

# O PÓS-MODERNISMO EM OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO

Sebastião Bonifácio Junior (doutorando em Letras na UEL)

## RESUMO

Este artigo tem o objetivo de analisar os microcontos da coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada por Marcelino Freire, com o objetivo de detectar as características pós-modernistas das produções. Entende-se que a estética do minimalismo revela a personalidade pós-moderna, sendo esta guiada por valores de exatidão e de rapidez, como já sugeriu Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio*. Sendo assim, faz-se extremamente necessária a detecção das peculiaridades que regem a arte pós-moderna – ceticismo radical, textos inovadores (*ex-céntricos*), quebra do conceito de unidade, obras “abertas”, intertextualidade, humor e ironia –, tomando-as como a representação dos anseios de hoje.

**Palavras-chave:** Microconto. Crítica literária. Autores e obras.

# THE POSTMODERNISM IN *OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO*

## ABSTRACT

This article aims to analyze the short tales of the collection *Os cem menores contos brasileiros do século*, organized by Marcelino Freire, in order to detect the postmodern characteristics of these productions. It is understood that the minimalism aesthetics reveals the postmodern personality, being guided by values of exactitude and quickness, as already suggested by Italo Calvino in *Six Memos for the Next Millennium*. In this sense, it becomes extremely necessary to detect the peculiarities that guide postmodern art, such as radical skepticism, innovative texts, elimination of the unit concept, open literary works, intertextuality, humor and irony, taking it as the representation of today's yearnings.

**Keywords:** Short tale. Literary criticism. Authors and works.

## 1 - INTRODUÇÃO

De modo a desnudar o gênero microconto, diferenciando-o do miniconto e dos contos tradicional e moderno, o presente trabalho aponta para a necessidade de entendermos todos esses segmentos literários como manifestações autônomas. Por mais que o microconto possua várias influências, demonstrando um caráter híbrido ao se apropriar de outros âmbitos discursivos (RUEDA, 1989, p. 30), vale ressaltar que, quanto maior a brevidade, mais complexa será a atitude responsiva ativa do leitor no momento de construir os sentidos do texto, o que já confere autonomia a esse agrupamento textual em específico. Devido a isso, para compreender os mecanismos subjacentes à construção dos microcontos, faz-se estritamente necessária uma classificação que trate esses contos minúsculos como diferentes de seus “parentes próximos”, ou seja, é preciso reconhecer as características diferenciadas entre o gênero supracitado e outras formas de contística.

No entanto, será que é possível aderirmos a classificações tão engessadas a respeito de textos literários dotados de hibridismos? A linha que separa os minicontos dos microcontos não seria excessivamente tênue? E quanto às correspondências entre a poesia e a microficcão? Além do mais, quais fatores do conto tradicional ainda persistem nas micronarrativas? E quais foram deixados de lado ao longo do tempo?

São questões que tentaremos elucidar ou, pelo menos, utilizá-las para reacender o debate que permeia os gêneros miniconto e microconto. Para tal, será utilizado o livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, idealizado por Marcelino Freire.

## 2- DOS GÊNEROS LITERÁRIOS E SEUS DESDOBRAMENTOS

Neste item, será mostrado um panorama geral sobre as várias definições dos gêneros conto, miniconto e microconto, a fim de traçar um detalhamento mais amplo sobre as semelhanças e diferenças que possuem entre si. Pretende-se, com isso, confirmar que cada um desses gêneros tenha sua existência autônoma no meio literário, independentemente das influências sofridas de outras produções artísticas. Para isso, será necessário abordar suas

peculiaridades, desde aquelas compartilhadas por outros segmentos textuais, até as características exclusivas de cada um dos gêneros elencados.

## 2.1 - MÚLTIPLAS ACEPÇÕES DO GÊNERO CONTO

Partindo do pressuposto de que as micronarrativas sejam evoluções do conto e de que, ao longo do tempo, aquelas adquiriram vida autônoma, é necessário traçar um paralelo sobre as diversas conceituações do gênero tido como mais antigo e, de certo modo, como porta de entrada para os minicontos e microcontos. Para o embasamento, foi utilizado o livro *Teoria do conto*, de Nádya Gotlib, por ser o estudo que aborde de maneira mais condensada a pluralidade de significações a respeito desse gênero literário.

Logo de início, a pesquisadora aborda a perspectiva de Julio Cortazar, responsável por conceber esse segmento literário como “uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada” (CORTÁZAR, 1974, p. 150). Em *Alguns aspectos do conto*, o escritor lança mão de reflexões que conferem autonomia aos dois gêneros a seguir: compara, por exemplo, o romance ao filme e o conto à fotografia devido ao fato de este ser um recorte, um fragmento da vida (CORTÁZAR, 1974, p. 151); diz, ainda, que o romance sempre vence por pontos, enquanto o conto ganha por *knock-out* por ser “incisivo, mordente, sem tréguas desde as primeiras frases” (CORTÁZAR, 1974, p. 152); aponta, também, para a necessidade de o conto ser construído com elementos que promovam tensão e intensidade (CORTÁZAR, 1974, p. 153), sendo isso mais diluído na obra romanesca; diz que um conto deve sempre ser escrito do particular para o geral, não havendo a obrigatoriedade de existir essa mesma perspectiva em romances (CORTÁZAR, 1974, p. 155).

Já em *Do conto breve e seus arredores*, Cortázar tece reflexões sobre os usos da primeira e da terceira pessoa, observando o fato de o narrador, na maioria das vezes, apresentar postura distanciada do enredo quando utiliza a última opção (CORTÁZAR, 1974, p. 230). Assim como é feito em relação às micronarrativas, o autor também pondera sobre o fato de a gênese do conto e do poema ser a mesma (CORTÁZAR, 1974, p. 234).

Ainda falando sobre as acepções elencadas pela estudiosa, há espaço, em seu livro, até mesmo para definições mais abrangentes e genéricas, como, por exemplo, a de Mário de Andrade, que, em *Contos e contistas*, afirma: “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (GOTLIB, 1985, p. 10).

Contudo, essas generalizações se chocam com análises mais aprofundadas, tais como a de Casares, que retoma o estudo feito por Cortázar das obras de Poe, ao dizer que o conto pode se referir a três modelos: a) relato de um acontecimento; b) narração oral ou escrita de um acontecimento falso; c) fábula que se conta às crianças para diverti-las. Pode-se chegar, assim, à conclusão de que as três possuem algo em comum, ou seja, todas são maneiras de se contar algo, portanto se referem ao tipo narrativo. Afinal, como já disse Claude Brémont, ao analisar a lógica de se construir uma história, “toda narrativa consiste em um discurso integrado numa sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (GOTLIB, 1985, p. 11 – 12).

Outro fator importante a ser apreendido se refere à evolução do *modo tradicional* para o *modo moderno* de narrar. Tal estudo, promovido por A.L. Bader (1945), conseguiu os seguintes resultados: quanto ao modo tradicional, a ação e o conflito precisavam passar pelo desenvolvimento rumo ao desfecho; já no modo moderno de narrar, a própria narrativa é desconstruída, modelando-se por meio de fragmentos que não obedecem, necessariamente, a uma noção de causalidade (a propósito, não seria esse o método adotado pelos escritores de micronarrativas, ao selecionarem um ínfimo recorte da ação ficcional, para que apenas esse mero esboço tenha os sentidos completados pelo leitor?). Essa estratégia de desconstrução, inclusive, vai ao encontro das consequências sofridas pelo indivíduo a partir da Revolução Industrial, momento histórico responsável pela perda da unidade da vida e por ocasionar a fragmentariedade dos valores, das pessoas e, até mesmo, da literatura. Sendo assim, o enredo linear cede espaço a uma narrativa que toma como válvula de escape o psicologismo das personagens (GOTLIB, 1985, p. 29 – 30).

Não menos importante que todos os preceitos anteriores, há o olhar de Edgar Allan Poe sobre o conto. Para ele, o limite de extensão desse gênero é aquele que faça o leitor apreciar o texto em, apenas, uma assentada (GOTLIB, 1985, p. 36 – 37). Embora o escritor norte-americano tenha se referido aos contos tradicionais, as micronarrativas potencializam a ideia de Poe; afinal o leitor pode entrar em contato com diversos minicontos e microcontos de uma única vez. Além do mais, há outra convergência entre a miniaturização do conto e os saberes de Poe, pois, segundo o autor, os contistas devem iniciar a escrita do texto tendo em vista o seu desfecho. É justamente o que acontece com a microficcão: levando-se em conta a obra de extrema brevidade, se formos compará-la ao conto tradicional, o final da história deve estar ainda mais próximo do início, obrigando o escritor a visar, logo no princípio e com certa urgência, ao seu final.

O também defensor do minimalismo literário, Tchekhov, ao se debruçar sobre o estudo dos contos, já antecipa determinados fatores inerentes à estética das micronarrativas. Ele alega que o texto deva ter clareza, força, concisão, além de ser isento de maiores detalhes que possam dispersar o leitor. “Quanto mais objetivo, mais forte será o efeito” – defende. Aconselha, desse modo, os contistas a controlarem a tendência ao excesso e ao supérfluo (GOTLIB, 1985, p. 34). É possível apontar que ele estivesse muito à frente de seu tempo, pois todas essas características permeiam, também, a microficção.

Em se tratando de temática narrativa, Frank O’Connor fala sobre a solidão presente no conto moderno e afirma que tal representação é fruto de uma sociedade burocratizada, capitalista, visando sempre ao objeto. O teórico vai além disso ao cogitar a hipótese de que a identificação entre a personagem e o leitor pode ocorrer por meio da vida solitária. (GOTLIB, 1985, p. 58). Sem dúvida alguma, existe, nesse apontamento, uma grande identificação entre o conto moderno e as micronarrativas, que, em diversas vezes, também representam o tema da solidão universal como formadora da identidade pós-moderna.

Para finalizar esse tópico, eis outra definição, elaborada por Raúl Castagnino: “o conto deve ter ação concentrada, única tensão narrativa, suficiente dose de sugestão, linguagem adequada, aprofundamento do espaço literário, tudo de modo a que ele permaneça na mente do leitor e o deixe trepidante” (GOTLIB, 1985, p. 74). É pertinente chamar a atenção para o item “suficiente dose de sugestão”, porque, na verdade, o conto miniaturizado também se ancora em elementos sugestivos, sendo que o preenchimento do sentido das lacunas deixadas pelo texto fique a cargo do leitor.

## 2.2 – UM OLHAR SOBRE A FICÇÃO EM CONTA-GOTAS

Será falado, neste segmento, a respeito dos minicontos e dos microcontos; porém é necessário verificarmos, de início, o que Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, diz sobre dois valores intrínsecos à ficção em conta-gotas: rapidez e exatidão.

Em se tratando da rapidez, o filósofo leva em consideração o contexto histórico:

O século da motorização impôs a velocidade como um valor mensurável, cujos recordes balizam a história do progresso da máquina e do homem. Mas a velocidade mental não pode ser medida e não permite comparações ou disputas, nem pode dispor os resultados obtidos numa perspectiva histórica. A velocidade mental vale por si mesma, pelo prazer que proporciona àqueles que são sensíveis a esse prazer, e não pela utilidade

prática que se possa extrair dela. Um raciocínio rápido não é necessariamente superior a um raciocínio ponderado, ao contrário, mas comunica algo de especial que está precisamente nessa ligeireza. (CALVINO, 1990, p. 58)

Desse modo, o pensador faz clara alusão ao período seguido da Revolução Industrial ao comparar a necessidade de rapidez tanto pelas máquinas, quanto pelos homens. Revela, ainda, que a apreensão da velocidade é, tão-somente, um processo mental. E, quando se refere ao raciocínio rápido para dizer que ele comunica algo de especial, na certa, alude à mentalidade do indivíduo pós-moderno, o qual é construído, social e historicamente, para perpetuar essa urgência por agilidade em todos os aspectos da vida. Logo não é gratuito o aparente imediatismo que rodeia as microproduções literárias: elas, simplesmente, exercem a representação dos seres humanos da atualidade.

Quanto ao outro valor, que também se interliga ao panorama da pós-modernidade, o autor é ainda mais objetivo, como a própria temática abordada por ele exige:

Para mim, exatidão quer dizer principalmente três coisas: (1) um projeto de obra bem definido e calculado; (2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis (...); (3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação. (CALVINO, 1990, p.71)

Por meio dessas definições, é como se Ítalo Calvino definisse três vértices que são precisos para se construir a pirâmide das micronarrativas. Na base, o planejamento bem definido, calculado e inerente à arte literária; de um lado, as imagens que conferem aos textos um caráter sugestivo; do outro, a precisão de se falar, única e exclusivamente, o necessário para dar conta da realidade do “homem-máquina”.

Se essa análise for instrumentalizada, veremos que existem inúmeras diferenças de classificações em se tratando das micronarrativas; porém, via de regra, a maioria leva em conta a brevidade (rapidez + exatidão) como um fator primordial para a existência desses novos gêneros. Robert Shapard, por exemplo, ao se dedicar às suas próprias reflexões e aos estudos de vários autores que se debruçaram sobre o conto miniaturizado, rotula de *sudden* a prosa literária de, aproximadamente, duas páginas; de *flash* os textos dessa natureza que contenham, mais ou menos, uma página; e, finalmente, de *micro* aqueles que se moldam em menos da metade da página. Já nos países de língua hispânica, notamos que essas categorizações não funcionam de forma tão rigorosa quanto à quantidade de páginas necessárias para se ter uma narrativa extremamente breve. Inclusive, no Brasil, duas

nomenclaturas se fazem mais presentes, sendo utilizadas, até mesmo, em concursos literários que prezam pelo minimalismo estético, são elas: minicontos e microcontos. Dessa forma, o modelo exposto por Shapard se tornaria diferente aqui no Brasil, pois, de acordo com as definições apresentadas, tanto *sudden*, quanto *flash* se encaixariam no grupo dos minicontos, enquanto o *micro* seria o microconto.

Apesar dessas divergências, percebe-se que os conceitos de rapidez e de exatidão, estudados por Calvino, permeiam as classificações anteriores, afinal todas consideram a concisão como fator inato das micronarrativas.

A respeito da autonomia de ambos os gêneros – miniconto e microconto –, é possível percebê-la, também, nos artigos de Marcelo Spalding e da Profa. Luciene Lemos de Campos, respectivamente: *Presença do miniconto na literatura brasileira* e *Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro*. Sendo assim, torna-se possível notar, logo de imediato, o fato de haver distinção acadêmica entre esses dois gêneros, uma vez que são tratados de maneira particularizada em alguns trabalhos da área.

Quanto ao modo de construir os textos de minificação, vale ressaltar que “temos todos os elementos do conto, tensão, intensidade, efeito, narratividade, tudo em espaço extremamente exíguo” (SPALDING, 2014, p. 70), portanto são essas as características que persistem desde a época da contística tradicional – exceto a exiguidade.

Em se tratando dos microcontos, são elencadas inúmeras peculiaridades como “a brevidade; a intertextualidade; a metaficção; a epifania; precisão cirúrgica que aproxima prosa e poesia; o ficcional entrelaçado a recortes de elementos factuais; o humor; a polissemia; o inusitado; a ironia; a ludicidade da linguagem” (DE CAMPOS, 2011).

Sobre a construção das frinchas no microconto, a pesquisadora aponta para a tática do narrador, responsável por instigar o leitor ao lúdico, a desvendar enigmas:

No discurso dessas narrativas, parece-nos, o importante é estabelecer apenas um núcleo significativo, ou seja, não importa se a personagem seja homem ou mulher — tem-se, muitas vezes, apenas a referência de personagem, nominado ou não —; se há espaço delimitado ou extremamente aberto, externo ou interno; se dia ou noite; neste ou em outro século — é o leitor quem preencherá as fendas deixadas, propositadamente, pelo narrador (DE CAMPOS, 2011).

No âmbito da estrutura, a estudiosa afirma que a ação inicial da história e o clímax se confundem, de modo a fundir o prólogo e o epílogo da narrativa. Sobretudo, ela acredita que o objetivo principal do microconto é o de extrair a estranheza fragmentária da realidade,

transformando isso em representação literária. Em seus estudos, o hibridismo também é explorado, mas não somente nos gêneros de literatura – além do conto, da novela e da crônica, são considerados a adivinha, o chiste, o caso, etc.

### 2.3 – SOBRE FICÇÃO MINIATURIZADA E PÓS-MODERNISMO

De acordo com a pesquisa de Francisca Noguero, atestada no trabalho *Micro-relato y posmodernidad: Textos nuevos para un final de milenio*, o Pós-modernismo apresenta seis características principais que serão descritas a seguir:

- 1) Ceticismo radical: representa a incredulidade humana em relação às utopias e o combate às verdades absolutas por meio do paradoxo e do princípio de contradição;
- 2) Textos *ex-céntricos*: privilegiam as margens em detrimento dos centros canônicos da Modernidade. Tais objetos literários procuram explorar o experimentalismo com temas, personagens, registros linguísticos e formas literárias inovadoras;
- 3) Quebra do conceito de unidade: responsável pela fragmentação que vai de encontro às obras extensas, além de promover o desaparecimento do sujeito tradicional;
- 4) Obras “abertas”: oferecem uma multiplicidade de interpretações e se apropriam de recursos alegóricos que exigem a participação ativa do leitor;
- 5) Intertextualidade: surge como forma de recuperar a tradição literária, unindo a pura e simples homenagem ao passado (pastiche) à revisão satírica do cânone (paródia);
- 6) Humor e Ironia: funcionam como atitudes distanciadoras, adequadas para satirizar a tradição; por isso, são fundamentais ao pensamento pós-moderno.

É apontado que as micronarrativas possuam a característica primordial da brevidade aliada às apropriações de outros âmbitos discursivos, como o discurso publicitário, o diário ou a notícia de jornal, de modo a explorar novas possibilidades estéticas, fazendo com que a estrutura dessas produções seja híbrida. O ato de se apropriar de outros gêneros somado à quebra do conceito de unidade corroboram para que a minificação desestabeleça os centros privilegiados. Dessa forma, faz-se importante ressaltar que os contos em miniatura são *ex-céntricos*, afinal, por meio deles, a linguagem procura desautorizar o discurso tradicional (RUEDA, 1989, p. 29 – 30). Elencado a todo esse apanhado, existe o fator cronológico, pois o primeiro microconto (ou miniconto, a depender do analista literário), *O dinossauro*, surge no livro de estreia de Augusto Monterroso, *Obras completas (y otros cuentos)*, de 1959. Logo não é mera coincidência o pensamento pós-moderno e a miniaturização do conto terem ganhado

força nos anos sessenta, ampliando-se, ambos, lado a lado, para as décadas de setenta e oitenta, em direção aos nossos dias.

### 3 – OS CEM MENORES CONTOS BRASILEIROS DO SÉCULO EM UMA PERSPECTIVA DE ANÁLISE PÓS-MODERNISTA

Neste tópico, serão analisados seis microcontos do livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire. Dentre os quais, estão as produções de Cíntia Moscovich, Dalton Trevisan, João Anzanello Carrascoza, Marçal Aquino, Modesto Carone e Whisner Fraga. A obra foi proposta como uma oficina, voltada a escritores renomados, com o intuito de estimular a concisão estética e a produção de micronarrativas de até, no máximo, cinquenta letras. Para esse artigo, foram escolhidos textos que se encaixassem nas características pós-modernistas elencadas por Francisca Nogueira: ceticismo radical, texto *ex-cêntrico*, quebra do conceito de unidade, obra “aberta”, intertextualidade, humor e ironia. Será dado um direcionamento para que o leitor compreenda em qual desses preceitos pós-modernistas cada obra literária se encaixa melhor, porém vale ressaltar que um único microconto pode ser classificado em mais de uma das categorias. A separação que se faz aqui é por motivos meramente didáticos.

#### 3.1 – O CETICISMO RADICAL QUE MATA A RETIDÃO

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

(MOSCOVICH, 2004)

Em se tratando da epígrafe, é possível notar, de início, que a expressão “pela frente” promove um duplo sentido. A primeira interpretação, mais simplista, diz respeito ao direcionamento adotado pelo indivíduo no momento de se locomover (caminhar para frente); enquanto a segunda alternativa se refere à retidão dos princípios pelos quais somos atravessados ideologicamente desde a infância. De acordo com o imaginário popular e com as utopias sociais, pessoas tidas como “corretas” garantem um “final feliz” para elas mesmas como consequência dos atos acertados que tiveram durante toda a vida.

Na representação maniqueísta dos contos de fadas, por exemplo, as personagens boas terminam “felizes para sempre”; já as malvadas são punidas pelo destino. O mesmo acontece em relação a inúmeros romances da época do Realismo, isto é, a mulher adúltera, quase sempre, recebe um castigo mortal por ter se desviado da linha reta dos bons costumes, vide o que ocorre com Luísa, de *O Primo Basílio*, e também em *Madame Bovary*. Até mesmo em relação aos romances do período romântico, vemos que a morte de um dos protagonistas (ou de ambos) serve como um meio de o indivíduo abandonar a matéria e atingir a metafísica, a divindade, o *happy ending*. Em *Euríco, o presbítero*, por exemplo, o herói morre correspondendo ao que era considerado de mais positivo para sociedade da época; falece de maneira gloriosa, defendendo a religião católica e a sua pátria, Portugal. Presume-se que conquistou seu final feliz “em outro plano”.

No entanto, não há heroísmo na personagem elíptica (pois é impossível inferir, até mesmo, se se trata de homem ou mulher) de Cíntia Moscovich: sabe-se, apenas, que andou “uma vida inteira pela frente”, seguindo o percurso da retidão, e que foi acometida por um tiro, responsável por lhe roubar a chance de colher os frutos do que havia plantado durante toda uma existência. O ceticismo radical fez mais uma vítima: disparou, em cheio, contra o senso comum que ignora a efemeridade da vida.

A estratégia narrativa, nesse caso, é justamente aquela apontada por Nogueira ao se debruçar sobre o fenômeno do ceticismo radical – ao utilizar o paradoxo, ou seja, o princípio de contradição entre os vocábulos “frente” e “trás”, foi permitido à autora representar a ambivalência entre o esperado e o inusitado, o previsto e o imprevisto; no mais, tal recurso lhe forneceu a capacidade de pincelar, em poucas palavras, um dos aspectos mais intrínsecos à condição humana: a inevitabilidade da morte.

### 3.2 – TEXTO EX-CÊNTRICO EM FORMATO DE CONVERSA INFORMAL E OBSCURA

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

(TREVISAN, 2004)

Quando o assunto é literatura, os diálogos por si só não podem ser tidos como algo, necessariamente, inovador. Sabemos que tal construção permeia vários gêneros literários, tais

como, o texto dramático, o romance, a crônica, os contos e as micronarrativas. Dessa forma, o que faz o microconto acima ser *ex-cêntrico* não é seu escopo dialógico, mas sim o obscurantismo deixado pelo autor com base no construto de frinchas.

Para começo de conversa, não existe a fala do narrador; até então, nada de excepcional se soubermos que tal característica já foi amplamente explorada por escritores como Luiz Vilela, Rubem Fonseca e pelo próprio Trevisan. Sendo assim, nessa situação analisada, o experimentalismo literário não diz respeito, necessariamente, à escolha de diálogos, e sim, à opção por aquilo que não é dito, ou seja, pelo obscuro.

Logo de início, é possível inferir que existem dois interlocutores de quem não sabemos sequer o nome. O que pronuncia as falas entrecortadas “Lá no caixão...”, “... não deixe essa aí me beijar” é apenas denominado “paizinho”, mas até essa expressão soa ambígua: pode se referir ao papel de progenitor ou, apenas, a um apelido carinhoso dado por alguém. Quanto à segunda personagem, além de não ser nomeada, é impossível lhe detectar o sexo, tampouco o seu gênero sexual. Também se faz complicado concluir se, de fato, possui relação parental com o homem que pede para “essa aí” não o beijar. Por outro lado, quem seria essa outra personagem citada pelo indivíduo? A respeito dela, só se tem conhecimento do fato de ser mulher ou, ainda, de ser alguém que se identifica com o gênero feminino. De resto, nada se sabe; é tudo uma grande incógnita; um silêncio que grita para o leitor lhe conferir sentido. E, claro, não podemos nos esquecer do questionamento principal: por que o “paizinho”, em seu caixão, repudiaria o ato de ser beijado por “essa aí”? Em suma, há toda uma narratividade pulsando nessas míseras falas (apenas três, diga-se de passagem); porém o leitor só entrevê o esboço de todo o enredo.

Para tentarmos elucidar um pouco essa história (mesmo sem ter acesso a sua totalidade), é preciso considerar o autor da narrativa em questão: Dalton Trevisan. Podemos detectar que a temática geral da obra do vulgo Vampiro de Curitiba gira em torno da falência da moral humana. Por isso, os seus textos são repletos de prostitutas interesseiras; de velhos tarados; de personagens que praticam adultério, estupro, pedofilia e etc. Devido a esses pormenores, talvez seja uma leitura possível intuir que houvesse algum relacionamento escuso entre “paizinho” e “essa aí”. Seria ela a amante do indivíduo? Ou a segunda esposa, que ele procurava manter em segredo da família?

Como já havia sido dito, é justamente o excesso de dúvidas, mesclado ao discurso direto, sem a interferência do narrador, que faz dessa sequência de diálogos um texto *ex-cêntrico*; e vale ressaltar que a concisão do gênero microconto muito contribuiu para essa obra

que procura fugir do modelo estipulado como adequado pelo cânone literário. Em síntese, a construção literária miniaturizada e, ao mesmo tempo, dialógica de Trevisan se refugia às margens para que o leitor a decifre antes de ser devorado.

### 3.3 – QUEBRA DO CONCEITO DE UNIDADE / FRAGMENTAÇÃO E CONGELAMENTO DO INSTANTE

#### VIGÍLIA

Pronto nos olhos,  
o pranto só espera notícia.

(CARRASCOZA, 2004)

Em relação a esse microconto, faz-se necessário apontar que o conceito de totalidade sai de cena em prol da fragmentariedade. Como é visível, não há como depreender, ter acesso aos acontecimentos que se desdobraram para a existência de uma vigília. Tampouco se sabe quem ou quantas personagens participam do ritual da espera, se são familiares, amigos do (a) moribundo (a), ou ambas as coisas. Quanto à personagem que, aparentemente, está à beira da morte, tudo é desconhecido, a começar por sua identidade. O mesmo acontece em relação a quem aguarda a triste notícia do falecimento.

A construção de João Anzanello Carrascoza se mostra como típica da estrutura minificcional, bem como dos textos pós-modernistas: simboliza o desaparecimento do sujeito tradicional. Em tais narrativas, é eliminada qualquer representação excessiva de arquétipos, como as comumente disseminadas no período do Classicismo, por meio da figura do mito, e aquelas veiculadas pelo Romantismo, por intermédio do herói e da heroína românticos. A musa árcade e os burgueses do Realismo também se transformam em eclipse: podem ser qualquer um em meio a uma multidão de rostos desconhecidos.

De modo a demonstrar isso com as palavras do texto, temos, no título, o vocábulo *vigília*, mas não sabemos quem perece. Há, ainda, *o pranto* esperando para cair de *olhos* que são inacessíveis ao leitor. E, de quebra, existe uma *notícia* a ser dada; porém, para nós, é impossível distinguir os interlocutores dessa situação comunicativa. Na verdade, em se tratando de um evento tão comum à natureza humana, como a certeza da morte, pouco importa quem sejam as personagens envolvidas, pois o narrador mirou um acontecimento particular para atingir o geral. Somos nós, na coletividade, que estamos ali, reproduzindo o rito já realizado por milhares de povos e que será, eternamente, repetido por outros milhares. Para representar o

infalível destino de todo o indivíduo, é desnecessário o molde do sujeito tradicional. Basta enxergar o outro e a si mesmo.

Já a quebra do conceito de unidade se dá por meio do enredo inacessível que existe por trás de *Vigília*: não há como prever o que causou a iminência de morte da personagem, nem existem maneiras para vislumbrar o quão esse falecimento afetará a quem o pranto será o único lenitivo. Para o leitor, resta o congelamento do instante que antecede a notícia e as lágrimas. Se, na visão de Cortázar, o romance poderia ser comparado ao filme e o conto à fotografia, é pertinente dizer que, em se tratando dos microcontos, tem-se também uma foto, uma imagem congelada, mas em tamanho 3X4.

### 3.4 – AS VÁRIAS POSSIBILIDADES DE UMA OBRA “ABERTA”

#### DISQUE-DENÚNCIA

- Cabeça?
- É.
- De quem?
- Não sei. O dono não tá junto.

(AQUINO, 2004)

Foi selecionado, novamente, um microconto em forma de diálogo; dessa vez, estabelecendo hibridismo com o gênero ligação telefônica. Como pode ser percebido, os dois interlocutores, que sequer são nomeados, estabelecem uma relação de atendimento através da qual um deles faz a denúncia de ter encontrado, em algum lugar, uma cabeça cortada, sem o restante do corpo; enquanto o outro falante é o funcionário que, aparentemente, fica encarregado de atender queixas policiais pelo telefone. Grande parte da interpretação se dá pelo título, responsável por ancorar o texto: *Disque-denúncia*. Embora exista possibilidade interpretativa, vale ressaltar que isso não serve de argumento para que tratemos a obra como algo fechado.

Em primeiro lugar, quando praticamos algum tipo de conversa com as pessoas, são vários os fatores que, além da fala por si só, conferem a esse tipo de gênero um caráter dialógico, pronto a ser apreendido em sua totalidade. Por exemplo: existem as expressões faciais, que representam o impacto (ou falta de) esboçado a partir de um acontecimento; há, ainda, a prosódia, a entonação utilizada para que o ser humano comunique algo. No entanto, a respeito do texto acima, nada disso pode ser assimilado pelo leitor. Como saber se as

expressões faciais e as vozes tanto do informante, quanto do atendente, indicam pavor, desprezo, ironia ou indiferença em relação ao morto?

Além do mais, a obra se mostra aberta devido a outras várias conjecturas que podem ser realizadas por quem a lê. Afinal, onde foi encontrada essa cabeça sem o corpo? Em se tratando do falecimento, tudo leva a crer que tenha sido por conta de um assassinato. Mas, ainda assim, por que o suposto homicida separou o pescoço do tronco? Qual é a localidade em que foi deixada a outra parte? E, claro, o principal no que diz respeito a histórias de detetive: não se sabe o motivo do crime, muito menos, quem o praticou. Após a denúncia, existe outra impossibilidade – inferir se o criminoso foi localizado ou não.

Diferentemente dos romances policiais ingleses e, até mesmo, de textos literários brasileiros que tratam do submundo do crime, o microconto de Marçal Aquino não induz um desfecho para a tragédia que é exibida em apenas um ato: o tempo de uma ligação telefônica. Já o restante da história fica a cargo das possibilidades a serem suscitadas pelos diversos leitores. E, assim, cada um escolhe o seu final para essa história policial aberta.

### 3.5 – INTERTEXTUALIDADE EM DOSE DUPLA, MAS MEDIDA POR UM CONTA-GOTAS

#### O ESPELHO DE NARCISO

Agora está claro:  
quem envelhece sou eu,  
não o retrato.

(CARONE, 2004)

A respeito dessa produção literária, é possível afirmar que exista uma intertextualidade dupla, sendo a primeira encontrada logo no título, referente ao mito de Narciso, da mitologia grega. Quanto ao segundo intertexto, vale ressaltar que depende, ainda mais, do conhecimento enciclopédico do leitor, pois funciona de maneira implícita, por meio da palavra “retrato” acrescida da ideia de envelhecimento exposta anteriormente. Trata-se de uma alusão à obra *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

O protagonista, cujo nome compõe o título do romance, possui beleza exorbitante e expressa o desejo de obter juventude eterna; em troca, ao longo dos anos, apenas o semblante de seu retrato envelhece, além de registrar todos os sentimentos ruins que lhe corrompem a alma. Após cometer diversos atos repugnantes, incluindo um assassinato, Dorian se

arrepende e destrói a obra de arte que lhe reproduzia as feições. No final, os servos encontram-lhe o corpo morto e envelhecido; já a imagem do quadro rejuvenesce.

Em conformidade com esse tema, na mitologia grega, Narciso também é um jovem excessivamente formoso que, para ter vida longa, não poderia ver sua própria face. Mas Nêmesis, fundida à deusa Afrodite, condena o rapaz a se apaixonar pelo reflexo exibido a partir do momento em que se deparasse com os próprios traços fisionômicos na lagoa de Eco. Tal sentença é lançada como castigo pela arrogância ostentada por ele em relação aos seus pretendentes. Então, ali, à beira das águas, o belo homem fica hipnotizado pela imagem refletida, chegando ao ponto de definhando até a morte ao se admirar.

Segundo as explanações de Francisca Nogueira, a intertextualidade do Pós-Modernismo (e, evidentemente, também das micronarrativas) condiz com uma necessidade de revisitar a tradição literária, como forma de homenagem, mas também com o objetivo de subverter o cânone por intermédio da paródia. É, precisamente, o que Modesto Carone promove em seu texto: utiliza as personagens Narciso e Dorian Gray, mas faz questão de que assumam um caráter controverso, a partir do ponto em que usa a ironia como o principal recurso. O mito de Narciso se torna cômico, principalmente, porque, na fala do narrador de primeira pessoa, passa a existir a confusão entre o reflexo do lago (espelho de Narciso) e o retrato (de Dorian Gray): “...quem envelhece sou eu, não o retrato” (p. 72). Esse viés cômico tira a dramaticidade de o herói grego ter se admirado até a morte, em frente ao próprio reflexo, ao passo que também elimina a carga dramática de *O Retrato de Dorian Gray*. O autor confere à narrativa miniaturizada um toque bastante humorístico, que serve para subverter os intertextos adotados por si.

Além do mais, *O Espelho de Narciso* aborda a temática da compulsão pela beleza existente na juventude e faz com que o leitor reflita acerca de suas consequências negativas. Afinal, tanto Narciso, quanto Dorian Gray são as melhores representações do apego excessivo (e frustrado) ao belo em detrimento da essência humana.

### 3.6 – HUMOR E IRONIA NA CRIAÇÃO DO UNIVERSO

DIA ZERO

Disse o Homem: haja Deus!  
E houve Deus.

(FRAGA, 2004)

Sobre o microconto reproduzido, logo na primeira leitura, é perceptível o tom de humor e de ironia, que, de acordo com os pressupostos de Francisca Noguero, funciona como atitude distanciadora tomada pelos artistas os quais pretendem satirizar a tradição.

Vemos, claramente, que a micronarrativa estabelece intertextualidade direta com o início do livro de Gênesis, da *Bíblia Sagrada* do Cristianismo. Sendo assim, o título, “Dia Zero”, alude à criação do mundo. Todavia, no corpo do texto, existe um alto grau de subversão a partir do ponto em que o *Homem* passa a ser o criador de *Deus*, ao contrário do ponto de vista tradicional, responsável por considerar o ser humano como criatura.

Outro detalhe que vale a pena ser mencionado é o fato de os vocábulo *Homem* e *Deus* terem sido grafados com letras maiúsculas, conferindo uma importância igualitária a ambas as personagens. Podemos, por meio disso, tirar a conclusão de que, até mesmo na visão tradicionalista das escrituras sagradas, não haveria sentido a existência de um criador isolado, reinando absoluto, sem indivíduos que habitassem o planeta Terra.

Dessa forma, os pormenores supracitados demonstram o desejo de rompimento com o tradicionalismo, ao mesmo tempo em que provocam, também, uma ruptura com verdades absolutas as quais, via de regra, são construídas social e historicamente.

Existe, também, uma reflexão subjacente a essa microprodução literária: como está explícito, *Deus* é criado pelo *Homem*; portanto, se formos levar essa análise para um nível contextual, poderemos depreender um efeito de sentido vinculado à ideologia ateuista. Em outras palavras, é possível ocorrer o entendimento de que somos nós, seres humanos, os criadores de divindades – estas, por sua vez, são alocadas em religiões e servem para que determinados indivíduos (tais como os líderes religiosos, por exemplo) exerçam relações de poder, na sociedade, através do controle. Talvez venha desse interesse escuso o objetivo de o *Homem* anunciar, de modo tão assertivo, a sentença: “haja Deus!”.

Por fim, é possível assimilar, no texto de Whisner Fraga, um efeito de humor atrelado à ironia. A comichade reside, justamente, no ato de subverter um conhecimento popularmente disseminado e aceito entre a grande maioria da civilização ocidental: a existência de um deus criador. Apesar de críticas religiosas serem bastante polêmicas (sobretudo, na sociedade atual), tal estratégia serve não só para causar estranhamento em quem lê o microconto, mas também – por meio de uma construção literária de tom humorístico que pode ser interpretada como paródia – para provocar o riso.

## 4 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora algumas classificações literárias tendam a ser engessadas, pode-se afirmar que o hibridismo das micronarrativas é um dos fatores que conferem autonomia a esse novo modo de fazer literatura, pois, por meio disso, o autor parte de um discurso já existente em nosso cotidiano para transformá-lo em arte escrita. Desse modo, o conto miniaturizado se afasta dos centros canônicos, mas se refugia nos gêneros textuais do dia-a-dia, com o objetivo de se aproximar do homem pós-moderno e de suas necessidades.

Já as correspondências entre a poesia e a ficção em conta-gotas fazem o caminho contrário: por mais que essas familiaridades possam ser consideradas como parte de um projeto literário de natureza híbrida, faz-se necessário olharmos para a apropriação que é feita de um gênero tradicionalmente estabelecido (poesia) para que, com isso, o escritor crie narrativas de extrema brevidade. Tal característica funciona, portanto, como um meio de subverter os moldes de uma forma literária consagrada pelo cânone.

Por outro lado, ainda que seja tênue a divisão entre minicontos e microcontos, é possível notar divergências significativas quanto à extensão dos textos pertencentes a esses dois segmentos. Em tese, uma nova classificação só costuma surgir quando a anterior se mostra genérica ou insuficiente. Devido a isso, seria mais adequado afirmarmos que todo microconto é uma espécie de miniconto, mas nem todo miniconto pode ser considerado um microconto (afinal lhe sobram palavras ou, até mesmo, páginas).

Quanto às múltiplas perspectivas existentes na literatura, vale a pena frisar os princípios da contística tradicional que continuam vivos na minificção: enredo, narratividade, personagem, tempo e espaço. No entanto, como já foi visto, muitos desses elementos estarão elípticos, ocultados por frinchas, aguardando a capacidade de inferência do leitor que revela uma atitude responsiva ativa.

Em suma, as bases do tipo narrativo seguem calcadas pelo produtor de minicontos e microcontos; contudo sem a obrigatoriedade de seguir um enredo linear, pois o excesso de organização mais se aproximaria do modo arrastado de outros séculos, o que deixaria de lado as necessidades de fragmentariedade, rapidez e exatidão dos nossos tempos.

## REFERÊNCIAS

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth. **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1997.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. Trad. de João Alexandre Barbosa e Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DE CAMPOS, Ms Luciene Lemos. Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro. **XII Congresso Internacional da ABRALIC – UFPR**, Curitiba, 2011. Disponível em: <[www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0674-1.pdf](http://www.abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0674-1.pdf)>

DE QUEIROZ, Eça. **O primo Basílio**. Lisboa: Atlântico Press, 2012.

FLAUBERT, Gustave. **Madame bovary**. Milão: Feltrinelli Editore, 2001.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1985.

GUIMARÃES, José Flávio Nogueira. The short-short story: the problem of literary genre. **V Simpósio Internacional de Estudos de Gêneros Textuais**, 2009. Disponível em: <[http://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos\\_autor/arquivos/the\\_short\\_short\\_story\\_the\\_problem\\_of\\_literary\\_genre.pdf](http://www.ucs.br/ucs/tplSiget/extensao/agenda/eventos/vsiget/portugues/anais/textos_autor/arquivos/the_short_short_story_the_problem_of_literary_genre.pdf)>

GRAVES, Robert. **Deuses e heróis do Olimpo: as maiores aventuras de todos os tempos**. Rio de Janeiro: Xenon, 1992.

HERCULANO, Alexandre. **Eurico, o presbítero**. Joinville: Clube de Autores, 2016.

KOCH, Ingedore Grunfeld Villaça; BENTES, Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. **Intertextualidade: diálogos possíveis**. São Paulo: Cortez, 2007.

NOGUEROL, Francisca Jiménez. Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio, **Revista Interamericana de Bibliografía**, XLVI, 1-4, 1996, p. 49-66. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/39581203\\_Micro-relato\\_y\\_posmodernidad\\_textos\\_nuevos\\_para\\_un\\_final\\_de\\_milenio](https://www.researchgate.net/publication/39581203_Micro-relato_y_posmodernidad_textos_nuevos_para_un_final_de_milenio)>

RUEDA, Ana. El cuento hispanoamericano actual: operaciones de desmantelamiento. **Ínsula, agosto-septiembre**, nº 512-513, p. 29-30, 1989.

SAGRADA, Bíblia. Edição pastoral. São Paulo: Paulus, 1990.

SHAPARD, Robert. **The remarkable reinvention of very short story fiction**. Disponível em:

<<https://www.worldliteraturetoday.org/2012/september/remarkable-reinvention-very-short-fiction-robert-shapard>> Acesso em: 20 de janeiro de 2018

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. Disponível em:

<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/13816>

\_\_\_\_\_. Presença do miniconto na literatura brasileira. **Revista Conexão Letras**, v. 7, n. 8, 2014. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/view/55443>>

TREVISAN, Dalton. **O vampiro de Curitiba**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. Origens do miniconto brasileiro contemporâneo. In: **Revista Língua & Literatura**, vol. 17, p. 66-80, 2015. Disponível em:

<<http://revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/1696>>

WILDE, Oscar. **O retrato de Dorian Gray**. trad. João do rio. São Paulo: Hedra, 2006.