

Origens do miniconto brasileiro contemporâneo

Miguel Heitor Braga Vieira¹

Resumo: O artigo apresenta uma genealogia possível para o miniconto na literatura brasileira. Parte-se da concepção de que os antecedentes dessa forma literária se encontram no século XIX, notadamente em autores como Raul Pompéia e Machado de Assis, mas a sedimentação de seu discurso dialoga com o modernismo de 1922 e a poesia marginal da década de 1970. Assim, espera-se proporcionar uma trajetória viável para o entendimento histórico do miniconto na literatura brasileira contemporânea.

Palavras-chave: Miniconto. História e Crítica. Autores e obras.

INTRODUÇÃO

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

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

Precursos do miniconto no Brasil

¹ Doutor em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Professor adjunto de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira na Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP).

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

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

O embate do autor é direcionado à visão assinalada e cristalizada que aponta Dalton Trevisan o precursor maior da minificação em nosso país e estipula *Ah, é?*, livro de 1994, o iniciador dessa modalidade no Brasil. O argumento que embasa o questionamento de Almeida é que já nos anos 1960 exercia-se conscientemente o miniconto em Minas Gerais e seu posicionamento vai na contramão de pesquisas acadêmicas, como as de Pedro Gonzaga e Marcelo Spalding.

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

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

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

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

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

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

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

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

Em outro rumo, os textos também são aproximados ao poema em prosa e seriam irmanados às experiências de Charles Baudelaire ou Isadore-Lucien Ducasse (o conde de Lautréamont) (COUTINHO, In POMPÉIA, 1982, p. 19). Nesse caminho seguiu Regina Lúcia de Araújo, que, em sua tese de doutorado *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*, fornece elementos interessantes para a situação do escritor nas origens de uma prosa minificcional brasileira: “O miniaturismo, em Pompéia, aparece com a publicação em jornais das canções microscópicas, às quais deu o nome final de *Canções sem metro*. Nesses textos, a narrativa se reduz ao mínimo, sendo fragmentada a partir de uma perspectiva psicológica e não espacial”. (ARAÚJO, 2006, p. 60). Na atenção aos textos em si, confirma-se a hibridação de gêneros e vozes ao estro artístico conhecido de Pompéia, por meio de um impressionismo literário propício à captação de imagens e sugestões imersas em uma recriação da realidade sensível. Observamos isso no texto a seguir, que divulga clara propensão à crítica de uma modernidade

que avança com feítios arrasadores, talvez numa antevisão de escassez de recursos, exaustão de riquezas naturais e com um olhar acentuadamente crítico à conduta avara do homem:

“Comércio”

Títulos... cotações... câmbio...

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

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

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

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

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

Após as representações do século XIX com Machado de Assis e Raul Pompéia, deparamo-nos nas primeiras décadas do século XX com direcionamentos mais íntimos e estreitos àquilo que se compreende hoje em dia como miniconto. O movimento mais vigoroso que parece marcar a ficcionalidade diminuta contemporânea tem suas raízes no modernismo de 1922.

A contribuição modernista

Como se sabe, a fragmentação de linguagem, o instantâneo poético, a introjeção do ficcional no poético, do humor irônico na prosa, além de outras peculiaridades, são atitudes programáticas de uma literatura tida como insurreta e que remontam ao primeiro modernismo, a partir de 1922, até os anos derradeiros de 1930. Essas proposições frutificaram, tornando-se sedimento para as futuras gerações de escritores e artistas. Uma hipótese de trabalho suplementar é, pois, que o miniconto contemporâneo brasileiro se comunica abertamente com conquistas modernistas no âmbito da linguagem liberada, cotidiana e com densidade poética no trivial. Principalmente autores como Oswald de Andrade, Manuel Bandeira e Murilo Mendes em um primeiro momento, e Carlos Drummond de Andrade, Mário Quintana e José Paulo Paes, em momentos posteriores, têm seus olhares marcados como grandes parâmetros para a literatura mínima. Seria desnecessário dizer que, além da minificação, vários outros

escritores e grupos se relacionam a essas conquistas formais e temáticas. Ocorre, portanto, a possibilidade de enxergar antecedentes em propostas da literatura modernista, principalmente no que concerne às alterações de tonalidade e conteúdo presentes em sua vertente poética. Não se quer de maneira alguma afirmar que a poesia e prosa desses autores sejam miniconto em sentido estrito, mas sim que suas experiências possam ter sido plasmadas criativamente na produção literária de autores contemporâneos de minificção. Na seção “Miniconto”, de seu livro *Ficção brasileira contemporânea*, Karl Erik Schøllhammer desenvolve o argumento em busca de filiações que recaem exatamente na teia literária enredada a partir da década de 1920:

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

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

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

“amor”
humor (ANDRADE, 1966, p. 141)

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

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

A proximidade de recursos é flagrante. O conteúdo do poema e do miniconto é ativado pela relação íntima estabelecida com o título, de modo que dissertam elipticamente sobre seus

temas: o amor e a aventura. De resto, são setenta e oito anos de distância entre textos tão ligados estilisticamente.

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

“As quatro gares”

“infância”

O camisolão

O jarro

O passarinho

O oceano

A visita na casa que a gente sentava no sofá

“adolescência”

Aquele amor

Nem me fale

“maturidade”

O Sr. e a Sra. Amadeu

Participam a V. Excia.

O feliz nascimento

De sua filha

Gilberta

“velhice”

O netinho jogou os óculos

Na latrina

(ANDRADE, 1966, p. 144-145)

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

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

Em outras produções de Oswald de Andrade, concretiza-se a postura calcada no fragmento e no lance rápido de criação. Que é o *Dicionário de bolso* senão uma coleção de

piadas políticas e históricas mordazes num estilo sintético e ferino? É desse livro que destacamos os retratos a seguir:

“Madalena”

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

“Freud”

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

“Menotti Del Picchia”

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

“Tristão de Athaíde”

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

Além de piadas, são verdadeiros ditos espirituosos, retratos instantâneos, chistes – no sentido freudiano do termo². Efetivamente, é o centro nervoso daquilo que os dois autores de *Presença da literatura brasileira* dizem:

Fez-se em períodos curtos, densa, não raro elíptica, pesada de imagens, que compensavam a parcimônia da frase pela tensão expressiva de cada palavra. É o que se vê nas experiências decisivas de Oswald de Andrade: os artigos, os manifestos, sobretudo o romance *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), em que a realidade é trabalhada por meio de recursos poéticos, com apelo à sugestão, à alusão, à metáfora e ao trocadilho. Estes processos se aliavam a uma espécie de estética do fragmentário, com espaços brancos na composição tipográfica e na própria sequência do discurso, procurando dividir a realidade em blocos sugestivos, cuja unificação é feita no espírito do leitor, dispensando a rigorosa concatenação lógica. (CANDIDO; CASTELLO, 1983, p. 24-25)

Recuperemos outro estímulo de Schøllhammer, anteriormente mencionado. Em seu comentário, Guimarães Rosa também se faz presente. Não o contista de *Sagarana*, nem o romancista épico de *Grande Sertão: Veredas*, mas o anedotista de *Tutaméia* (Terceiras Estórias), de 1967. Em outro texto seu, sintomaticamente intitulado “Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil” (2004), é desenvolvida a interessante aproximação feita acima entre os prefácios de *Tutaméia*, com seu caráter ensaístico-minificcional, e os fragmentos românticos que buscam o conhecimento absoluto por meio da indicação e contemplação do impronunciável, como pode ser verificado no caso dos filósofos do primeiro romantismo alemão Friedrich Schlegel, em *Dialeto dos fragmentos*, e Novalis, na obra *Pólen*. Para o crítico, o que se tem nessa última fase rosiana é uma verdadeira “invenção de uma poética da prosa curta” (SCHØLLHAMMER, 2004, p. 154), sobretudo nos prefácios dispostos estrategicamente entre os contos curtos e que são aproximados à velocidade do *Witz* romântico, desconcertante e agudo.

² Em *Os chistes e a sua relação com o inconsciente*, Sigmund Freud propõe: “Uma apreciada definição do chiste considera-o a habilidade de encontrar similaridades entre coisas semelhantes, isto é, descobrir similaridades escondidas.” [...] “A ‘brevidade’ é o corpo e a alma do chiste, sua própria essência” [...] (FREUD, 1996, p. 19 e 21).

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

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

Flagrantes concisos da vida, fatias mínimas da realidade cotidiana, que nos transmitem uma concepção profundamente cética e até pessimista do mundo e (subjacente) uma tímida visão confiante. [...] Uma prosa tão sóbria, que é um modelo de precisão. O segredo destes contos ligeiríssimos é mergulhar no cotidiano mais prosaico, para tirar daí o essencial. [Drummond] Tem a volúpia de enxergar a vida como ela é, na conversa normal dos dias. Por vezes, o que resulta é uma síntese de conto, crônica e poesia, um gênero fascinante, de que ele tem a receita. (VILLAÇA, IN DRUMMOND, 1985)

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

“O admirador”

Era fascinado por crepúsculos. Diante de um belo pôr-de-sol, expandia-se: “Ah!”. Dia seguinte, o espetáculo se renovava e ele: “Oh! Ah!”. Em certas ocasiões, perdia mesmo a conta, explodindo: “Ah! Oh! Ah!” indefinidamente. Naquela tarde, a combinação de matizes e nuvens foi tão soberba que as exclamações habituais se converteram em urros. Os urros, de tão estrondosos, provocaram deslocamento de ar. Empalideceram os tons, desmancharam-se as nuvens, e uma catarata desabou sobre a Terra, envolvendo o amator de crepúsculos, que desapareceu em redemoinho no girar do vento, vítima de sua capacidade de admiração. (ANDRADE, 1985, p. 103)

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

“Pecado”

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

“Amanhecer”

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

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

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

Primeiramente, *Cenas da vida brasileira*, de Marques Rebelo, de 1943, e *Histórias, talvez*, de Guilherme de Almeida, de 1948. São obras não muito divulgadas de dois grandes escritores brasileiros do século XX. Ao que podemos supor, a obra de Marques Rebelo se associa à percepção de Hélio Pólvora sobre o conto modernista (embora o livro de Rebelo seja de crônicas), em *A força da ficção*: “O conto modernista é uma crônica ficcional percorrida por frases vibrantes e pela orografia da caricatura intencional” (PÓLVORA, 1971, p. 15). É uma opinião até certo ponto duvidosa ao conto do período integral, mas que no caso específico da obra de Rebelo se sustenta como caracterização, pois se trata de uma escrita baseada em tipos, situações embaraçosas e cômicas, ao modo de uma crônica de costumes reduzida ao extremo. Já em *Histórias, talvez*, Guilherme de Almeida, mais conhecido como poeta e tradutor, compõe contos morais, melhor diríamos moralistas, em um direcionamento que não parece ter se assentado no miniconto contemporâneo.

O conto miniaturizado e o poema ficcional

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

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

Tal zelo pela miniatura, de tradição rococó, foi-se extremando na prática de estória curta, a ponto de atingir o “mini-conto”, instantâneo dramático de reduzida dimensão (Rubem Fonseca exercitou alguns exemplos em *Lúcia McCartney*; Wander Piroli em *A mãe e o filho da mãe*, conto “As regras do jogo”); Moacyr Scliar

em *O carnaval dos animais*, conto “Comunicação”, por exemplo; Péricles Prade em *Alcapão para gigantes*. (LUCAS, 1989, p. 112)

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

“A verdade na mata”

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

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

Mas ainda há o aspecto tangencial entre uma narrativa dinâmica, ágil (como se encontra em Rubem Fonseca, por exemplo) e outra que se encaminha para a subjetividade, em que “A diluição da estrutura factual e o adensamento lírico do texto autorizam a aproximação do conto moderno ao poema, como já o fez Julio Cortázar” (LUCAS, 1989, p. 112). Nesse entrecruzamento situa-se a obra mencionada no início por Márcio Almeida e que seria outro marco para o miniconto brasileiro: *O tempo, Camila*, de Elias José.

É um livro dividido em três partes: “Tempo de ser e estar”, “Tempo-será” e “Tempo-resíduo”. Como essa divisão pressupõe, são peças voltadas à reflexão sobre o tempo e sobre o estar-no-mundo. Permeando essa divisão, aparece a personagem que dá título ao livro, recebedora da sensibilidade do narrador:

“Camilamor”

Camila, mande à merda a tristeza. Me possua, me destrincha, faça de meu corpo sala e quarto, onde se entra e sai quando se quer. E, no ato, da posse, esqueça tudo. Vamos resumir o mundo em nossos corpos e em cada movimento nosso o mundo se movimentará; em cada sorriso teremos a certeza de que a vida ficou mais bonita. Vamos singularizar nossos sonhos e você verá como cabem aqui. Não mais distâncias. Seremos gêmeos, nascidos num só corpo. E os homens, vendo nossos corpos unidos, pensarão em fantasmas, bichos anormais, metade peludo, metade sem pêlo. Nós vamos rir dos homens. Um riso grande de duas bôcas fundidas numa só.

Camila? Por que Camila? Por que se fôr mulher é Camila. Se não fôr Camila nem é mulher.

Os russos vão a Marte. Os americanos voltam à Lua. Eu me desliguei do mundo e faço calmo a eterna viagem no corpo de Camila. (JOSÉ, 1971, p. 63)

Em *22 Diálogos sobre o conto brasileiro atual*, Temístocles Linhares se refere à obra de Elias José, considerando suas pertinências aos temas convocados e à abreviação formal e discursiva. Linhares revela-se um tanto reticente aos minicontos de José, incluídos em *A Mal-*

Amada (de 1970) e, sobretudo, em *O Tempo, Camila* (de 1971), e à forma do miniconto em geral:

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

Por fim, também de 1971 é *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*, anedotas saborosíssimas de José Cândido de Carvalho catalogadas como “contados, astuciados, sucedidos e acontecidos do povinho do Brasil” (CARVALHO, 2003, p. 3). São histórias populares com tom cômico-satírico, leveza e espontaneidade na linguagem, em que a busca da concisão formal é marcante:

“Sonho também pega fogo”

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

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

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

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

Retomando um pouco nosso desenvolvimento, é necessário notar que falar de miniconto no contexto da literatura brasileira é, em certa medida, acompanhar o desenvolvimento de gêneros como conto, crônica e poema, ou seja, o modo como surgiram, formaram uma tradição, indicar seus pontos culminantes, mestres dos gêneros, rupturas significativas e meandros que possam caracterizar histórias desses mesmos gêneros em nosso país. E, acima de tudo, situar momentos de inflexão formal de meios e recursos, propostos por autores em momentos localizados.

Como dissemos anteriormente, a segunda vertente do período em que nos situamos, sobretudo na década de 1970, é a do poema com aspectos ficcionais. Ora, o procedimento cruzado de ficcionalização da poesia, conferindo-lhe prosaísmo, no século XX, além de ser constante no modernismo, encontra-se com grande força na poesia dita marginal.

A poesia chamada marginal consolida algumas das conquistas do modernismo inicial e o miniconto dialogaria também com essa produção poética dos anos de 1970 e de 1980. Sobre a poesia desse período, Antonio Carlos Secchin comenta que “não se pode falar de ‘grupo’ (no sentido estrito), mas antes de uma espécie de sintonia de geração” (SECCHIN, 1996, p. 102), chamando atenção a uma heterogeneidade que irá se revelar típica nos anos

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Tanto no caso de Glauco Mattoso, quanto no de Fabrício Corsaletti (de *Os cem menores contos brasileiros do século*), ambos poetas, ambos interagindo com pressupostos pertinentes à poesia marginal, o que se revela é a intromissão do ficcional narrativo no

poético, de modo que estarem em uma antologia de contos, dos “menores contos”, é algo refletidamente constrangedor para sua avaliação e categorização. Mas é algo, mesmo, indispensável para o miniconto, a divisão clara de procedimentos de gênero? Ou seria a hibridação um passo adiante dessa forma de textualidade, seu tom de genuinidade específica?

Conclusão

A literatura brasileira de finais do século XIX e em todo o século XX percorreu múltiplos caminhos inventivos, quer na narrativa, na poesia, ou ainda em modos de representação textual que se insurgem contra impedimentos genéricos, como o ensaio e a crônica, sobretudo aqueles das décadas de 1950 e 1960.

Basicamente, a voga minificcional tem origem referencial e conceitual na Semana de Arte Moderna de 1922. Coloca-se dessa maneira pelo fato de a literatura modernista conferir valor a textos fracionados, breves, com alusões à piada e ao chiste, ao provérbio invertido ou parodiado, que serão incontornáveis às gerações seguintes. Isso se percebe em poemas-piada e poemas-minuto de Oswald de Andrade, em que a ficcionalização de situações é permeada por um olhar crítico e bem-humorado. Isso também se verifica nos anos de 1970. Parece que é nessa década da chamada poesia marginal que o olhar ao trivial e aos arredores espaciais e contextuais é aprofundado.

O miniconto brasileiro contemporâneo (e estamos pensando em escritores como Marina Colasanti, João Gilberto Noll, Ivana Arruda Leite, Fernando Bonassi, Verônica Stigger, e muitos outros) dialoga, assim, não só com a literatura do primeiro modernismo, como também com a produção posterior, estabelecendo um notável processo de aproximação e alinhamento entre autores que buscaram em suas obras dizer o máximo com o mínimo, usando, para isso, a narrativa curta como parâmetro.

Origins of contemporary Brazilian short tale

Abstract: The article presents a possible genealogy of the short tale in the Brazilian literature. It starts with the idea that Brazilian antecedents of this literary form are from the nineteenth century, particularly with names like Raul Pompéia and Machado de Assis, although the sedimentation its discourse dialogues with modernism, from 1922, and marginal poetry of the 1970s. Thus, it is expected to provide a practicable trajectory to the historical understanding of the short tale in contemporary Brazilian literature.

Keywords: Short tale. History and Criticism. Authors and works.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Márcio. *A minificação do Brasil: em defesa dos frascos & dos comprimidos*. Oliveira: Clube dos Autores, 2010.

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Contos plausíveis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.
- _____. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- ANDRADE, Oswald. *Dicionário de bolso*. São Paulo: Ed. Globo, 1990.
- _____. *Poesias reunidas*. São Paulo: DIFEL, 1966.
- ARAÚJO, Regina Lúcia de. *Raul Pompéia: jornalismo e prosa poética*. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira - Modernismo*. São Paulo: Difel, 1983.
- CARVALHO, José Cândido de. *Porque Lulu Bergantim não atravessou o Rubicon*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1976.
- FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.
- GEARY, James. *O mundo em uma frase – uma breve história do aforismo*. Trad. de Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- JOSÉ, Elias. *O tempo, Camila*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.
- LINHARES, Temístocles. *22 diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.
- LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao Moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.
- PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- POMPÉIA, Raul. *Canções sem metro*. Rio de Janeiro: MEC/OLAC, 1982.
- RODRIGUES, Rauer Ribeiro; SOUZA, Fabrina Martinez. Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro. *Carandá* – Revista do curso de Letras do campus do Pantanal – UFMS, Corumbá, MS, novembro de 2011, n. 4, p. 253-273.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil. In: NOGUEROL, Francisca (org.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004.
- _____. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “Caminhos recentes da poesia brasileira”. In: *Poesia e desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, p. 93-110.

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

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