

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Wendell Guiducci de Oliveira

Exércitos de Bailarinos na Minificação Brasileira

Juiz de Fora

2016

Wendell Guiducci de Oliveira

**Exércitos de Bailarinos
na Minificação Brasileira**

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

André Monteiro Guimarães Dias Pires – (Orientador)

Juiz de Fora
2016

AGRADECIMENTOS

Ao mestre Fernando Fiorese, por me conceder o *Passaporte* para o mundo miniaturizado dos microrrelatos.

Ao (des)orientador André Monteiro, por comprar meu barulho, amplificá-lo e inspirá-lo, estimulando minhas indisciplinas.

À Francisca Jiménez, por me abrir as portas de sua casa e me alimentar de conhecimento.

E à minha família, que compreendeu minhas ausências, enxergando em cada vazio algum tipo de realização.

*“Não escrever, para mim, é como a morte.
Tenho medo do que possa acontecer comigo
do lado de lá; do lado dos que não escrevem.”*
(Fausto Wolff)

RESUMO

Consolidada na América Espanhola desde a década de 1970, somente na virada do século XXI a minificção chegou à sua maturidade no Brasil. Ainda são tímidos, no país, os estudos sobre este gênero ficcional marcado pela brevidade, pela intensidade expressiva, pela narratividade e pelo hibridismo genérico, características que abundam nos livros de minicontos de Dalton Trevisan, Marina Colasanti e Fernando Bonassi, entre outros. Paradoxal em sua forma e conteúdo, os microrrelatos dialogam frequentemente com outros gêneros literários e extraliterários, colhendo referências variadas e replantando-as no fértil solo da interdisciplinaridade, de onde vicejam como outra expressão artística. Espécie de antivanguarda, a minificção recorre à tradição para então subvertê-la e superá-la, demolindo neste movimento os muros que segregam e categorizam gêneros e saberes. Ao minicontista cabe o desafio de compor histórias que, sendo simultaneamente conto e grafite, fotografia e poema, cinema e haikai, manchete e aforismo, não deixem de ser, na febre da transgressão, aquilo que se propõem de início: ficção de mínimas proporções e máximo efeito.

Palavras-chave: Minificção. Formas breves. Interdisciplinaridade. Hibridismo genérico. Fragmento.

ABSTRACT

Consolidated in Spanish America since the 1970s, minifiction only reached its maturity in Brazil at the turn of the twenty-first century. In the country, there are still scarce studies of this fictional genre marked by brevity, expressive intensity, narrativity and generic hybridity, features that abound in microtales books by Dalton Trevisan, Marina Colasanti and Fernando Bonassi, among others. Paradoxical in its form and content, microfiction often dialogues with other literary and extraliterary genres, collecting various references and replanting them in the fertile soil of interdisciplinarity, from where they thrive as another artistic expression. As a kind of "anti-avant-garde", minifiction appeals to tradition and then subverts it and overcomes it, demolishing in this movement the walls that segregate and categorize genres and knowledge. The challenge of microfiction author is to write stories that are simultaneously tale and graffiti, photography and poem, film and haikai, headline and aphorism, without ever forgetting to be, in the fever of transgression, what they first propose to be: fictions of minimum proportions and maximum effect.

Keywords: Minifiction. Brevity. Interdisciplinarity. Generic hybridity. Fragment.

SUMÁRIO

1. Digo-lhes com quem ando
2. Menos cinza
3. Libertas quæ
4. Livro por escrever
5. À moda de uma epígrafe deslocada
6. Curto & Osso
7. Cozinhando a tradição
8. Desde sempre
9. Marchadança
10. Coisa moderna
11. Dedo de prosa
12. Tempo da poesia
13. “Isso não diz respeito senão à minha consciência”
14. Desprezo
15. À margem
16. Abre parênteses para uma nota mental à feição de apontamento para pesquisa futura
17. Contudo
18. Nocaute
19. Duas histórias
20. Iceberg
21. Modernos hispano-americanos
22. Para ler no bonde
23. Pisando fundo
24. Pequenas porções
25. Um minuto
26. Sementes
27. Ecos
28. “A opinião deles vale mais que a minha”
29. Isso e aquilo
30. Toda quarta-feira
31. Radicalização da crônica
32. Coisa de revista
33. Mão dupla
34. Leite negro
35. Fotografias
36. Como é que chama o nome disso
37. Relâmpago
38. Máxima brevidade
39. De uma visada
40. Não há provas de que Hemingway jamais tenha dito isso
41. Nove letras
42. Equação
43. Machadada
44. Also sprach Brás Cubas
45. Este senhor, Trevisan
46. Resumo do programa estético do Vampiro de Curitiba pelo próprio
47. Boom
48. Corta!

49. Em trânsito
50. A Grande Dama
51. De joias a catedrais
52. Didática
53. Bestiários
54. Releituras
55. Antivanguarda
56. Corte e costura
57. Oposição à *doxa*
58. Devida luz a uma nota de rodapé
59. Um pouco de riso
70. Humor/Humor
61. A ironia
62. Sempre com o leitor, nunca para o leitor
63. Narrativa x informação
64. Narratividade
65. Livre-iniciativa
66. História inteira
67. Na minificção, o título é mais que elemento paratextual, pois provoca o leitor, direciona sua expectativa e compõe a narrativa
68. Receptor-criador
69. Eclipse
70. Ocultamento não é desaparecimento
71. Contidos
72. Vazio
73. Ocidente
74. Oriente
75. Disse Bashô:
76. Replicou Trevisan:
77. Não diga
78. Surpresa!
79. Que haja música
80. Cadê o miniconto que estava aqui?

82. Baixo produtivo
83. Encruzilhadas
84. Twitteratura
85. De afetos e velocidades
86. Aos pedaços
87. Lacunas
88. Porco-espinho
89. Pleno/carente
90. No mínimo grandeza
91. Antes do fim, uma última epígrafe
92. Em devir
93. Trevisan e Chacal, vizinhos separados por um muro caído
94. Estilhaços
95. Gerador

REFERÊNCIAS

APÊNDICE

1. DIGO-LHES COM QUEM ANDO

Quando decidi continuar minha vida acadêmica no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFJF, a primeira pessoa a quem recorri foi meu orientador na graduação na Faculdade de Comunicação Social, professor Fernando Fiorese. Atuando como repórter e editor de jornais e revistas há mais de uma década, meu interesse era desvendar as particularidades do texto sintético, da escrita concisa e telegráfica, submetida à noção do limite físico, da brevidade imposta pela centimetragem do papel. Nesta conversa, o professor me recomendou a leitura do *Passaporte*, de Fernando Bonassi, que tornou-se de fato meu documento de entrada para o universo da minificção.

Semanas depois, eu me candidatei a uma vaga na disciplina isolada “Literatura e Interdisciplinaridade”, ministrada pelo meu futuro (des)orientador, André Monteiro, que me acolheu como aluno. Ao longo dos dias, fui articulando as teorias apresentadas – Nietzsche, Deleuze, Barthes, Larrosa, Rolnik, Pucheu – com os textos de Bonassi, mas também de João Gilberto Noll, Dalton Trevisan e outros autores de minificções que, aos poucos, descobria. A monografia que escrevi ao fim daquelas aulas, investigando os minicontos do ponto de vista da interdisciplinaridade, tornou-se o embrião do meu projeto de dissertação e o norte que me guiou através do curso de mestrado.

O grande desafio inicial nesta empreitada foi buscar um referencial teórico que tratasse especificamente da minificção, cuja pesquisa é bastante exígua no Brasil. No início, pude firmar-me na importante dissertação de mestrado de Marcelo Spalding e em alguns raros artigos de investigadores brasileiros dedicados ao tema. Não tardou, todavia, e topei com um livro de nome *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, volume com dezenas de artigos de estudiosos hispano-americanos organizado por Francisca Noguero Jiméneez, da Universidade de Salamanca, que foi determinante na montagem de meu corpus teórico. Francisca não me enviou apenas seu livro, mas ainda todos os artigos que publicara sobre o tema, desvelando em meu horizonte pensadores ibero-americanos como Zavala, Lagmanovich, Rojo, Torri, Cascales e tantos outros, além dela própria.

Para desenvolver o presente trabalho, investiguei meu objeto de estudo a partir da teoria e da prática, escrevendo regularmente minificções no blog *Curto & Osso*, que derivou em um livro homônimo cujos originais aparecem como apêndice desta dissertação. Mas não são, creio eu, apenas apêndice, mas parte inextirpável de um exercício de pensamento teórico-literário que exponho nas páginas que se seguem.

2. MENOS CINZA

Se o que condena grande parte dos textos crítico-acadêmicos à sisudez quadrada e, portanto, antinatural (posto que nada na natureza é de fato quadrado), é uma força coletiva, coercitiva e sombria conhecida por convenção, que ergue-se como muro a separar e categorizar o que em seu centro é fluido e indócil, é preciso escalar e escavar este muro de forma a permitir a passagem das disciplinas e das indisciplinas, abolindo fronteiras e produzindo ao menos condições para que se crie algo que não esteja sujeito a uma tutela sem face, sem cheiro, sem cor ou sabor. Algo que viceje.

Mas será possível “um pensamento poético-teórico a partir da literatura não ser cinzento, mas tão verdejante e áureo, tão colorido, quanto a obra que ele aborda”, como pretende o pensador-poeta Alberto Pucheu (2007, p.24)? Será possível - e não meramente passável - uma dissertação fragmentada, eventualmente aforística, construída a partir dos materiais que abundam no canteiro de obras que é a minificção brasileira?

Sobre esses enigmas será edificado em fio de navalha o presente estudo sobre a natureza interdisciplinar da minificção, falando *com* ela, e não *sobre* ela, consciente de que “impotente não é o enigma. Impotente é o enigma pelo enigma. Como, também, não são, necessariamente, impotentes a beca, o diploma, a referência teórica. Impotente é a beca pela beca, o diploma pelo diploma, a referência pela referência” (MONTEIRO, 2012, p.3).

Algumas dezenas de capítulos concisos, que não passem de uma página, que se façam luminosos em sua brevidade. Que assumam o risco do golpe que nocauteia, e não a segurança do *clinch* que conduz a uma vitória sem sobressaltos. Que abram-se a quaisquer possibilidades de expressividade textual e não segreguem a própria escrita, seu corpo e sangue. A forma não como mero exercício estético, logo impotente, mas como ferramenta a serviço do pensamento, de uma “poética da derrapagem” (PUCHEU, 2007, p.22).

3. LIBERTAS QUÆ

Tanto para o exercício da minificação, gênero indomável e aberto ao contágio de outras artes, quanto para um pensamento teórico que se pretenda viçoso, calha bem a orientação de Matsuó Bashô, grande mestre do haikai nos idos do século XVII e sempre, ele mesmo – samurai poeta desenhista monge professor - exemplo de homem plural: “*RESPEITE AS REGRAS. ENTÃO, JOGUE TODAS FORA. PELA PRIMEIRA VEZ, VOCÊ ATINGE A LIBERDADE*” (BASHÔ, apud LEMINSKI, 2013, p.109).

E cabe também a recomendação de meu (des) orientador nesta viagem:

“Creio que um discípulo potente de uma disciplina, de qualquer disciplina, não sustenta o fetiche de suas especialidades, o mero acúmulo de suas erudições, o peso moral de suas regras e rugas, mas persegue e se deixa perseguir e habitar pelo motor de suas margens, de suas fronteiras ínfimas e infinitas.” (MONTEIRO, 2012, p.3)

4. LIVRO POR ESCREVER

As formas breves, de uma maneira geral, carregam em si a vocação para a indisciplina, para a contaminação, para a pluralidade. São revestidas, em sua natureza fragmentária, por tessituras cheias de fendas que se abrem a diversas possibilidades de leitura, num permanente exercício de forças que não se anulam, antes se justapõem. Consolidadas desde a década de 1970 na América Latina, as minificções só chegaram à sua maturidade no Brasil na primeira década do século XXI.

É no parto do novo milênio que vem à luz um número importante de obras dedicadas exclusivamente a esta controversa expressão literária, de tintas eminentemente ficcionais, que atende a nomes tão diversos quanto microconto, microrrelato, ministória, conto brevíssimo, conto em miniatura, literatura de toque, texto-torpedo, flash fiction. Todos estes “apelidos”, atribuídos por escritores e pesquisadores que se lançaram à feitura e investigação deste gênero em afirmação, foram utilizados em algum momento, todos de forma válida. A variedade de nomenclaturas dá ela própria uma ideia da natureza indomável da minificção, frequentemente indefinível dentro de seu hibridismo genérico. Esta indefinição é, também, um de seus principais traços distintivos.

Diante da proliferação dos microrrelatos no Brasil, crescem timidamente os estudos acadêmicos sobre este formato ainda em busca de legitimação nestas terras tropicais, o que tem contribuído de forma decisiva para o processo de reconhecimento do gênero, da mesma forma como vem ocorrendo há mais tempo nas culturas hispano-americanas, que já contam com uma literatura teórica mais farta e uma tradição bem mais consolidada. Os estudos brasileiros tendem a crescer à medida que as narrativas ficcionais breves vão ganhando espaço, muito em função da facilidade de veiculação na internet, notadamente a partir de blogs e sua eventual transposição para o papel. Em certa medida, a minificção é, no Brasil, no que se refere a seu processo de canonização, um livro por escrever.

5. À MODA DE UMA EPÍGRAFE DESLOCADA

Antes que adentremos juntos os túneis interligados pelas diversas disciplinas que sustentam a minificção, fugindo da obtusidade do espírito dogmático bufando em nossos cangotes, tomemos como lanterna a questão proposta por Theodor Adorno em sua defesa do ensaio como forma: “como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, e não sucumbir à vulgaridade intelectual nem desviar do próprio assunto?” (2003, p. 18).

6. CURTO & OSSO

Foi um longo caminho entre aquela que é considerada a mais famosa minificção de todos os tempos, *O dinossauro*, texto unifrásico do escritor hondurenho Augusto Monterroso, publicado em 1959, e o blog *Curto & Osso*¹, nascido em 2013 como desafio autoimposto de investigar, a partir da prática e da ideia, de que matéria é feito este espinhoso – como o célebre porco-espinho de Schlegel - gênero literário.

Em 22 de agosto de 2013, quando começava a aprofundar leituras na preparação de meu projeto de dissertação, o primeiro microtexto:

Descruzou as pernas, deixou o livro sobre a mesa da cozinha e desceu para a garagem.
Ali começou a traçar o seu projeto de vida definitivo: mataria um poeta por dia até que seu deus estivesse saciado. (GUIDUCCI, 2013)

Daí em diante, habitando a fronteira entre a teoria e a ficção, as histórias foram sendo plantadas no blog para a colheita de quem quer que seja, reunidas posteriormente em livro homônimo, e algumas delas serão servidas ao longo destas páginas como parte do corpus. Além destes textos experimentais, trabalharemos constantemente sobre obras dedicadas à narrativa curta por Dalton Trevisan, Marina Colasanti e Fernando Bonassi, sem entretanto fechar a porta à visita de outros autores que têm alargado os horizontes subterrâneos da ainda marginal minificção brasileira.

¹ Do blog *Curto & Osso*, disponível em <http://curtoeosso.blogspot.com.br>, foram extraídas as minificções que compõem o livro de mesmo nome, financiado pela Lei Municipal Murilo Mendes de Incentivo à Cultura e cuja publicação, programada para 2016, é posterior à defesa desta dissertação.

7. COZINHANDO A TRADIÇÃO

Em seu artigo “Miniatura e fragmento”, Karl Erik Schøllhammer parte da afirmação de que “uma tradição brasileira de minirrelatos, não devemos esperar” (2004, p.153), para depois identificar o que chama de “certos momentos na literatura brasileira em que a escrita fragmentária aparece como elemento fundamental na procura por novas experiências literárias” (idem, p.153). E então cita obras de Marina Colasanti (*Contos de Amor Rasgados*), Vilma Arêas (*Trouxa Frouxa*), Zulmira Tavares (*Café Pequeno* e *O Mandril*), Nuno Ramos (*O Pão do Corvo*), Pólita Gonçalves (*Pérolas no Decote*), Wilson Bueno (*Jardim Zoológico*), Rodrigo Naves (*O Filantropo*), Luiz Ruffato (*Eles eram muitos cavalos*), Fernando Bonassi (*Passaporte*) e Dalton Trevisan (*Dinorá, Ah, é? e 234*), todas elas de narrativas breves.

Ana Sofia Marques Viana Ferreira, dez anos depois de Schøllhammer, em suas investigações acerca da minificção brasileira, lista em seu artigo “Atlas de minificción: Portugal y Brasil”, além de alguns dos nomes e títulos supracitados, autores como Leonardo Brasiliense, Carlos Herculano Lopes, Luiz Arraes, Rubem Fonseca, André Sant’ana, Laís Chaffe, Verónica Stigger e João Gilberto Noll como adeptos da prosa ultracurta. Poderíamos incluir também aí Oswaldo França Júnior, Heloisa Seixas, Adriana Lisboa, Maria Lúcia Simões, Fausto Wolff, os blogs de Fernando Fiorese (*Breviário*), Carlos Barbosa (*Minicontos*), Gustavo Martins (*MiniContos Perversos*), além do colaborativo *Minimínimos*, esboçando assim um breve mapeamento que possibilite uma mirada geral sobre a produção de microrrelatos no Brasil, onde, em comparação com Portugal, “el elenco de autores actualmente es densamente mucho más amplio y el giro en la producción, difusión y recepción del microrrelato parece haber coincidido com el cambio de milenio” (VIANA FERREIRA, 2015, p.7).

A tradição pela qual Schøllhammer recomendava que não se esperasse talvez ainda não tenha chegado aos *gadgets* da imensa maioria dos leitores. Mas a julgar pelo zumbido das máquinas ligadas, não parece restar dúvidas de que o *download* está em franco curso.

8. DESDE SEMPRE

É possível identificar na história da literatura contos curtíssimos, ainda que de maneira esparsa, em períodos anteriores ao que o teórico mexicano Lauro Zavala chama de “boom da minificação” (2008, p. 7), e não só na América Espanhola. Franz Kafka, por exemplo, escreveu alguns minicontos, publicados muitos anos depois de sua morte. Antes dele, Ambrose Bierce, este em vida, também o fizera. Narrativas breves, ainda que não concebidas intencionalmente como minicontos, existem desde os primórdios da literatura na Europa e no Oriente.

Gêneros que hoje são tomados como arcaicos, como as fábulas, os provérbios, as parábolas, os chistes, as alegorias, as anedotas, os mitos, as lendas, frequentemente se enquadram no compartimento de muros um tanto elásticos e vazados que os teóricos contemporâneos tentam encaixar a minificação. E são muitos os escritores que promovem o diálogo da *flash fiction* com os formatos breves que a antecederam, seja há dois milênios, seja há dois séculos.

Todavia, embora o microrrelato possa ter suas raízes mais obscuras fincadas nos primórdios da literatura - e da própria linguagem -, foi somente a partir da modernidade que se estabeleceram as condições para que ele pudesse florescer de forma vigorosa ao longo do século XX. É no alvorecer de um novo mundo, cujas feições tomavam a forma das máquinas que o impulsionavam, ainda durante o funeral de Deus conduzido pela “vanguarda intelectual da burguesia materialista” (LEMINSKI, 2013, p.94), que se delineiam as características mais fundamentais do que viria a ser conhecido como minificação.

9. MARCHADANÇA

Se aceitarmos que prosa é marcha e poema é dança como sugeriu Paul Valéry, a minificção será então habitada por exércitos de bailarinos.

10. COISA MODERNA

Onde começa a modernidade? No século XVIII, com o advento do Iluminismo, é provavelmente a resposta mais recorrente nos livros didáticos. O sujeito iluminista é aquele que inaugura a modernidade ao se livrar de uma tutela autoimposta ao longo de um “milênio de trevas”, ao longo do qual as ciências do espírito se sobrepuseram às ciências práticas. A saída do homem deste estado de “menoridade”, para usar o termo de Kant em seu fundamental artigo *Resposta à questão: o que é Esclarecimento?*², é o que marca a chegada da modernidade, acompanhada do barulho infernal dos trens, da agitação das metrópoles e das fábricas fumegantes que deram corpo de aço e fogo à Revolução Industrial. Para a então rastejante realidade capitalista, nenhum outro pensamento poderia ser mais adequado.

Octavio Paz tem uma resposta mais profunda para a pergunta que abre este fragmento. “Podemos dizer agora com alguma certeza que a época moderna começa no momento em que o homem se atreve a realizar um ato que teria feito Dante e Farinata tremerem e rirem ao mesmo tempo: abrir as portas do futuro” (PAZ, 1984, p.43). No tempo cristão, o futuro era o lugar da morte. Após o juízo final, a experiência temporal seria extinta diante da realização do eterno presente. No tempo moderno, o futuro é que é eterno, é onde se elege uma perfeição apenas vislumbrada, jamais alcançada. O homem se funde não mais com Deus, mas com a história. “O trabalho substitui a penitência, o progresso a graça, e a política, a religião” (idem, p.50).

Neste ambiente de aceleração do tempo histórico, mais coisas acontecem simultaneamente, e, mais importante que isso, o homem toma noção destes acontecimentos de forma cada vez mais veloz, querendo ou não. Assim, espaços e tempos confluem para um mesmo aqui e agora. Como observou Paz: “Aceleração é fusão” (idem, p.23). E se a vida eterna é a negação do tempo, o efêmero é sua afirmação.

² Com o ensaio originalmente intitulado *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, publicado em 1748, o filósofo alemão Immanuel Kant define o lema do Iluminismo: “Tem a coragem de servir-te da tua própria inteligência”.

11. DEDO DE PROSA

Diante das transformações cada vez mais velozes impostas pela máquina, a necessidade de uma literatura que acompanhasse o ritmo das locomotivas, dos automóveis, das prensas e das metralhadoras se fez urgente. E foi a poesia que respondeu a esta necessidade primeiro, na forma do poema em prosa, a partir do século XIX. Curiosamente, antes de se cristalizar em poemas, esta nova poética foi gestada no que Octavio Paz chamava de “o gênero moderno por excelência” (PAZ, 1984, p.53): o romance. A partir dos romances de Jean-Jacques Rousseau, ainda no século XVIII, estabelece-se dentro dos textos longos uma crescente tensão entre prosa e poesia, uma oscilação que reflete a retomada de um sentido original da poesia, uma potência anterior à razão preconizada pelos iluministas - e à própria história. Esta nova-velha potência, a sensibilidade, consome as entranhas do romance, toma dele a veia prosaica, abre seu ventre de dentro para fora e se estabelece sobre os restos de uma filosofia por demais analítica, muito fria para compreender o frêmito de um mundo em convulsão.

12. TEMPO DA POESIA

Ainda que distintos, o tempo cristão e o tempo moderno compartilham mais similaridades do que diferenças, posto que ambos são lineares e históricos. Entretanto, se o futuro para o homem moderno é eterno e inalcançável, pois transforma-se em presente antes de ser tocado, e este homem está condenado a existir somente no agora histórico, cabe à poesia arrancá-lo deste tempo de utilitarismo e desigualdade. Em um ensaio sobre o pensamento de Octavio Paz acerca das relações entre temporalidade e poesia, Cleide Maria de Oliveira chega à conclusão de que

“o tempo da poesia não é histórico, mas mítico, sagrado. E muito embora a poesia seja o próprio fazer-se da história, a possibilidade de consciência da temporalidade que somos -, ela busca reinstaurar um tempo que não aquele da necessidade e do trabalho, mas um tempo festivo, dispendioso e inútil, um tempo sagrado.” (2010, p.5)

Com a modernidade, o termo “revolução”, que até então se referia ao movimento dos astros, passa a representar a ruptura entre uma velha ordem em nome de uma nova, “a construção do novo a partir da destruição do antigo” (OLIVEIRA, 2010, p.4). Embora sejam de tempos distintos, revolução e poesia se alinham como forças que tentam destruir o tempo do hoje “para instaurar um *outro tempo*. Mas o tempo da poesia não é o tempo da revolução, o tempo datado da razão crítica, o futuro das utopias: é o tempo antes do tempo, o da ‘vida anterior’ que reaparece no olhar da criança, o tempo sem datas” (PAZ, 1984, P.67). O tempo da poesia, diferente do tempo da revolução, instalado na linearidade inabalável da racionalidade crítica, é o tempo mítico, cíclico, que avança para além da morte e retorna para antes da vida em um eterno devir que desconhece fronteiras.

13. “ISSO NÃO DIZ RESPEITO SENÃO À MINHA CONSCIÊNCIA”

Pequenos poemas em prosa (Le Spleen de Paris), de Charles Baudelaire, é um dos primeiros grandes momentos do poema em prosa na história e colabora para a fundação da modernidade. Ao despir sua poesia das métricas e rimas, o escritor francês encontra uma forma de expressão concisa que lhe permite traduzir a efervescência de uma Paris em fumegante transformação, de uma beleza nova, misteriosa e voraz, que demanda novas técnicas para apreendê-la. Assim fizeram os pintores impressionistas, contemporâneos de Baudelaire, com suas pinceladas rápidas em busca da captura de uma luz constantemente fugidia, e assim fizeram os escritores que se dedicaram a apreender em palavras o fugaz e o efêmero. Neste processo, Baudelaire produz uma obra paradoxal, em que as leis que regem a prosa e as leis que regem a poesia coexistem em permanente tensão. Os relatos se cristalizam como pequenas histórias, algumas mínimas, de poucas linhas. Como minificções.

O ESPELHO.

Um homem pavoroso entra e mira-se no espelho.

“Por que você se olha no espelho já que não se pode ver senão com desgosto?”

O homem pavoroso respondeu: “Meu senhor, segundo os imortais princípios de 89, todos os homens são iguais em seus direitos; portanto possuo o direito de me contemplar, com prazer ou desgosto, isso não diz respeito senão à minha consciência.”

Em nome do bom senso, eu tinha, sem dúvida, razão; mas do ponto de vista da lei, ele não estava errado. (BAUDELAIRE, 2007, p.201)

14. DESPREZO

Paralelamente ao poema em prosa, desenvolveu-se ao longo do século XIX uma outra forma que elegia a brevidade como um de seus principais rasgos distintivos: o conto. Um dos primeiros a se atirar neste pantanoso terreno foi Edgar Allan Poe. Citado por muitos autores como o pai do conto, o poeta e contista nascido em Boston, nos Estados Unidos, sofreu com o desprezo com o qual foram recebidas suas histórias de horror e mistério na primeira metade do século XIX. Boa parte de seus contos foi publicada em jornais e revistas, o que por si só já fazia com que seu trabalho fosse visto com olhos desconfiados.

A natureza efêmera e os limites físicos que os periódicos impõem ao texto, no entanto, parecem ter sido determinantes para o surgimento daquela nova estética. Mário de Andrade, em um artigo intitulado *Contos e Contistas*, publicado originalmente em 1938, chama a atenção para a importância do suporte no que diz respeito àquela forma breve: “o conto, material e mesmo esteticamente falando, é muito mais próprio da revista que o romance” (1972, p. 6). E vai além:

a revista é o seu lugar. Poder-se ia mesmo definir o conto como ‘um romance pra revista’. É mesmo uma forte pena que ele tenha nascido das intrigas de conversação, anteriores às revistas e por certo coetâneas dos nossos primeiros pais porque, se assim não fosse, o conto nasceria fatalmente dos mensários, comprovando toda esta minha engenhosa teorização. (1972, p. 6)

15. À MARGEM

Praticante e amante da narrativa curta, Luiz Ruffato fez uma breve – portanto coerente - defesa do conto em artigo publicado em sua coluna no site do jornal *El País*. Escreveu Ruffato:

Ocorre com o conto um curioso fenômeno. Talvez, dos gêneros literários, seja o mais visitado por candidatos a escritor. Devido à pouca extensão, e por consequência à falsa sensação de simplicidade, muitos iniciam-se pela narrativa curta como uma espécie de exercício formal para o romance – o que trata-se de um enorme equívoco, pois seria como alguém se preparar para correr 50 metros rasos acreditando habilitar-se para uma maratona. Narrativas curtas e longas pertencem a distintas naturezas. No entanto, por conta dos ditames do mercado editorial, escritor tornou-se sinônimo de romancista. O público não compra narrativas curtas, propalam editores nacionais e estrangeiros, e continuam ganhando dinheiro com livros de autores exclusivamente contistas, como Tchekhov ou Borges ou Alice Munro – ou, no Brasil, Dalton Trevisan, Murilo Rubião, Rubem Braga (este, um nome à parte, senhor de obra inclassificável). Com isso, o gênero vem sendo relegado à margem da história literária. (2015)

Ora, nem a feroz defesa de Charles Baudelaire no prefácio à edição francesa das *Histórias extraordinárias*, que o próprio Baudelaire tratou de traduzir, conferiu a Edgar Allan Poe, entre seus contemporâneos, o devido respeito. No Brasil do início do século XX, o desprezo pelo conto era o mesmo. Em um artigo sobre uma enquete para saber quais eram os dez melhores contos brasileiros, conduzido pela *Revista Acadêmica*, Osório Borba “se refere ao enorme desprestígio do conto na massa de leitores” (ANDRADE, 1946, p. 6). E ainda nos dias de hoje esse comportamento do público leitor pode ser verificado. A literatura por excelência é o romance. O conto é visto apenas como um exercício, uma forma de preparação para que o autor alcance maturidade suficiente para redigir um calhamaço de 800 páginas, ainda que pesem com leveza no cânone nacional compilações de histórias curtas de uma Clarice Lispector, de um Rubem Fonseca, de um Machado de Assis.

O miniconto, então, é literatura ainda menor, o que nos autoriza convocar em nossa defesa Gilles Deleuze e Felix Guattari, para quem “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em um a língua maior” (1977, p.25).

16. ABRE PARÊNTESES PARA UMA NOTA MENTAL À FEIÇÃO DE APONTAMENTO PARA PESQUISA FUTURA

(Se pusermo-nos a investigar as peculiaridades da minificção brasileira em relação aos microrrelatos hispano-americanos – comparação que não é objeto desta dissertação -, identificaremos alguns traços que a caracterizam, e o mais contundente deles parece ser o gosto dos autores pelo realismo. Não um realismo histórico, mas “um novo <<realismo afetivo>> ou um <<realismo performativo>>” (SCHØLLHAMMER *in* JIMENEZ, 2004, p.159). Para o presente estudo, cumpre apenas seguir a pista que o forte tom realístico na obra de boa parte dos minicontistas brasileiros representa: uma aproximação magnética com a crônica. Mas, como nota, é bom que se registre que a presença deste realismo como traço identitário de uma minificção tipicamente brasileira merece um estudo mais aprofundado.)

17. CONTUDO

Para Mário de Andrade, o conto é um “inábil problema de estética literária” (1946, p. 5). A afirmação do modernista é uma espécie de alento para os pesquisadores contemporâneos que se dedicam ao estudo das micronarrativas. Se para Mário o conto é “indefinível, insondável, irreduzível a receitas” (1972, p. 8), o que dizer de textos ficcionais que costumam não passar de uma linha, que podem chegar a uma página, que ora se assemelham a poemas, ora a manchetes de jornal? Mais reconfortante ainda seria a constatação de que “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (1972, p. 5). Apesar da máxima de Mário de Andrade, no entanto, outros escritores, críticos e teóricos vêm buscando, depois e antes dele, desde o século XIX, estabelecer parâmetros que facilitem a conceituação de conto.

Edgar Allan Poe não só escreveu, mas teorizou sobre a matéria. Na tentativa de estabelecer parâmetros para aquela nova estética, da qual era também artífice, o escritor norte-americano determinou que, para ser conto, um texto não poderia levar mais que uma hora e meia para ser lido. Apesar das discussões que a conceituação possa suscitar, parece claro que a brevidade é elemento fundamental na caracterização do conto. A concisão é, desde as primeiras investigações, uma questão central. Como cita Gotlib, “no conto não deve sobrar nada, assim como no romance não deve faltar nada” (1999, p.63).

Julio Cortázar, contista por excelência e também crítico de relevo, notou que, ao passo que o romance tem como único limite aquele imposto pela matéria que está sendo romanceada, “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*” (2013, p.151). Dedicado à análise comparada entre o romance e o conto, o escritor argentino traça um poderoso paralelo entre a literatura e as artes visuais.

Enquanto no cinema, como no romance, a captação dessa realidade mais ampla e multifôrme é alcançada mediante o desenvolvimento de elementos parciais, acumulativos, que não excluem, por certo, uma síntese que dê o “clímax” da obra, numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede de inversamente, isto é, o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas que também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (2013, p. 151-152)

18. NOCAUTE

Não é de Cortázar, e sim de um escritor amigo seu, apaixonado por boxe, uma das mais emblemáticas, senão definitiva, conceituações de conto, abordado em oposição ao romance: “o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por knock-out” (CORTÁZAR, 2013, p.152).

19. DUAS HISTÓRIAS

Ricardo Piglia enumera como a primeira de suas teses sobre o conto o seguinte: “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2000, p.89). Segundo ele, o conto clássico, como o de Edgar Allan Poe e Horacio Quiroga, sempre tem uma narrativa secreta, e anuncia isso em suas linhas e entrelinhas. Ao final do conto, de uma forma geral, produz-se um efeito surpresa com a revelação daquela história secreta. O grande talento do contista residiria então na capacidade de “cifrar a história 2 nos interstícios da história 1” (idem, p.90). E não é que a narrativa subjacente dependa da interpretação do leitor. Ela está lá, envolta em um véu de enigma estendido pelo escritor, e não cabe a quem lê adivinhá-la, mas desvelá-la. Contar uma história sugerindo que existe uma outra, subjacente à primeira, exige domínio da arte, e aí jaz o grande problema técnico do conto.

Já o conto moderno, cuja tradição é herdada de Anton Tchekhov e Guy de Maupassant, entre outros, parece ainda mais lacônico ao se equilibrar sobre a tensão entre as duas histórias – a superficial e a submersa. “O conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (idem, p.91). O final surpreendente do conto clássico dá lugar, no conto moderno, a um constante exercício de forças que erige elipses e vazios calculados, pistas imprecisas, acontecimentos furtivos através dos quais a história secreta se esquia obscuramente. O não-dito colabora de forma decisiva para a construção da história.

20. ICEBERG

Ao se ocupar do delicado tema do conto, Ernest Hemingway esculpiu a Teoria do Iceberg, segundo a qual o contista escreve somente parte da história que conhece. Subjacente a esta, existe uma segunda, ainda maior, que permite a revelação da primeira.

O leitor, se o escritor está escrevendo com verdade suficiente, terá uma sensação mais forte do que se o escritor declarasse tais coisas. A dignidade do movimento do iceberg é devida ao fato de apenas um oitavo de seu volume estar acima da água. (HEMINGWAY, Ernest. apud Spalding, 2008, p.19.)

Hemingway foi o primeiro a sintetizar em sua investigação essa passagem do conto clássico ao moderno, no qual o mais importante não é explicitado e cuja matéria é feita de alusões e movimentos subterrâneos.

As formas breves contemporâneas levam a Teoria do Iceberg de Hemingway à máxima potência: o não-dito ganha uma importância sem precedentes, porque dele são feitas as entranhas que conferem vida à história. Aqui, mais do que em qualquer outro formato, a colaboração do leitor é demandada. Não requisitada polidamente, mas exigida de maneira crua, quase rude. Como na ministória de Marina Colasanti.

NÃO ESSA

Encontrou sua outra metade. E teve que renunciar a ela. Era a parte da cintura para cima, o que lhe impediria usar sua própria cabeça. (COLASANTI, 2013, p.243)

Sem que o leitor preencha seus vazios, não há vida no miniconto. Colocar-se diante de um mero espectador não satisfaz o texto inquisidor: o leitor precisa participar do ato de criação. É no leitor que as narrativas breves se completam, e não no papel ou na tela de alta resolução de *gadgets* de última geração.

21. MODERNOS HISPANO-AMERICANOS

São bastante claras as relações e correlações entre a minificção e o conto, gênero do qual deriva mais diretamente, devido principalmente à natureza narrativa de ambos. Mas nas investigações acerca das obscuras origens dos formatos ficcionais brevíssimos na América Latina, são poetas, e não contistas, que aparecem como principais precursores. Violeta Rojo considera três deles como os mais importantes: o nicaraguense Rubén Darío, o venezuelano José Antonio Ramos Sucre e o chileno Vicente Huidobro. Três poetas - e não romancistas ou contistas - do início do século XX. Pois foi na poesia que se verificou primeiro um tal reducionismo que permitiu a confluência de uns e outros procedimentos, da prosa e do poema, através de rupturas nas fronteiras que antes separavam rigidamente estes gêneros, para formas marcadas pela transgressão e por um hibridismo fértil.

É, por exemplo, o caso deste poema de Rubén Darío, ainda escrito em versos, mas pleno de narratividade:

Cuando cantó la culebra
 Cuando cantó la culebra
 Cuando trinó el gavilán,
 Cuando gimieron las flores,
 Y una estrella lanzó un "¡ay!";
 Cuando el diamante echó chispas
 Y brotó sangre del coral,
 Y fueron dos esterlinas
 Los ojos de Satanás,
 Entonces la pobre niña
 Perdió su virginidad. (DARÍO, 1965, p.27)

Rubén Darío foi o líder do modernismo na América Espanhola, um movimento que teve início em 1880 e perdurou até 1910. Ao mesmo tempo em que restabeleciam os laços com uma literatura que praticamente havia se desintegrado a partir do fim do século XVII, os modernistas latino-americanos apontavam para novas direções, injetando vida em uma língua moribunda. Segundo Octavio Paz, “tudo que foi escrito em espanhol desde então foi afetado de um jeito ou de outro por aquela grande renascença” (*in* DARÍO, 1965, p.8). Uma renascença largamente influenciada por Baudelaire e seus sucessores, que fundia o parnasianismo ao recém-propagado simbolismo francês, lançava mão de versos livres, abandonava a rima e abria caminho para o poema em prosa na América Latina.

22. PARA LER NO BONDE

O livro *Veinte poemas para ser leídos en la tranvía*, de Oliverio Girondo, publicado em 1922, tem título exemplar: ao conceber *Vinte poemas para serem lidos no bonde*, ou seja, lidos no tempo de uma vida pautada pela velocidade do ir e vir, o escritor argentino cristaliza a noção da compressão do espaço-tempo (CARRIZO, 2014, p.1). Um tempo de “progresso incessante”, como bem distinguiu Charles Baudelaire no prefácio à edição francesa para as *Histórias extraordinárias* de Edgar Allan Poe, traduzido pelo poeta e lançado na França em 1857. Ao defender a brevidade dos textos de Poe, exaltando a busca pelo efeito, e criticar o “condenado” poema épico e a própria intenção épica, resultado de uma “acepção imperfeita da arte”, Baudelaire sublinha: “O tempo dessa anomalia artística passou, e é difícil acreditar que um poema extenso tenha sido popular um dia” (in POE, 2012, p.20). Emil Staiger também observa esta questão quando registra: “Toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho” (STAIGER, 1975, p.28).

A importância da síntese para os modernistas brasileiros é explicitada no *Manifesto da poesia pau-brasil* de Oswald de Andrade: “O trabalho contra o detalhe naturalista – pela síntese; contra a morbidez romântica” (ANDRADE, 1924). Antes ainda dos modernistas, em 1909, o poeta italiano Filippo Marinetti já sublinhava essa preocupação em seu *Manifesto Futurista*. Em um dos 11 pontos de sua declaração, ele diz:

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

O soco que, segundo a célebre citação de Cortázar, faz com que o conto ganhe o leitor por nocaute.

23. PISANDO FUNDO

O século XX foi profundamente marcado pelo culto à velocidade. O homem passou a querer tudo para ontem e exigiu maior rapidez nos deslocamentos, na feitura da comida, nas comunicações. E conseguiu. Pavimentou as *speedways*, cozinhou a *fast-food*, pariu as transmissões via satélite, a internet. Marinetti declarara no alvorecer daquele século de transformações frenéticas “que a magnificência do mundo foi enriquecida por uma nova beleza: a beleza da velocidade” (1909). A literatura, naturalmente, não se fez imune diante deste esplendor.

Em grande parte, a literatura passou a ser uma arte subsidiária dos meios de comunicação. Os romances de hoje são escritos prensando na versão cinematográfica ou televisiva, e em breve também para serem vividos na realidade virtual.

Neste processo de absorção que ocorreu diante de dos nossos olhos, a literatura se contaminou de urgências.

Em contrapartida, gerou formas breves que ajudam em sua encenação e conservam sua autonomia como arte.³ (SEQUERA, 2004, p.76)

E não somente de urgências, como notou Sequera, se infectou a literatura. Neste processo de assimilar a velocidade, abriu-se também à contaminação por outras formas de arte que vicejaram até o esplendor ao longo do século XX, como o cinema – e ainda mais, o trailer cinematográfico -, a fotografia, a música, o videoclipe, e também por expressões extra-artísticas, notadamente o jornalismo e a publicidade, dos quais passou a emprestar alguns procedimentos, como a concisão, a objetividade formal e a busca por máximo efeito com mínimos recursos. Dentro da prosa contemporânea, a minificção é o produto mais emblemático e talvez o mais bem acabado destas experimentações.

No microrrelato abaixo, evocamos ao mesmo tempo a linguagem típica dos anúncios classificados e das sinopses de filmes presentes nas seções de cinema dos guias culturais:

“Viúva de empresário vivo procura amor vespertino de três horas por semana.”
(GUIDUCCI, 2014)

³ Os textos originais em língua estrangeira foram traduzidos por mim para esta dissertação. Todos serão reproduzidos, em forma de nota de rodapé, em sua versão original ao longo dos capítulos. “En gran medida, la literatura há pasado a ser un arte subsidiário de los medios de comunicación. Las novelas de hoy se escriben pensando en la version fílmica o televisiva y pronto también para vivirlas en realidad virtual. En esse proceso de absorción que ha ocurrido ante nuestros ojos, la literatura se ha contaminado de urgencias. Como contrapartida, ha engendrado formas breves que eludan su puesta en escena y que conserven su autonomía como arte.”

24. PEQUENAS PORÇÕES

Há uma espécie de receio entre os amantes da leitura de que, diante das novas tecnologias da informação, do mergulho do homem nos ambientes virtuais, o tempo dedicado ao ato de ler torne-se a cada dia mais exíguo até atingir o ponto de extinção. O teórico Robert K. Logan discorda. Ele acredita que, embora o tempo gasto com livros possa diminuir, o tempo da leitura “pode realmente aumentar considerando-se toda a leitura envolvida em ‘novas mídias’ como o uso da web, dos blogs, textos de e-mail, mensagens, mensagens instantâneas e leitura de texto associado a jogos eletrônicos” (2012, p.229). A internet mostrou-se um campo fértil não apenas para a propagação de diferentes textualidades, mas também para a germinação de novas narrativas.

Espaço da instantaneidade e da transitoriedade, a grande rede tem se mostrado especialmente amistosa às formas breves. Popularizam-se os gifs animados, os memes e os tweets na mesma medida em que difundem-se nas redes sociais poemas breves (inéditos ou não), fotografias e reproduções de grafites. Ganham espaço aquelas manifestações que possam ser apreendidas de uma só visada, que dispensem a barra de rolagem, que possam ser lidas rapidamente e compartilhadas na mesma velocidade. Nessa torrente de informações tão concisas quanto variadas, mesmo o livro – códice ou e-book – não deixa de ser afetado. Assim, “pode-se esperar como resultado desses novos padrões de uso que os livros começarão a ficar mais curtos, na medida em que os(as) usuários(as) de aparelhos digitais tendem a se acostumar com porções menores de informação” (LOGAN, 2012, p.229).

25. UM MINUTO

No prefácio de seu livro *Os filhos do barro*, Octavio Paz questiona: “o dizer poético, o poema, é irreduzível a todo outro dizer?” (PAZ, 1974, p.11). Parece que não. Especialmente a partir da modernidade, que “nunca é ela mesma: é sempre outra” (idem, p.18), noções estáticas perdem sentido diante da fragmentação do próprio ser, atravessado por forças que o transformam, sempre em mutação, em constante estado de devenida. Neste cenário borrado pela visão incapaz de se fixar a qualquer coisa, as formas breves surgem como ferramentas ideais de captura – ou tentativa de captura - do efêmero. São novas formas de leitura e escritura para novas formas de ler e escrever um mundo de novidades obsoletas.

Ao optar por contar pequenas histórias em poemas mínimos, Oswald de Andrade buscou também a suspensão deste tempo fugaz. Da mesma forma, um dos grandes trunfos do miniconto é esta vocação para a apreensão de instantes fugidios em pequenas pílulas ficcionais, que uma vez digeridas pelo leitor se abrem em diversas possibilidades de leitura. É uma característica com a qual o poema-minuto modernista, esta forma concisa fecundada nas mentes dos intelectuais pelas fagulhas de uma São Paulo em franca expansão industrial, comunga profundamente.

Paulo Prado, em prefácio ao primeiro livro de poemas de Oswald (publicado em 1925), diz que “Nesta época apressada de rápidas realizações a tendência é toda para a expressão rude e nua da sensação e do sentimento, numa sinceridade total e sintética” (in ANDRADE, 1990, p.10). E depois, diz sobre o haikai de Oswald (*Le poète japonais*): “Grande dia esse para as letras brasileiras. Obter, em comprimidos, minutos de poesia” (idem, p.10). Incensado por uns, que o elevaram na ocasião ao status de chave para a libertação do poema brasileiro, e estraçalhado por outros, que o consideraram pobre e mal-acabado, o volume de poemas brevíssimos de Oswald dividiu opiniões à época. Mas parece certo que este movimento sintetizador faz de *Pau-Brasil* e de Oswald, a exemplo do que aconteceu com outros poetas na América Latina, um dos principais precursores do miniconto brasileiro.

26. SEMENTES

Eis uma crônica.

Crônica

Era uma vez
O mundo. (ANDRADE, 1971, p.171)

Na provocação de Oswald de Andrade jaz a síntese radical de todas as histórias possíveis em meras seis palavras. Sem deixar de ser poema, sua “Crônica” é crônica e ainda fábula, antecipando o aspecto irônico que se tornaria tão caro aos minificcionistas no futuro. Como Dalton Trevisan, cuja ministória – ou haikai, como gosta de chamar - evoca a um só tempo Oswald, o Antigo Testamento e a temática da infinita guerra conjugal tão marcante em sua obra.

Dalila

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

27. ECOS

Embora a busca pela concisão na literatura possa ser identificada em períodos históricos anteriores, é com a criação da imprensa e o advento da modernidade que os textos ficcionais mínimos passam a se inscrever de forma mais sistemática no cânone. No Brasil do início do século XX havia uma grande tendência à experimentação, notadamente através dos espaços concedidos por jornais e revistas, nos quais formatos breves como o chiste, o epigrama, a paródia, todos eles de forte viés humorístico, proliferavam, ecoando o que se fazia na França. Oswald de Andrade, que manteve contato com integrantes remanescentes do jornal *O Minarete*, de Monteiro Lobato, assimilou essas influências, bem como as do Futurismo de Filippo Marinetti, que trazia para o campo formal da literatura o impacto da revolução industrial, da prosa poética de Charles Baudelaire e do orientalismo que encantava a Europa desde fins do século XIX.

Em 1925, quando o cânone parnasiano ainda prevalecia no Brasil, *Pau-Brasil* apareceu como um bólido forjado na fornalha da vida cotidiana, com sintaxe extravagante, temática fortemente popular, coloquialismos e uma vocação irrefreável para a brevidade, para a síntese. E, a exemplo do que preconizaram os franceses desde Baudelaire, trazia para a poesia elementos narrativos típicos da prosa, um expediente do qual, na mão inversa, os minificionistas contemporâneos se apropriaram. Como não reconhecer no miniconto de Francisco de Moraes Mendes

ACERTO
 - Está feito?
 - Sim.
 - Quem?
 - O de treze...
 - É?
 - Sim.
 - E agora?
 - O enterro é às cinco. (In FREIRE, 2004, p. 79)

ressonâncias oswaldianas originárias no longínquo *Pau-Brasil*:

O CAPOEIRA
 - Qué apanhá, sordado?
 - O quê?
 - Qué apanhá?
 Pernas e cabeças na calçada (ANDRADE, 2003, p. 87)

Sem o menor esforço, o célebre poema-piada (segundo conceituação de Sérgio Milliet) de Oswald de Andrade poderia constar da mesma compilação de minicontos da qual a breve história de Moraes Mendes faz parte.

28. “A OPINIÃO DELES VALE MAIS QUE A MINHA”

Ainda que para uma epistemologia interna dos estudos literários a sistematização e conceituação de gêneros tenha tido sua relevância, no caso da minificção seria recomendável uma outra abordagem, não erguendo-nos somente sobre as fronteiras, mas nos infiltrando pelas rachaduras dos muros que pretensamente as dividem. Por estas frestas é que as forças se cruzam e se integram e coexistem não “apesar”, mas “com” as outras.

A indissolubilidade do problema do gênero no que se refere aos formatos mínimos ficou muito clara quando do lançamento de *Amador*⁴, do escritor uruguaio Rafael Courtoisie. Recebido pela crítica ora como um conjunto de poemas em prosa, ora como um volume de microrrelatos, a publicação, uma homenagem do autor aos *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*⁵ de Pablo Neruda é de uma ambiguidade genérica que, se causa alguma celeuma entre a *intelligentsia*, não inflige incômodo algum ao próprio Courtoisie, que admitiu em entrevista a polivalência de seu livro: “Creio que são versáteis, em todos se usa a função conotativa da linguagem e, em alguns, certos procedimentos retóricos que vêm da poesia”⁶ (GARDELLA, 2011, p.1). E se foram recebidos por muitos leitores como microrrelatos, o autor aceita de bom grado: “a opinião deles vale mais que a minha”⁷ (idem, p.1).

Nos minicontos de Marina Colasanti, esta (con) fusão entre prosa e poesia também é suscitada:

FIM DA ESTAÇÃO

Cansado de perder suas folhas, o camaleão saiu de cima do outono. (COLASANTI, 2013, p.245)

G. W. F. Hegel já havia observado, no alvorecer do século XIX, em seus *Cursos de Estética*, ao analisar a linguagem poética, que “só pode ser traçada com muita dificuldade a linha limítrofe em que cessa a poesia e começa o prosaico, e em geral ela não pode ser indicada com exatidão firme” (HEGEL, 2004, p.56). E Linda Hutcheon, muitíssimo depois, ao avaliar a poética do pós-modernismo, cravou: “As fronteiras entre os gêneros literários tornam-se fluidas: quem pode continuar dizendo quais são os limites entre romance e a coletânea de contos” (1991, p.26).

⁴ COURTOISIE, Rafael. *Amador*. 2005.

⁵ NERUDA, Pablo. *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*. 1924.

⁶ “Creo que son polivalentes, en todos se juega la función connotativa del lenguaje y en algunos ciertos procedimientos retóricos que provienen de la poesía.”

⁷ “su opinión vale más que la mia”

29. ISSO E AQUILO

Em seu artigo *Como reconhecer um poema ao vê-lo*, Stanley Fish usa a expressão “olhos-de-ver-poesia” para se referir à disposição de enxergar em um escrito determinadas propriedades que os poemas têm ou deveriam ter segundo o senso geral. A mesma lei poderia ser aplicada a outros gêneros, mas ainda assim restaria a pergunta: os traços distintivos da teoria literária já existem nos textos ou somos nós que os reconhecemos depois de termos identificado aquilo como sendo um poema, um conto, uma crônica? Se nossas consciências são formadas por noções convencionais e estruturas de pensamentos construídas culturalmente ao longo dos séculos, como defende Fish, poderíamos então admitir ambas as possibilidades, pois tanto quem lê quanto aquilo que se lê são produtos das mesmas operações sociais.

Na ministória que se segue, composta para ser exatamente isso - uma ministória -, operei simultaneamente procedimentos formais da poesia e da prosa:

Hoje eu me lembrei da Alice. Fazia tempo que não pensava nela. Há anos nem o cheiro de couro molhado pela chuva a resgatava das cavernas onde se escondem as minhas memórias.

Na verdade, não me lembrei dela, eu acho.

Me lembrei do medo que ela tinha de uma doença degenerativa nos tendões do braço, não sei se o esquerdo ou o direito. O medo que ela tinha de sua mão ir definhando, retorcendo e secando até virar uma garra de ave de rapina empalhada.

É. Não me lembrei dela.

Me lembrei do medo dela.

Como se fosse

um medo

meu. (GUIDUCCI, 2013)

Caberá ao leitor armar seus olhos para lê-la segundo sua melhor conveniência. Ou, ainda melhor, lê-la desarmado.

30. TODA QUARTA-FEIRA

Toda quarta-feira dedico-me a uma rotina jornalístico-literária que raramente muda. Publico uma minificção no blog “Curto & Osso” e escrevo uma crônica esportiva para o jornal *Tribuna de Minas*. Parasitei para o blog os aspectos mais narrativos de minhas crônicas jornalísticas, que desde então tornaram-se mais dissertativas e menos ficcionais. A disciplina autoimposta me permitiu aprofundar mais, na prática, as investigações sobre os limites narrativos da minificção, fundindo elementos do conto, da própria crônica e também da poesia, além de outros gêneros literários e extraliterários, ora cortando menos, ora cortando mais na carne textual em busca de uma concisão potente.

Tomou uma pinga.
Comeu dois doces.
Fumou três cigarros.
Fez quatro gols.
Levou cinco facadas.
Morreu de chuteiras. (GUIDUCCI, 2013)

Se desenvolvida como crônica para ser publicada no jornal, a história sobre assassinato, mais plena de detalhes referentes a espaço, tempo, protagonistas, alcançaria algo em torno de 250 palavras. Sintetizada como minificção, dá o recado em 18, provocando um outro tipo de experiência com sua estrutura lacunar e sugestão de inacabamento.

31. RADICALIZAÇÃO DA CRÔNICA

Pensando com SCHØLLHAMMER: “Na última década, os escritores contemporâneos nos mostram que o fragmento ou a miniatura ou o mini-conto pode servir como uma radicalização da crônica” (2004, p.158). Apropriando-nos da colocação feita por Mário de Andrade acerca do conto 80 anos antes de nós, podemos considerar que a crônica, apesar de consagrada no cânone como gênero literário-jornalístico, representa também um “inábil problema de estética literária”, visto que mantém “um diálogo constante com a imagem, assim como com os textos não-literários – jornalismo, história, cartas, enciclopédias, manuais técnicos, etc” (SCHØLLHAMMER, 2004, p.158).

Logo, se aceitarmos a minificação – particularmente a minificação brasileira – como uma “radicalização da crônica”, entenderemos estas pequenas narrativas como um imenso campo de convergência de linguagens e estéticas. E o realismo, tão caro aos prosadores brasileiros contemporâneos, é o que potencializa a específica atração entre os minicontos e a crônica.

32. COISA DE REVISTA

“A revista é o seu lugar” (1972, p. 6), disse Mário de Andrade sobre o conto nos idos de 1938. Edgar Allan Poe e Machado de Assis, para ficarmos com um expoente nos Estados Unidos e outro no Brasil, exercitaram a brevidade e a escrita fragmentária em jornais e revistas ainda no século XIX. O canto do cisne de João Guimarães Rosa, *Tutameia* ou *Terceiras estórias*, cujos 40 contos variam mais ou menos entre três e cinco páginas, foi antes assoviado em fragmentos nos anos 1960, escritos originalmente para serem publicados em revista e só posteriormente compilados em livro. No espaço exíguo das páginas de um veículo de imprensa, Rosa teve de lapidar sua prosa atlética, que logrou a maratona literária *Grande Sertão Veredas*, para a pista de tiro curto da revista. Assim, compôs “uma obra prima, principalmente, pela invenção de uma poética em prosa curta, da Estória” (SCHØLLHAMMER, 2004, p.154).

E assim ocorreu com os volumes de minicontos *Passaporte*, de Fernando Bonassi, e *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, de João Gilberto Noll, ambos distribuídos originalmente em pílulas no jornal *Folha de São Paulo* nos arredores da virada do século XXI. A proximidade com o jornal, com a revista, evidencia também a relação íntima dos microrrelatos brasileiros com a crônica e com a própria linguagem jornalística.

PRODÍGIOS

Durante o Fórum Social Mundial, um participante da Suécia teve uma insolação no parque Farroupilha. Aliás, não se sabe se foi isso mesmo. Sabe-se que sentou num banco e que logo veio um engraxate. Serviço pronto, ele não recolhia o pé. O sapato continuava exposto, ali. O moço loiro tinha entrado numa espécie de rigidez apoteótica, sem passado ou promessa de futuro. O moleque começou a contar alguma coisa com jeito de bálsamo para a ocasião. Relatou a Paixão de Cristo encenada no Morro da Cruz, a cada Semana Santa. Quando Jesus morre, alguém fabrica, não se sabe como, um trovão, que põe o povo a gritar. O engraxate grita para mostrar. O homem se sacode, volta a si. A criança, aliviada, corre para se banhar no chafariz. (NOLL, 2003, p.395)

O texto objetivo, econômico em adjetivos, equilibra a ministória de João Gilberto Noll entre a crônica e a notícia. Publicadas originalmente em jornal, cada qual composta sob o limite autoimposto de 130 palavras, as narrativas de Noll não parecem menos adequadas quando reunidas em um livro de “instantes ficcionais”, para usar as palavras do próprio autor, uma vez que todos podem ser lidos como “romances integrais, reduzidos a seu mínimo enunciado formal” (CARELLI, *in* Noll, 2003, p.20).

33. MÃO DUPLA

Poderia ser um microrrelato dentro de *Os menores contos brasileiros do século*:

Do pó vieste, pelo pó passaste, ao pó voltarás (2008)

Mas era a chamada de capa do jornal *Meia-Hora* no dia 12 de dezembro de 2008. Abaixo do texto em letras amarelas, era possível ler, em letras brancas e maiores: “Overdose de cocaína mata o ex de Susana Vieira”.

Se a literatura empresta procedimentos do jornalismo, fica claro que, no jornalismo contemporâneo, cada vez mais visual e sintético, os redatores também têm feito o caminho inverso em busca do maior impacto com os mínimos recursos.

34. LEITE NEGRO

Eis uma história de *Passaporte*, livro de Fernando Bonassi escrito em trânsito e que assume o subtítulo “(relatos de viagem)”:

086 crônica do dia 17/8/98
(com o poema/aviso “Fuga da Morte”, de Paul Celan, na cabeça)

Hoje o *Die Republicaner* colocou um cartaz nessa rua cheia de árvores que aguarda para os próximos dias a abertura de um Kindergarten: “Estrangeiros Criminosos, Fora!”. Mais uma vez não pude evitar os maus pensamentos dessa Alemanha que ainda chora leites derramados. Não quero ver o começo de alguma coisa. Seria absurdo. Há muitos sinais de que nada será como antes. Bombas explodem em toda parte, menos aqui. Não posso pensar que, como no poema, a figura diabólica vai se construindo lentamente, uma música terrível. Leite negro da madrugada, te cuspo horrorizado... (Berlim Ocidental - Alemanha – 1998) (In BONASSI, 2001, s/p)

Ao longo de todo o livro, cujos microrrelatos foram originalmente publicados no jornal *Folha de São Paulo*, Bonassi transita entre várias estéticas literárias e extraliterárias. Pega carona no fluxo de consciência da Geração Beat, salta para dentro de formatos como a carta e o diário, embarca nos cortes rápidos das montagens cinematográficas contemporâneas e do poder de síntese da boa fotografia. Não à toa, a contracapa de *Passaporte* trata as histórias como “instantâneos sórdidos da pós-modernidade, cartões-postais da desilusão” (in BONASSI, 2001).

Em sua “crônica do dia 17/8/98”, Bonassi não apenas aproveita-se da confluência de gêneros autorizada pelo miniconto, agora invadindo a seara da crônica jornalística, mas também joga com a intertextualidade. A citação a Paul Celan, para aqueles que têm acesso prévio à obra do autor judeu, reforça a referência ao nazismo. O “leite negro da madrugada” que envenena os intestinos da Alemanha no poema de Celan é cuspidor horrorizado por Bonassi.

35. FOTOGRAFIAS

Toda minificção é o recorte de um momento de fulgurância, relâmpago servido em porção mínima e acompanhado de trovão. Alinha-se, portanto, com a fotografia, arte que, segundo conceituação de Roberto Corrêa dos Santos, é também “processo de escritura: escritura de luz, feita pela luz” (1999, p.139). Em sua exposição *Alguns aspectos sobre o conto*⁸, Julio Cortázar procede uma comparação entre romance x conto e cinema x fotografia que usurpo na mão leve para aplicar à minificção. Se o romance, como o cinema, dá a saber uma certa realidade através de um processo acumulativo de elementos parciais que vão sendo desvelados diante dos olhos do leitor/espectador, o conto, como a fotografia, não tem a seu favor o mesmo tempo ou espaço.

Por seu turno, a minificção, como o conto e a fotografia, parte também da noção de limite físico, mas de forma ainda mais extrema. Logo, para obter sucesso em sua empreitada, o minicontista deve trabalhar o texto em altíssima intensidade expressiva, de modo a provocar a tal “espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência” (2013, p. 152)” a que se refere Cortázar. O próprio escritor e crítico argentino, num *crossover* estético-teórico, radicaliza esta experiência de condensação de tempo e espaço ao parir ministórias como esta, aliás, metalinguística:

História

Um cronópio pequenininho procurava a chave da porta da rua na mesa de cabeceira, a mesa de cabeceira no quarto de dormir, o quarto de dormir na casa, a casa na rua. Por aqui parava o cronópio, pois para sair à rua precisava da chave da porta. (CORTÁZAR, 2015, p.122)

Mais que o contista, o minificcionista deve conceber sua história como os fotógrafos concebem sua própria arte, ou seja, como um “aparente paradoxo: o de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla” (CORTÁZAR, 2013, p.151).

⁸ CORTÁZAR, Julio. In: *Valise de cronópio*. 2013.

36. COMO É QUE CHAMA O NOME DISSO

A grande pioneira das teorias da minificção é Dolores Koch. É dela o primeiro artigo sobre o tema, datado de 1981. Analisando prosas breves de Augusto Monterroso, Julio Torri e Juan José Arreola, ela decidiu que era necessário dar um nome a este “subgênero ou modalidade nova”, pois “como diz o provérbio basco, <<Izena duenak, izana du>>: <<O que tem nome, existe>>” (KOCH, 2004, p.46). E o nome que escolheu foi microrrelato.

A reboque do aprofundamento dos estudos acerca das formas narrativas breves veio também uma discussão em torno de uma conceituação para este gênero, e vários outros termos têm sido utilizados nas mais diversas culturas. Na China, por exemplo, usam-se expressões como “conto de um minuto” e “conto do tamanho da palma da mão”. Na língua inglesa, “conto de cartão postal”. São dezenas de nomes, alguns bizarros, em todo o mundo. Pelas bandas da América Latina e Espanha, os mais comuns são miniconto, microconto, microrrelato e minificção, usados sem distinção para referir-se a textos literários narrativos em prosa com um grau de concisão claramente mais radical que outros gêneros, como o conto e a crônica. Para Irene Andres-Suárez, termos como microficcção e micronarrativa são sinônimos. No Brasil, os poucos pesquisadores do tema preferem o nome miniconto, e pouquíssimos entre eles colocam a questão da terminologia em discussão.

Mais de 20 anos depois de escrever aquele célebre artigo sobre Torri, Monterroso e Arreola, Koch fez cômico com Lauro Zavala, mais respeitado entre todos os estudiosos da matéria, adotando o termo “minificção” como o mais adequado para tratar o gênero de forma geral. Para Zavala, diferente do miniconto, que liga-se ainda à ordem narrativa do conto, a minificção “descentra ou desloca a estrutura narrativa do conto” (ÁLVARES, 2012, p.256). Ao termo microrrelato – “mais amplo do que microconto” (KOCH, 2004, p.51) –, acrescido de adjetivos, caberia o papel de referência a casos específicos, como microrrelatos fantásticos ou microrrelatos policiais⁹. Ainda segundo Zavala, “uma minificção é o oposto a um conto e a um miniconto. Uma minificção é um anticonto. Ou, mais exatamente, um antiminiconto” (2008, p.23).

⁹ “Microrrelato tiene la ventaja de ofrecer un significado más amplio que ‘microcuento’. De esta manera podríamos hacer distinciones añadiendo los adjetivos correspondientes, como los sugeridos por Lauro Zavala: microrrelatos clásicos, modernos, posmodernos, y quizá también fantásticos, policíacos, absurdos. O microrrelatos integrados si forman parte de una obra mayor, guardando ciertas jerarquías; y microrrelatos fractales o fraternales, si pertenecen a un grupo o serie donde todos los relatos tienen la misma relación con el todo. Y los de extensión mínima podrían ser relatos hiperbreves (usando hiperbreves como adjetivo). (KOCH, *in* Jiménez. 2004, p.51)

37. RELÂMPAGO

Ao longo dos últimos anos, muitos teóricos, quase todos hispano-americanos, têm exercido profundas reflexões e debates críticos-teóricos a respeito da minificção, encarando-a como um gênero autônomo, e não um subgênero do conto. Destes estudos decorrem algumas conceituações que distinguem constantes que identificariam o miniconto. Basilio Pujante Cascales divisa três características distintivas essenciais: a brevidade, a narratividade e o uso da elipse. Sem qualquer um destes, em termos formais, o microrrelato deixaria de sê-lo para transformar-se em uma coisa outra, um microtexto qualquer.

Armando José Sequera, em uma aula de concisão e de pensamento poético-teórico, risca em luz um paralelo entre o miniconto e o relâmpago para demarcar as características do gênero:

O miniconto, como o relâmpago, é breve, intenso e conciso. Breve porque sua ação transcorre diante de nossos olhos em segundos. Intenso porque conjuga brevidade, beleza e energia. Conciso porque para desenvolver-se requer apenas um espaço minúsculo, ou seja, poucas linhas ou palavras.¹⁰ (SEQUEIRA *in* Jiménez, 2004, p.75)

E como o relâmpago, o miniconto deve ecoar muito tempo depois de seu momento de maior fulgurância, causando assim uma impressão que perdure posteriormente ao ato de sua rápida leitura. Como o cone de prata que o protagonista do conto “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*”, de Jorge Luís Borges, teve na palma da mão por poucos segundos e que deixou-lhe o desenho perfeito de um círculo marcado na carne. Ou ainda o caixão que o personagem Ivan Petróvitch Panikhídín avista no conto “*Uma noite terrível*”, de Anton Tchêkhov, que lhe provoca a seguinte consideração: “Há coisas, senhores, que ficam impressas em nossa memória, mesmo se as vemos apenas por um instante” (TCHÉKOV, 2013, p.115).

¹⁰ “El minicuento, como el relámpago, es breve, intenso y conciso. Breve porque su acción transcurre ante nuestros ojos en segundos. Intenso porque conjuga brevedad, belleza e energía. Conciso porque para desarrollarse apenas requiere de un minúsculo espacio, esto es, pocas líneas o palabras.”

38. MÁXIMA BREVIDADE

A concisão se tornou, para o bem ou para o mal, e por motivos óbvios, o traço mais marcante dos minicontos, embora não seja nem de longe o único. Mas foi o primeiro a chamar a atenção da crítica. O próprio prefixo mini, ou micro, conduz a tal consideração. As proposições dos teóricos que se dedicam à matéria são várias, e há uma dificuldade, nas tentativas de conceituação desta estética em afirmação, de se chegar a um consenso com relação à extensão do texto: quão longo deve (ou pode) ser um miniconto? Narrativas que não passem de duas páginas, de uma página, que possam ser enxergadas de uma visada só, que se limitem a poucas frases, poucas palavras, poucos caracteres... todos são traços distintivos utilizados pelos estudiosos, todos válidos. David Lagmanovich chega a criar uma categoria, *hiperbreve*, para os relatos com menos de 20 palavras, uma subdivisão dentro do gênero mini.

Portanto, a brevidade é de fato a marca mais explícita da minificação. Não à toa, o exemplo máximo deste gênero, considerado por Marcelino Freire o “mais famoso microconto do mundo” (FREIRE, 2004, p.11), é uma ministória unifrásica do escritor hondurenho Augusto Monterroso.

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

Publicado em 1959, o texto de Monterroso se mostrou fundamental para a disseminação da prática do miniconto, que encontrou seu auge nos anos 1970 entre os escritores hispano-americanos, como observa Violeta Rojo: “A partir deste momento, a escrita de formas brevíssimas não é casual, como aparentemente havia sido até agora, mas de outro tipo, do tipo imitativo”¹¹ (ROJO, 1994, p.565-566). Um destes “discípulos” de Monterroso é Julio Cortázar.

Amor 77
Y después de hacer todo lo que hacen se levantan, se bañan, se entalcan, se perfuman, se visten, y así progresivamente van volviendo a ser lo que no son. (CORTÁZAR, apud Lagmanovich, 2006, p. 4)

¹¹ “A partir de este momento la escritura de formas brevíssimas no es coincidencial, como aparentemente había sido hasta ahora, sino de outro tipo, más bien imitativa.”

39. DE UMA VISADA

Nas investigações acerca da extensão dos minicontos, há teóricos, como José María Merino, que consideram que um miniconto deva ter a extensão máxima de duas páginas. O livro de João Gilberto Noll *Mínimos, Múltiplos, Comuns* reúne 338 “instantes ficcionais” - segundo conceituação do autor - que não passam de 130 palavras. Campos, por sua vez, acredita que “haja consenso entre os escritores e estudiosos da literatura de que são prosas curtíssimas que se valem apenas de poucas palavras, toques, caracteres (até 140)” (CAMPOS, 2011, p. 2), referindo-se ao número de caracteres aceitos originalmente pelo Twitter. Raúl Brasca desconsidera a contagem de letras, palavras ou páginas para se deter em dois aspectos que considera fundamentais: “a concisão e a intensidade expressiva”¹² (BRASCA, apud Cascales, 2013, p.3).

Para esta dissertação, todavia, é mirada como farol a conceituação de Lauro Zavala: “A minificção é a escrita experimental cuja extensão não ultrapassa uma página impressa, ou seja, que tenha menos de (aproximadamente) 250 palavras”¹³ (2008, p.23). Neste estudo não é levado em conta tanto o número de palavras, e mais a marca visual proposta por Zavala: todos os minicontos que formam o corpus podem ser enxergados de uma só visada. Como a Dolores Koch, “nos interessa a intensidade, a linguagem sugestiva e precisa, o jogo de ideias” (KOCH, in Jiménez, 2004, p.50). Daí excluirmos de nosso corpus, por exemplo, o livro *Pérolas no decote*, de Pólita Gonçalves, frequentemente citado como um volume de minicontos, mas cujos textos exigem todos ao menos uma virada de página.

Seja lá qual for o sistema de medidas que se insista usar nas reflexões sobre o assunto, certo é que a concisão é uma questão central na elaboração e caracterização de uma minificção. Não apenas como traço distintivo, mas também como propulsora de outras características, como a elipse, a intensidade expressiva, a intertextualidade e o hibridismo genérico.

¹² “la concisión y la intensidad expresiva”

¹³ “La minificción es la escritura experimental cuya extensión no rebasa una página impresa, es decir, que tiene menos de (aproximadamente) 250 palabras.”

40. NÃO HÁ PROVAS DE QUE HEMINGWAY JAMAIS TENHA ESCRITO ISSO

Hemingway bebia no bar quando decidiu ganhar uma grana. Disse que escreveria um conto em seis palavras. O pessoal casou lá umas moedas e ele rabiscou num papel: “For sale: baby shoes, never worn”. E pagou uma rodada para todos.

41. NOVE LETRAS

Na literatura brasileira, Oswald de Andrade antecipou as experiências mais radicais com a concisão. O produto maior desta empresa se resume a nove letras em seu segundo livro, o *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*¹⁴, lançado em 1927:

AMOR
Humor (ANDRADE, 1971, p.157)

E, mesmo que tenha influenciado escritores que se arriscaram no terreno do miniconto, como Raimundo Carrero

QUATRO LETRAS
Nada. (In FREIRE, 2004, p. 171)

formalmente, o mais breve poema de Oswald de Andrade só se filia à minificação em sua radical concisão, pois é totalmente oco de narrativa, um dos traços distintivos do miniconto – e o mesmo serve para o microconto de Carrero. Narratividade que aparece de forma plena, três anos antes do *Caderno*, no capítulo unifrásico das *Memórias sentimentais de João Miramar*¹⁵:

NATAL
Minha sogra ficou avó. (ANDRADE, 2004, p. 109)

Capítulo inteiro de um romance sintetizado em 23 letras.

¹⁴ ANDRADE, Oswald. *Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade*. 1991.

¹⁵ ANDRADE, Oswald. *Memórias sentimentais de João Miramar*. 2004.

42. EQUAÇÃO

Antonio Candido sintetizou na seguinte fórmula aquilo que julga “o melhor de Oswald:

Máximo de descontinuidade + máximo de sarcasmo-poesia = máximo de expressividade.” (CANDIDO, 2004, p.60)

Em sua *Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade*, o crítico analisa a composição oswaldiana como precursora de formas estilísticas que viriam se mostrar ainda mais radicais em termos de descontinuidade e fragmentação. Sua leitura, que aborda também o trânsito fluido promovido por Oswald entre prosa e poesia, reforça a teoria de que o autor de *Serafim Ponte Grande* é o grande precursor da minificação brasileira. A brevidade, a intensidade, o hibridismo, o caráter fragmentário que marcam a escrita oswaldiana ecoam cristalinamente nos microcontistas contemporâneos.

Para Antonio Candido, no ficcionista Oswald de Andrade os processos de composição “têm um molde comum: estilo baseado no choque (das imagens, das surpresas, das sonoridades), formando blocos curtos que vão se justapondo de maneira descontínua, numa quebra total das sequências corridas e compactas da tradição realista” (2004, p.52). Molde onde mais tarde autores como Dalton Trevisan e Marina Colasanti deitariam suas próprias ficções para dali, ao calor da quebra drástica da unidade de composição tradicional, reerguê-las como reluzentes micronarrativas.

43. MACHADADA

Na prosa brasileira, para surpresa de absolutamente ninguém, é em Machado de Assis que alguns estudiosos costumam identificar primeiro um breve clarão na direção de certo reducionismo. Seu conto “Um apólogo”, publicado em 1886, narra o diálogo entre uma agulha e uma linha e é frequentemente citado como precursor do miniconto no Brasil. O fato de as três páginas do referido texto serem uma exceção dentro da contística machadiana, que registra normalmente textos mais extensos, de dez páginas em média, não é suficiente, no entanto, para credenciar o autor como “O” precursor dos microrrelatos no Brasil, embora seja inegável sua contribuição para o início do processo de lapidação de uma escrita mais sintética.

Uma tradição brasileira de minificação só pode começar a ser identificada, enquanto prática sistemática exercida por alguns pouquíssimos autores, a partir de meados dos anos 1960. Antes disso, o que podemos apreender são sinais, experimentações na busca por formatos breves que não fossem vazios de significação diante do adelgamento do tecido narrativo. Machado de Assis ousou ao escrever alguns capítulos curtíssimos, de uma página, um parágrafo, em *Memórias póstuma de Brás Cubas*¹⁶, emblematicamente publicado, como o próprio Machado definiu, “aos pedaços” na *Revista Brasileira*, em 1880. Eis um deles:

CAPÍTULO CXLV / SIMPLES REPETIÇÃO

Quanto aos cinco contos, não vale a pena dizer que um canteiro da vizinhança fingiu-se enamorado de D. Plácida, logrou espertar-lhe os sentidos, ou a vaidade, e casou com ela; no fim de alguns meses inventou um negócio, vendeu as apólices e fugiu com o dinheiro. Não vale a pena. É o caso dos cães do Quincas Borba. Simples repetição de um capítulo. (ASSIS, 1997, p.219)

Dois traços colocam o célebre romance de Machado pendurado na árvore genealógica dos minicontos contemporâneos. Um é o fato de ter sido publicado em fragmentos em um periódico, como fizeram Fernando Bonassi e João Gilberto Noll antes de juntar seus escritos na *Folha de São Paulo* nos livros de minificações *Passaporte* e *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, respectivamente. O outro é a clara experimentação na busca por uma síntese que os modernistas radicalizariam depois.

¹⁶ ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. 2004.

44. ALSO SPRACH BRÁS CUBAS

“Capítulos compridos quadram melhor a leitores pesadões” (ASSIS, 1997, p.68).

45. ESTE SENHOR, TREVISAN

Dalton Trevisan é citado, com frequência e com justiça, como o mais importante minificcionista brasileiro. Sua obra é construída sobre os escombros de uma literatura escavada, demolida e reerguida em nome da síntese, da palavra aforística, da totalidade fragmentária. A economia de meios em favor do maior efeito – um efeito explosivo – é marca de sua prosa contaminada de poesia dura, na qual abundam a violência e o sexo, em grande parte das vezes presos um ao outro como amantes que se amam-odeiam. Contista por excelência, microcontista por obsessão, Trevisan vem parindo ao longo de mais de 50 anos de produção uma obra singular, em que um marcado hibridismo cria pontes entre as trincheiras que separam os gêneros literários e mesmo extraliterários.

Na busca incessante por um reducionismo criador, o Vampiro de Curitiba – alcunha inspirada em seu célebre livro de 1965 e pela qual ficou conhecido – esquetejou a própria carne, retalhando e reescrevendo muitos de seus contos, reinventando-os e republicando-os em versões mínimas que ele mesmo batizou de ministórias ou haikais. E mais, como observou SILVEIRA: “Ei-lo não só a reescrever contos já publicados. Vemo-lo também a pinçar de narrativas anteriores uma frase, um parágrafo, o trecho de um diálogo, republicando-os ora *ipsis litteris*, ora retocando-os com a mudança de uma palavra, uma frase, uma expressão” (2003, p.127).

Em certo sentido, Trevisan filia-se inicialmente à “tradição da ruptura”¹⁷ proposta por Octavio Paz em seus estudos sobre a modernidade, negando o conto clássico e depois o próprio conto moderno, flertando descaradamente com procedimentos da poesia; e então vai além, regurgitando o excesso de letras, fagocitando as expressões estritamente necessárias e surfando a “modernidade líquida” identificada por Zygmunt Bauman (2001), na qual nada é permanente.

¹⁷ “O velho de milênios também pode atingir a modernidade: basta que se apresente como uma negação da tradição e que nos proponha outra. Ungido pelos mesmos poderes polêmicos do novo, o antiquíssimo não é um passado: é um começo. A paixão contraditória ressuscita-o, anima-o e o transforma em nosso contemporâneo. Na arte e na literatura da época moderna há uma pertinaz corrente arcaizante que vai da poesia popular germânica de Herder à poesia chinesa desenterrada por Pound, e do Oriente de Delacroix à arte da Oceania amada por Breton. Todos esses objetos, sejam pinturas e esculturas ou poemas, têm em comum o seguinte: qualquer que seja a civilização a que pertençam, sua aparição em nosso horizonte estético significou uma ruptura, uma mudança.” (PAZ, 1974, p.21)

46. RESUMO DO PROGRAMA ESTÉTICO DO VAMPIRO DE CURITIBA PELO PRÓPRIO

Para escrever o menor dos contos a vida inteira é curta. Nunca termino uma história. Cada vez que releio eu a reescrevo (e, segundo os críticos, para pior). Há o preconceito de que depois do conto você deve escrever novela e afinal romance. Meu caminho será do conto para o soneto e depois para o haicai (apud WALDMAN, 1989, p.94).

47. BOOM

A busca pela realização artística em pequenos textos e não mais nas obras de grande fôlego, perpetrada por Dalton Trevisan, Clarice Lispector, Rubem Fonseca, Lígia Fagundes Telles, entre outros, ao longo da década de 1960, coincide com a expansão dos veículos de comunicação no país e deságua na absorção, por parte dos ficcionistas, de procedimentos típicos de outros gêneros literários e extraliterários. É nos anos 1960 que

"a ficção recebe na carne mais sensível o impacto do boom jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos seminários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50." (CÂNDIDO, 1987, p.209)

Diante de tais transformações, ainda segundo Cândido, "o ímpeto narrativo se atomiza e a unidade ideal acaba sendo o conto, a crônica, o sketch, que permitem manter a tensão difícil da violência, do insólito ou da visão fulgurante" (idem, 213-4).

48. CORTA!

Tomando por base o conto “Menino caçando passarinho”, podemos identificar claramente o processo sintetizador de Dalton Trevisan em três momentos distintos: no conto original, no diálogo retrabalhado pelo próprio autor para o filme *Guerra conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade, e na ministória derivada do conto e publicada posteriormente. Do conto original, que soma 1.489 palavras, extraímos o trecho abaixo.

Deu volta à chave. Ela caiu-lhe nos braços, toda trêmula. Nem falar podia, tão assustada. Desabotoava o casaquinho - cuidado, querido, o pregador! Ele arrancou a gravata. Aos cochichos - já era hábito. Bem o marido tinha razão: a maravilhosa roupa de baixo - sedas e rendas! Aos beijos, de pé. Aos beijos, sentados no sofá. Deitados no tapete, rolando.

- Quer que morda ou beije?
 - Sim.
 - Beije ou morda?
 - Sim. Ai, sim. Ai. Sim.
 - Abra o olho.
 - ...
 - Gema comigo, anjo. Agora.
 O herói gemeu. Ela o acompanhou em tom mais baixo.
 - Ai, ai. Eu morro (TREVISAN, 1970, p.62)

No roteiro de *Guerra conjugal*, o excerto supracitado foi assim adaptado para o diálogo entre os personagens Osíris e Olga, enquanto ele a despe e empurra para o sofá:

- Seu marido tinha razão: a maravilhosa roupa de baixo, pele pura, sedas e rendas! Quer que eu morda ou beije?
 - Ai, sim, doutor, sim...
 - Quer que eu morda ou beije?
 - Ai, sim, doutor, sim...
 - Quer que eu morda ou beije?
 - Ai, sim, doutor, sim...

E a sequência corta então para a saída de Osíris pela porta dos fundos, conduzido por Olga. Em 1994, Trevisan revisita esta mesma cena, agora retrabalhada para uma ministória sem título, contando meras 67 palavras:

Ela cai-lhe nos braços, toda trêmula. Nem falar pode, assustada. Desabotoa o casaquinho – cuidado, querido, o pregador! Ele se desfaz da gravata. Aos beijos, de pé. Aos beijos, sentados. Deitados no tapete, rolando.

- Quer que morda ou beije?
 - Sim.
 - Beije ou morda?
 - Sim. Ai, sim.
 - O que você quer, anjo? Fale.
 - Ai, sim.
 Essa aí a grande tarada do sim, sim. (TREVISAN, 1994, p.75)

49. EM TRÂNSITO

A obra de Dalton Trevisan é profundamente identificada com a transitoriedade, uma vez que o próprio autor não estabelece uma rigidez para suas histórias, recusando-se a considerá-las definitivas sob todos os aspectos. Esta nova modernidade com a qual comunga o Vampiro de Curitiba, que não é a pós-modernidade – esta, segundo Bauman, ainda não foi alcançada pelas sociedades contemporâneas -, escancara “a incapacidade endêmica de nossa sociedade, e de qualquer parte dela, de manter sua forma por algum período de tempo” (2007). Tudo é volátil, e a literatura também reflete esta realidade.

Em busca de uma síntese explosiva, Dalton Trevisan procede um trabalho obsessivo de depuração e lapidação da própria criação, perseguindo uma concisão nuclear que confere a suas ministórias um caráter fragmentário. Neste exercício constante, reduzindo o texto à menor e mais impactante porção narrativa possível, desvela o fragmento dentro do fragmento, ainda vibrante, perfeito em seu inacabamento. Suas ministórias refletem constantemente diversos rasgos distintivos do gênero, como a brevidade, o uso da elipse, a intertextualidade (e, no caso específico de Trevisan, também a intratextualidade), o hibridismo genérico. Como destaca o teórico mexicano Lauro Zavala,

as características literárias da minificação são, entre outras, uma intensa intertextualidade com gêneros literários y extraliterários (o que podemos considerar como hibridismo genérico), uma tendência à ironia estável ou instável (cuja intenção depende de cada releitura) e um final anafórico (ou seja, um final que anuncia o que está por ocorrer). (ZAVALA, 2011, p.9)

A contística de Trevisan atende a todos estes requisitos. Ela vai além da prosa, relacionando-se com a poesia, com o aforismo, com o epigrama, com o koan zen-budista, com o haikai, mas também com formas extraliterárias como o slogan, o grafite e a manchete de jornal. “Podemos entender isso como uma crítica aos gêneros, como uma forma de satirizar a rotulação convencional. Ele se coloca fora da concepção tradicional do conto, criando um modo de expressão pessoal que põe em xeque os parâmetros da teoria da literatura” (MARCHI, 2003, p.91). Lançando mão de formatos consagrados pelo jornal, pela revista, pela televisão, pelo rádio, pelo poema, anulando toda subjetividade sem jamais deixar de contar uma história, Dalton Trevisan promove um trânsito fluido entre disciplinas distintas.

Essa indiscernibilidade, para alguns teóricos, é característica da literatura contemporânea, “que assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, um lugar de passagem entre os discursos” (RESENDE, 2008, p.9).

50. A GRANDE DAMA

Se Dalton Trevisan é nosso maior contador de ministórias, Marina Colasanti é a grande dama da minificção brasileira.

51. DE JOIAS A CATEDRAIS

Dalton Trevisan deu pistas de seu projeto minimalista logo no primeiro livro, *Novelas nada exemplares*, de 1959, volume que carrega alguns poucos contos com menos de duas páginas, e depois deu sequência à sua obsessão pela síntese ao longo dos anos 1960, 1970 e 1980. Independente de chegar ou não ao limite que Lauro Zavala e nós consideramos distintivo das minificções – histórias que não passem de uma página, que possam ser enxergadas de uma só mirada -, o Vampiro de Curitiba já exercitava outros traços marcantes dos microrrelatos, como a intensidade expressiva, o hibridismo genérico e a concisão. Porém, somente em 1994, com *Ah, é?*, ele foi escrever um livro exclusivo de minificções. Marina Colasanti, todavia, já o fizera em 1975, quando publicou *Zooológico*.

Dos 66 contos que formam o livro, apenas quatro avançam o limite da página, e são ironicamente titulados assim: “História mais longa para quebrar o ritmo”, “História mais longa para quebrar”, “História mais longa para” e “História mais longa”, os próprios títulos submetidos a um processo sintentizador. As demais atendem a um exercício mais rigoroso de concisão, como a que se segue:

o circo

Todos se surpreenderam com a chegada do homem barbudo que escreveu Circo em folhas grandes de papel e as colocou nos quatro cantos da sala. Mas a surpresa transformou-se em pânico quando os leões entraram e, sob o chicote do barbudo, acabaram com a festa. (COLASANTI, 1975, p.17)

O que não surpreende é que os dois livros anteriores de Marina Colasanti – aliás, seus dois primeiros: *Eu sozinha* (1968) e *Nada na manga* (1975) – fossem de crônicas. Em *Zooológico* ela economiza em adjetivos e descrições, lançando mão da elipse, da linguagem precisa, da intensidade expressiva e da velocidade na lapidação de seus minicontos, produzindo assim o que Hélio Pellegrino, na orelha da primeira edição do livro, chama de “peças aparentes de joalheria” (1975). E sobre o minimalismo formal destas histórias, o escritor diz ainda mais: “suas curtas obras-primas estão, em verdade, carregadas de tensões, oposições, relações e ambiguidades tão intensamente significativas que, uma vez deflagradas, se tornam matrizes estruturantes de catedrais, e vitrais, e corredores que nos percorrem” (*in* COLASANTI, 1975).

52. DIDÁTICA

Lá pelas páginas 40 e 41 de *Zoológico*, Marina Colasanti dá uma breve aula de concisão. Primeiro, ela conta

outra história com princípio
meio
e fim

princípio

Era o amigo. A quem contava tudo embora nem sempre se vissem.
Na infância, na adolescência, ele encontrando no outro as soluções, o reflexo.

meio

Só em plena maturidade surpreendeu-se ao pensar que o amigo não era ele. Quem era o amigo?
Não soube responder.

fim

Já velho, a ideia se fez. Havia entregue tudo ao amigo, fundo e superfície. Agora era preciso apagar. O amigo sabia demais.

(COLASANTI, 1975, p.40)

e depois conta uma

história só com princípio
e fim

Bastou vê-lo a primeira vez para saber que havia chegado seu fim. (COLASANTI, 1975, p.41)

A disposição dos contos, a titulação de ambos e a destreza cirúrgica na feitura destes textos mínimos são prova de que, em meados dos anos 1970, quando a minificção no Brasil ainda se encontrava em um estágio embrionário, Marina Colasanti não apenas surgia como grande representante brasileira de um movimento que acabara de se consolidar na América Espanhola. Acima disso, mostrava um profundo conhecimento das técnicas e da estilística necessárias a um perfeito minificcionista.

53. BESTIÁRIOS

Entre as características que fazem de *Zoológico* o primeiro livro de minificções do Brasil está a influência dos bestiários hispano-americanos, surgidos na época da América Colonial. Diferentes dos bestiários europeus, que tinham um caráter pejorativo, dada a bestialização das características humanas – vide a degradação moral em vampiros, trolls, lobisomens -, como notou Zavala (2008), na tradição hispano-americana ocorre a humanização das bestas em relatos curtos produzidos por cronistas espanhóis na tentativa de descrever a fauna do Novo Mundo, muitas das histórias colhidas da tradição oral dos índios americanos. Uma larga linhagem de contistas latino-americanos se dedicou à releitura destes bestiários, entre eles Julio Cortázar, Augusto Monterroso, Jorge Luís Borges e Juan José Arreola, entre tantos outros. Marina Colasanti bebe da mesma fonte, mergulhando ainda no realismo fantástico ao narrar histórias como esta:

o leão

Eu esfregando roupa no tanque, ele me olhando da cama. Eu no fogão, ele da sala. Cheiro de comida que não é para ele, silêncio que nos contém. A harmonia resiste ao apertado dos cômodos. Só meu desejo não resiste. Chegará o momento em que, entregando-me a ele, serei dilacerada pelas garras. (COLASANTI, 1975, p.111)

Em 1999, Wilson Bueno também publicou um livro de narrativas breves inspirado nos bestiários, *Jardim Zoológico*. Ainda que todos os contos do volume ultrapassem o limite de uma página, fugindo assim do proposto para a reunião de um corpus para o presente estudo, a iniciativa de Bueno ilustra a influência desta tradição, ainda que em pequena medida, na ficção breve brasileira.

54. RELEITURAS

A grande originalidade das minificções reside no fato de que toda e cada uma delas é uma releitura. Releitura de um gênero, de uma ideologia, de uma estética. O minificcionista apropria-se de noções e convenções literárias pré-existentes, subvertendo-as e revirando-as com ferramentas diversas, como a ironia, o paradoxo, o humor, a sátira, a paródia, as alusões intertextuais. Lauro Zavala define o texto “A Circe”, publicado por Julio Torri no México em 1914, como a referência original da minificção.

A Circe

¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas.

¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí. (TORRI, 2012)

Julio Torri toma como base de lançamento de seu foguete textual o mito de Ulisses navegando entre sereias, amarrado ao mastro por seus marinheiros para não se render ao canto hipnótico das ninfas traíçoeiras em suas escamas e seios e cabelos. Arranca da quilométrica *Odisseia* esta fatia e a relê de forma paródica, lançando mão da linguagem estilizada de um narrador irônico que pode – para aqueles que conhecem previamente o épico de Homero - ou não ser um Ulisses desiludido. Tal expediente é utilizado com frequência pelos minificcionistas, como assinala em sua conceituação Lauro Zavala: “a minificção sempre surge como consequência de um ato de releitura irônica ou paródica de convenções textuais, sejam elas genéricas ou ideológicas (ou ambas)”¹⁸ (ZAVALA, 2008, p.40). Algo que perpetramos aqui, tomando por base o mito de Io:

Transformada em vaca por Zeus, Io agora vive das oferendas que as empregadas domésticas de Juiz de Fora lhe oferecem anualmente em uma cerimônia secreta nos pastos de Monte Verde. É quando ela se sente novamente querida e digna de devoção, honrada pelas broas de fubá, cumbucas de feijão tropeiro e panelas de frango ao molho pardo. E mais que as iguarias, ela se delicia com as pequenas fofocas que aquelas moças pardas trazem das cozinhas de madame dos condomínios da Cidade Alta. (GUIDUCCI, 2015)

¹⁸ “la minificción siempre surge como consecuencia de un acto de relectura irónica o paradójica de convenciones textuales, ya sean genéricas o ideológicas (o ambas)”

55. ANTIVANGUARDA

O uso da paródia como recurso faz da minificação uma “antivanguarda literária”, segundo afortunada conceituação de María Vega de La Peña Del Barco e Rosario Alonso (2004, p.104). Ainda que tenha sido forjado a partir da modernidade e consolidado no seio das vanguardas do século XX, que represente uma forma adequada aos tempos vertiginosos da revolução informacional em pleno curso, o gênero não nega o velho. Pelo contrário, recorre às tradições desde perspectivas estilísticas e temáticas, atualizando os clássicos a partir de releituras paródicas. Linda Hutcheon localiza a paródia como uma espécie de continuidade descontínua, “uma forma pós-moderna perfeita, pois, paradoxalmente, incorpora e desafia aquilo que parodia” (1991, p.28).

Entre os autores brasileiros, ninguém faz uso deste expediente como Marina Colasanti

ANDRÔMEDA SERRANA

Amante de mitologia, o nobre juriconsulto deleita-se nos fins de semana atando a esposa nua no falso rochedo junto à piscina e emergindo da água, para devorá-la entre bufidos.

Não sabe que em sua ausência ela retoma o jogo, tendo instruído o caseiro para assumir o papel de Perseu. (COLASANTI, 2015)

O leitor que não conhece o mito da princesa Andrômeda - atada às rochas para ser devorada por um monstro marinho e então salva por Perseu, que a toma por esposa – pode deduzir, pelos elementos fornecidos por Marina Colasanti, a história de adultério no miniconto acima. Todavia, será uma experiência diversa daquele que conhece a mitologia. Estes possivelmente fundirão às imagens da piscina o mar revolto e a horripilante criatura juriconsulta avançando sobre a carne branca – como na pintura de Rubens – da Andrômeda Serrana, o caseiro despindo-se de sua armadura e mandando brasa. Sobre esta questão

A minificação de conteúdo mitológico, fabuloso e clássico também supõe um bom exemplo para ilustrar a capacidade do gênero para compor quadros em três dimensões: unidimensional para o profano, que não capta a intertextualidade contida no texto, mas que aproveita a leitura e compreende seu significado; bidimensional para o conhecedor do hipertexto, o denominado leitor letrado, capaz de relacionar o elemento tradicional que o autor recria; e, por último, tridimensional para o investigador, para o estudioso capaz de fazer um exercício de evocação que vincule a minificação a todo tipo de texto breve. As três leituras são recíprocas, pois se necessitam umas às outras para compreender a maestria deste gênero em sua totalidade. (ALONSO e PEÑA DEL BARCO, 2004, p.105)

56. CORTE E COSTURA

Servindo-nos de uma pequena análise etimológica da palavra “texto”, derivada do latim *texere* (tecer, tramar, entrançar, entrelaçar), teremos que o ato de produzir um texto é também o ato de entrelaçar fios de sentido, coser referências. Ao evocar outros gêneros, outros textos, outras disciplinas na constituição de uma micronarrativa, o minificcionista trabalha na costura de algo novo a partir de aviamentos textuais escolhidos de antemão. Convidamos Barthes: “Para se fazer interdisciplinaridade, não basta tomar um ‘assunto’ (um tema) e convocar em torno duas ou três ciências. A interdisciplinaridade consiste em criar um objeto novo que não pertença a ninguém. O texto é, creio eu, um desses objetos” (apud MONTEIRO, 2012, p.4). A minificação é, assim, habitat natural para a interdisciplinaridade, campo fértil para que ela viceje em esplendor.

57. OPOSIÇÃO À DOXA

Mais do que um mero exercício de hibridismo genérico, toda boa minificação é antes um paradoxo, ou pelo menos lança mão do elemento paradoxal, movendo-se em dois ou mais sentidos simultaneamente, dizendo sem dizer, negando-se e se afirmando como gênero em um devir irrequieto e encapsulado em poucas palavras. Em seu artigo “Tolstoi descobre as qualidades da minificação”, o escritor mexicano Alberto Chimal chama atenção para a função do paradoxo nestes textos breves: “o paradoxo, em uma boa minificação, costuma ser um modo de confrontar as ideias pré-concebidas do leitor, e não de reforçá-las” (CHIMAL, 2012). Muito da rebeldia, da indisciplina da minificação, deve-se à sua natureza intrinsecamente paradoxal.

Pensemos com Deleuze, para quem os paradoxos

têm por característica o fato de ir em dois sentidos ao mesmo tempo e tornar impossível uma identificação, colocando a ênfase ora num, ora no outro desses efeitos: tal é a dupla aventura de Alice, o devir-louco e o nome-perdido. É que o paradoxo se opõe à doxa, aos dois aspectos da *doxa*, bom senso e senso comum. (DELEUZE, 2007, p.78)

A rebeldia da minificação não é ir em “outra” direção, remar contra a maré, pois tomar uma direção, ainda que oposta, é escolher *uma* direção. A rebeldia suprema da minificação é ir em diversas direções de forma simultânea. É, sem deixar de ser minificação, ser conto, poema, crônica e grafite, ser hai kai, slogan, manchete e canção. Ser Aion e Cronos. Ser como o paradoxo, “a subversão simultânea do bom senso e do senso comum: ele aparece de um lado como os dois sentidos ao mesmo tempo do devir-louco, imprevisível; de outro lado, como o não-senso da identidade perdida, irreconhecível” (DELEUZE, 2007, p.81).

58. DEVIDA LUZ A UMA NOTA DE RODAPÉ

Em uma nota de rodapé de seu muito estudado *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*, Mikhail Bakhtin crava discreta e fulminantemente: “Na época moderna (sobretudo depois do Romantismo), a forma mais difundida do riso reduzido é a ironia” (BAKHTIN, 1987, p.103).

59. UM POUCO DE RISO

Relacionado às tradições populares e, portanto, indigno de atenção intelectual, o riso permaneceu estranho à literatura considerada elevada até o Renascimento. A partir daí, por influência decisiva das penas de Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Bocaccio, é conduzido alta cultura adentro.

No século XVIII, o processo de decomposição do riso da festa popular que, durante o Renascimento, penetrara na grande literatura e na cultura, chegou ao seu termo, ao mesmo tempo que o processo de formação de novos gêneros da literatura cômica, satírica e recreativa que dominarão no século XIX. Estabeleceram-se também as formas reduzidas do riso: humor, ironia, sarcasmo, etc., que evoluirão como componentes estilísticas dos gêneros sérios (principalmente o romance). (BAKHTIN, 1987, p.103)

Todavia, antes de ser absorvido como “componente estilístico” nos romances a partir do século XVIII, o riso tornou a cair em desgraça ao fim do Renascimento, especialmente a partir da adoção do racionalismo cartesiano. Rir não era mais de bom tom entre as altas rodas intelectuais, cenhos franzidos sobre *O Discurso do Método*. Suprima-se então a gargalhada em nome de um sorriso mudo e envergonhado. Mas o riso, como força da natureza que é, sobreviveu graças a formas de arte marginais como a comédia, a sátira e a fábula (REGINATTO, 2010), e, em suas “formas reduzidas” – a ironia, o sarcasmo - penetrou o romance e a poesia a partir do Romantismo. Nas mãos dos românticos, o humor grotesco da Idade Média se tornou arma contra a seriedade classicista que ainda vigorava. Talvez esta intimidade com o desprezo e a marginalidade faça o riso parecer tão à vontade no seio da deslocada minificação contemporânea.

60. HUMOR/HUMOR

A adoção do humor como ferramenta estética é muito comum nas minificções, por dois motivos principais. Como “posição crítica diante do mundo e da existência” (ANDRES-SUÁREZ apud García Marcos, p.4) e como recurso de compressão da história à mínima porção narrativa possível. A estes traços adicionamos ainda o fato de o humor, enquanto conceito, ser, em si mesmo, ambíguo e inclassificável como a própria natureza da minificção. É o espaço da conciliação do irreconciliável. No humor dão-se as mãos o racional e o absurdo, a dor e o riso. E a brevidade lhe cai bem. O humor quer surpreender, quer impactar, e é muito mais fácil buscar tais efeitos em relatos curtos do que em narrativas muito extensas. Não à toa os contos humorísticos de Anton Tchêkhov, por exemplo, em sua maioria estendem-se por duas, três, quatro páginas apenas.

A intensa brevidade aproxima frequentemente os minicontos que lançam mão do humor a outros gêneros textuais, especialmente a anedota e o chiste, e por vezes são (in)compreendidos como meras piadas.

No casamento da filha, o pai espera o sim e larga o dedo no 22. A ex-mulher cai defunta o povo grita a noiva catatônica e o noivo, rapazinho sem posses, só no vestido todo respingado de vermelho:
- Ai, caralho... é alugado, Seu Tião! (GUIDUCCI, 2015)

A cena trágica que se vem desenhando encontra um final descabido, que busca quebrar a expectativa do leitor e provocar o riso ao mesmo tempo em que sugere uma leitura ambígua: uma do drama familiar – o pai que planeja o assassinato da mãe, sua ex-mulher, bem no casamento da filha – e outra de um realismo nonsense, em que, mesmo diante do quadro violento, o noivo expressa sua mais profunda e real preocupação: como pagar pelo vestido arruinado?

61. A IRONIA

Se é difícil um consenso entre os críticos sobre o conceito de humor, o mesmo vale para a ironia, recurso narrativo muito usado para provocar o riso. Mas não só para isso. Em seu artigo “Humor e ironia en el micro-relato guatemalteco contemporaneo”, Francisca Noguero Jimenez define-a como “a presença simultânea de dois pontos de vista opostos em um mesmo texto; ou seja, a expressão de um conteúdo querendo significar ‘o contrário’ do que se diz”¹⁹ (1995, p.4). Embora ocorra em virtualmente todos os gêneros literários, a ironia tem uma presença muito marcante na minificação, dado seu poder de evocar, em estruturas muito breves, mais de um sentido.

Das quatro que dividiam república na Avenida Rio Branco
 Cibele engravidou no primeiro ano de faculdade, trancou, casou, voltou e agora é
 repórter editora fotógrafa diagramadora em um jornal semanal de Ubá, MG.
 Tati repetiu cálculo III quatro vezes, mas se formou e ilumina minas de carvão em
 Candiota, RS.
 Ana Paula é psicóloga no papel, mora com os pais e ganha a vida dando aulas de
 inglês no CCAA em Juiz de Fora, MG.
 Carla se casou com o herdeiro de uma monstruosa fábrica de papel, passou as
 últimas férias (do marido) entre a Côte D’Azur, a Córsega e a Sardenha, e para seu
 maior talento não há diploma que faça jus.
 (GUIDUCCI, 2014)

O humor como posição crítica, a ironia como recurso estético. O microrrelato acima atrai o leitor para além do significado superficial da narrativa, da história de quatro amigas e seus diferentes destinos, forçando-o a procurar interpretações escondidas no texto, reflexos e reflexões que jazem submersos.

¹⁹ “la presencia simultánea de dos puntos de vista opuestos em um mismo texto; esto es, la expresión de un contenido queriendo significar ‘lo contrario’ de lo que se dice”

62. SEMPRE COM O LEITOR, NUNCA PARA O LEITOR

A ironia é também, junto do caráter fragmentário, da forma elíptica, da estrutura lacunar e aberta, um dos elementos que demanda a atenção de um leitor dedicado.

A ironia, por sua vez, requer do leitor tripla competência: linguística, retórica e ideológica. A competência linguística se baseia no fato de que o leitor tem de entender o que está implícito. A competência retórica (ou genérica) pressupõe que o leitor tenha conhecimento das normas retóricas e literárias para que possa perceber o afastamento das mesmas. A competência ideológica, a mais complexa das três, requer do leitor, tanto para perceber a paródia como a ironia, capacidade e treino a fim de compreender um conjunto de valores sociais e culturais institucionalizados, os quais serão transgredidos. (REGINATTO, 2010, p.51)

Enquanto recurso estético-narrativo, a ironia colabora para uma das principais virtudes da minificção: arrancar o leitor de um estado de contemplação e trazê-lo à ação, torná-lo um filólogo, abrindo no texto sulcos que acolham a escrita de um leitor-criador.

63. NARRATIVA X INFORMAÇÃO

Para Walter Benjamin, “metade da arte narrativa está em evitar explicações” (1987, p.203). Em sua análise, trata-se de uma arte em vias de extinção, pois o homem não é mais capaz de relatar suas experiências ao outro, e “a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (idem, p.198). O nascimento de uma nova forma de comunicação a partir da consolidação da burguesia foi, segundo Benjamin, decisivo para tal decadência. Esta nova forma é a informação, um tipo de comunicação que não resiste ao tempo, pois seu maior valor reside na novidade. Passado seu momento, ela torna-se inútil.

A estrutura elíptica da minificção recupera a narrativa sufocada pela informação. E o faz de dentro para fora: ao assumir simultaneamente a forma breve da estética informacional e o caráter lacunar da narrativa, o minificcionista adéqua sua arte ao gosto da contemporaneidade, infiltrando-a sob o disfarce de uma leitura fugaz, ao mesmo tempo em que captura o efêmero em uma unidade que conservará suas forças indefinidamente, pois poderá sempre ser lida de uma maneira nova: diante de um miniconto, como de um texto de Leskov²⁰, o “leitor é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação” (idem, p.203).

²⁰ Benjamin faz esta colocação ao abordar a obra de Nikolai Leskov (1831-1895), escritor russo ao qual dedicou o ensaio “O narrador”. Para Benjamin, Leskov foi um narrador magistral pois, em textos como *A fraude* ou *A águia branca*, “o extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor” (1987, p.203).

64. NARRATIVIDADE

Para Claude Brémond, “toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (1973, p.113-114). Para a maioria dos estudiosos da minificção, não há miniconto sem narrativa. Sequeira, por exemplo, defende que “A única premissa do miniconto é que nele se desenvolva ao menos uma ação. Um texto curto sem ação não é um miniconto, mas um prosoema, ou seja, um poema em prosa”²¹ (in JIMÉNEZ, 2004, p.77).

Segundo tal proposição, formalmente, os princípios da narratividade - segundo a noção estruturalista importada do conceito de literariedade²² (*literariness*) para o campo da narratologia - devem ser respeitados, apontando personagens, uma trama, um conflito, um tempo. Ocorre que, em um miniconto, tais elementos são condensados de forma a atingir o máximo efeito, e alguns chegam a ser suprimidos. É uma técnica fundamental da qual os microcontistas lançam mão. Na verdade, os contistas “tradicionais” já usavam este recurso, embora sem levá-lo ao extremo da minificção.

A busca pela brevidade, portanto, não poderia ser levada a cabo a todo custo, sob o risco de que se considere microrrelato qualquer composição curtíssima. Ainda que o hibridismo genérico seja um rasgo distintivo da minificção, que seu grande barato seja justamente travestir-se de outra coisa sem deixar de ser o que é, na visão da maioria dos teóricos do gênero, para que um texto breve permaneça um miniconto e, na febre da transgressão e da indisciplina, não se transmute em uma coisa outra, perdendo seus traços identitários, é preciso que se preserve sua narratividade. Parafraseando Mário de Andrade, será miniconto aquilo que seu autor batizou com o nome de miniconto - desde que sua substância narrativa sobreviva ao processo, pois não haverá miniconto sem uma história.

²¹ “La única premissa del minicuento es que en él se desarrolle al menos una acción. Un texto literario corto sin acción no es un minicuento sino un prosoema, es decir, un poema en prosa.”

²² Para Pujante Cascales, o antecedente mais direto do termo “narratividade” é a noção de *literariness*, cunhado pelos formalistas russos. Este conceito, traduzido para o espanhol como *literariedad*, e para o português como *literariedade*, definiria tudo aquilo que faz com que um texto seja literário. Transplantada para o território da narratologia, a narratividade definiria, então, tudo aquilo que faz com que um texto seja narrativo.

65. LIVRE-INICIATIVA

Pujante Cascales aponta quatro elementos que sustentam a narratividade dentro do miniconto:

podemos afirmar que um miniconto precisa ter narratividade, e que para que isso ocorra há de ter, ainda que de forma muito esquemática, uma história (com um conflito), na qual devem se desenvolver alguns personagens em um tempo e um espaço determinados. Quatro elementos narrativos que devem definir todos os microrrelatos.²³ (CASCALES, 2013, p.6)

Fernando Bonassi cumpre com louvor estes passos na ministória que se segue:

114 livre-iniciativa

Claudia e Ivonne faziam ponto na Oranienburgerstrasse, então tiveram uma grande ideia. E como todos que têm iniciativa e boas ideias na Alemanha Unificada têm todo o apoio do sistema bancário, puderam pôr tudo em prática. Agora elas trabalham em seu próprio lava-rápido, sem cafetões russos pra ficar com 40% do que ganham. Lavam os carros peladas, esfregando as coxas e peitos na lataria, com uma esponja no lugar dos pentelhos e detergente num coldre de plástico. Estraga um pouco a pele, mas pelo menos não entram mais em contato com a saliva nojenta desses babacas. (Berlim Oriental - Alemanha – 1998) (In BONASSI, 2001, s/p)

Aí estão a história, os personagens, o tempo e o espaço requeridos pela teoria de Pujante Cascales. Com um texto cru e direto, econômico em adjetivos e advérbios, Bonassi tece seu miniconto com sucesso. E ainda que deixe lacunas para que o leitor as preencha com suas próprias experiências, respeita os princípios da narratividade. Estão ali as personagens Claudia e Ivonne, envolvidas em um conflito muito claro – e um tema até clássico, deixar a prostituição e estabelecer um negócio próprio, ainda que lavar carros sem roupa seja um empreendimento pouco ortodoxo –, num tempo e num espaço determinados (a Alemanha pós-unificação). A história apresentada poderia ser aprofundada e desenvolvida em um conto tradicional, uma novela, um romance, uma série de romances. Porém, Bonassi opta pela máxima concisão e oferece apenas uma pequena bomba, finamente composta, cujo núcleo há de estourar no cérebro do leitor e desencadear diversas possibilidades de leitura.

²³ “podemos afirmar que un minicuento ha de tener narratividade, y que para esto ocurra há de poseer, aunque sea de manera muy esquemática, una historia (con un conflicto), que deben desarrollar unos personajes en un tiempo y en un espacio determinado. Cuatro elementos narrativos que deben definir a todos los microrrelatos.”

66. HISTÓRIA INTEIRA

Em seu miniconto publicado na coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século*, Luiz Ruffato procede uma economia radical de recursos:

ASSIM:
Ele jurou amor eterno.
E me encheu de filhos.
E sumiu por aí. (In FREIRE, 2004, p. 117)

Para Irene Andres-Suárez, “não há microrrelato sem uma história, sem uma trama, sem uma ação, sustentada em um conflito e em uma mudança de situação e de tempo, ainda que sejam mínimos”²⁴ (ANDRES-SUÁREZ, apud Cascales, 2013, pg.6). Ainda que a forma escolhida para vestir seu texto remeta a um poema, a um haikai, a pequena história de Ruffato tem todos os ingredientes que Andres-Suárez requisita para o miniconto. Há uma história inteira condensada em três meras linhas e 55 caracteres (incluído o título, sempre incluído o título).

²⁴ “no hay microrrelato sin una historia, sin una trama, sin una acción, sustentada en un conflicto y en un cambio de situación y de tiempo, aunque sean mínimos.”

67. NA MINIFICÇÃO, O TÍTULO É MAIS QUE ELEMENTO PARATEXTUAL, POIS PROVOCA O LEITOR, DIRECIONA SUA EXPECTATIVA E COMPÕE A NARRATIVA

Mais breve a narrativa, mais persuasivo o título.

68. RECEPTOR-CRIADOR

As formas breves chamam a atenção para uma outra característica essencial ao miniconto, além da brevidade e da narratividade: o uso da elipse. Vejamos a seguir duas ministórias de Dalton Trevisan.

No velho asilo, uma das órfãs – na mesma doçura trança lindas toalhinhas de tricô – amansou de sua cadeira de roda uma pombinha branca. Onde vai ela, vai a pombinha, só se afasta no ligeiro vôo entre os muros do pátio – a paralítica estala os dedos em aflição. Estende uma vara gasta pela mãozinha úmida e trêmula – a ave já desce, obediente. Da varinha salta para o ombro, as duas beijam-se na boca. Em volta pipiam as meninas medrosas da inválida e deslumbradas com o bichinho pomposo, a cauda aberta em leque, exibindo-se de galocha vermelha. Naquela manhã, a pombinha morta. Geme a aleijada sem sossego: a ave defendida numa caixa de sapato, não deixa que enterrem. Para acalmá-la, dão-lhe outra pombinha branca, e o que faz? Crava-lhe no peito as agulhas de tricô. (TREVISAN, Dalton. 1994, p.69)

O velho em agonia, no último gemido para a filha:

- Lá no caixão...

- Sim, paizinho.

- ... não deixe essa aí me beijar. (TREVISAN, Dalton. 1994, p.122)

Em uma comparação entre os dois textos, além da óbvia diferença de extensão, não é menos claro que o segundo microrrelato serve-se muito mais intensamente da figura de estilo da elipse, o que abre no texto um número maior de lacunas. Mas imprecisões também marcam a primeira ministória. Não se sabe o nome da protagonista, não se sabe a causa da morte da pomba, não há detalhes sobre os demais personagens que interagem com a “aleijada”, a “inválida”, a “paralítica”.

Os vazios inevitáveis na busca por um texto extremamente conciso e ainda assim pleno de significações demandam uma forte participação do leitor, que é obrigado a deixar uma posição de descansado espectador para insinuar-se sobre o texto inquisidor, atuando como receptor-criador. Mestre na arte da concisão, Dalton Trevisan reduziu ainda mais o segundo texto para incluí-lo em *Os cem menores contos brasileiros do século*, sem perder a força da narrativa:

- Lá no caixão...

- Sim, paizinho.

- ... não deixe essa aí me beijar. (In FREIRE, 2004, p. 53)

69. ELIPSE

Nos minicontos, a substância narrativa se torna mais delgada à medida em que o escritor aprofunda o uso da elipse, figura retórica típica da poesia. Entre os modernistas brasileiros, este recurso foi utilizado de forma muito incisiva. Ao analisar a poesia-minuto de Oswald de Andrade em sua *Uma poética da radicalidade*, Haroldo de Campos evidencia a importância que o leitor ganha neste processo, a ponto de tornar-se cocriador da obra: “esta poesia, em tomadas e cortes rápidos, quebra a morosa expectativa desse leitor, força-o a participar do processo criativo” (CAMPOS, *in* Oswald, 1990, p.17). Anatol Rosenfeld, referindo-se à fase madura de Bertold Brecht, na qual o dramaturgo alemão produziu seus poemas lacônicos, também sublinha o papel do receptor neste processo:

O choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexos (ROSENFELD, citado por Campos, apud Oswald, 1990, p.18)

70. OCULTAMENTO NÃO É DESAPARECIMENTO

O círculo é, para muitos filósofos, cientistas e místicos, a figura geométrica perfeita. Não possui começo, meio ou fim, é desprovido de direção e orientação. É um símbolo de unidade, de completude, representação do todo, do absoluto. O modelo heliocentrista de cosmos proposto por Nicolau Copérnico no século XVI, algo revolucionário diante do geocentrismo até então vigente, se baseava numa projeção esférica de universo. Quando Johannes Kepler constata, no século XVII, que os planetas traçam uma linha elíptica, e não circular, em torno do sol, a autoridade cósmica do círculo como forma perfeita é posta em xeque.

O escritor cubano Severo Sarduy defende a elipse – uma deformação do círculo – como uma poderosa figura de transgressão, visto que a teoria de Kepler permitiu a passagem de um modelo unicêntrico a um pluricêntrico (GALIANO, 2015, p.44). No campo das artes e do pensamento, representou um dos mais revolucionários acontecimentos da história, fazendo desmoronar uma epistemologia que se acreditava inequívoca até então, pavimentando o caminho do Renascimento ao Barroco.

O céu organizava a terra. Astros e órbitas desenhavam com seus trajetos elípticos a geometria invisível dos quadros, a maquete das catedrais, a voluptuosa curva que em um poema evita o nome, a designação explícita e frontal, para demorar-se na alusão cifrada.²⁵ (SARDUY, 1999, p.1347-1348)

Sarduy transfere para a elipse, figura de linguagem, o caráter transgressor da elipse, figura geométrica. No campo retórico, a elipse remete à supressão de um dos elementos necessários a uma construção completa, ao ocultamento de um termo em favor de outro que se vê subitamente iluminado (SARDUY, 1999, p.1230). Se nos alinharmos com Sarduy, parece correto afirmar que a elipse enquanto procedimento retórico remete simultaneamente à transgressão e à ambiguidade, como observa Galiano: “É importante enfatizar o caráter artificial do desaparecimento de um dos dois centros, já que o ocultamento não significa seu desaparecimento, e o traço de dualidade permanece” (2015, p.42).

No miniconto abaixo, buscamos trazer à tona as palavras mais expressivas de uma história violenta que se dá a conhecer, mas cuja maior parte, imensurável, permanece oculta.

Na cara não. Que fui ruim mas deixo mãe. (GUIDUCCI, 2014)

²⁵ “El cielo organizaba la tierra. Astros y órbitas dibujaban con sus trayectos elípticos, la geometría invisible de los cuadros, la maqueta de las catedrales, la voluptuosa curva que en un poema evita el nombre, la designación explícita y frontal, para demorarse en la alusión cifrada..”

71. CONTIDOS

Na orelha do livro *Contos contidos*, de Maria Lúcia Simões, Bartolomeu Campos de Queirós foi cirúrgico na abordagem da participação criativa do leitor na prosa curta: “Se contidos os contos mais abrigam a escrita do leitor” (*in* SIMÕES, 1996). Uma visão provocada pela leitura de microrrelatos como esse:

História gustativa

Chegando em casa cansado e com fome o homem encontrou a mesa vazia, o fogão apagado e a mulher ausente.

Com raiva, e com muito apetite, agarrou a empregada e mergulhando-a no leite, comeu-a, como se fora o mais puro chocolate. (SIMÕES, 1996, p.49)

A ironia, o duplo sentido, a omissão de informações sobre os personagens e suas motivações, a ausência de descrições, a opção pela narrativa concisa de um evento-núcleo intimam o leitor a atuar ele também como escritor, fazendo a história reverberar muito além de suas 43 palavras.

72. VAZIO

A elipse é construída de vazios. E o vazio não representa necessariamente o nada. Na minificção, o vazio é acontecimento, lugar de realização. Ao elaborar uma história, o minicontista alcança o sucesso a partir não da extirpação de elementos textuais e narrativos, mas da construção de uma vacuidade fértil de sentidos. Como a minificção empresta procedimentos poéticos e reducionistas do haikai, expressão filosoficamente fundamentada no zen, parece adequado buscar no Extremo Oriente uma luz que clareie estas questões.

Diante da angústia típica do homem ocidental frente àquilo que falta, é natural que um texto construído de vazios cause estranhamento. Este desconforto explica-se muito em função da nossa própria noção de tempo. O vazio é compreendido de forma muito distinta pelo pensamento ocidental e pelo oriental. Se a modernidade é, como sublinha Octavio Paz, “um conceito exclusivamente ocidental e não aparece em nenhuma outra civilização” (1984, p.43), é devido à noção do tempo finito disseminado pelo cristianismo. O budismo zen, por exemplo, ancorado em uma noção de tempo cíclico, busca a aniquilação do eu e do mundo em favor do vazio.

Para Gilles Deleuze, o “acontecimento é a identidade da forma e do vazio” (2007, p.139) e vale justamente por sua ausência. Falar sem falar, fazer do vazio um acontecimento: este é o grande mérito do minificcionista, pois “o vazio é ele próprio o elemento paradoxal, o não-senso da superfície, o ponto aleatório sempre deslocado de onde jorra o acontecimento como sentido” (idem, p.139-140). O que não está dito em um miniconto não pode nem deve ser contado, mas experimentado em seu silêncio – silêncio construído pela linguagem -, de onde desabrocharão sentidos que reverberarão indefinidamente na mente do leitor-criador.

73. OCIDENTE

Para o homem ocidental, vazio é carência, espaço a ser preenchido. Construimos shoppings onde havia várzeas e edifícios onde havia campos, inundamos as ruas de automóveis e motocicletas e nossas salas de móveis e objetos de decoração, preenchemos nosso tempo com afazeres objetivos e nossas mentes com informação, seja ela qual for. “Vazio, para o pensamento ocidental, é o oposto de pleno” (LISBOA). Agimos da mesma forma com relação ao vazio do texto literário. O instinto do homem ocidental, diante de sua incompletude originária, é o de criar significações para aquilo que se encontra ausente.

Para Wolfgang Iser, na leitura de Adriana Lisboa, o vazio na literatura é funcional, uma vez que tende a ser ocupado por múltiplas representações criadas pelo leitor. Esses lugares vazios, que tiram o leitor de sua zona de conforto, obrigando-o a participar do ato de construção de sentido do texto literário, abrem inúmeras possibilidades de conexão e, por vezes, dão à luz revelações de algo que permanecia oculto até então. Lançando mão desse expediente, o autor está garantindo “a vivacidade do texto e obrigando o leitor a acionar sua imaginação, uma vez que se vê distanciado de suas disposições habituais, para ocupar aquilo que se encontra encoberto” (idem, p.3). O texto de Marçal Aquino procede esta provocação:

DISQUE-DENÚNCIA

- Cabeça?

- É.

- De quem?

- Não sei. O dono não tá junto. (In FREIRE, 2004, p. 123)

Aquino nos introduz a três personagens: os dois interlocutores que, direcionado pelo título, o leitor pode deduzir serem um policial atendendo a uma denúncia e um denunciante relatando o que viu, e um terceiro, provavelmente decapitado, a julgar pela conversa entre os dois primeiros. Não há nada além do título e do diálogo que alimente o leitor. Esses lugares vazios que envolvem a história, pensando com Iser, de saída, não têm um conteúdo definido e “nada são; desse ‘nada’, entretanto, resulta um importante impulso na atividade constitutiva do leitor” (ISER, apud Lisboa).

74. ORIENTE

Paulo Leminski condensou bem a diferença entre o pensamento ocidental e oriental no que diz respeito ao vazio em sua biografia sobre o samurai-poeta-professor-monge japonês Matsúô Bashô: “O cristianismo nasceu das palavras de Jesus, o zen brotou de um silêncio de Buda” (2013, p.126). As filosofias orientais, como o taoísmo e seu descendente mais famoso, o zen-budismo, têm o vazio como uma questão central em suas investigações. E, diferente do pensamento ocidental, lá o nada não é ausência, mas plenitude, meta a ser alcançada.

O taoísmo prega a não-ação (“wu wei”) e encara o vazio como um fim realizado. Surgiu na China, introduzido por um patriarca hindu, talvez Bodhidharma, e influenciou diretamente o Chang, o zen chinês que, por sua vez, absorvido no Japão, deu origem ao zen-budismo, uma das várias seitas do budismo, espalhando-se pelo Extremo Oriente nos idos do século VIII. Entre todas as linhagens do budismo, o zen difere pela busca de uma verdade absoluta através da experimentação do vazio, “uma verdade que em muito ultrapassaria aquela alcançável pelas operações lógicas” (LISBOA). A busca desse vazio se dá através da disciplina mental proporcionada por ações concretas, os “caminhos” (“dô”) do zen, como as artes do chá, do arco, da espada, da caligrafia, do desenho, do arranjo floral e da poesia.

Entre as formas poéticas praticadas no exercício do zen, a mais célebre, e que retumbou mais fortemente no ocidente, é o haikai. Os poemas compostos por três versos de cinco, sete e cinco sílabas influenciaram a obra de autores como Ezra Pound, José Juan Tablada, os beats norte-americanos. No Brasil, encontrou acolhida sob a pena dos modernistas, vanguardistas e concretistas, e de Dalton Trevisan, Paulo Leminski e Millôr Fernandes, esse último provavelmente o grande escudeiro do haikai nessas terras tropicais.

Com pó e mistério
A mulher no espelho
Retoca o adultério. (FERNANDES, 2014, p. 70)

No haikai de Millôr, pleno de narratividade (como convém a uma boa minificação), abunda o vazio tão caro à filosofia zen.

75. DISSE BASHÔ:

“Haikai é apenas o que está acontecendo aqui e agora.” (in LEMINSKI, 2013, p.94)

76. REPLICOU TREVISAN:

“Haicai - a ejaculação precoce de uma corruíra nanica.” (TREVISAN, 2007, p.52)

77. NÃO DIGA

Uma das características mais manifestas da minificção é sua relação com outras formas textuais curtas. Entre estas manifestações, guarda uma vinculação especial com o poema breve, com o qual compartilha diversos traços distintivos além da concisão, como a intensidade expressiva e a precisão da linguagem, além do caráter híbrido possibilitado pela imbricação de processos e dinâmicas da prosa e da poesia, experimentadas a partir do Romantismo e aprofundadas no Modernismo e nas vanguardas do século XX. Expressão rebelde, escrita experimental, a minificção explode as fronteiras genéricas ao apropriar-se simultaneamente dos mais variados procedimentos literários, estabelecendo-se como enigma tanto para a crítica quanto para o leitor, “daí sua enorme capacidade de sugestão” (ALONSO e PEÑA DEL BARCO, *in* Jimenez, 2004, p.97).

Dalton Trevisan chama suas ministórias de haikais não à toa. A minificção guarda uma relação muito íntima com a mais breve, delicada e enigmática entre todas as expressões poéticas. Não deixa de ser curioso que um gênero estabelecido a partir da Modernidade, que vincula-se às novas tecnologias da informação – que lhe oferecem os velozes suportes através dos quais se proliferam – e à turbulência vertiginosa e polifônica da contemporaneidade, avizinha-se de forma tão natural de uma manifestação consolidada ainda no século XVI e própria de uma cultura marcada pela placidez, pelo silêncio e pela contemplação. Mesmo de perspectivas tão distintas, haikai e minificção dividem vários traços. “Para os experts em poesia japonesa, o mais importante do haikai é o que não se diz, esse poder de sugestão que compartilha com o microrrelato e que vincula ambas manifestações” (*idem*, 2004, p.99).

Tanto em uma quanto em outra expressão, o não dito tem importância primordial. Em seu estudo sobre o haikai, Vicente Haya Segovia defendeu que, “apesar de que no haiku devemos dizer com exatidão o que ocorreu, onde e quando, nele não deve ser tudo revelado. Granda parte da beleza do haiku reside na sua capacidade de sugestão”²⁶ (2012, p.). O mesmo vale para as melhores minificções: se tudo é dito, a história ali narrada perde muita de sua força. Como nesse “haikai” de Dalton Trevisan, escrito sem título como convém à tradição japonesa.

O falo ereto – única ponte entre duas almas irmãs. (TREVISAN, 1994, p.10)

²⁶ “a pesar de que en el haiku debemos decir con exactitud qué ha ocurrido, donde y cuándo, en él no debe ser todo revelado. Gran parte de la belleza del haiku reside en su capacidad de sugerencia.”

78. SURPRESA!

Segundo Vicente Haya Segovia, “se tudo que um haiku tem de fazer é expressar nosso assombro, praticamente poderíamos dizer que o haiku é a forma poética de uma interjeição, de uma exclamação, e, por isso, necessita apenas de palavras”²⁷ (2012, p.). Sempre em busca da surpresa, também a minificção é, em certa medida, a expressão literária de uma interjeição, de um susto, de um choque. O bom haikaísta encontra-se assombrado diante da existência. Através da palavra precisa, de uma grande intensidade expressiva, do texto eventualmente narrativo, da extrema brevidade – virtudes que compartilha com o minicontista -, encapsula uma visão de mundo que, oferecida ao leitor, provoca a investigação íntima do não dito.

Eis Octavio Paz, tradutor de Matsúo Bashô e ele mesmo grande haikaísta:

Anoche um fresno
a punto de decirme
Algo, callóse. (PAZ, *in* ALONSO e PEÑA DEL BARCO, 2004, p.100)

E eu, haikaiando porcamente disfarçado e bem longe da forma clássica:

Na madrugada estática viaja um haikai

Em mim
Suas pernas
Não têm fim

que a moça recebe junto com instruções de plantar sob o travesseiro para que germine em sonhos e, pela manhã, orvalhe a carne. (GUIDUCCI, 2015)

²⁷ “si lo único que tiene que hacer um haiku es expresar nuestro asombro, prácticamente podría decirse del haiku que es la forma poética de una interjección, de una exclamación, y, por ello, apenas necesita de palabras”.

79. QUE HAJA MÚSICA

Ainda que não seja traço distintivo de um gênero narrativo – como pretendem ser os microrrelatos –, a musicalidade normalmente vinculada às formas poéticas pode penetrar as linhas textuais da minificção toda vez que um autor constrói um texto lançando mão de um certo lirismo, (des)equilibrando sua história entre o verso e a prosa. Dalton Trevisan utiliza frequentemente tal expediente.

Três da manhã. As batidas do Juízo Final na tua porta ou o peixinho vermelho estala o bico lá no aquário? (TREVISAN, 1997, p.23)

Ainda que escritas em prosa, suas ministórias são dotadas de um ritmo tão marcado que podem facilmente ser lidas como estrofes de versos irregulares. “Três da manhã / As batidas do Juízo Final na tua porta / Ou o peixinho vermelho estala o bico lá no aquário?”.

80. CADÊ O MINICONTO QUE ESTAVA AQUI?

Muitas vezes, em nome da brevidade, o microcontista adelga tanto o tecido narrativo de suas ministórias que o *conto* se descola do *mini*, o *relato* foge do *micro*, restando intuições que se vinculam muito mais a outras formas breves que a uma minificação formalmente idealizada. Nesta matéria de fuga, Dalton Trevisan é catedrático. Escreve haikais em linha reta

Agulhas ligeirinhas costuram o ar. Chove. (TREVISAN, 1997, p.12)

epigramas

A Luz

Da discussão nunca sai a luz.

É no acordo de opiniões que ela se faz. (TREVISAN, 2010, p.79)

aforismos

Saudade. O aperto da mão de uma sombra na parede. (TREVISAN, 1997, p.36)

e os camufla entre ministórias

A besta do apocalipse, quem diria, reduzida a cobrar o dízimo dos fiéis.
(TREVISAN, 1994, p.23)

só para apavorar.

Em sua biografia sobre Matsuó Bashô, Paulo Leminski procede um estudo sobre o haikai e a riqueza de significações concentrada naqueles três versos. Ressalta o poder do valioso ideograma chinês como “entidade pictocaligráfica , irrepitível e incorrigível” e aponta que a “riqueza de significados do haikai é garantida, ainda, por um outro traço formal distintivo: os haikais japoneses *não* têm título” (LEMINSKI, 2013, p.103). Nas histórias de *Curto & Osso*, eu lanço mão deste mesmo expediente em busca de um maior poder de sugestão

Comprimidos convertidos em contas de um rosário tibetano, e a Pfizer perdeu seu lugar para Buda no altar do umporandar. (GUIDUCCI, 2014)

Algo que Dalton Trevisan, antes e melhor que eu, já fazia na maioria de suas ministórias

Esse aí me adora, sim; daqui pra baixo. (TREVISAN, 2002, p.91)

82. BAIXO PRODUTIVO

A obra de Dalton Trevisan é constituída na forma do fragmento e na estética do grotesco. O Vampiro de Curitiba serve-se dos ingredientes mais baixos do comportamento humano para cozinhar suas histórias, onde quase tudo é erotismo, desastre e caos. Mas o baixo e o grotesco, como concepções estéticas, não se vinculam necessariamente sempre a um caráter negativo, como bem observou Mikhail Bakhtin em sua análise sobre a cultura popular da Idade Média.

Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida, em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, é o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1987, p.19)

A escrita fragmentária, enquanto representação de um pensamento em gestação, habita também o lugar da concepção, como observou Novalis em seu *Pólen*²⁸: “Fragmentos desta espécie são sementes literárias. Pode, sem dúvida, haver muito grão mouco entre eles – mas contanto que alguns brotem” (NOVALIS, apud Lacoue-Labarthe e Nancy, 2004, p.81).

²⁸ Em sua apresentação à 2ª edição brasileira (traduzida por ele mesmo) de *Pólen*, o poeta e historiador de filosofia Rubens Rodrigues Torres Filho lembra que muitos textos da Antiguidade tornaram-se fragmentos pois perderam-se no tempo, e o que pôde ser compilado foram partes de um todo original. Os primeiros românticos, os fundadores do Romantismo Alemão, todavia, já escreviam de forma fragmentária, “produto, talvez, de uma erosão e conflagração no próprio pensamento?”. Torres Filho reforça sua colocação citando o fragmento que Friedrich Schlegel escreveu, em 1798, na revista *Athenäum*: “Muitas obras dos antigos se tornaram fragmentos. Muitas obras dos modernos o são logo em seu surgimento.”

83. ENCRUZILHADAS

A revolução informacional que nos trespassa tem gerado uma “oferta textual”, para usar expressão de Roger Chartier (2002), sem precedentes na história. Nem a criação da imprensa foi capaz de disseminar tantos poemas, contos, crônicas, romances e textualidades diversas como tem feito a internet. A experiência da leitura diante da tela, todavia, é diversa daquela no papel. É uma leitura “descontínua, e busca, a partir de palavras-chave ou rubricas temáticas, o fragmento textual do qual quer apoderar-se” (CHARTIER, 2002, p.23). Diante da infinidade de hiperlinks, o leitor do século XXI acostuma-se a uma leitura fragmentada, que obriga a montagem de um quebra-cabeça de sentidos. Na internet, cada texto apresenta-se como a esquina de um labirinto.

Também o minificcionista nos coloca frequentemente em encruzilhadas. Diante da estrutura aberta e fragmentária do miniconto, o leitor vê diversas portas surgindo em sua mente, portas que poderá ou não abrir em busca do sentido pleno de uma obra inacabada. Esta é uma característica das textualidades hipermodernas, típicas do ambiente da internet, nas quais “o autor pode desenvolver sua argumentação segundo uma lógica que não é mais necessariamente linear e dedutiva, mas sim aberta, expandida e relacional” (idem, 2002, p.108). Uma forma de escrever que foras-de-série como Nietzsche, Novalis e os irmãos Schlegel já haviam experimentado muito antes das ideias informáticas de Alan Turing, Bill Gates, Steve Jobs ou Mark Zuckerberg. Uma forma fragmentada e plural, que “produz o elogio da ambiguidade para em seguida superá-la em nome do paradoxo” (VASCONCELLOS, 2007, p.133).

84. TWITTERATURA

Entre as formas breves que comungam com a minificação, a mais jovem entre todas é a twitteratura, a literatura produzida para e na rede social Twitter, criada em 2006 e que aceitava originalmente somente postagens até 140 caracteres. O microblog, ele próprio produto desta modernidade fluida e hiperconectada, tornou-se não somente ferramenta comunicacional, mas espaço de expressão artística. Diz-nos Silvina Carrizo:

A velocidade, a instantaneidade e a volatilidade são os horizontes da vida capitalista hoje que comprimem, na sua relação sempre contraditória, as categorias de espaço e tempo. Essa compressão, cria novas formas de presentificação que quando vinculadas à rápida obsolescência e à descartabilidade, necessariamente produzem percepções do estar aqui e agora diferentes dos tempos fordistas e keynesianos do século vinte. Nesse sentido, nada mais sintonizado com isso que o twitter e a produção da twittertura. (2014, p.7)

Esta nova forma de literatura assume praticamente todas as características que distinguem a minificação, como brevidade, concisão, intensidade expressiva, uso da elipse, paródia, ironia e hibridismo genérico. Ora, no que fundamentalmente se diferenciam microrrelatos de Twitter como

El 580, de Logan “on fire”:

Localizaron el escondite de la célula durmiente de Al Qaeda. Antes de entrar, el equipo de asalto se quito lós zapatos. (apud CARRIZO, 2014, p.10)

ou

El 408, de Laneto:

Cuando mataron al último hombre, la fiesta se desbordó por el mundo. Tras la resaca, las feministas comenzaron a mirarse con preocupación. (apud CARRIZO, 2014, p.10)

finalistas do concurso semanal do blog *Cuenta 140*⁹, do jornal “El Cultural”, da Espanha, de minificações como

698

Nem sei como me ajeitei sem me machucar muito na máquina de moer fé. Acho que fui protegido por um livro que achei no lixo e que se chamava *Robinson Crusoe*. (WOLFF, 2005, p.479)

ou

OUTRO MODELO

Cansado de si mesmo, tatuou sobre o seu um corpo mais baixo, mais magro, mais jovem. E de mulher. (COLASANTI, 2013, p.255)

se ignorarmos o fato de uns terem sido escritos para o Twitter, e outros, para o papel?

85. DE AFETOS E VELOCIDADES

Um bom livro de minificções deverá ser uma constelação de fragmentos. Um livro-máquina de guerra, como quiseram Deleuze e Guattari, “encadeamento quebradiço de afetos com velocidades variáveis, precipitações e transformações, sempre em correlação com o fora” (1995, p.18). Não há gênero cuja forma seja mais adequada àquilo que ainda encontra-se aberto e inacabado. Nem por isso a minificção exprime algo imperfeito. Não se trata de uma “manifestação rudimentar do pensamento”, para usar as palavras de Maria Lúcia Guimarães de Faria (2010, p.1), mas sim da representação de um pensamento em processo de gestação, recortado em seu momento de concepção, lapidado como uma pequena joia e dado à luz como uma mínima bomba nuclear.

86. AOS PEDAÇOS

Diante da estrutura flexível da minificção, há vários ângulos por onde penetrá-la, diversas frestas que permitem um sem-número de contaminações e imbricações. Sua natureza fragmentária remete, entre vários outros gêneros literários e não-literários, à escrita aforística, da qual Friedrich Nietzsche foi célebre representante. Assim como o filósofo alemão requisitava para si leitores preparados, capazes de entrar de maneira muito forte em seus textos, o miniconto também faz essa exigência. Nietzsche é frequentemente um escritor descontínuo, lança mão de vazios, dá saltos, deixa lacunas, constrói fragmentos e, sobretudo, conta com o leitor. Como destaca Jorge Larrosa, “Nietzsche exige para si mesmo ‘leitores perfeitos, filólogos rigorosos’, pessoas capazes de ‘ler devagar, com profundidade, com intenção profunda, abertamente e com olhos e dedos delicados’” (2002, p.14). Mesmo quando adota o estilo mais discursivo, o filósofo alemão eventualmente intercala algumas intuições breves que remetem a seus textos fragmentários, jorros de luz no meio de uma exposição em curso sequencial.

Embora sua escrita tenha sido abundante em estilos diversos e não se limitasse a fragmentos, Nietzsche acreditava que poderia ser claro redigindo de forma aforística, sem exigir uma leitura linear. Não à toa elogiava Heráclito e a maneira fragmentária com que o filósofo de Éfeso escrevia seus textos, tão concisos quanto lacunares. Disse o alemão sobre o pai da dialética: “... é provável que jamais homem em tempo algum tenha escrito de um modo mais claro e luminoso” (apud SOUZA, p. 80). Assim também são os livros de micronarrativas, que permitem ao leitor essa liberdade de dar saltos. E são assim também dois romances fragmentários, *Rayuela*²⁹, de Julio Cortázar, e *Eles eram muitos cavalos*³⁰, de Luiz Ruffato, que convocam à leitura não linear.

No romance *Rayuela*, o próprio Cortázar, microcontista de raro talento, convida o leitor a experimentar sequências diferentes de leitura: uma tradicional, que termina no capítulo 56, e outra alternada, que abarca outros 99 capítulos. Nenhuma das duas incluiu o capítulo 62, que só será lido pelo leitor rebelde, aquele que se atrever a ler o volume a sua própria maneira. Já Luiz Ruffato, cujo livro – que pode ser visto como um apanhado de contos breves - ganhou importantes prêmios na categoria “romance”, costura um mosaico de estilhaços de uma São Paulo convulsiva, escombros textuais moldados em diversos gêneros literários e não literários, cuja disposição pouco importa para a apreensão do todo.

²⁹ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. 2012.

³⁰ RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 2012.

87. LACUNAS

Na obra fragmentária, cabe ao leitor desdobrar as lacunas que o texto escancara. Os minicontos exigem para si não espectadores, mas interlocutores capazes de participar ativamente do ato criador. Neste sentido, as narrativas breves e brevíssimas exigem leitores criativos, compreendidos aqui na concepção de Alberto Pucheu como aqueles que desejam “deixar um encadeamento de palavras vaziar, estendê-lo, desdobrá-lo, levá-lo adiante, fazê-lo jorrar, inventar novos rumos até, talvez, esquecer o texto instigador” (2007, p.20). E é em suas próprias experiências existenciais que este leitor-criativo encontrará a matéria-prima para preencher os vazios. É com as suas próprias *marcas*, citando o conceito de Suely Rolnik, que cada um irá produzir em si mesmo uma nova conexão que supra a necessidade provocada pela leitura. É, em última análise, um exercício de pensamento.

Me explico: se a marca coloca uma exigência de trabalho que consiste na criação de um corpo que a existencialize, o pensamento é para mim uma das práticas onde se dá esta corporificação. O pensamento é uma espécie de cartografia conceitual cuja matéria-prima são as marcas e que funciona como universo de referência dos modos de existência que vamos criando, figuras de um devir. (1993, p. 243-4)

O texto salpicado de vazios não pressupõe um texto vazio, mas um que exige mais do leitor. Paradoxalmente, apesar de ser breve, não é para “leitores muito apressados”, para usar as palavras de Nietzsche. É das lacunas do texto fragmentário que brota, nos leitores atentos, o sentido, se não pleno, fundamental. O miniconto é um gênero que demanda qualidades do leitor, e entre elas a mais importante é a capacidade de contemplação estética do devir. Quando decide pela primeira vez adotar de modo consciente o gênero fragmentário, em *Humano demasiadamente humano*³¹, e depois em *Genealogia da Moral*³², “Nietzsche associa o estilo aforístico ao caráter essencialmente inacabado e aberto de um sentido veiculado pela escrita” (SOUZA, 2008, p. 78).

³¹ NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiadamente humano: um livro para espíritos livres*. 2001.

³² NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral, uma polêmica*. São Paulo: 2002.

88. PORCO-ESPINHO

O fragmento equilibra-se em uma balança entre a plenitude de um pensamento que impulsiona a si próprio, legítimo, verdadeiro, e a carência daquilo que se completa no outro e não em si mesmo. Em sua muito replicada metáfora, Friedrich Schlegel diz: “Um fragmento tem de ser como uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo circundante e perfeito e acabado em si mesmo como um porco-espinho” (apud Souza, 2008, p. 79).

Nietzsche, por sua vez, recorre à metáfora do porco-espinho para sublinhar as possibilidades infinitas de ressonância do gênero aforístico: “nada é mais sábio do que uma palavra proverbial – dizia o porco-espinho enquanto o sol lhe aguilhoava” (apud Souza, 2008, p. 79). Se para Nietzsche o provérbio permite, à luz do pensamento dedicado, múltiplas interpretações, assim como o porco-espinho, à luz do sol, expande múltiplos espinhos, Schlegel defende o fragmento como obra de arte apelando para a natureza ambígua do mesmo animal, “o qual por seus múltiplos espinhos, é, ao mesmo tempo, isolado, arisco, mas voltado absolutamente para fora e sensível às mínimas ameaças” (apud Souza, 2008, p. 79).

89. PLENO/CARENTE

Em seu ensaio *Plenitude e carência: a dialética do fragmento*³³, Maria Lucia Guimarães de Faria entende o fragmento como uma autêntica manifestação do pensamento e coloca frente a frente duas concepções contrárias com relação a esta forma de expressão: a visão de Schlegel, que enxerga o fragmento como “a centelha primordial de um pensamento em gestação”, e não uma imperfeição; e a de Walter Benjamin, que o entende como a representação melancólica de um mundo que se despedaça.

Realizando-se na fronteira entre o entusiasmo da reflexão poética e a angústia de uma meta sempre fugidia, o fragmento reúne dialeticamente o ardor de um pensamento em demanda da perfeição e a dor de nunca chegar a perfazer-se. (FARIA, 2010, p. 2)

Schlegel percebe no homem uma tendência natural à fragmentação. A incompletude humana deriva do fato de sermos seres finitos com aspirações ao infinito. Mas toda expressão limita. Assim, ao tentar exprimir o absoluto, o homem cai na miséria de criar representações finitas, concretamente limitadas. O melhor que pode fazer é tentar aprisionar o momento fulgurante de intuição em algo “quase-representável”, e a forma ideal de fazê-lo é através do fragmento. “A verdadeira forma da filosofia universal são fragmentos” (SCHLEGEL, apud Faria, 2010, p. 3).

³³ FARIA, Maria Lucia Guimarães. *Plenitude e carência: a dialética do fragmento*. 2010.

90. NO MÍNIMO GRANDEZA

Ao escolher o fragmento como forma de expressão, Schlegel - como Friedrich Nietzsche, como Dalton Trevisan, como Fernando Bonassi - não o faz de forma arbitrária, mas consciente de que é um formato adequado à fragmentação primordial do próprio eu. É justamente na deveniência, na qual flutuam pequenas plenitudes-relâmpago, que jaz a grandeza do fragmento.

A grande originalidade do fragmento reside, portanto, na simultaneidade de caos e cosmos, na interpenetração dinâmica de finito e infinito, na contemporaneidade instantânea da plenitude de um pensamento autopropulsivo e da inevitável limitação decorrente da finitude radical do conhecimento humano. A única forma de expressão para o eu múltiplo e multifacetado do homem, para a “pessoa”, concebida como o “germe de um gênio infinito”, para a consonância dissonante de vozes que convivem na consciência humana é, pois, o fragmento, schlegelianamente compreendido como um “diálogo”, na acepção socrática de um sentido sempre em véspera de ser apreendido (FARIA, 2010, p. 9).

Diante do reconhecimento do homem como um ser de facetas múltiplas, sujeito a forças que o atravessam e o transformam continuamente, o fragmento surge como um microcosmos que contém o todo, não despedaçado em diversas partes que representam cada qual um aspecto de uma unidade original, mas como pequenas representações desse todo, com todas as contradições e paradoxos inerentes à consciência humana. Uma noção que tentamos apreender neste instantâneo:

mas trabalho de ascensorista é engraçado mesmo, por causa que a gente só ouve história pela metade.
 uma hora início, outra o fim, das vez o meio.
 mas teve um dia que eu não aguentei não e fui atrás de uma dona que falou um trem muito esquisito no telefone -
 Seu andar, senhora. (GUIDUCCI, 2015).

91. ANTES DO FIM, UMA ÚLTIMA EPÍGRAFE

“Grande e revolucionário, somente o menor.” (DELEUZE e GUATTARI, 1977, p.40)

92. EM DEVIR

O texto fragmentário encarna a incompletude do que está em devir. Entendamos aqui o devir segundo abordagem de Deleuze:

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

A minificação, ao deixar-se aberta às forças de outras disciplinas, avizinha-se de um punhado de outros formatos literários, sejam eles arcaicos ou contemporâneos, literários ou extraliterários. Neste movimento de aproximação, derrubam-se as barreiras entre gêneros e procede-se a captura do efêmero em uma unidade imprevisível que afirme alguma eternidade.

93. TREVISAN E CHACAL, VIZINHOS SEPARADOS POR UM MURO CAÍDO

O Varredor

Entra ano
sai ano
e eu?
varrendo sempre
as mesmas folhas secas
das mesmas velhas árvores
nesta mesma cidade fantasma! (TREVISAN, Dalton. 2010, p. 11)

O que são estas sete linhas de Dalton Trevisan? Uma minificção? Um poema curto de versos irregulares? Ambas as coisas? No que, fundamentalmente, elas se distinguem do poema de Chacal

falô

... até que um dia
pisaram o pé dele.
orlando tirou a identidade
da carteira, jogou pro alto,
bocejou e disse:
- pra vocês basta isso de mim.
foi embora assoviando (CHACAL, 1997, p.45)

“O Varredor” é um dos primeiros textos do livro *Desgracida*, que Trevisan trata como um volume de ministórias. A forma que o escritor escolhe e a clara tonalidade lírica, entretanto, autorizam que possa ser lido como um poema. Deslocado do livro de poesias *Muito prazer*, o poema “falô”, de Chacal, faz o caminho inverso e, pleno de narratividade, pode sem esforço algum ser lido como miniconto. Trevisan e Chacal atingem a “zona de vizinhança” (in)determinada por Gilles Deleuze, produzindo uma tal sensação de indiscernibilidade que trabalha a favor do impacto. O momento fugaz, encapsulado em poucas palavras, faz ecoar a noção deleuziana do ato de escrever, “um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida” (DELEUZE. 2008, p.11).

94. ESTILHAÇOS

Em sua análise da escrita fragmentária no barroco alemão, Walter Benjamin elabora uma interpretação um tanto melancólica do fragmento, encarando-o como a representação de um mundo real em ruínas, feito em estilhaços, descontínuo. “Benjamin percebe o fragmento como a ruína do todo, e o sentimento que ele lhe inspira, longe do entusiasmo autopropulsivo de Schlegel, é a nostalgia pela perda irrecuperável de uma totalidade amada e sagrada” (FARIA, 2010, p. 11). O fragmento é, segundo a visão benjaminiana, uma alegoria de sua própria alma despedaçada, não em um mero sentido ilustrativo, mas como uma forma de expressão autêntica. Todavia, transformado em alegoria, um objeto perde sua expressão autônoma, sua vida: morto, desprovido de vitalidade, passa a ser o que o alegorista deseja que seja.

A alegoria é, então, um modo de expressão adequado a um mundo em processo de esarteamento, onde as coisas, arrancadas de sua totalidade, tornam-se escombros desprovidos de sentido, abertos a significações quaisquer que possam ser-lhes atribuídas.

Vale dizer, o objeto é incapaz, a partir desse momento, de irradiar um sentido; ele só dispõe de uma significação, a que lhe é atribuída pelo alegorista. Ele a coloca dentro de si e se apropria dela, não num sentido psicológico, mas ontológico. Em suas mãos a coisa se transforma em algo de diferente, através da coisa, o alegorista fala de algo diferente, ela se converte na chave de um saber oculto, e como emblema desse saber ele a venera. Nisso reside o caráter escritural da alegoria” (BENJAMIN, apud Faria, 2010, p. 13).

Se aceitarmos ambas as concepções, a de Schlegel e a de Benjamin, entenderemos que o fragmento realiza-se entre a busca entusiasmada pela perfeição luminosa e a certeza melancólica de que ela jamais será alcançada, na fronteira entre a plenitude de um pensamento capturado em um momento de fulgurância, autossuficiente na contenção dialética do todo, e a carência de uma alegoria que nunca chega a completar o sentido de um mundo que só existe em constante desagregação. Pelas frestas que se criam ao longo desta fronteira infinita, infinitas também tornam-se as possibilidades de leitura do miniconto enquanto fragmento, sempre fissurado, indisciplinado, aberto à contaminação de outros gêneros.

95. GERADOR

Um livro de minificção é, em todos os sentidos, uma obra geradora. No processo de lapidação da escrita, de pulverização das muralhas genéricas, as histórias quebram-se em unidades mínimas, sementes abertas que anunciam um porvir ao mesmo tempo em que realizam-se em si próprias. Assim, a totalidade fragmentária e interdisciplinar da obra encontra-se simultaneamente no todo e na parte: uma totalidade plural de fragmentos, compreendida não como soma de partes, de disciplinas, mas como uma composição constelar, na qual no todo reluzem as partes, e nas partes, o todo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinho*. São Paulo: Martins, 1972.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. 2ª Ed. São Paulo: Globo, 2003.

----- . *Manifesto da poesia pau-Brasil*. 1924. Disponível em:
<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>. Acesso em 17 de abril de 2014.

----- . *Memórias sentimentais de João Miramar*. 5ª Ed. São Paulo. Globo, 2004.

----- . *Poesias reunidas*. 5 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ÁLVARES, Cristina. *Quatro dimensões do microconto como mutação do conto: brevidade, narratividade, intertextualidade, transficcionalidade*. 2012. Disponível em:
<http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/27342/1/guavira15.pdf>. Acesso em 16 de janeiro de 2014.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no renascimento: o contexto de Francois Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Da Universidade de Brasília, 1987.

BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1973.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Hedra, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BONASSI, Fernando. *Passaporte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CAMPOS, Luciene Lemos. *Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro*. UFPR, 2011.

CANCLINI, Néstor García. *Leitores, espectadores e internautas*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

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

CARRIZO, Silvina. *Compressão espaço-tempo e twitteratura*. UFJF, 2014.

CASCALES, Basilio Pujante. Entre la elipsis y la narratividade: los microrrelatos más breves. 2013. In: *Revista Orillas n.2*. Disponível em:

http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/07PujanteCascales_rumbos.pdf. Acesso em 8 de julho de 2014.

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

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

CHIMAL, Alberto. *Tolstoi descubre las cualidades de la minificción*. Disponível em: <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/ensayo-literario/tolstoi-descubre-las-cualidades-de-la-minificcion>

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

----- . *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2008.

----- . *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. São Paulo: Editora 34, 1995.

----- . O que é uma literatura menor. In: ---. *Kafka – por uma literatura menor*, p. 25-42. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

FARIA, Maria Lucia Guimarães. Plenitude e carência: a dialética do fragmento. In: ---. *Revista Litteris*: Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. Disponível em: http://revistaliter.dominiotemporario.com/doc/plenitudeecarencia_MariaLucia.pdf. Acesso em 11 de julho de 2013.

FISH, Stanley. Como reconhecer um poema ao vê-lo. In: *Revista Palavra*. Rio de Janeiro: PUC, 1993, p. 156-165.

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

GARDELLA, Martín. *Breve entrevista a Rafael Courtoisie*. 2011. Disponível em: <http://revistamicrorrelatos.blogspot.com.br/2011/11/breve-entrevista-rafael-courtoisie.html>> Acesso em 10 de julho de 2014.

GOTLIB, Nádía Battella. *Teoria do conto*. 9ª Ed. São Paulo: Ática, 1999.

GUIDUCCI, Wendell. Blog Curto & Osso. Disponível em: <http://curtoeosso.blogspot.com.br/> Acesso em 15 de dezembro de 2015.

HAYA, Vicente. *Aware. Iniciación al haiku japonés*. Barcelona: Kairós, 2012.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. São Paulo: Edusp, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

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

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento?* Disponível em: http://ensinarfilosofia.com.br/_pdfs/e_livros/47.pdf. Acesso em 16 de outubro de 2014.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. In: ---. *Revista Terceira Margem: Estética, Filosofia e Ciência nos Século XVIII e XIX, n. 10, 2004, p. 67-93*. Disponível em: <http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/terceiramargemonline/numero10/v.html> Acesso em 15 de dezembro de 2014.

LAGMANOVICH, David. *La extrema brevedad: microrrelatos de uma y dos líneas*. 2006. Disponível em: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html> Acesso em 8 de julho de 2014.

LARROSA, Jorge. *Nietzsche & a Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 7-45.

LEE, Rita. *Storynhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LEMINSKI, Paulo. *Vida – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LISBOA, Adriana. *Oriente, ocidente e a experiência do vazio*. Disponível em: <http://www.adrianalisboa.com.br/publicacoes/orienteocidenteexperienciavazio.html>

LOGAN, Robert K. *Que é informação?: a propagação da informação na biosfera, na simbiosfera, na tecnosfera e na econosfera*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesto futurista*. 1909. Disponível em: <http://www.espiral.fau.usp.br/arquivos-artecultura-20/1909-Marinetti-manifestofuturista.pdf> Acesso em 15 de julho de 2014.

MONTEIRO, André. *É preciso aprender a ficar indisciplinado*. 2012. Disponível em: http://www.albertopucheu.com.br/pdf/ensaios/eprecisoaprenderaficarindisciplinado_andremonteiro.pdf. Acesso em 17 de setembro de 2014.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

OLIVEIRA, Cleide Maria de. Tempo e poesia: o pensamento utópico de Octávio Paz. *Revista Garrafa (PPGL/UFRJ)*, v. 21, p.1-10, 2010. Disponível em: http://www.ciencialit.letras.ufrj.br/temp/admin/upload/cleideoliveira_tempoepoesia.pdf. Acesso em 23 de fevereiro de 2015.

PAULINO, Graça et al. *Tipos de textos modos de leitura*. Belo Horizonte : Formato, 2001.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

POE, Edgar Allan. *Contos de imaginação e mistério*. São Paulo: Tordesilhas, 2012.

PUCHEU, Alberto. *Pelo colorido, para além do cinzento*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2007.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008.

ROJO, Violeta. El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo em Venezuela. In: ---. *Revista Iberoamericana*: Caracas: 1994. p. 565-573. Disponível em: <file:///C:/Users/Dell/Downloads/6531-24845-1-SM.pdf>. Acesso em 13 de novembro de 2013.

ROLNIK, Suely. Pensamento, corpo e devir: uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. In: ---. *Cadernos de Subjetividade*: São Paulo: PUC-SP, 1993. p. 241-251.

RÖSING, Tania; PHILIPPSEN, Bruno. *Miniconto: a literatura em cápsulas*. Passo Fundo: Ed. Universidade de Passo Fundo, 2010.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.

----- . *Meus contistas preferidos*. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/m/brasil/2015/04/07/politica/1428424326_491749.html

SANTOS, Roberto Corrêa dos. Fotoescritura. In: ---. *Modos de saber, modos de adoecer: o Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior*. Belo Horizonte: UFMG, 1999. p. 138-151.

SOUZA, Fabrina Martinez. RODRIGUES, Rauer Ribeiro. A ascensão do microconto brasileiro no início do século XXI. In: ---. *Microcontos e outras microformas*: Campo Grande: UFMS, 2010. p. 73-83.

SOUZA, Maria Cristina dos Santos. O Fragmento ou Aforismo: a expressão do pensamento da natureza tanto para os poetas românticos alemães quanto para Nietzsche. In: ---. *Revista Trágica: Estudos sobre Nietzsche*: Curitiba: UFPR, 2008. p. 76-83. Disponível em: <http://tragica.org/artigos/01/07-maria.pdf>. Acesso em 10 de julho de 2013.

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

----- . *Fernando Bonassi e a reinvenção do microconto na literatura brasileira contemporânea*. 2006. Disponível em:

<<http://seer.ufrgs.br/NauLiteraria/article/download/4856/2771>> Acesso em 14 de julho de 2013.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

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

TREVISAN, Dalton. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

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

-----, *Desgracida*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

VASCONCELLOS, Jorge. A escrita fragmentada, a palavra plural e o pensamento enigmático: Blanchot leitor de Nietzsche. In: ---. *Barthes/Blanchot: um encontro possível?*, p.133-140. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

VIANA FERREIRA, Ana Sofia Marques. Atlas de minificción: Portugal y Brasil. In: ---. *Nueva fronteras em la minificción*. Espanha: Iberoamericana-Vervuert, 2016.

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

-----, *Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve*. 2006. Disponível em: <<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/270/237>> Acesso em 21 de agosto de 2013.

APÊNDICE

A seguir estão compiladas as 99 minificções selecionadas do blog “Curto & Osso” para o livro homônimo. Estas histórias foram escritas paralela e simultaneamente à presente dissertação de mestrado e configuram sua contraparte, ou seja, o fruto ficcional de uma empreitada teórico-literária.

1

Descruzou as pernas, deixou o livro sobre a mesa da cozinha e desceu para a garagem. Ali começou a traçar o seu projeto de vida definitivo: mataria um poeta por dia até que seu deus estivesse saciado.

2

Não é que não gostasse de ser um espírito livre, vivendo em comunhão com a natureza e coisa e tal.

Gostava.

O problema era a saudade da desgraça do Chanel Nº5.

3

Com Verônica era um lance sempre impressionista, furioso, fugidio, esparramado. Géssica era outra parada. Mais renascentista. Uma retomada dos valores clássicos.

Boa menina.

Não derramava uma gota.

4

Primeiro ele enfiava o punhal no sôvaco do bicho.

Depois aparava o sangue com uma caneca de esmalte.

Aí se levantava e bebia tudo de uma vezada só, ainda quente.

Então olhava pra nós, os olhos verdes faiscando, a dentadura arreganhada e rubra, o bigode escarlata-suíno, melado, gotejando.

E a gente achava uma graça danada.

5

um dia sonhou que cada palavra tinha um recheio

e teve que quebrar uma por uma para saber o que havia lá dentro

6

Comprimidos convertidos em contas de um rosário tibetano, e a Pfizer perdeu seu lugar para Buda no altar do umporandar.

7

E no décimo terceiro bilionésimo dia, Deus arrancou todas as folhas das árvores que restaram sobre a Terra, enrolou-as em nuvens tóxicas, acendeu no sol e ficou lá pitando, esperando o pessoal acabar de se devorar. Não com pesar, tampouco regozijo, mas antes preguiça: pois era domingo, e na segunda ele iria começar tudo de novo.

8

'Se não tá bom, passa no DP e pede as contas.'

'Diminui esse ar-condicionado.'

'Maior corno viúvo da cidade inteira.'

'Aumenta esse ar-condicionado.'

'Esse ano não dá não, pai. Vamo ver ano que vem.'

Isso tudo retumbando na cabeça enquanto ele virava lentamente o volante pra esquerda, explodindo o ônibus e seus 48 passageiros contra um caminhão cegonha na BR-040. O pessoal acha que ele cochilou.

9

Mas isso nunca aconteceu.

Eu nunca a vi na área de serviço, pendurando as roupas no varal suspenso, os seios ensolarados e inchados de leite.

E ela nunca me viu pela janela entreaberta, me masturbando pateticamente no sofá, iluminado pela luz morta da televisão.

Não, isso nunca aconteceu.

10

Na cara não. Que fui ruim mas deixo mãe.

11

Na devassidão gastronômica que o impulsionava, levou-a para provar ostras selvagens na África do Sul, morcego à caçarola no Vietnã, tubarão fermentado na Islândia até que, extasiada, ela permitiu que ele lhe cortasse o dedo mindinho do pé direito e comesse grelhado com sal rosa do Himalaia e azeite do Algarve. Ela não lembra mais se doeu, mas hoje pragueja toda vez que o tempo esquenta e o pé lateja no caminho do serviço para casa.

12

Nas oportunidades que tiveram nos últimos 20 anos, treparam fugazmente em banheiros de bar, estacionamentos e bancos de automóveis, de modo que a primeira vez que fizeram sexo em uma cama por uma tarde inteira foi também a última, o que deixou ambos muito tristes.

13

No barquinho, Roldão Macário ajudou os mergulhadores no mapeamento do fundo da represa, alagada fazia vinte anos. Orientava-se pelo sol e pelos cumes secos dos morros. Lá a igreja, ali os currais, rua de cima, rua de baixo, tudo casa de peixe agora. Em retribuição e de farra, os bombeiros lhe deram uma aula de mergulho. "Um batismo", eles disseram, sem saber a extrema-unção: na primeira chance que teve, mão no equipamento, Roldão desceu 30

metros até o cemitério, se amarrou ao túmulo de Auxiliadora, apagou a lanterna e ficou lá na escuridão, esperando o ar acabar.

Que nunca fora homem de quebrar promessa.

14

Foi a uma sessão.

A duas.

Três.

Na décima, cansado de explicar na mesa branca que espírito de luz não era nada daquilo que eles imaginavam, Titu entregou os pontos e voltou a pastorear os seus no coração do sol.

15

Agora a vida parecia simples.

Tudo de que sempre precisara fora alguém que a levasse para passear.

De preferência em Paris.

16

Gil e Flávia se conheceram numa terça e, na sexta, estavam serpenteando pela Serra do Rio do Rastro em cima de uma Yamaha XT 225, e depois Passo Fundo, Santa Fé, Córdoba, Mendoza até alcançarem Valparaíso, parando para abastecer o tanque de 10 litros, trocar o óleo e alguma peça quebrada, dormindo em albergues, campings e pensões. Experimentaram uma felicidade tão absoluta que, pela primeira vez em suas jovens existências, tiveram medo de morrer. Então decidiram fazer o caminho de volta de ônibus e até a presente data não se tem notícia de que tenham subido novamente em uma motocicleta.

...

A XT permanece estacionada em um cantinho do Mirador Esperanza, um monumento de ferrugem e borracha que turista algum é capaz de compreender.

17

No casamento da filha, o pai espera o sim e larga o dedo no 22. A ex-mulher cai defunta o povo grita a noiva catatônica e o noivo, rapazinho sem poses, só no vestido todo respingado de vermelho:

- Ai, caralho... é alugado, Seu Tião!

18

No sol ralo da primeira manhã de verão, o velho rock star que ora se decompõe na cadeira de balanço inveja a cigarra estridente cantando a própria morte. Quisera ele também ter explodido no palco, em sua nota mais aguda.

Mas não.

Virou cult.

19

Tinho anda sete quilômetros todos os dias para ir e voltar do trabalho. Assim ele economiza o vale-transporte, que vende para a patroa da esposa, diarista, e faz um extra. Sentado no parque municipal nesse domingo raro, ele não entende as pessoas em seus tênis supercoloridos caminhando e suando em torno do lago sem chegar a lugar algum.

20

Encontraram-se pela primeira vez em 20 anos no estacionamento do Pão de Açúcar da Santo Amaro. Ele professor <na cidade para um simpósio>, casado, duas filhas. Ela advogada <trabalhista é um saco>, divorciada, dois filhos, um buldogue francês. Falaram por 9 minutos, despediram-se quase afetuosamente, viraram as costas e foram cada um continuar a viver o avesso dos seus sonhos.

21

Das quatro que dividiam república na Avenida Rio Branco
Cibele engravidou no primeiro ano de faculdade, trancou, casou, voltou e agora é repórter editora fotógrafa diagramadora em um jornal semanal de Ubá, MG.
Tati repetiu cálculo III quatro vezes, mas se formou e ilumina minas de carvão em Candiota, RS.
Ana Paula é psicóloga no papel, mora com os pais e ganha a vida dando aulas de inglês no CCAA em Juiz de Fora, MG.
Carla se casou com o herdeiro de uma monstruosa fábrica de papel, passou as últimas férias (do marido) entre a Côte D'Azur, a Córsega e a Sardenha, e para seu maior talento não há diploma que faça jus.

22

Também, esperar o quê dum sujeito de nome Feio?
Fédaputa trabalhou quatro dias e já me levou na Junta.
Mas deixa.
O que é dele tá guardado, enrolado em jornal embaixo do banco da Brasília.
E carregado.

23

Estão falando aqui que se eu me matar não vou te encontrar.
Eu vou ter que esperar.
Aguente firme, viu?

24

então deus colocou o copo de lado, passou giz na ponta do dedo, apontou-lhe e disse:
- irão a ti
as devassas
as cocainômanas
as frígidas
as loucas
as adúlteras
as que não sabem cantar

as tarja-preta

e resignado ele as cuidou, encheu-as de carinho e cobriu seus seios pequenos e duros e flácidos e fartos e siliconados e estriados e perfeitos de esperma. fez isso e tantas cousas boas quanto pôde ao custo de sua própria liberdade até o dia em que foi alforriado de seu dever. mas aí a vida já havia ido embora e era aquilo mesmo.

25

Nos bons tempos em que enfrentava o Devorador de Mundos, o Homem Elástico jamais imaginara que sua inigualável expertise com o conceito de resiliência - a única coisa que sobrou do seu poder, agora extinto pela idade avançada - o levaria a terminar os dias ali, como professor convidado do curso de filosofia da Universidade Federal de Juiz de Fora e homem mais triste do mundo.

26

Trabalho de sol a sol. Tempo para diversão desconheço. Para mim, basta o que dá para sobreviver. Para os meus, porém, sempre o melhor, mesmo não sendo muito. Pecado só tenho um: o orgulho de ver a alegria das crianças toda vez que volto para casa com um cadáver em bom estado.

* * *

27

Diego recebeu Leila com espumante italiano, a cama coberta de pétalas de rosas negras. Massive Attack flutuando na luz baixa de abajures rústicos e velas aromáticas, ele a despiu com veneração e amou-a lenta, intensa e longamente. Tudo devidamente filmado com um celular escondido no guarda-roupas para posterior distribuição em grupos de whatsapp e eventual postagem no RedTube.

* * *

28

Não se encaixava, sempre deslocado, incompreendido, incabível. Foi encontrado afogado em dois litros de cachaça Taruana na casa que herdou do pai, abraçado a uns livros lá. Até onde sei, morreu orgulhoso no vômito, mártir dos próprios delírios. Rebelde, desajustado, marginal, ele julgava. Nunca lhe ocorrera que não passava de um chato do caralho.

29

"Viúva de empresário vivo procura amor vespertino de três horas por semana."

30

Tem baile toda noite no salão nobre do museu, aquele salão grandão. Segunda a segunda. Aqui da guarita dá pra ouvir os sapatos das moças plec plec plec rodando até pouco antes do sol raiar. A gente só não escuta a música, mas os passos... direitinho plec plec plec. Hora certa de começar não tem não. É sempre umas três, quatro horas depois que o último vivo vai embora.

E aí fica só eu e o baile lá dentro.

...

Um dia queria ouvir a música também.

31

Correu com a carroça.

Estava doido pra chegar em casa e ver se o ventilador ia funcionar.

A nega ia ficar maluquinha.

O trem não deixou.

32

De vez em quando a voz falhava, como se fosse um pigarro, uma fenda nas cordas vocais.

Mas a verdade era que, depois de tantos anos, alguns versos agora lhe davam uma vontade danada de chorar.

33

O cartão comprado na papelaria do centro, oferecido com palavras de amor em letra cursiva, acabou pendurado no pescoço do cachorro para escárnio de todos.

No último box do banheiro masculino, Felipe jura entre soluços seu último choro por uma mulher.

Do fundo de seus 9 anos incompletos, não sabe o quanto está errado.

34

no meio da escuridão aveludada trêmulo a respiração ofegante só pela boca calafrio que não acaba a eletricidade estalando nas pontas dos vinte dedos lençol inundado de suor o coração uma boiada estourando pra fora da porteira ossuda do peito ele murmura após morrer mais uma vez ou tipo isso

...

- tem certeza que você faz isso só com a boca?

35

Tinha uma conversa muito boa, tudo na medida.

Daí plantou-lhe um filho no bucho, um pé na bunda e sumiu com o carro que ela havia acabado de comprar.

Ninguém nunca mais ouviu falar.

Eu não quis dizer nada - que quando mulher apaixonada se você fala alguma coisa já te chamam de ciumento e não sei mais o quê -, mas desde a primeira vez que botei os olhos nele já sabia que ia dar nisso ou coisa pior.

Não se confia num homem de sapatos tão limpos.

36

- Oi... você vem?

- Vou.

- É que deu um problema.

- Qual?
- Fiquei menstruada.
- Eu não ligo.
- Ai que bom! Meus peitos ficam tão mais bonitos assim, inchados...

37

Eu saía às três e pouco pra buscar a lenha e fazer o café dos homens e lá estava ela, sentada em cima do monte de terra na encruzilhada da estrada, brincando de boneca. Desde a primeira vez, eu nunca passei reto. Perguntava o que ela estava fazendo ali sozinha àquela hora.

Não me respondia.

Quando eu ia chegando mais perto, ela virava um cachorrinho branco e saía correndo no rumo do córrego, descendo na escuridão até sumir.

Era aquilo toda última quinta-feira do mês, desde que fora enterrada no cemitério que ficava no pasto abaixo.

Vai ver, não era eu que ela esperava.

38

- Há uma tensão entre nós dois, ele disse.

E ela, em irrepreensível análise morfológica, despindo o eufemismo covarde, na lata:

- Tem N sobrando no seu substantivo.

39

Enquanto mineiro, me apaixono demais da conta.

Só não conto.

40

Terêncio e Sandra eram um tipo muito peculiar de vampiros. De tempos em tempos, trocavam de amigos, alimentando-se de sua juventude e do frescor das novidades que traziam. Sem jamais mudar seus próprios comportamentos, andaram com beatniks, hippies, punks, grunges e hipsters, mantendo relações sempre superficiais, de modo que pudessem descartar o antigo tão logo o novo acenasse da janela. Hoje, irremediavelmente velhos e desinteressantes, arrastando-se entre móveis de todas as épocas no palacete art decó no centro da cidade, sem ninguém mais para apartá-los, sorvem lentamente o amargor do inferno de suportar um ao outro pelo que lhes resta de eternidade.

41

- Me perdoe, padre, pois eu pequei. E como eu vou pecar de novo quarta-feira que vem, e estou com o resto da tarde livre, o senhor se importaria de já me passar a penitência adiantada?

42

Condenado à invisibilidade, as mãos eternamente imundas de graxa, Zelão seria imortalizado em preto e branco passasse por ali um Tião Salgado da vida, pois nunca houve olhar mais

esfomeado que o do borracheiro a contemplar as ancas maravilhosas das moças que caminhavam no fim da tarde às margens do Paraibuna metidas em suas malhas de ginástica.

43

O baseado rolava solto e a conversa corria fácil até que alguém perguntou:

- E gente, você chegou a matar lá em Angola?

Nessa hora os olhos do negão marejaram.

- Disso daí eu não gosto de falar não.

44

Ela ia descendo a rua em direção ao trabalho, um metro e oitenta de mulher, a pele branca feito leite Parmalat, uns olhos grandes, pretos que nem as tampinhas antigas de Caracu, um sorrisão que te engolia - e o sumiço valia a pena, só de deslizar por cima daquela língua pra dentro do esquecimento.

O verdureiro, em sua bicicleta de carga, não resistiu:

- Ô bunda feia, heim minha filha!

45

única tatuagem, uma estrelinha solitária na nuca:
fagulha última do fogaréu que sobe desde o cu.

* * *

46

Chegou da capineira cambaleando, cuspidando sangue no poeirão do terreiro.

O melado escorria das gengivas e começou a descer do nariz e do canto dos olhos. Uma tremedeira doída.

No hospital, oito injeções das bitelas, quatro delas no lombo.

Foi embora pra casa no mesmo dia.

No quartinho em que morava entre o chiqueiro e o paiol, um copo de pinga para aplacar a dor.

A jararaca não teve a mesma sorte: tá lá pendurada na cerca, a cabeça esmigalhada pelo mesmo pé que embestou de picar.

47

Enquanto amo a onça que me sua e saliva e morde e arranha, sentada a dois metros, nua em pelo exceção feita aos óculos na ponta do nariz, seios lindamente pesados, a editora toma nota de cada grunhido, cada arfada. Nascida pra teoria, a coitada.

48

Aqui jaz Afonsinho Peralta.

Fumou cheirou prevaricou

traiu bebeu fornicou

e ainda assim encontrou uma boba que lhe comprou uma lápide
com estas verdades.

49

Gabriela acordou cedo e colocou a mesa do café do lado de fora. Estendeu a toalha, dispôs sua melhor porcelana, preparou um bule de chá verde e ordenou os talheres ao lado do prato vazio. Enquanto esperava o amanhecer, buscava um padrão no canto dos pássaros, só para matar o tempo. Imaginava ouvir uma frase de Etta James aqui, um agudo de Robert Plant ali. Isso a fazia rir em silêncio. Quando o sol enfim nasceu, Gabriela colocou-o no prato e, corpo apumado, serviu-se de uma generosa fatia. Queimou a língua.

* * *

50

um tradicionalista, enfim: de todos os pecados na prateleira, escolhi o original.

51

A gente só foi saber que a Nicinha tinha largado ele no velório.
Mas que tinha um trem errado, isso tinha.
Não é todo dia que a gente vê um homem cortando fora o próprio pé a foice no roçado.
Morreu de tanto sangrar, o coitado.
Disso ou de desgosto.

52

Foi ali, fumando um cigarro no balanço do parquinho do restaurante, que a ideia lhe atravessou o cérebro deteriorado como um estilhaço de parabrisa.
Teria se poupado de metade das encrencas se tivesse batido mais punhetas.

53

Quando chegaram ao meio do morro, sol cozinhando carnes dentro de fardas, o monitor foi o primeiro a pegar na enxada. E o primeiro a levar esporro.
- 100! Vem aqui! - berrou o sargento espumando pelo canto da boca.
Quando o rapaz chegou perto, só a braçadeira branca diferenciando-o do resto do pelotão, o superior sussurrou enfurecido:
- Que porra é essa que ocê tá fazendo, caralho?!
- Uai, sargento, é pra roçar o pas
- Roçar é o caralho, porra! Você é o monitor dessa merda! Tem que dar exemplo! Mostrar quem tá no comando!
- Mas era o que eu ia fazer
- Porra nenhuma!
- Então como é que
- Larga essa merda dessa enxada.
 Vai pra baixo da árvore.
 E vigia.

54

Mudei de mesa. Terrível o olhar desse cara aí. Não me odeia. Não me inquire. Não me deseja. Parece que quer ser eu.

55

- Olha só pra você.
 Mede o quê, um e oitenta e cinco, um e noventa...?
 Com essas coxas
 essa bunda
 esses peitos.
 E loira, ainda por cima.
 A capina não combina contigo, minha filha -
 disse o encarregado,
 uma mão sobre a mesa,
 a outra apertando o saco.

56

De boca em boca, encontrara mulheres que compartilhariam dores e gozos e risos e lágrimas e aflições e mesmo outros corpos. Mas ainda não estivera com aquela única capaz de dividir o silêncio.

57

¡R I I I N G, R I I I N G!

- ¡Hola!
 - Hola, soy yo.
 - Ah, ¿no te he dicho que dejes de llamarme?
 - Sólo quiero que escuches una última cosa antes de que te vayas de Zaragoza.
 -... Bueno, ¿qué?

.

.

.

¡ B A N G !

Com a colaboração de Joana Gonçalves

58

- San Pablo es una mierda -, repete sem parar no camarim o roqueiro chileno agarrado a um pacote de cocaína do tamanho de um coração de boi enquanto sua banda passa o som e a namorada é currada por dois seguranças negros enormes no banheiro do andar de cima antes que se abram as portas do mais hypado bar da Rua Augusta nesses tempos pouco gloriosos. O fato de Juan gostar mais de pó do que de sexo talvez tenha alguma relação com sua miséria, mas ele está sempre travado demais para ligar os pontos.

59

Ficcionista limitado, mentia melhor na terceira pessoa.

60

Naquele mesmo dia em que conheceu a Colecionadora de Camisinhas Usadas, o Colecionador de Calcinhas a pediu em casamento. E uma vez aposentados de seus hobbies prediletos, foram felizes para sempre.

(Mas, por precaução, não tiveram filhos.)

61

Com o amor agora ele só brinca no berço.

E afoga-o no primeiro banho.

Até que outro nasça.

62

Tonho cismou de fazer pra si um gibão, como os dos vaqueiros do nordeste, mas tem que ser de couro de mula sem cabeça. Há mais de 30 anos ele campeia a região atrás do bicho, noite sim, noite não, sem jamais encontrar. Nem um rastro, nem um boato, nada. Mas ele persiste. O pessoal faz chacota, acha graça, principalmente os mais antigos, porque eles melhor que ninguém sabem que desde o dia em que instalaram o primeiro poste de luz no povoado nunca mais uma diaba daquela foi vista por estas bandas.

63

Ela jura que foi o livro do Kafka embaixo do braço dele no ponto de ônibus.

Ele insiste que foi o perfume que experimentou na loja e jamais comprou.

Enquanto essa for a principal desavença entre eles, vão sendo felizes para sempre.

* * *

64

Clarice costumava ter uma queda por garçonetes. Mas aí elas começaram a querer ser chamadas de bartenders, hostess, doors e o tesão foi acabando, até que Clarice se casou com um dentista e foi morar em Anápolis. Têm três filhos agora. Quando ela vem, saímos para beber e seus olhos às vezes fogem da gente, vagando entre as mesas e atrás dos balcões em busca de alguma coisa que não está mais lá.

65

Pobre velho, angustiado e insone, arrasta-se até a máquina de escrever.

A cura é crônica.

* * *

66

Era a mesma coisa todo ano há sabe-se lá quantos anos. Nos primeiros dias de aula da turma do pré-vestibular ele contava a história de quando, "assim na idade de vocês", foi levado pelos amigos a um prostíbulo. E que, abordado por uma das moças, desconfortável naquele ambiente pouco católico, disse a ela:

- Pra mim você não passa de uma latrina, uma privada onde os homens vão e fazem suas necessidades.

E então dizia o quanto ficara arrependido por ter sido tão duro, coitada dela. Contava isso em tom grave e, consternado, pedia licença e se retirava do púlpito em direção ao banheiro, onde batia uma punheta pra gozar a culpa.

67

No furor do camarim apertado, fumaça ardendo os olhos, gargalhadas estalando, copos tilintando, o baterista matusquela confia ao cantor, companheiro calvo balofo de 20 anos de palcos e roubadas.

- Prefiro isso aqui, sabe? Que nem sexo. Prefiro as preliminares.

- Eu também. E um cigarrinho depois.

68

SE TU C-CCCC-COOOOMPLETEAR MAIS UMA FRASE MINHA EU M-MMMÃÃ-
MMMMETO UMA BALA NA TUA CABEÇA, SEU F-FFFF-FFFFFFF

69

Transformada em vaca por Zeus, Io agora vive das oferendas que as empregadas domésticas de Juiz de Fora lhe oferecem anualmente em uma cerimônia secreta nos pastos de Monte Verde. É quando ela se sente novamente querida e digna de devoção, honrada pelas broas de fubá, cumbucas de feijão tropeiro e panelas de frango ao molho pardo. E mais que as iguarias, ela se delicia com as pequenas fofocas que aquelas moças pardas trazem das cozinhas de madame nos condomínios da Cidade Alta.

Depois de Neil Gaiman

70

Aí viu que absolutamente toda mulher queria ser comida.

As magras.

As chefes.

As gordas.

As feias.

As faxineiras.

As bonitas.

As tetraplégicas.

As putas.

As lésbicas.

Só não queriam é ser comidas por ele.

71

Ali convidou a rapaziada pra beber em sua casa naquela tarde. Lá pelas tantas, chapado de soberba e arak, teve um arroubo exibicionista e decidiu revelar um segredo guardado pela família há séculos. Assim, baseado apertadinho entre os dedos, flutuou diante da plateia incrédula em seu tapete mágico. Esquecera-se, porém, da sujeira varrida para baixo da miraculosa alfombra ao longo de todos aqueles anos, e a visão de tanta imundície deixou os presentes bastante constrangidos.

* * *

72

- Quanto tá pagando?

- Cem.

- Recebe aqui mesmo?

- Sozinho não entra.

- Uai?

- Aqui é que nem qualquer casa, amigo. Se você é visita, tem que trazer um negocinho pro pessoal aí dentro comer. É etiqueta.

73

sentado na escadinha que dava para a rua, camisa aberta, portão aberto, olhos abertos por cima dos óculos de brechó, fabricio lia um leminski. entre os dedos ensanguentados, um cigarro que eventualmente levava à boca, a cinza caindo sobre o pé enchinelado. quando a polícia chegou, o corpo da mãe ainda estava quente lá na sala. sentaram a mamona dentro do camburão, sem dó, mas ele não deu um pio. e nem na cadeia aceitou raspar - pelo menos aparar, meu filho - o bigodão responsa.

74

As bolas ela retalha com faca.

Os meninos, espanta com ralho.

Assim pode manter intocada no jardim aquela alegria muda e inerte em forma de roseira.

75

Tomou uma pinga.

Comeu dois doces.

Fumou três cigarros.

Fez quatro gols.

Levou cinco facadas.

Morreu de chuteiras.

76

Naquele tempo, Jesus entrou esbaforido na oficina de José.

- E aí, pai, tá pronto?

José largou o formão sobre a mesa, foi até uma prateleira e voltou com uma prancha feita de madeira de acácia e quatro rodinhas de carvalho do Monte Meron.

- Caraca, pai, você terminou! Que irado! Posso usar já?!

José consentiu com a cabeça e um sorriso, e Jesus saiu batido. Era feriado e ele desceu a ladeira que levava a Nazaré como um foguete sobre a pranchinha, levantando poeira no terreno árido, como se andasse naquilo a vida inteira. Da porta da oficina, José encheu-se de orgulho:

- Esse moleque é do caralho.

77

A cada vez que o repórter perguntava por que o velho resolvera viver sozinho naquela choupana no alto da serra da Ilha do Cardoso, a 23 quilômetros da comunidade caiçara mais próxima, ele desconversava e voltava a falar da invasão de especuladores com a desculpa de pesquisar ruínas do período colonial. Só por isso aceitara dar entrevista. A perna do velho atada com corda de bananeira e gravetos de quaresmeira, o repórter:

- Quebrou?

- Num sei. Mas tem conserto.

- Tem?

- Fio, pra quase tudo nessa vida tem remendo. De menos pro que palavra quebra.

* * *

78

focus.

focus.

fuck

us.

79

Largado no meio da estrada de terra entre Barroso e Dores de Campos, as mãos amarradas aos pés, ele lembrou que no vidro traseiro do Escort tinha um adesivo Deus é fiel.

Desandou a rezar tudo que é novena que lembrava, mas quando o fogo começou a se alastrar e o porta-malas virou um inferno, Deus não desceu até lá.

Problema de jurisdição, talvez.

80

Quando vim pra São Paulo, aos 15, pega num grotão na serra de Divinésia por um homem de família, foi pra ralar o bucho no tanque e no fogão em troca de um prato de comida e uma cama no quatinho dos fundos, sem carteira nem salário.

Mas isso foi há muito tempo.

Hoje são os homens de família que frequentam minha casa.

E minha casa tem muitas moradas.

E aqui eu boto o preço que quiser.

81

Na mesa do café, entre os intervalos dos ensaios, ela costumava elogiar minhas mãos. "Mãos de maestro", dizia, deslizando seus dedos sobre os meus. Enquanto esmago sua traqueia com mãos de executor aqui nesse quatinho, vejo silenciarem seus olhos de soprano.

Lá fora, a plateia espera.

* * *

82

"Aí você me vira em cima da mesa e come minha bunda."

Foi isso que ela escreveu pra mim, ipsis litteris.
 "Me vira em cima da mesa e come minha bunda."
 O que você queria que eu fizesse?!

83

- Está vivo! Está vivo!!!, berrou Deus ao ver Adão se levantar. E ficou tão apavorado com o horror que criara que fugiu em disparada para nunca mais ser visto.

84

Lá no alto, era um anjo-gárgula melancólico ao sol das sete e vinte.
 Aqui embaixo, um amontoado de carne, ossos, 90% algodão e 10% poliéster.
 O que foi no meio eu não consegui perceber.
 Caiu rápido demais.

85

Josimar foi criado no estalo de folhas de fumo e na capina dos cafezais. Aos 8 juntou troco pra comprar chuteira. Nas peladas de domingo pelejava pra dar o laço no calçado, mas não conseguia da forma convencional. Então inventou seu próprio jeito de fazer a amarração. Hoje dono de uma loja que vende e aluga vestidos de noiva, é conhecido pelos mais perfeitos laços de cintura de toda a cidade. Às vezes, à noite, silencioso no quartinho dos fundos de casa, continua tentando aprender, em vão, o jeito tradicional de se atar um cadarço. É que não aceita que algumas pessoas nascem para aquilo, e outras, para isso.

* * *

86

A água quente lhe ardeu os joelhos, e só então ela sentiu quanto os havia ralado no tapete de sisal. Assaltada por um sorriso adolescente, pensou em vestir uma saia que deixasse as pernas cinquentenárias um pouco à mostra, exibir os hematomas como troféus na redação do jornal. Mas logo desistiu. Não era necessário.
 No vapor espesso do chuveiro, divisava enfim a ressurreição da carne.

87

E tudo isso para quê?
 Para ouvir, no mais asséptico de todos os mictórios de bar do hemisfério sul, a fala cancerosa e liquefeita de um travesti:
 - Aposto que o meu pau é maior que o seu.

88

A gente brincava em casarão abandonado cheio de merda de pombo, nadava em rio infestado de Schistosoma mansoni, comia fruta mordida por morcego, bebia leite direto da teta da vaca e comia pão com gordura de porco.
 Mas, por ignorância, nunca adoecia.

89

Hoje eu me lembrei da Alice. Fazia tempo que não pensava nela. Há anos nem o cheiro de couro molhado pela chuva a resgatava das cavernas onde se escondem as minhas memórias. Na verdade, não me lembrei dela, eu acho.

Me lembrei do medo que ela tinha de uma doença degenerativa nos tendões do braço, não sei se o esquerdo ou o direito. O medo que ela tinha de sua mão ir definhando, retorcendo e secando até virar uma garra de ave de rapina empalhada.

É. Não me lembrei dela.

Me lembrei do medo dela.

Como se fosse

um medo

meu.

90

Entraram na cerração na altura de Bom Jardim de Minas.

- Tá demorando muito esse trevo. Cê não passou não?

- Você viu alguma placa por acaso?

- Não, mas

- Então me deixa dirigir e vai jogar Candy Crush.

- Grosso.

- Histérica.

- Ignorante.

- Mimada.

Porquanto não sentiam fome nem sede, rodaram eternamente na neblina trocando afagos sem alcançar qualquer estrada ou cidade. O inferno, descobririam, não fedia a enxofre, mas a odorizante automotivo Foral Perfection 70g.

* * *

91

mas trabalho de ascensorista é engraçado mesmo, por causa que a gente só ouve história pela metade.

uma hora início, outra o fim, das vez o meio.

mas teve um dia que eu não aguentei não e fui atrás de uma dona que falou um trem muito esquisito no telefone -

Seu andar, senhora.

92

Menina, você precisava de ver... Deu tanta pena... Uma bicicleta velha, coitado, toda entortada. Voltando do serviço, foi... Ficaram lá uns amendoins espalhados que ele tinha acabado de comprar naquele mercadinho que tem na esquina, sabe? Uns iogurtes também que deviam ser pros meninos, tadinhos...

E aquela sanguera...

O sapato lá longe...

Que mania que essa gente tem de perder sapato quando é atropelada, né?

93

- O último a sair apague a luz -, disse Deus arrependido do que ordenara no princípio.

94

Quando Gustavo enfiou sua moto embaixo de um caminhão, levou três semanas para alguém começar a acreditar realmente que ele sobreviveria. Nas primeiras noites após sair do coma, ouvia algo como uma porta rangendo dentro da cabeça, mas ninguém nunca soube precisar o porquê. O barulho continua, noite após noite, mas hoje ele nem reclama mais, pois sabe que é a Morte a rilhar os dentes de raiva por tê-lo deixado escapar.

95

Primeiro de janeiro.

Hoje foi um daqueles raros dias em que nos permitem caminhar de mãos dadas.

E andamos pelos jardins.

E sentamos em um banco e eu deitei em seu colo e ela me fez cafuné e eu lhe cantei uma canção e o sol da manhã não nos castigou.

Acordamos cedo porque dormimos cedo: é que aqui no hospício, mesmo com todo mundo vestido de branco, não nos deixam comemorar ano novo.

96

Óculos escuros, saia de organza barata e botas até o joelho a 30 metros de um ponto de ônibus empoeirado da Avenida Brasil.

Depilada com cera pela primeira vez, e pela primeira vez com frio na barriga desde o nascimento do terceiro filho.

É bom que valha muito a pena.

Meu Deus

tem

que

valer.

97

Os filmes de Von Trier.

Os livros de Rushdie.

Os espetáculos de Martinez.

As obras de Hirschhorn.

A música de Rodriguez-Lopez.

Tudo tornou-se repentinamente patético diante daquele caixãozinho branco de um metro e dez.

98

A peça foi pro saco.

Pelo menos naquela tarde.

Dissolveu-se junto com o guardanapo encharcado de cachaça. E nem era muita.

Depois de um longo tempo em silêncio, tamborilou os dedos sobre o tampo da mesa, chamou o garçom e botou uns trocados debaixo da garrafa.

- Se eu fosse canibal, só ia comer torresminho de buceta.

99

Certa noite acordaram dentro de uma canoa, e só havia céu estrelado e água em volta.
Flutuavam sem remos sobre um oceano represado em um anel de bronze.

Sem vento.

Sem margens até onde a vista alcançava.

Nada vivia no ar quente e nada vivia na água.

Então eles decidiram que se alimentariam um do outro, até que as feridas mútuas se tornassem terríveis demais para cicatrizar.