai/>. Acesso em 11 de junho de 2017.

SEIXAS, Heloisa. *Contos mínimos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SEIXAS, Heloisa. O nascimento das estrelas. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ano 77, n. 25058, pag. 5-2, 10 nov. 1997.

SILVA, Alberto da Costa. *Lendas do índio brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

SILVA, Luiz Alberto Andrioli. *O silêncio do vampiro: o discurso jornalístico sobre Dalton Trevisan*. 2010. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

SOUZA, Maria Cristina dos Santos. O Fragmento ou Aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*: Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 76-83, 1º semestre 2008. Disponível

em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/tragica/article/view/23877/14857>. Acesso em 10 de julho de 2019.

SOUZA, Voltaire de. *Vida bandida*. São Paulo: Escuta, 1995.

SOUZA, Voltaire de. O papa e o tapa. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ano 77, n. 25013, pag. 4-2, 26 set. 1997. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq260906.htm>. Acesso em 8 de outubro de 2019.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Aricana) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SPALDING, Marcelo. Fernando Bonassi e a reinvenção do microconto na literatura brasileira contemporânea. *Nau Literária. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas. Dossiê: o conto*. Porto Alegre, vol. 3, n. 1, jan./jun. 2006. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4856/2771>> Acesso em 14 de julho de 2013.

STAROBINSKI, Jean. *As palavras sob as palavras: os anagramas de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

STIGGER, Veronica. *Sombrio, ermo, turvo*. São Paulo: Todavia, 2019.

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

STIGGER, Veronica. Sem título. @veronica.stigger.9. 28 dez. 2017. Disponível em: <https://www.facebook.com/veronica.stigger.9/posts/869502619876032>. Acesso em 9 de março de 2018.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TEIXEIRA, Alessandra. *Construir a delinquência, articular a criminalidade: um estudo sobre a gestão dos ilegalismos na cidade de São Paulo*. São Paulo: FFLCH/USP, 2015.

TORRI, Julio. *Obra completa*. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

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

TREVISAN, Dalton. *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

WALDMAN, Berta. O curto infinito de Trevisan. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, ano 74, n. 24028, p. 6-11, 15 jan. 1995. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/1/15/mais!/40.html>. Acesso em 19 de setembro de 2019.

VALDEZ, Diógenes. *El arte de escribir cuentos*. Santo Domingo: Manatí, 2003.

VIDAL, Ariosvaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

VILAS BOAS, Francisca; REZENDE, Sebastião; JOSÉ, Elias. *Cadernos 20: míni-contos*. Guaxupé: Diretório Acadêmico do 20 de Dezembro – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé, 1969.

ZAVALA, Lauro. *El boom de la minificción y otros materiales didácticos*. Calarcá: Cuadernos Negros Editorial, 2008.

ZAVALA, Lauro. Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve. *Forma Breve*. Aveiro, n.4, p. 35-52, 2006. Disponível em: <<https://proa.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/6976/5116>> Acesso em 21 de agosto de 2013.

ZAVALA, Lauro. *Minificción contemporânea: la ficción ultracorta y la literatura posmoderna. Notas de curso*. Guanajuato: Universidad Autónoma de Guanajuato, 2011. Disponível em: <<http://www.redmini.net/pdf/cursozavala.pdf>> Acesso em 11 de outubro de 2019.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICE A - Instantextos

Abaixo seguem compiladas as minificções produzidas por mim e veiculadas no perfil “Instantextos”, no Instagram, simultaneamente à elaboração da presente especulação. Não é, como sugere o título acima, seu apêndice, mas sua carne e seu sangue.

Ai de ti, Vênus de Urbino, exposta a qualquer olhinho vil que pague ingresso.

- Um crossfit nessa pança branca, hein, novinha?

* * *

No zap, a foto do bebê.

- Nem parece que nasceu hoje, né?

- É verdade. Parece que morreu faz tempo.

* * *

Venta muito no último andar do edifício em construção, onde Tiago dorme de modo a poupar o aluguel. “Primeiro a chegar e último a sair”, comentam sem saber o refúgio. Tão bom linguista quanto pedreiro, vem ao longo dos meses, nas horas mortas, interpretando e traduzindo silvos uivos assovios do ar. Em pouco tempo terá um dicionário que possibilitará aos meteorologistas compreender o rugir de furacões. Trabalha em seu léxico eólico à noite, de dia manuseia pá colher rebitador desempenadeira, o bloco de anotações seguro sob pesadas lajotas: não quer que, folheadas as páginas, seja um colega colhido pela borrasca e soprado lá do 18º andar.

* * *

Às 9h37 morreu na sala, na cadeira de balanço, aos 99 anos.

Às 9h38 reencarnou no quarto, nas carnes tenras de seu caçula.

Eis a vida e morte e vida de Aminto, que viveu muito e bem.

* * *

- Uma cervejinha, uma cachacinha -, recita inspirado Lorenzo, 7 anos, chapéu de palha e bigode de carvão, prodígio candidato à cirrose hepática no show de talentos da escola.

* * *

Sofre e geme, Super-Homem, em sua Fortaleza da Solidão, amaldiçoa essa superaudição, que colhe a milhares de quilômetros o resfolegar da pérfida a se derreter nos braços de um outro alguém.

* * *

Com a bola no pé era o cão o Alex. Era caneta, chapéu e carretilha. Previa o movimento de qualquer João, mas não a ruindade que vai nos corações: duas balas de um humilhado e ei-lo enrevado. Mas nem assim se emenda. Não vê o olho odioso do derrotado enquanto evolui magicamente para uma cesta de 3 pontos em sua cadeira de rodas?

* * *

Gabriel ajuda o pai com a carroça. Separa lata, plástico, papel higiênico, pilha Ray-o-Vac. Dos jornais, separa os quadrinhos, que cola em cadernos recuperados das lixeiras, dispostos em ordem cronológica numa prateleira sob a ponte da Benjamin Constant. Ama os quadrinhos. Ama as revistas. Um dia, se trabalhar muito, ele sabe, um dia realizará seu sonho e será dono de sua própria banca de jornais.

* * *

No balcão do armazém, a mais sincera profissão de fé de Padre José Maria:

- Uma caixa de bala 38, Tõe, que eu tenho que mandar um pecador pro inferno.

* * *

Gildo invade a loja e ergue o trabuco na fuça da loirinha.

- Mete o pé.

Evadida a atendente, posta-se atrás do balcão.

Guarda a arma.

Ajeita o cabelo.

Anseia pela primeira cliente, que já vem cruzando a porta.

* * *

Hoje Carlito vai ao semáforo arrecadar o justo para um bom banho no chuveiro da rodoviária. Pois hoje é aniversário de Creuza e não há presente melhor que namorar cheiroso.

* * *

- Vamo brincar, Caio.

- Agora eu tô estudando, Lisa.

- Ah, Caio, chato, vamo brincar.

- Eu tô estudando, Lisa! Se você não parar de falar, eu vou te apagar com essa borracha aqui, ó.

À noite, samambaias e avencas iluminadas pelas luzes da polícia. A menina desaparecida. O choro da mãe. No silêncio do quarto, onde soluça sob as cobertas o irmão estudioso, ecoa chorosa vozinha espectral:

- Caio... me desenha de novo?

* * *

O cachorrinho

tão bonitinho

tão mansinho

até quando quatro qatarinos riem e riscam ruge alvo em sua testa peluda.

* * *

Tem à cabeça uma armação de papel celofane, papel alumínio e hastes de antena de TV. Ali dentro do mafuá de sucata que é sua mente, rabisca melodias e esboça letras.

Mexe os lábios.

Bate pezinho.

Estale dedos, esse inaudito Ziggy Stardust afroiberdéllico aguardando sua vez na porta da Sociedade Beneficente Sopa dos Pobres, lá embaixo na Rua Santo Antônio.

* * *

Jézus descobriu que, quando as calotas polares derreterem, seu barraco será invadido pelo mar e ficará submerso. Vai demorar um pouco, mas ele já comprou baú do tesouro, moedas de pirata e âncora de cimento. Conta no Pag Seguro já está feita. Na segunda-feira matricula os meninos na aula de natação da prefeitura.

* * *

Um sonho?, pergunta a entrevistadora à decadente socialite, que pensa em todos os peidorreiros da Avenida Rio Branco peidando colorido de forma a termos a mais multicromática hora do rush do Brasil, mas só pensa e, apertando os olhinhos blefaroplastizados, responde sorrindo:

Que nenhuma criança sinta fome.

* * *

Decidido a matar o Sono, o Mauari monta tocaia no galho do ingá. Não tem retrato do Sono, mas possui informações de que chega sorrateiro, uma sombra preta, como aquela que vem vindo ali...

Mas o Mauari cochila, dá uma pescada e o Sono vai embora. Então ele voa, acha outro galho para tocaiar e assim vai passando seus dias, decidido a matar o Sono, o Mauri.

* * *

Será a mãe da inveja e não causará chaga a ninguém e será muito boa cantora e muito mal será feito em seu nome.

Disse todas essas coisas olhando nos olhos dela, então saiu cambaleando pela porta e caiu a oito metros do bar.

* * *

- Eu tô de parabéns, rapaz, seguindo direitinho a orientação do médico, parei de beber café —, gaba-se o velho enquanto prepara só para si uma grande e fumegante e preta xícara de café.

* * *

Me teletr

ansportei

* * *

Na grande sala de estar, medem-se em silêncio.

Na poltrona, o advogado.

“Pobre diabo, não estudou e agora aí, pintando parede.”

Na lida, o pintor.

“Que bosta de homem, serve nem pra cair um muro.”

* * *

Chico era dentista só no consultório. Em casa pintava quadros. E eram quadros tão bons que, após duas exposições póstumas, Chico foi reconhecido como maior pintor brasileiro do século XXI. Nenhuma de suas pinturas, todavia, alcançou o estado de arte daquela mínima coroa de porcelana no segundo pré-molar inferior de Maria de Fátima.

Talvez ela o leve a leilão.

Eu andava distraído pelo corredor quando encontrei comigo mesmo cozinhando um peixe na cozinha da casa de minha mãe onde eu lavava o carro no quintal enquanto bebia uma cerveja na estação de trem de Chamartín mas desafortunadamente caí de uma ribanceira em Ibitipoca o que matou todos os meus eus uma lástimas pois eu queria muito mesmo que a minha mãe provasse aquele

Peixe.

O carro de Neide rodou três vezes antes de bater contra um poste na Avenida Guadalajara. Seu marido, Ernesto, quebrou o pescoço. Morreu na hora. Não derramou uma gota de sangue. “Que sorte ela deu de não sofrer um arranhãozinho”, murmuram as pessoas no velório. “Sorte”, Neide ouviu resignada. É assim mesmo. As pessoas tendem a atribuir ao acaso os feitos conquistados a custa de muito treinamento e excepcional destreza.

- Ai, Suélem... nossa... Suélem, meu deeuusss... Suélem... ai, Suélem... me bate na cara...

PLAFT

- Ô, Suélem!...

- Que foi, João?

- Mão pesada, sô...

- Nossa, adorei aquela foto da sua bunda.

- É? Qual?

- Aquela que você cita o salmo 47.

- Deus seja louvado.

- Amém.

Menos AI-5

Mais Aí sim

Demilso? Velho... eu tô com uma mulher aqui que você não vai acreditar, mano. Porra... Mas, cara, eu tinha que ir tipo agora lá no Zé Carlos pegar uma parada pra levar pro Tuzão. Só que, velho, se eu sair daqui agora já era, você precisava ver essa mulher, mano do céu... Aqui... ô Demilso... cê não vai lá pra mim não, cara? É só entrar, pegar tá malocadinha dentro do ralo do chuveiro, é pegar e deixar no tambor de óleo velho da oficina do Tuzão. Hein, Demilso? Cê quebra essa? Vai no meu lugar?

- Deiversson Guilherme da Silva, você está apto a deixar o Centro Socioeducativo. Chamaremos sua mãe para vir busc
- Mas diretora, eu queria ficar.
- Ficar? Ué, mas vocês não enchem a boca pra falar que aqui é o inferno?
- É.
- E?
- Tem inferno que é pior.

Léia tem essa mania. Se pega uma revista, a última página primeiro. Uma série na Netflix, tem que ler antes a sinopse do capítulo final. Os livros, começa sempre pela derradeira frase. O atendente da gráfica rápida desconhece tudo isso, portanto estranha que ela esteja ali no balcão encomendando os santinhos de sua missa de sétimo dia.

Edgar molhou a mão do tanatopraxista para que extraísse o único dentinho da filha morta. Em casa, plantou a pequena joia num vaso e regou-a diariamente. Dali desponta agora uma figura esbranquiçada em forma de criança, com algumas imperfeições que ele pretende corrigir com

um pouco de calcário na terra preta. Espera inclusive que isso melhore o timbre rugoso e inumano com que ela finalmente diz “papai”.

Recém-empossado, o prefeito Arlindo não quis saber de tapinha nas costas ou churrasco no Zé da Bia. Trancou-se em seu gabinete com os relatórios montados pela equipe de transição, ainda que fosse 1º de janeiro, e pediu para não ser incomodado. Tinha quatro anos – não almejava oito – para cumprir a promessa que fizera a si mesmo na infância de tantos faroestes, a de ter sua própria cidade fantasma. Teria muito trabalho pela frente e não estava ali para brincadeira.

Júlio tatuou sobre o seu o rosto de um Bruce Wayne.

No quarto, a mãe inconsolável.

Por que não o de Adam West?

Franceilton mora no serviço, um caixote erguido com chapas de aglomerado e zinco ao largo da Universidade Federal de Pernambuco, repleto de baterias usadas, cabos de chupeta, pneus recapados, bombas d’água, bobinas e lonas de freio, de onde socorre os desditosos da BR-101. Nas noites em que o ar do Recife se torna abrasivo demais e a rodovia sussurra uma prece para seus muitos mortos, ele arma no alpendre do caixote uma cadeira de praia e fica ali o quanto pode. Finalmente vencido pelo sono, estira-se no colchonete entre o macaco hidráulico e os latões de graxa e, até adormecer, acaricia com o dedo enegrecido de óleo de motor o umbigo que – ele sente – ganha progressivamente a forma e a textura de uma arruela de 30 milímetros de diâmetro.

Querida Jacinta

Esperar por mim é esperar pela morte.

Te matarei de velhice.

Há vinte anos disse Madame Sara:

- Você conhecerá o amor de sua vida e ele terá um problema no joelho.

Desde então vieram Tom, as crianças, a casa. Nesta quinta comum de sagrada pelada e cervejinha, Marta espera o marido, um bom martelo Tramontina com cabo de borracha nas mãos. Não pode ela errar a rótula, nem a cigana a profecia.

Indignado com o modo de condução de Zezé do Tota, proeminente chofer de limousine nas cercanias de Las Vegas, Mike Tyson investiu contra o motorista, que esquivou-se ágil e desferiu violento contragolpe, levando o outrora campeão do mundo ao solo. Nocaute aos 19 segundos do primeiro assalto. Quando a memorável noite lhe vem à mente, Zezé esboça um sorriso algo entristecido, pois embora o feito lhe equipare a Evander Holyfield, Lennox Lewis e Buster Douglas, se contar ninguém acredita.

Mariinha descascava milho na companhia de Tonha e Luíza quando começou a sentir as dores. Foi rápido. Em menos de meia hora deu à luz um cadáver miúdo, ao qual as companheiras providenciaram destino apropriado. Ela não acompanhou o rito. Já passava das cinco e os homens logo estariam de volta da roça, ansiosos por saber o que teria para a janta.

Sob a ponte Vado treina com cocos e um porrete.

Pau!

Uma só e o coco se abre em dois.

Pau!

Amanhã será o menino.

Um só.

Pau!

Que morrer de fome é coisa muito doída.

Venha sem calcinha.

Naquela tarde, Hendrix despertou com uma sequência de acordes martelando sua cabeça, F#, B, A, D, tomou nas mãos a Strato e tocou a progressão furiosa. Em sua cabeça via um rapaz louro de cabelos ensebados, metido em um pesado suéter de tricô puído, tocando em uma Strato igualmente invertida para canhoto os mesmos quatro acordes em um mantra de caos e fogo. Ligou para Mitch Mitchell, pegou Brian Jones no caminho e, naquela mesma noite, correram ao Record Plant Studios para gravar sua versão de “All along the watchtower”, de Bob Dylan. Ao futuro, pensou Hendrix, o que lhe é de direito.

Eu preciso sair daqui, Maria.

Eu preciso sair daqui porque

AQUI EU TENHO MUITO TEMPO PARA PENSAR

porque eu descobri uma coisa e eu acho, eu acho não, eu SEI eu sei que nós nunca NUNCA andamos de mãos dadas

NUNCA

- Essa enfermeira nova, Paulo...

- O quê que tem, pai?

- Você precisa sumir com ela.

- Ah, pai, de novo essa história...

- Ela judia de mim...

- ...

- Ela traz pessoas aqui depois que você vai embora... faz orgias...

- Pai...

- ... e não me deixa participar, Paulo...

A visão dos seus seios no espelho não acelera o coração que sabe-se lá onde está. Mas me agrada a vista. Como me agradam os filmes que vemos juntos de madrugada, os livros à luz do abajur. Só me mata, de novo, essa devoção fervorosa ao diabo da novela das oito. Isso sim, quase me faz arrepender de ter-lhe doado as córneas.

Flagrados em ato libidinoso, sargento e soldado vão à corte militar. Após longa argumentação, o advogado logra para o primeiro curta suspensão e garantia de acompanhamento psiquiátrico. O soldado, moço simples que ainda não desistiu de ser juiz de direito, decide fazer ele mesmo sua defesa. Exposta breve digressão sobre a retidão de sua conduta nesses seis meses aquartelado, encerra assim o seu arazoado:

- Embora fosse ele de joelhos ali à minha frente, era eu o subalterno a cumprir ordem superior.

Corcunda, braço em forma de asa levando oito quilos de manga, mão em forma de garra suspendendo sacos de laranja, olhos pretíssimos perdidos no mangue que se espreguiça para além dos vidros imundos do coletivo e ai do filho de uma puta que lhe oferecer ajuda.

Seu Júlio segurou o quanto pôde, mas por fim colocou o mercadinho à venda. Desde que abriu o atacado ali do lado, mal tem feito pra pagar a conta de luz. Então resolveu passar o ponto. Porteira fechada. Com tudo dentro. Menos a caixa com uma dúzia de garrafas de cachaça Jeremias, que vai bebendo aos poucos, enquanto matuta o que vai fazer da vida. Caixa do supermercado é que não vai ser.

Depois que terminei, me dirigi à porta do banheiro para sair e ela se transformou em Jesus Cristo e a maçaneta era a mão Dele que segurava gentilmente a minha e isso me deixou um pouco preocupado porque eu não a havia lavado muito bem.

- Flávio, quero abortar.
Um tiro no peito e foi-s Cíntia.
Justifica-se o réu perante o juiz.
- Onde já se viu tirar uma vida ainda no útero?

Só incomoda aqui nessa nova vizinhança o martelar obstinado, noite sim noite não, do Seu Cícero Sapateiro, morto em 3 de outubro de 1994.

- Ô Zefa... eu queria mesmo é ser mágico de circo, num sabe? Pra te serrar no meio certinho, modos que metade docê ia trabalhar e a outra metade ficava aqui mais eu.
- Ô, Tato... que bonito...
- ...
- Mas Tato...
- ...
- Qual metade que ia e qual metade que ficava? A de cima ou a de baixo?

De súbito animado na madrugada, Tãozinho ergue pelas costas a camisola de Das Dores e resvala-se para dentro, ela

inerte como sempre
gelada como nunca
porque mortinha da silva.

Ainda de camisola, Sirlei passa ao terreiro, ergue o 32 e dispara três tiros para o alto.

(o último masca)

Resignada, dá a volta e se dirige ao tanque no qual guerreia com camisas finas e cuecas alheias de segunda a segunda.

Em São João Nepomuceno, Frei João da Cruz tem doado quilos e mais quilos de hóstia – que tem sobrado muito ultimamente – às comunidades carentes do entorno da paróquia da Igreja da Sagrada Família. Dona Paixão usa as rodelinhas para fazer as vezes da linguiça e reforçar o feijão. Isso a obriga a corrigir um pouco o sal, mas não diminui sua gratidão.

Doutor Valmiro tem se impressionado com a coragem do filho do vizinho, vindo roubar água da mina num carote maior que ele. Tanto que mandou saber o nome, que é para gravar na bala da Papo Amarelo calibre 44. O peste merece a distinção.

Uma borboleta monta guarda na porta da minha cela. Passo os dias pensando em como ludibriá-la para fugir. Tomar sua submetralhadora quando me levar para o banho de sol no pátio vazio. Dominá-la quando me vier trazer comida com suas patas peludas. Mas aí me lembro que é apenas uma borboleta. E que o melhor é esperar que morra.

Quando Miguel nasceu – paralisia cerebral – Amanda perdeu o marido, as visitas da mãe e o contato com a irmã. Mas ao longo dos dias e noites cuidando de seu grande amor, desenvolveu o talento de fazer em si mesma complexas tranças de boxeadora que exhibe atrás do balcão do seu trailer de cachorro-quente, invejadas sem cerimônia pelas meninas da faculdade.

Cruza a soleira do restaurante um homem cor de fuligem, completamente nu, cabelos desgrenhados e dentes rotos.

Contra ele avança colossal segurança que, prestes a enxotá-lo no cumprimento de seu dever, congela diante da majestade de sua voz.

- Ora, homem, não vê a minha túnica?

Agora colocamos um alvo em uma das paredes da redação e ficamos ali atirando flechas. Elas têm as pontas embebidas em veneno preparado por um feiticeiro do Morro da Glória e mostram-se inócuas contra a natureza morta dos tijolos.

Mas, por esporte, continuamos.

Me encanta te ver saindo do banheiro assim com essa carinha de quem vomitou.

O menino pardo, de longos cabelos com mechas douradas.

- Mãe, é hoje que eu vou conhecer os meus pais.

A dona loura, sem levantar os olhos da revista que lê à mesa do Burger King.

- Você precisa olhar para a frente, rapaz.

Desde que instalaram o elevador no prédio, ninguém mais usa as escadas. A ardósia já condói-se da privação do esfregar de couros e plásticos e borrachas. Nem o som, parece, propaga-se para os corredores. Esse silêncio verde-musgo.

Bom.

Então é lá que faremos.

Candinha, tá acordada?

Eu lembrei do lugar onde você vai me matar. Vai ser num parque gelado, todo cercado de grade e cheio de árvores secas. Lembrei direitinho. Se não fosse pelo meu sangue na neve, bem vermelho mesmo, ia parecer uma daquelas fotos preto e branco que a gente vê lá na casa do Seu Everaldo. Aquelas de guerra, sabe?

Candinha?

Tá me ouvindo?

Enquanto as outras crianças se divertem girando e posando para fotos e acenando para os pais, ele lá, furando a lápis o olho do cavalinho no carrossel.

Porque ama tanto seus oito irmãos

Porque, sendo caçula, não suportará vê-los partindo

Porque chegará a hora em que terá de velá-los um a um e confortar os restantes

Abelardo decidiu matá-los todos e a si próprio esta noite. Pesquisou o veneno mais indicado e convidou todos para discutir “assuntos de família”, razão pela qual pediu que não viessem cunhados, cunhadas, sobrinhos.

Calculou tudo para que morram à mesma hora, durante o sono, cada qual no conforto da sua própria casa.

Agora não consegue dormir. Nunca fora bom em cozinhar para muita gente e pesa-lhe o medo de que a dose não tenha uniformemente absorvida pelo risoto de abóbora com aspargos.

De que alguém morra antes do previsto

De que toque o telefone na madrugada.

Alessandro ficou paraplégico. Acidente de carro. Não se deu bem com a cadeira de rodas. Atirou-se do viaduto.

Isso faz um ano.

Agora Alessandro está bem. Joga pelada todo sábado de manhã. Corre em volta da represa dia sim, dia não. E dia sim, dia não, fode minha noiva.

Agora que possuiu o meu corpo, o desgraçado do Alessandro está bem.

Veja, Maria. Sou um homem da ciência. Não acredito em Deus, no Diabo, em espíritos, assombração ou alma penada.

(mas me cago de que me mostrem o contrário)

Na delegacia um rapaz de 38 anos diz que foi vítima de assalto. Minutos depois, confessa à polícia que está mentindo.

Que, na verdade, andou bebendo.

E que não tem ideia de onde perdeu o violão que não lhe pertencia.

Viraria mulher só para beijar essa sua boca, Carolina.

- Canta no meu show?

- Não.
- Por quê?
- Vai que depois você pede pra cantar no meu.

Fumega e espuma na caneca de esmalte o leite jateado direto da teta da vaca.
 Vira tudo de uma vez e devolve em forma de vômito no chão rebostado no curral.
 Intolerante ao gosto da própria infância.

No mercadinho treme Zito, arrojado pelo meliante.

- Dinheiro!

Não há.

- Celular!

Nokia.

Irredutível, segue o malfeitor para os fundos do estabelecimento.

Duas gaiolas. Coleirinho e trinca-ferro. É a fêria do facínora, que foge tomando rumo ignorado.

Registrado o B.O., é Zito quem vai dormir no xilindró.

Andam rígidas no Brasil as leis contra posse ilegal de aves silvestres.

Aos 18 arrancaram de Cleuza todos os dentes da boca.

Devolveram-na ao cafezal três horas depois.

Impossibilitada de morder a vida, restou-lhe apenas a alternativa de sorvê-la.

Assim, pelas beiradas.

Nelson apostou o cinquentão destinado ao supermercado da semana no Jurandir.

- Acaba com ele, Jurandir.

Mas Jurandir foi massacrado e Nelson ficou sem os cinquenta.

E sem o feijão, o toucinho, o leite.

Na janta, reclama o menino.

- Que frango duro, pai.

Ao que o pai responde com um beliscão sob a mesa.

- Calaboca e come.

E mete na boca, às lágrimas silenciosas, um naco escuro e ressecado do Jurandir, lendário campeão de tantas rinhas.

Na pia do banheiro, a pasta de dentes amassada no meio evoca o pai que já não está.

A memória é a alma das coisas inanimadas.

No cárcere sonha o canibal.

Macarrão ao alho e olhos

de Luíza.

Roberta pintou centenas de olhos

lápiz

guache

óleo

naquim

e espalhou pelas paredes da sala.

Não piscam. Não choram. Não brilham.

Mas, por garantia, Roberta já não passa nua do quarto à cozinha.

Amor

Não sei como falar isso, então escrevo. Me apaixonei loucamente pela Rita, filha do Teotônio, o juiz. Se tudo der certo, hoje fugiremos e vamos morar no Recife. Se não, estarei de volta a tempo de lhe fazer a janta.

Um beijo

Cátia

Guilherme concretizou enfim o sonho de possuir um sítio. Vinte alqueires de terra, pés de manga, jambo, mexerica, goiaba, boa área de pastagem para carneiros e um pequeno riacho que há de alimentar o açude para criação de tilápias. Só não sabe ainda como irá fazê-lo caber no apartamento de dois quartos no Bairro São Pedro, mas acredita que o trabalho interdisciplinar de um bom engenheiro agrônomo e um decorador amigo seu há de solucionar esse inconveniente.

Gênifer voltou à mesa do puteiro, um cigarro na boca e outro saindo do maço, oferecendo a Vater.

- Não precisa, querida.

- Não gosto de ficar devendo nada pra homem nenhum. Pega.

E foi pra lá, pro rumo que apontava a barriga enorme de 8 meses.

“Mãos ao alto”, o fotógrafo se rebela e protege a câmera.

Levam-lhe os dois olhos.

Helena acaba de vencer a burocracia e a insensibilidade do estado e adotou Bruna, menina negra 5 anos olhos vivos ombros geométricos. No salão de beleza pós aula de ioga, compartilha sua alegria.

- Empregada boa só pegando pra criar.

Insuflado pelo Master Chef, Carlos vai à cozinha, joga à frigideira um ramo de tomilho e salteia – alho e manteiga – a tenra orelha esquerda de Lurdinha.

Graças aos cuidados de Agostinho, os cabelos de Márcia crescem mais fortes a cada estação. Ele lava. Hidrata. Penteia. O branco pálido-quebradiço já deu lugar a um bonito tom grisalho e não será surpresa se, até o outono, o negrume de outrora voltar aos fios que brotam viçosos entre as raízes de ingás e goiabeiras à beira do rio.

Corpo enterrado até o pescoço, Ferdinando Aquinta ataca as formigas que lhe atacam o crânio. Agrada-lhe o paladar. Mas
- Faltam passas.

Era madrugada e Elisa lavava o rosto, curvada sobre a pia, a primeira vez que sentiu seu ombro tocado por trás. E não foi a frieza dos dedos ou a aspereza da pele que lhe causaram arrepios, mas aquela estranha leveza, o peso ausente de uma mão que se ressentia da escassez de corpo.

Só não entendo a tua ira, Cassandra, se sabes que a única coisa que digo pelas tuas costas é “deixa-me entrar”.

- Vai dar merda, Firmino!

E cagou-se.

A marroquina linda e selvagem dançando sobre os escombros de uma vila nas cercanias de Trípoli ou Mersa Matruh dissipa-se, fumaça pretíssima atravessada pela bala da pistola Luger P08 que Ludwig Schaal dispara contra a própria têmpera.

Não pode um soldado da Deutsches Afrikakorps ter esses sonhos.

Alcanço o livro na cabeceira.

Abro. Vazio.

Todos os personagens estão em greve.

Desenho plátanos. Aquarelo desertos nas páginas em branco.

Então eles retornam.

Mudados para sempre.

Os dois tornozelos fraturados, doutor, a culpa é dos braços, que não são asas.

Ao largo do muro onde o general fuzilou centenas nascem pés de bala.

Perdem-se aos montes.

Nenhuma mãe as colhe, pois sabem que não haverá mais revoluções.

Os antigos contam que um menino andava aí pelo mato sussurrando histórias para as touceiras os galhos os troncos.

Uma bobagem.

Uma maneira bárbara de explicar o fato de as árvores daqui nunca darem uma folha em branco sequer.

Camilo é graduado em serviço social, mestre em sociologia e doutor em estudos literários, com brilhante tese sobre a herança marxista na “História do Fogo” de Eduardo Galeano. O homem ao volante do carro em frente a ele é ignorante de tudo isso, mas tem o seu respeito, pois paga trocadinho pelos sacos alvejados que Camilo vende no semáforo, 5 por R\$ 7, todos de boníssima qualidade.

Deus não atende porque não sabe que tem nome.

No balcão da padaria, dois policiais parrudos pedem misto-quente em pão de sal.

Um sem manteiga, viu?

Lúcia passa à cozinha, beija a medalhinha com a foto do irmão morto, derrete o queijo, cospe no pão, junta o presunto e serve os homens com sorriso educado. No rádio, um locutor cego informa que são sete e meia em Juiz de Fora.

Saí para o almoço.

Volto às 14h.

(A não ser que eu encontre o putto do Pedro Toucinho no caminho. Nesse caso, estarei à disposição na cadeia.)

Zé era artista de rua.

Dos bons.

Desistiu do ofício quando percebeu que as pessoas já não lhe atiravam moedas por encanto, mas por compaixão.

então deus arrancou dos asnos os seus cascos, dotando-os de dez dedos cada um, e ordenou:

- vão e habitem a internet.

e teve início então o apocalipse.

FONTE: VELHO TESTAMENTO. EDIÇÃO REVISTA E ATUALIZADA. MIRAGAIA: 2017.

No brain.

No pain.

Ocorreu como quase sempre ocorre:

o circo chegou, fez a alegria do povoado, levantou a lona e partiu, o trapezista levando consigo o coração da mocinha.

O cadáver, peito oco, ele sepultou atrás da igreja.

Renato era muito inteligente, percebemos desde cedo. Teria sido, provavelmente, um dos maiores romancistas brasileiros do século XX. Porém, preferiu ganhar a vida vencendo todos os concursos de frases e slogans publicitários que apareciam. Assim, não trabalhou propriamente um dia sequer na existência.

Renato era muito inteligente.

A gente só não sabia que era tanto.

Zé estava na Flórida quando aconteceu. Manobrando trator. Não podia vir.

Então ele telefonou e levaram o telefone até Deusinha.

Ele pediu desculpas por não estar ali e falou com ela um tempão, até acabar a bateria.

Só então fecharam a tampa do caixão.

Apesar da vida de cigarro e café e coca-cola e biscoito recheado, está lá na cova, os dentes branquinhos, branquinhos. A odontologia subestima sobremaneira as propriedades antitártaro dos vermes.

No aeroporto, Tico era o mais ansioso pelo desembarque do time. Quando os jogadores apareceram, espremido na turba, esticou a mão para o goleiro, de seleção, que o atendeu amistosamente. Aproveitando a chance, Tico quebrou-lhe dois dedos. E correu.

- Quero ver ganhar sem esse filho da puta.

Após ganhar o vigésimo prêmio gastronômico da carreira, o famoso chef internacional admitiu por fim que seu maior talento nunca fora para a culinária, mas para casar-se com mulheres que não suportavam cozinhar.

Era uma vez um casal.

- Estamos aqui hoje para celebrar 40 anos de união feliz

- 40 ANOS E NUNCA ME ACORDOU COM UM BOQUETE!

Era uma vez um casal.

Quando ele entrou no botequim àquela hora, carregando nas costas um saco de quiabo, a gente soube na hora que haveria problema.

E houve.

Luis viveu por Camila.

Depois conheceu Renata e também viveu por ela.

Então viveu por Antônia e em seguida Jacke.

Até que conheceu Raíssa, que viveria por ele.

E desde aquele dia, Luis nunca mais matou ninguém.

Mas deixa você pesar um pouco mais que um saco de batatas pra eu te mostrar um negócio.

- Você tinha que comprar aquele perfume, 'Speculãri.

- Claro, amor. Tudo que você quiser, paixão.

E assim Douglas, o contador, passou a cheirar como Edvar, o pediatra.

- Meu bem, lembra que tá na hora -, cutucou a Morte na madrugada, fiel a seu princípio de nunca carregar pros quintos alguém que esteja dormindo.

Era filho de artistas. Queriam que ele fosse também.

Rebelde, porém, montou com os amigos na garagem de casa um coletivo de pedreiros.

Já bateram duas lajes, com relativo reconhecimento no circuito independente da construção civil.

- Ai, que delícia de galinha caipira.
- É coelho.