



Os cem menores contos brasileiros do século e a narrativa no microconto brasileiro contemporâneo

Marcelo Spalding*

A era da velocidade já fabricou os leitores de manchete, enriqueceu os autores de *slogans* e espalhou para diversos campos o minimalismo, movimento artístico caracterizado pela extrema simplicidade de forma que, nos anos 1960, ganhou força em Nova York através das artes visuais e se espalhou pelo mundo.

Na literatura, desafiar o tempo do discurso produzindo contos “menores” não é propriamente novidade. Já em 1959, o guatemalteco Augusto Monterroso publicou a mais famosa micronarrativa: “Quando acordou o dinossauro ainda estava lá”, escrita com apenas trinta e sete letras. E também no Brasil temos experiências próximas do que hoje se chamariam minimalistas, como Machado de Assis e seu curto (para a época) “Um apólogo”, ou Oswald de Andrade e seus capítulos telegráficos e independentes de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Mas o que se observa nos últimos anos no Brasil é um aumento da produção digital e impressa de contos extremamente curtos, que aqui chamaremos microcontos.

Um dos pontos de partida dessa produção no Brasil é o livro *Ah, é?*, de Dalton Trevisan, publicado em 1994 e considerado obra-prima do estilo minimalista. O livro traz 187 narrativas sem

* Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e professor da UniRitter, em Porto Alegre.

título, apenas numeradas, em que as histórias retomam os temas eminentemente urbanos de uma humanidade perversa e pervertida, violenta e tarada, como assassinato, traição, pedofilia e abuso sexual.

A partir de *Ah, é?*, evidenciando seu sucesso junto ao público, outros livros com minicontos (ou microcontos) passam a ser publicados. A editora Record lança *Dinorá* em 1995 e *234* em 1997, ambos de Trevisan. Em 1996, Maria Lúcia Simões publica, em Minas Gerais, o livro *Contos contidos*. Em 1998, são publicados *O filantropo*, de Rodrigo Naves, e *Pérolas no decote*, de Pólita Gonçalves. Também em 1998, mais precisamente em agosto, João Gilberto Noll começa a publicar pequenas narrativas na *Folha de S. Paulo* sob o título de “Relâmpagos”. A publicação se estende até dezembro de 2001, e, dois anos depois, a reunião de 338 desses textos é publicada em *Mínimos, múltiplos, comuns*, que ganharia o Prêmio Academia Brasileira de Letras em 2004. Em 1999, é a vez do pernambucano Luiz Arraes iniciar a publicação de seus contos em miniatura. Ficcionista que então já contava com quatro livros publicados, em *A luz e a fresta* mescla, pela primeira vez, a contos mais longos outros com uma página ou até um parágrafo, como “Os amantes” e “O matador de aluguel”. 2001, enfim, seria um ano muito importante para o miniconto e a micronarrativa: Carlos Herculano Lopes lança *Coração aos pulos*, alternando contos de várias páginas com minicontos de um parágrafo; Fernando Bonassi publica *Passaporte*, reunião de “micronarrativas de viagem”; e Luiz Rufatto surpreende com *Eles eram muitos cavalos*, obra em que narra 70 histórias por ele chamadas de “flashes” da cidade de São Paulo. Três autores com alguma experiência e já reconhecidos na nova geração brasileira com três obras fundamentais para o estudo dessa reinvenção do miniconto.

Não por acaso, em 2004 surge uma antologia que leva ao limite essa busca pela concisão: *Os cem menores contos brasileiros do século*. Organizada por Marcelino Freire, a obra traz cem histórias inéditas com até cinquenta letras, sem contar o título e a pontuação. A medida é aparentemente arbitrária, mas que consiste no arredondamento do número de letras do miniconto de Monterroso (37 letras, na versão em português). Vejamos um exemplo:

Uma vida inteira pela frente.
O tiro veio por trás.

(In: Freire: 2004a, 16)

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

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

Como a apresentação e o prefácio da obra seguem a ideia minimalista do conjunto e se limitam a 50 palavras, ficamos sem respostas ou indícios de respostas. Na apresentação, Freire tem espaço apenas para dizer que se inspirou no conto “O dinossauro”,

de Augusto Monterroso – texto que Freire acredita ser o mais famoso microconto do mundo –, mencionar as regras e limites impostos aos convidados e arrematar com uma citação de Cortázar, quase um legitimador teórico da proposta: “o resultado aqui está. Se ‘conto vence por nocaute’, como dizia Cortázar, então toma lá” (2004a, p. vi).

Já no seu blog e em entrevistas da época de lançamento do livro, encontramos informações sobre o surgimento da ideia que nos permite identificar como Freire parte da valorização da concisão e da velocidade das narrativas para a concepção de sua antologia. O escritor afirma que sabe

que é de foder, mas Drummond já defendia: “Escrever é cortar palavras”. “Enxugar até a morte”, sentenciava João Cabral. Hemingway: “Corte todo o resto e fique no essencial”. Foi inspirado em conselhos assim, creio, que tive a ideia de organizar *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire: 2004b).

Freire lembra de Monterroso, Cortázar, Trevisan e Kafka, mas faz questão de contrapor a esse rol de canônicos uma observação curiosa e irônica: “desde quando vem essa minha paixão pelo que é pequeno? Lembro de frases de para-choque de caminhão. Quem nunca leu? Sempre vi narrativas ali, rodando em cima dos pneus” (Freire: 2004b). Cita “Mulher feia e cheque sem fundo, protesto” como exemplo.

Outra referência muito importante para a obra é a antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi e publicada em 2001. O título e o projeto gráfico da antologia de Freire fazem clara referência à antologia de Moriconi,

que inclusive escreve o prefácio de *Os cem menores contos brasileiros do século*. Luciana Araújo, em resenha publicada na *Bestiário*, vê a organização dos cem menores como uma “paródia divertida” da reunião dos cem melhores, pois considera descabida a “comparação entre a brincadeira proposta por Freire e o esforço de pesquisa realizado por Moriconi” (2004).

O que primeiro chama a atenção nos textos de *Os cem menores contos brasileiros do século* naturalmente é a extensão: todos são breves, extremamente breves. Tal brevidade é, sem dúvida, característica fundamental do miniconto desde seu nascedouro no começo do século XX; mas também o haicai e o aforismo são extremamente breves e não são necessariamente minicontos, como temos insistido até aqui. É preciso irmos além da extensão e analisarmos, nos textos, sua capacidade de narrar em tão pouco espaço.

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

A narratividade é um conceito-chave também para Gotlib definir o que seja conto. Citando artigo de Cortázar, a autora demonstra que as três acepções da palavra conto – relato de acontecimento, narração oral ou escrita e fábula que se conta às crianças – apresentam em comum o fato de serem modos de contar

alguma coisa (1999, 11). Ricardo Piglia, ao definir a primeira tese do conto como o fato de este sempre contar duas histórias, também evidencia a importância do “contar”, ou seja, da narrativa, para o gênero (2004, 89). Desde as histórias bíblicas até o dinossauro de Monterroso, passando pelas mil e uma noites de Sherezade, pelas histórias extraordinárias de Poe e pelos contos para toda a família dos Irmãos Grimm, o que se faz é narrar um instante da vida de uma personagem, ou seja, contar uma história. E de forma breve. Se entendemos o miniconto como uma espécie de conto em miniatura, é preciso que, além de breve, ele conte uma história.

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

NO EMBALO DA REDE

Vou,
mas levo as crianças.

(In: Freire: 2004a, 14)

Em cinco palavras, pouco mais de vinte letras, Carlos Herculano Lopes cria uma cena onde podemos identificar claramente uma

sucessão de acontecimentos de interesse humano numa unidade de mesma ação: o narrador projeta a sucessão dos acontecimentos através do verbo de ação “ir”, potencializando-o com a condição de levar as crianças. Essa fala singela dita no embalo da rede sugere o ponto alto de uma longa discussão sobre a separação do casal, tema de constante interesse humano. Aqui, o autor optou pelo uso do narrador autodiegético e de um narratário, que é fundamental para que se dê a narrativa, omitindo os acontecimentos anteriores, mas deixando na minúscula ponta de seu *iceberg* o conflito entre narrador e narratário que consolida a sequência necessária para se contar uma história, e não apenas um fragmento qualquer de determinada história.¹

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

PAIXÃO

Ela, 46. Ele, 21. Uau!
Só se reviram – fula, lívido –,
fúnebres, no aborto.

(In: Freire: 2004a, 13)

O modo de narrar de Ajzenberg é bastante diferente do texto de Lopes, pois são apresentadas duas ações: uma na primeira frase e a outra que se integra à primeira a partir do verbo “revi-

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

ram”, tornando mais nítida a sucessão de acontecimentos. O termo “aborto”, conhecido pelo leitor, deixa clara a gravidez, naturalmente relacionada ao encontro (ou aos encontros) sugerido(s) na primeira frase, completando-se, assim, a sucessão e a integração.

A integração é, ao lado da sucessão, um dos elementos fundamentais para que se dê a narrativa na concepção de Bremond, para quem

onde não há sucessão não há narrativa, mas, por exemplo, descrição, dedução, efusão lírica etc. Onde não há integração na unidade de uma ação, não há narrativa, mas somente cronologia, enunciação de uma sucessão de fatos não relacionados (1973, 113-4).

Tal formulação pode nos ajudar a entender por que nos deparamos com alguns textos em *Os cem menores contos brasileiros do século* de difícil compreensão narrativa, como este de Marcelo Mirisola:

– Com este dedo, viu?

(In: Freire: 2004a, 60)

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

para alguém usar o polegar para registrar suas digitais. A falta de sucessividade no texto e a ausência de elementos que se integrem à frase impossibilitam que se forme uma narrativa.

Há, também, casos em que temos dificuldade até de identificar uma cena, como em “Quatro letras”, de Raimundo Carrero. Saudado como o menor conto do mundo por Luiz Arraes, tem apenas quatro letras, descontando o título (que, aliás, é uma indicação do tamanho do texto):

QUATRO LETRAS

Nada.

(In: Freire: 2004a, 79)

De imediato, temos dificuldade em encontrar sucessão de acontecimentos; não há no texto um acontecimento, sequer uma personagem, sequer um verbo. Para Bremond (1973), se não houver sucessão, não há narrativa, mas outra forma de narrar, como, por exemplo, descrição, dedução ou efusão lírica. Talvez por isso o texto mais se parece uma dedução, pois, sem entrar no mérito da significação, quatro letras nada significam para Carrero enquanto autor do discurso.

Voltando aos textos que mesmo em espaço tão exíguo produzem uma narrativa, lembrando que nossa questão é entender como tais textos conseguem ser narrativos, apresentar personagens, conflitos e uma sequência integrada de fatos sem que pareçam mero recorte, mero fragmento, vejamos um texto unifrásico de Adrienne Myrtes:

Caiu da escada e foi para o andar de cima.

(In: Freire: 2004a, 2)

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

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

Neste ponto e a partir dessas considerações, já podemos nos arriscar a dizer que o miniconto leva essa eliminação de “situações intermediárias e recheios” ao limite, especialmente o miniconto à Monterroso, preservando dentro de seu núcleo toda sua força narrativa, tal qual a bomba atômica, ou bomba nuclear, que

concentra na reação nuclear todo seu imenso poder destrutivo. Ao bombardear-se um núcleo, produzem-se mais nêutrons, que bombardeiam outros núcleos, gerando uma reação em cadeia, tal como os textos de Rufatto e de Myrtes.

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

Mas antes de falarmos no sujeito em que se dá essa explosão, ou seja, no leitor, vejamos outros textos de *Os cem menores contos brasileiros do século* para observar como o estopim dessa explosão pode ser provocado não por ações narradas, mas por ações apenas sugeridas e que ainda assim são ações que se configuram como nucleares para a narrativa.

ADEUS

Então disse:

– Viver era isso?

E fechou lentamente os olhos.

(In: Freire: 2004a, 68)

Não está narrada no texto de Miguel Sanches Neto a vida do sujeito que morre, mas sua última frase, talvez suspirada numa cama de hospital ou numa calçada da cidade grande. Seu derradeiro e melancólico questionamento “viver era isso?” nos permite criar diversas ações anteriores, também nucleares, sendo a primeira

delas, necessariamente, o fato de o sujeito ter nascido. A partir daí, sua vida parece ter sido uma sucessão de infortúnios, desilusões ou simplesmente trivialidades que fazem com que a última ação da história da personagem – a morte – seja encarada não com medo ou surpresa, não com ódio ou remorso, mas com desdém por causa da vida anterior do protagonista. É essa sensação que explode da mísera narrativa da morte, narrativa esta, vale dizer, que também é construída a partir de sucessividade e integração, pois há duas ações narradas, o “dizer” e o “fechar os olhos”, ainda que esteja no não dito o poder explosivo do texto.

Outra estratégia narrativa que verificamos na antologia organizada por Freire é o uso exclusivo de diálogos, recurso comum em crônicas de Fernando Sabino a Luis Fernando Verissimo, ou em contos como “Teoria do medalhão”, de Machado de Assis. Nesses casos, a ação ou é narrada pela própria personagem ou apenas sugerida a partir do diálogo, como no texto de Dalton Trevisan.

- Lá no caixão...
- Sim, paizinho.
- ... não deixe essa aí me beijar.

(In: Freire: 2004a, 20)

O texto acima aparecera como a 166^a “ministória” de *Ah, é?*. Para a versão de *Os cem menores contos brasileiros do século*, o autor ou o organizador – se o texto foi escolhido e editado por ele – suprimiu a primeira frase, uma frase indicial que criava um mínimo de ambiente para a cena: “o velho em agonia, no último gemido para a filha”. O corte provavelmente foi feito para adaptar o texto às 50 letras propostas, mas é curioso notar como a supressão da frase não chega a comprometer a narratividade e a compreensão do texto. O

protagonista, que bem poderia ser o narrador, já parece angustiado e à beira da morte por falar em “caixão” como algo tão próximo, sugerindo também seu conflito interior (um conflito que é, na verdade, apenas a ponta do *iceberg* de tantos conflitos que teria um homem à beira da morte), tornando aparentemente desnecessária a informação de que o velho estava agonizado. Ao optar pelo uso do diálogo e não da narração autodiegética, como apontamos acima que poderia ser feito, o narrador amplia a ambiguidade, pois “paizinho” também é a forma que as amantes chamam seus homens na obra de Trevisan, bem como a intensidade, porque a intromissão da filha cria no leitor uma leve intimidade com a personagem moribunda, humaniza-a e potencializa a morte próxima. A história narrada é, na verdade, a do efêmero e derradeiro diálogo, pois o diálogo por si já é uma ação. Afora isso, há apenas sugestão: não se sabe se a mulher tentará beijar o morto, se a esposa deixará, tampouco se a mulher não é a própria esposa; não se sabe se a filha vai intervir, tampouco se é de fato filha e não uma amante. Fato é que há um pedido, a ação é esse pedido e é ele que revela o conflito do conto.

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

BOLETIM DE CARNAVAL

- Fui estuprada, vó. Três animais!
- E tu esperava o quê? Um noivo?

(In: Freire: 2004a, 51)

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

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

Evidentemente que este tipo de texto – o microconto – ainda tem um longo caminho de afirmação, mas deve convergir na busca pela narratividade como ponto fundamental. A partir daí, leitores, escritores e críticos saberão encontrar o ponto médio

entre ocultação e revelação, mesmo que os textos tenham trinta ou cinquenta letras, e se poderá, aí sim, reconhecer o nascimento de um novo gênero literário.

Referências

- ARAÚJO, Luciana. *Cem escritores e um desafio pequeno, mas nem tanto*. 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/3_arquivos/cem%20contos%20resenha.html>. Acesso em 27 mar. 2014.
- BARTHES, Roland. “Introdução à análise estrutural da narrativa”. In: _____ (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973.
- BREMOND, Claude. “A lógica dos possíveis narrativos”. In: BARTHES, Roland (org.). *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. São Paulo: Vozes, 1973, pp. 110-35.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Tradução de Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FREIRE, Marcelino (org.). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004a.
- _____. *Os cem menores contos brasileiros do século*. 2004b. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cem_menores.html>. Acesso em 27 mar. 2014.
- GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1999.
- LAGMANOVICH, David (org.). *Microrrelato*. Buenos Aires/Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 2003.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TREVISAN, Dalton. *Ah, é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994.