



O esvaziamento da atividade narrante d'*Os cem menores contos brasileiros do século (2004)*, antologia organizada por Marcelino Freire

The emptying of narrative activity in
Os cem menores contos brasileiros do século (2004),
 an anthology organized by Marcelino Freire

El vaciamiento de la actividad narrativa en
Os cem menores contos brasileiros do século (2004),
 antología organizada por Marcelino Freire

Franksnilson Ramos Santana*

Resumo

O presente artigo propõe-se a discutir razões, implicações e modos como *Os cem menores contos brasileiros do século (2004)* destoam, em razão do esgotamento narrante exposto em sua escritura, de textos ligados a uma estrutura narrativa mais ou menos estável, que é o conto nas suas épocas clássica e moderna. O estudo, portanto, perpassa três partes fundamentais: o debate sobre a possibilidade de escrita de um miniconto, subgênero do conto; o momento em que se objetiva destacar, na teoria e pelas exemplificações, a distância entre o miniconto e as microformas da antologia, que acabam por atender a uma modalidade genérica específica; e a seção na qual as microformas, ou “micro-escritas”, são contrastadas com o tipo que tem recebido, em pesquisas recentes, o nome de microficção. Resulta desse percurso a compreensão de que as cem “micro-escritas” vão além da dinâmica anticuento das microficcões, uma vez que, no lugar de corromperem a sua narratividade por abrigar outros estruturantes genéricos, escolhem exauri-la, com o apoio da subtração da escrita, por estarem ancoradas pela expectativa, às vezes enganosa, de um leitor-escritor, apto para narrativizar o que, no máximo, foi insinuação de um relato, ou um discurso livre provido de mistério semântico.

Palavras-chave: narratividade; microconto; Marcelino Freire.

Abstract

This paper aims to discuss about reasons, implications and means as the anthology *Os cem menores contos brasileiros do século (2004)* differ, due to the narrative exhaustion exposed in his writing, of texts linked to a more or less stable narrative structure, which is a short story in its classical and modern times. Thus, the study which links the critical to the theoretic, runs through three key parts: the debate about the possibility of writing of a short-short story, subgenres of short story; the moment which it aims to highlight, in theory and through the exemplifications, the distance between the short-short story and the microforms or micro-writings are compared to what some researchers have been calling flash fiction. The result of this path is the understanding that the hundred micro-writings go beyond the anti-tale dynamics of flash fictions, since, instead of corrupting their narrativity by harboring other generic structures, they choose to exhaust it, with the support of writing subtraction, as they are anchored by the

Resumen

El presente artículo se propone discutir las razones, implicaciones y maneras en que *Os cem Menores Contos Brasileiros do Século (2004)* se desvían, debido al agotamiento narrativo expuesto en su escritura, de textos vinculados a una estructura narrativa más o menos estable, como el cuento en sus épocas clásica y moderna. El estudio, por lo tanto, recurre tres partes fundamentales: el debate sobre la posibilidad de la escritura de un microrrelato, subgénero del cuento; el momento en que se busca destacar, tanto en la teoría como mediante ejemplos, la distancia entre el microrrelato y las microformas de la antología, que terminan por ajustarse a una modalidad genérica específica; y la sección en la cual las microformas o microescrituras son contrastadas con el tipo que, en investigaciones recientes, ha recibido el nombre de microficción. De este recorrido resulta la comprensión de que las cien microescrituras van más allá de la dinámica anticuento de las microficciones, ya que, en lugar de corromper su narratividad al albergar otros estructurantes genéricos, eligen agotarla, mediante la

* Pesquisador em Literatura e Interculturalidade pela Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, Brasil. ORCID 0000-0002-4364-782X. E-mail: franksnilson@hotmail.com.

sometimes misleading expectation of a reader-writer, able to narrativize what at most was an insinuation of a report, or a free speech provided with semantic mystery.

Keywords: narrativity; short-short story; Marcelino Freire.

sustracción de la escritura, al estar ancladas en la expectativa, a veces engañosa, de un lector-escritor, capaz de narrativizar lo que, como mucho, fue una insinuación de relato o un discurso libre provisto de misterio semántico.

Palabras clave: narratividad; microrrelato; Marcelino Freire.

No início do presente milênio, o escritor brasileiro Marcelino Freire – já conhecido nacionalmente como contista, pela obra *Angu de sangue* (2000) – propõe-se a desafiar cem escritores brasileiros a lhe enviar histórias inéditas com até cinquenta letras de extensão, informação que o próprio traz na apresentação da antologia. Surgem, assim, os *Cem menores contos brasileiros do século* (2004),¹ como forma também de o antólogo *brincar* com o título quase homônimo de outra antologia publicada quatro anos antes, organizada por Ítalo Moriconi, denominada *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2000). A associação leva-nos, de pronto, à reflexão sobre o que seria o “melhor” e o “menor” enquanto adjetivos dados ao “conto”. Mais do que isso: por que na seleção dos “cem melhores” não estão textos com traços internos equiparáveis aos desses “cem menores”? Os títulos, na sua util dessemelhança, são a mostra apenas da ponta do iceberg de uma complexidade conceitual, taxonômica, definitória do “gênero conto”.

A ideia do melhor é por vezes imprecisa. O menor também se torna uma designação perigosa por remeter, em outra via que não é a do tamanho extensivo, a um peso valorativo. Moriconi, para a escolha dos melhores, partiu de “critérios de gosto e de qualidade” (Moriconi, 2000, p. 3). Segundo o organizador do livro, embora na universidade costumemos imergir em “polêmicas doutrinárias” a respeito da teoria da literatura, como “leitores comuns” somos todos cientes da existência do bom e do ruim, do perfeito e do ridículo, do joio e do trigo. Com efeito, a eleição do melhor, que realiza *grosso modo* segundo o gosto pessoal, coincide no recolhimento de narrativas pouco controversas na revelação de uma pertença ao gênero conto. Temos aqui curtos relatos que, em sua estrutura, não atravessam com nitidez fronteiras genéricas, nem se apartam em demasia, na sua “fórmula” (Moisés, 2006), como os tipos canonizados por um Edgar Allan Poe, Anton Tchekhov ou Horacio Quiroga –, diferentemente do que ocorre com “os cem menores”, distribuídos por Freire (2004).

As complicações para uma definição imediata do conto intensificam-se com o aparecimento de formas que imprimem contornos específicos a um componente vital do relato: a narratividade; mais especificamente quando, a despeito da narratividade, a linearidade de um enredo ou a completude de uma trama ofuscam-se. Isso começa a acontecer na escrita do chamado “conto de atmosfera”, tornado conhecido por Tchekhov, quer dizer, na ocasião em que o contista implode a trama, preferindo a apresentação de uma “situação aberta” (Ogliari, 2012, p. 65), sem impacto “climático”, sem resolução transparente do conflito ou intriga, de modo a se distanciar do “conto de efeito” de Edgar Allan Poe, um conto canonicamente de enredo. Em boa parte dos estudos teóricos do conto, os pesquisadores têm a essas duas estruturas como as principais, quando imbuídos no propósito de conceber o gênero conto.

Compreende-se, entre os estudiosos do gênero, que o conto moderno, de atmosfera, desenvolvido por Tchekhov, “[liberta] o conto de um dos seus fundamentos mais sólidos: o do acontecimento. E, neste aspecto, afasta-se do conto de *acontecimento extraordinário*, tal como o conto de Poe. E afasta-se também do conto de *simples acontecimento*, tal como o conjunto dos contos de Maupassant” (Gotlib, 2006, p. 46, grifo do autor). Ao libertar o conto do acontecimento, o russo não abre mão, contudo, de digressões também narrantes, do discurso narrativo: apenas não *acontece* aquilo que se espera, aquilo para o que o leitor é preparado. Somos conduzidos a outros fluxos narrativos, ou a universos não diegéticos da linguagem que se relacionam de perto ou à distância de uma história primeira da qual o autor/narrador partiu, e da qual só ele sabe o enredo (ou não). Então, temos a narrativa do conto que se realiza com base em uma “unidade dramática” (Moisés, 2006), e outra que se satisfaz em apontar sutilmente aspectos da mesma unidade dramática – por meio massivamente de narração

¹ Da edição recolhida para o estudo aqui, são, na verdade, 103 microtextos. Os três acrescidos, com relação à edição primeira, são inseridos no fim do livro, na seção “Micropônuos”.

deslocada, descrição, ou linguagem direta –, sem o desenvolvimento narrativo de todas as partes de uma trama.

A ilusão do relato, o ofuscamento da trama, ou uma antinarratividade, são procedimentos inaugurados na escrita do conto moderno, e, num momento posterior, levados a uma manipulação complexa, na composição do chamado “conto pós-moderno”. Um dos meios de o escritor chegar a tal exercício é fazer com que a prescindibilidade da atividade narrativa seja o resultado da “luta pela brevidade que o discurso teórico moderno do conto pregou” (Ogliari, 2012, p. 87). As duas principais características do conto, que possibilitam a narração a partir de uma unidade dramática, do relato de “uma história”, ainda que a mesma seja atravessada por uma segunda, para aclarar ou esconder a primeira (Piglia, 2004), são a narratividade e a brevidade. A particularidade d’*Os cem menores contos* está no modo como passam da brevidade narrativa para a brevidade da escrita em si, acontecendo de, em alguns casos, a insinuação diegética desaparecer e, em outros, o registro narrativo resistir no nível frásico, o mais das vezes.

Entende-se, portanto, que os cem textos breves recolhidos por Freire, para a elaboração da antologia, corresponderiam a um novo gênero, subgênero ou forma narrativa: o “microconto” (Ogliari, 2012; Spalding, 2008). A partir daqui, este estudo objetiva problematizar a afirmação “conto” na designação escolhida pelo próprio Marcelino Freire, discutindo contribuições teóricas já realizadas em torno do breve, do narrativo e do genérico, a fim de contrastá-las com uma perspectiva hipotética segundo a qual os microtextos em questão exaurem-se da atividade narrante e, assim, distinguem-se das narrativas-histórias, apresentando estruturantes e efeitos próprios. Isso combinado a momentos de leitura e análise de exemplos alocados na obra-objeto, ou fora desta.

Um limite para o conto? A atividade narrante e o microconto

A ultrapassagem da circunscrição de um gênero literário não significa, imediatamente, uma saída da literatura. A pluralidade de gêneros, espécies e formas, durante os vários séculos de escritura em todas as partes do mundo, confirma a ininterruptão da experiência com a escrita literária. Em outra mão, os estudos teóricos e críticos da literatura, sobretudo em seus primórdios, mostraram-se mais compenetrados a “explorar” textos, obras, cujos componentes internos confluem. Remete-se, aqui, a uma época de cientificação da pesquisa em torno da escrita mimética, ficcional, poética, principalmente ali na primeira metade do século passado, até as décadas de 60 e 70. Tanto com o Formalismo Russo, como pelo Estruturalismo Francês, investe-se em um modo de leitura capaz de expor, ou explicar, *como* o texto literário consegue chegar à *mímesis*, à linguagem poética, a uma “literariedade”, para usarmos um termo de Roman Jakobson (Schnaiderman, 1970). A separação do conto, em relação ao romance, novela, ensaio, corresponde a este intento de especificar o *como* da composição mimética. Assim, chega-se à generização do conto em três sentidos: primeiro, um “gênero literário”; depois, um “gênero literário da prosa”; e, na sequência, de maneira mais incisiva, um “gênero literário da prosa narrativa”. Na primeira situação, familiariza-se com o poema (lírico); na segunda, com o ensaio; e, no último caso, aparta-se do poema e do ensaio para se relacionar, mais intimamente, com a novela, o romance ou outras modalidades genéricas diegéticas.

O gênero é um dado justificado temporal e espacialmente. Não havendo ainda distância considerável dos elementos de um determinado texto para com os do gênero no que ele se inscreve, o mesmo não vai além do que adequar-se como espécie, forma, modalidade específica do gênero em questão. A aparente saída do gênero, como o fez o conto de atmosfera, num modo de relato que parece contar outra coisa que não a fábula de partida, em muitas ocasiões, é disfarçada por um vínculo, ainda que às vezes imperceptível, aos seus requisitos mais basilares. No conto pós-moderno, por exemplo, permite-se que a atividade narrante dê-se a despeito da ausência de uma narração propriamente dita. A não presença de um narrador é *sanada* pela colocação direta das personagens em ação, algo que vemos em “Meu querido assassino”, “Aula de anatomia”, ou “Testemunho”, “contos” de Dalton Trevisan, em *O grande deflorador* (2000). Vemos nesses textos o uso único do discurso direto que nos encaminha à transparência de uma trama (ou não).

Enquanto “narrativa curta”, o conto possui dois limites genéricos: narratividade e brevidade. Em sua crítica à ideia do fechamento do gênero, Jacques Derrida ressalta, com certa ironia, que, quando “um gênero se anuncia, tem que se respeitar uma norma, não se deve franquear, uma linha limítrofe,

não se deve arriscar-se à impureza, à anomalia ou à monstruosidade" (Derrida, 1980, p. 3, tradução nossa). Roland Barthes, como que se opondo ao estruturalismo com o qual primeiramente compactuou, opina que os teóricos textualistas se empenham em

ver todas as narrativas do mundo (há tantas, e tantas houve!) numa única estrutura: vamos, pensavam eles, extraír de cada conto o modelo, e depois, com esses modelos, faremos uma grande estrutura narrativa que aplicaremos (para verificação) a qualquer outra narrativa: tarefa extenuante [...] e, no fim das contas, indesejável, pois o texto perde assim sua diferença (Barthes, 1999, p. 11).

O posicionamento dos críticos mencionados é fundamentado na medida em que percebem um rompimento dos textos escolhidos para análise para com a estrutura narrativa que a teoria esforçou-se para definir e sistematizar. Nos estudos de *Sarrasine* de Horoné de Balzac (1830), e *La folie du jour* de Maurice Blanchot (1973), Barthes e Derrida, respectivamente, observam textualidades que pouco ajustam-se a uma medida estrutural de acordo com pré-requisitos genéricos estabelecidos. Derrida parte de *La folie du jour* para argumentar sobre o texto literário, no fim das contas, que admite a participação em um gênero, mas não a pertença a este (Derrida, 1980, p. 10). Para Barthes, *Sarrasine* é uma escrita "escrevível", plural, "uma galáxia de significantes e não estrutura de significados; não há um começo [no texto]: ele é irreversível; acedemos a ele por várias entradas" (Barthes, 1999, p. 13). Em outro momento: "para o texto plural, não pode haver estrutura narrativa, gramática ou lógica da narração" (Barthes, 1999, p. 13). Isso justifica sua afirmação antecedente de que o texto de "gênero incerto" "é o romanesco sem o romance, a poesia sem o poema, o ensaio sem a dissertação, a escrita sem o estilo, a produção sem o produto, a estruturação sem a estrutura" (Barthes, 1999, p. 12).

Contudo, a observação do peculiar, em escritas como as abordadas por Derrida e Barthes, não garante a teorização de um total de produções literárias mundiais. *Madame Bovary* (1856), de Gustave Flaubert, não é o romance sem a estrutura de um romance, assim como um *Grande sertão: veredas* (1956), do brasileiro João Guimarães Rosa, escrito cem anos depois. As demarcações de gênero existem sempre. Os estudos pós-estruturalistas, por sua vez, trataram de inflamar o assunto do aspecto dual do gênero: sua estrutura e seu conteúdo. Derrida chega a apresentar uma hipótese segundo a qual "um texto não pertenceria a nenhum gênero" (Derrida, 1980, p. 10). O caminho do texto por vários gêneros não quer, então, dizer uma fuga do território da novela para o do ensaio, do poema para o do relato, senão algo mais complexo, a nível interdiscursivo, intermediático. Assim resultaria impossível, de fato, especificar um gênero.

Uma outra hipótese leva-nos a crer que a especificação do gênero está mais para o reconhecimento dos seus componentes, estruturantes, mais na organização dos seus significantes do que nos seus desdobramentos semânticos. Para que não falemos mais de conto como gênero de certo texto (literário), é necessário que sua atividade narrante característica seja de alguma forma modificada, interrompida ou mesmo suplantada, e não que haja uma atualização de significados, substituição das vozes narradoras ou mudança de um público leitor, por exemplo.

O específico do conto está na brevidade do relato que ele conta. Mas para pensarmos acerca de "um limite para o conto", precisamos de uma ressalva: "um limite para o (sub)gênero literário conto". Porque se o conto remete – de acordo com uma das cinco teses sobre o gênero, segundo Walnice Nogueira Galvão, – a uma "simples ação de contar" (Galvão, 1983, p. 167), logo tal limite inexistiria. A frase "Lamento." de um médico, suponhamos, pode "contar" a morte de um parente nosso. O conto, como ação de contar, neste caso, corresponde ao sentido de "notícia", "novas", do qual se origina o vocábulo *novella*, no italiano (Moisés, 2006, p. 103). Mas para que se tenha um conto, enquanto subgênero literário do gênero "prosa narrativa", requer-se que o relato libere-se de um grau informativo, noticiante, para o diegético-mimético. Nesta passagem, a escrita de tipo literária realize-se. Estaríamos, enfim, dirigindo-nos não mais a uma "ação de contar", mas ao "conto de uma ação". O conto da ação, do acontecimento, abre-se a um meio menos pragmático de veiculação da mensagem, da narrativa em si. Quer dizer, o "Lamento" do médico, na situação hipotética referida, só é "notícia" para o ouvinte/leitor que partilha de uma relação com o defunto há pouco mencionado. Em outra esfera, a exposição do "como" deste "Lamento." levaria a uma abrangência universal aquilo que é de restrito interesse comunicativo. É como, no campo jornalístico, a saída da "manchete" para a "reportagem" tal qual.

Em linhas gerais, chega-se ao “como” da ação-história pela narração, inserção de personagens, e menção da temporalidade e espacialidade que lhe dizem respeito. O conto, em particular, “[condensa o] conflito, tempo, espaço e [reduz] o número de personagens” (Gancho, 2006, p. 9), embora possa se desviar para o relato de uma “história segunda” (Piglia, 2004), ou para a apresentação de tramas secundárias, isto é, “cotramas” e/ou “subtramas”, no entender de Enrique Anderson Imbert (1979). Para Moisés, o conto é

uma narrativa unívoca, univalente: constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza em sua mente (Moisés, 2006, p. 40, grifos no original).

O “como” de uma história não se consegue senão por uma atividade narrante, por mais que tal exercício se efetue no afã de ofuscamento do relato transmitido, quando os agentes da diegese (não apenas o narrador) parecem se esforçar em não tornar clara uma trama. Daí o destaque de Massaud Moisés: “sequência de atos praticados”. Algo semelhante afirma Gerard Genette, sobre a narrativa em si: “narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (Genette, 2017, p. 83); e também Claude Bremond: “toda narrativa consiste em um discurso integrando uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação” (Bremond, 2011, p. 118). A sucessão de acontecimentos ou atos encarrega-se de liberar aquilo que é a história mesma ao campo de visão do leitor. Logo o que se chama “narratividade” poder ser tratado, teoricamente, desde dois ângulos, confluentes ou não, como “atividade narrativa”, ou como “capacidade narrante nuclear” (Barthes, 2011). A atividade narrante de um texto literário fará com que o conto esclareça-se enquanto relato, fábula, história, enquanto escrita pertencente ao “gênero narrativa”. Já o núcleo narrante não quer dizer uma sequência de atos praticados, um enredo ao menos esboçado, confuso, mas sim uma potência diegética a ser justificada pelo todo do respectivo texto, ou pela destreza interpretativa de um leitor “superparticipativo”.

Os modelos de microconto escolhidos para comporem a antologia de Marcelino Freire (2004) são, de maneira muito contundente, exemplos da transição do conto-história para a escrita do átomo (com intenção) narrante. Reproduzamos três delas, a seguir, para melhor direcionamento teórico:

(sem título)

Ali, deitada, divagou: se fosse eu, teria escolhido lírios (Falcão, 2004, p. 15).

(sem título)

Caiu da escada e foi para o andar de cima (Myrtes, 2004, p. 17).

Mas o rio continua lindo

Pensa o desempregado ao pular do Corcovado. (Torres, 2004, p. 33).

Há de se pontuar que uma pesquisa de indiscutível importância já foi realizada por Marcelo Spalding a respeito da antologia de Freire, na Dissertação intitulada *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea* (2008) – inclusive a primeira pesquisa que se concentra no estudo do “miniconto” como subgênero do conto. No decorrer da escrita de seu trabalho, Spalding (2008) vai fortalecendo o argumento de que a maior parte dos microtextos inseridos ali preserva os componentes basilares de um conto. Chama-nos a atenção sobretudo a ocasião em que o pesquisador brasileiro defende a narratividade de microcontos, como os três citados anteriormente, baseando-se no conceito de “núcleo” na visão de Barthes (2011), neste caso, o núcleo narrativo. Assim, para ele, “o miniconto pode ser encarado como uma “narrativa nuclear” de poder e efeito semelhantes aos da “bomba atômica”: tudo está condensado em seu núcleo e é dali que deve partir a história, projetada, explodida no ato da leitura” (Spalding, 2008, p. 59).

Em linhas gerais, pode-se dizer que os “núcleos” cumprem uma função distribucional do texto narrativo, ao lado das “catálises”. Já desempenhando uma função integrativa, estão os “índices” e “informantes”, que apoiam o discurso narrativo, ainda que às vezes abram mão da linguagem narrativa, por assim dizer. Os núcleos são fragmentos do texto que resguardam “uma alternativa consequente para o segmento da história” (Barthes, 2011, p. 33). O que significa inferir que “os núcleos [...] formam conjuntos acabados de termos pouco numerosos, são regidos por uma lógica, são ao

mesmo tempo necessários e suficientes” (Barthes, 2011, p. 37). O relato de que “um carro freou bruscamente no meio da avenida” pode ser atravessado por uma pausa que antecipe a consequência do acontecimento, o que configura uma “catálise”, ou seja, o esclarecimento de que “o carro de trás já vinha notando um movimento inabitual na pista do carro que freou”. A dissertação do “cheiro forte de combustível” funcionaria como índice de um acidente; mais enfático ainda seria descrever “a chuva copiosa que caíra no momento”, o que seria um “informante”.

Barthes, por sua vez, monta sua teoria tendo como objeto de partida um romance: *Goldfinger* (1959), de Ian Fleming. Seu objetivo é ater-se à discussão dos microestruturantes de uma estrutura macro, do enredo, da história, do relato. O teórico, em outras palavras, esclarece que os núcleos, se são suficientes, o são em determinados momentos do texto narrativo, vez que indissociáveis a eles as catálises, índices e informantes têm a função de expandi-los (Barthes, 2011, p. 36-37). Não só isso, o que chamamos de “atividade narrante” não ocorre a não ser como uma sequência, a saber, “uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade” (Barthes, 2011, p. 41). A narratividade resultaria no entrelaçamento dos núcleos com as catálises, índices e informantes, como revelação na e da escritura. A transparência da trama dependeria de que essas estruturas mínimas compusessem as diferentes partes do relato, ou, de um modo simplório, seu início, meio e fim.

Em Adriana Falcão, Adryenne Myrtes e Antônio Torres, temos “micro-escritas” – categoria à que chegamos no curso dos estudos que culminaram em tese de doutoramento (Santana, 2021) – que respondem a uma lógica interna distinta: a de esvaziamento ilimitado da atividade narrante. O termo “esvaziamento” alude à opinião da teórica argentina Josefina Ludmer em relação a escrituras do presente (primeira década do séc. XXI, exclusivamente pensando no seu país): “não se pode lê-las como literatura porque aplicam “à literatura” uma drástica operação de esvaziamento” (Ludmer, 2010, p. 1). A pesquisadora dirige maior foco a uma suposta perda do poético, um esgotamento do denso, do paradoxal, do metafórico: textos que são, ao mesmo tempo, ficção e realidade. Não menos relevante é considerarmos também um esvaziamento sintático, estrutural, genérico: não somente o desvio do literário e a entrada no território da linguagem comum, na dissertação não mimética, nas modalidades sem a passagem pela literatura. As microformas de Falcão, Myrtes e Torres apresentam um outro estágio, não mais o da economia da narrativa, mas a economia da escritura mesma.

Pensemos inicialmente nos seus enredos, e nas partes que o compõem. O primeiro microtexto nos oferece um (provável) narrador, em terceira pessoa, relatando sobre uma personagem que divagou. Esta, no lugar de outra pessoa, escolheria lírios. Um conflito? Sim, uma personagem discorda de outra. Mas o que a levou a desabafar tal posicionamento? Por que lírios e não rosas? Para que ocasião escolheria lírios? Um casamento? Trata-se de um matrimônio que findou porque a noiva lançou um buquê de tulipas em vez de um de lírios? Em que tempo? Qual espaço? Em um conto, essas lacunas são instantaneamente preenchidas, seja na exposição, complicação, clímax ou desfecho – ainda que a lógica de início, meio e fim não equivalham à linearidade que vai da apresentação ao nó, e este ao desenlace (Imbert, 1979, p. 87). O esvaziamento da atividade narrante é suplantado por um núcleo com desígnio, a princípio, narrativo. No entanto, ao passo que o núcleo nos encaminha a interpretações pelas quais, em vez de esticarmos a semântica do que lemos, organizamos componentes que não vemos, passamos a um exercício de narrativizar o que ainda não se satisfaz como narrativa.

O segundo microtexto, de Myrtes, nos *informa* sobre alguém que despencou de andar para alcançar o andar de cima. Sugere-nos por isso o tema, ou o acontecimento da morte. Mas a narrativização do episódio da morte inexiste, além da caracterização de uma personagem. Isso de não sabermos quem “caiu da escada” até que é uma permissão da linguagem do conto, pautada na concisão, na economia, na subtração das digressões. Todavia, uma permissão garantida em razão de a atividade narrante, o discurso de tipo descritivo (das personagens, espaço e tempo) ou a escrita afirmativa, argumentativa, opinativa, fizerem-se em outros momentos, antecedentes e/ou subsequentes ao que se conta. Aqui, “cair da escada” e “ir para o andar de cima” são dois atos que, cumprindo ao menos um desígnio autoral, editorial ou experimental, estão para resumir uma história, *noticiando* o principal acontecimento desta, mas largando mão de narrá-la. Para tanto, a prescindibilidade de algumas revelações inicia já na não inscrição de um título, assim como ocorreu com a microescrita de Adriana Falcão. O título tem pouca relevância na generização de um texto literário. Mas, nestas situações de

escrita “unifrásica”,² para citarmos um termo de Spalding (2008), sua eliminação refrata uma mesma lógica do corpo: o “corte da ação de escrever”; o compromisso no endereçamento da mensagem concisa como atitude superior ao da atividade narrante; o breve acima da narratividade.

O microtexto de Antônio Torres, “Mas o Rio continua lindo”, do mesmo modo, não comporta um enredo, seja ele clássico ou não linear. Sustentar a tese de que o conto é a revelação de *ação + consequência* é pouco seguro. Haveria o contra-argumento de que, hipoteticamente, o dito “Pedro cresceu e morreu” configura um conto, neste mesmo sentido de “ato > efeito”. Por outro lado, o que vemos é somente um núcleo – “Pedro cresceu” – sendo interceptado por outro – “Pedro morreu”. Falta o discurso diegético, munido de outros núcleos narrativos, além das catálises, índices e informantes, que se relacionam no enrijecimento disso que se chama *trama*. “Pular do Corcovado” é um ato consequente de “estar desempregado”, porém a justaposição das duas revelações dispensa uma continuidade narrativa, porque nisso do *breve sobrepor a diegese*, o título “Mas o Rio continua lindo” revela, de modo mais acentuado, o desígnio irônico da textualidade que se emite.

A necessidade do relato, na acepção mais remota, o dever do relatório dos acontecimentos tribais (Teles, 2002, p. 167), dá lugar, portanto, “à urgência do dizer” (Santana, 2021), e o “dizer” acaba por demandar um leitor situacional, o qual não necessita do detalhamento sobre aquilo que se articula/escreve. O esvaziamento da atividade narrante é, assim, compensado por uma atitude criadora oriunda do leitor. As escritas enquadradas neste tipo são algo peculiar em relação aos “anticontos”. No anticonto, “seu caráter paradoxal consiste, basicamente, em que, ao ser fragmentário, retoma elementos excludentes entre si, quer dizer, elementos do conto clássico e do conto moderno e/ou de gêneros extraliterários, sempre pondo em evidência o caráter convencional de toda narrativa” (Zavala, 2004, p. 324, tradução nossa). Como “espécies” de “não-contos”, os “microcontos” da antologia de Freire, no lugar de transitarem por vários subgêneros da prosa literária, ou não literária – de maneira que cheguem ao menos à ilusão de um relato –, parecem se exaurir de quaisquer pertencimentos genéricos (prosaico-literários), por excesso de economia de escritura.

Atividade narrante fora do texto: miniconto e microformas

Uma nova hipótese sobre a generização do conto seria podermos afirmar sobre a visibilidade do relato na escritura, e não em uma competência leitora ou na expectativa do que o escreveu/divulgou/catalogou/vendeu. A distância de alguns contos para narrativas curtas como as de Giovanni Boccaccio, em *O Decamerão* (1353) – denominadas no seu tempo de “novelas” – faz com que alguns teóricos, ou mesmo escritores, esquivem-se do ato de *determinar o gênero* por entrega exclusivamente textual: Horacio Quiroga, importante contista uruguai, propõe que o conto é aquilo que entendemos como tal. Esse seria um posicionamento comum dentre aqueles que percebiam, na primeira metade do século passado, os componentes do enredo do conto perdendo-se em composições com estrutura anticonto. Potencializa-se depois uma *estética* outra: a trama confusa, a supressão de alguma parte do enredo, a não aparição da voz de um narrador, dão lugar à invisibilidade da história, dessa história ao menos dissimulada, ao menos enigma. O questionamento volta-se agora a como atua o leitor: se, na leitura dos anticontos, parte da sua interpretação consiste em narrativizar por cima de uma narrativização preexistente, ou de uma história mais ou menos transparente, os não-contos (como os “microcontos” da antologia) são passíveis de uma narrativização que faça germinar a própria história, que pode ser uma dentre muitas.

Para que o conto permaneça conto, no sentido de *conto narrativizado*, convém que o superlativo “micro” ceda a um limite. Talvez por essa razão alguns autores de escritas muito breves recorram a outros prefixos para designar suas composições: “minicontos” – em *Minicontos e muito menos* (2009), de Laís Chaffe e Marcelo Spalding, ou *Minicontando* (2009), de Ana Mello; “seleta minimalista” – em *Práticas proibidas* (1989), de Edilberto Coutinho; “nanocontos” – em *Cem toque cravados* (2012), de Edson Rossatto; “ministórias” – em *Ah, é?* (1994), de Dalton Trevisan. É provável que o “micro-” aluda a uma miudeza extensiva que vá além do “mini-”.

A perspectiva teórica pela qual nos guiamos é a de que, sim, existe o miniconto, todavia não como gênero independente em relação ao conto, mas como subgênero ou espécie deste, algo discutido pela

² Escrita que se estrutura praticamente com uma frase única, configurando, na maioria das vezes, uma unidade e não um objeto fractal.

pesquisadora venezuelana Violeta Rojo, uma das pioneiras no estudo dessas formas mínimas: “o miniconto é um novo subgênero narrativo que, apesar de sua extrema brevidade e suas outras características distintivas, cumpre com os elementos básicos que deve ter um conto e, portanto, pode incluir-se dentro do gênero” (Rojo, 1997, p. 15, tradução nossa). Outro nome relevante no estudo desses microtextos literários, David Roas, segue a mesma linha, a de que as características do que ele chama de “microrelatos” “não são exclusivas do microrrelato, senão que aparecem também no conto [...] e com a mesma função” (Roas, 2008, p. 52, tradução nossa). A extensão do miniconto, portanto, seria aquilo que “uma olhada nossa alcança”, com base ainda em Violeta Rojo (1997, p. 66), por meio da qual venhamos a perceber prontamente início e fim do texto que nos é exposto. Os “microcontos” reunidos por Freire proporcionam-nos metade desta experiência, uma vez que detectamos neles início e fim, de imediato, mas não vemos ali as histórias narrativizadas, os contos narrados, ainda que aberturas a nível sintático, pontes ao que Ary Malaver (2017) denominará “narrativização *a posteriori*”.

Tendo em vista que o miniconto comporta todos os estruturantes do conto, que vão da unidade dramática, aos poucos personagens, subtração das digressões, partes do enredo (ao menos como insinuação), subsistência de uma história narrada, revelação de uma trama já na escritura, ao que se soma o uso mais incisivo da linguagem concisa e elíptica, resta no mínimo a suspeita de que os “microcontos” citados não satisfazem tal estrutura. Algo diferente ocorre, por exemplo, em “Los reyes y los dos laberintos”, de Jorge Luis Borges, incluído no livro *El Aleph* (1999 [1949]). Tal composição corresponde ao que entendemos por miniconto. A narrativa contém os elementos do conto e, enquanto pertencente a um subgênero deste, caracteriza-se por uma concentração na atividade narrante, de maneira que se tornem dispensáveis recursos não narrativos ou menos narrativos em sua estruturação. São algumas de suas particularidades: caracterização sucinta de personagens que participarão do ato principal do conto, ou do clímax da história (“os dois reis” / “Deus”); a não descrição de nomes, de aparências, ambientes, ou sua mínima informação (“simplicidade do rei dos árabes” / “labirinto tão surpreendente e sutil”); a supressão completa ou quase completa do discurso livre, opinativo, da dissertação, da afirmação, que aparece com evidência apenas em dois momentos (“Essa obra era um escândalo, pois a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus e não dos homens [...]” / “A glória esteja com Aquele que não morre.”). A atividade narrante compromete-se, com uma velocidade mais aguçada, em nos dar certeza sobre uma trama, embora tais convicções sejam às vezes enganosas.

Em “Os dois reis e os dois labirintos”, a atividade narrante independe de uma narrativização *a posteriori* à medida que revela pelo menos “uma trama” (Imbert, 1979), “uma história primeira” (Piglia, 2004). A narrativização *a posteriori* é manobrada pelo leitor, está fora da circunscrição textual. É possível que Adriana Falcão, Adryenne Myrtes e Antônio Torres tenham chegado ao resultado dos microtextos citados no tópico anterior com base em uma história de partida, mas ocorre que essas “fábulas” não foram narrativizadas/narradas na superfície da escritura. Isso quer dizer que não temos, nessas escritas hiper-breves, uma “narrativa” cumprida nas suas três acepções, de acordo com a perspectiva de Genette (2017): no sentido de “história” (fábula da que se parte), de “narrativa” (o significante, o próprio texto narrativo), e no sentido de “narração” (ou as vozes que cumprem a função de relatar). O esvaziamento narrante d’*Os cem menores contos* observa-se inversamente, começando pela não narração de ações que dizem respeito às diferentes etapas de um enredo, proporcionando a mutilação da textualidade narrativa, e culminando no ofuscamento de uma trama. Tal rompimento com a atividade narrativa reflete um desencontro para com o que se compreendeu, durante décadas, como discurso narrativo:

história e narração, só existem por intermédio da narrativa. Mas reciprocamente a narrativa, o discurso narrativo só pode ser tal na medida em que conta uma história, sem o que ele não seria narrativo [...], e na medida em que ele é proferido por alguém, na falta do que [...] não seria em si mesmo um discurso (Genette, 2017, p. 87).

No que se transforma, então, o discurso narrativo, quando, em vez de prender-se ao conto da história, esgota em si o relato? É o que antes víhamos colocando como “passagem da necessidade do relato para a urgência do dizer”. De um modo mais incisivo, a necessidade do relato deixa de ser do relato. Propõe-se que seja este um intento do leitor, que os narradores somos nós. Os microtextos problematizados aqui nos levam a questionar se a concisão narrativa foi ou não absorvida pela concisão do discurso, da mensagem, da comunicação, da escritura. Em caso de uma resposta

afirmativa, passa a ser relevante que pensemos em outro vocábulo que mais precisamente os identifique, esquivando-se do arremate sobre o genérico, o prosaico ou o narrativo. Daí chegarmos às designações “microforma” ou “micro-escrita”, por cumprirem tais requisitos, ainda que, nesse desvio dos tipos de enredo mais difundidos do conto, esses textos hiper-breves pareçam ir além de um pacto com a abertura semântica do código literário.

As três microformas citadas linhas atrás coincidem em um ponto: a insinuação de um diálogo. No início deste trabalho, tínhamos mencionado “Meu querido assassino”, “Aula de anatomia”, e “Testemunho”, textos de Dalton Trevisan, em *O grande deflorador* (2000), como escritas pelas quais se opta pela não utilização da voz de um narrador, e que seu discurso direto encarrega-se de posicionar prontamente as personagens em ação, algo que remete à estrutura do modo dramático. No que concerne às microescritas de Reynaldo Damazio, Andréa del Fuego e Márcia Denser, citadas a seguir, o diálogo não é evidente, mas sua possibilidade é garantida com o apoio do sinal gráfico (-) que antecede a voz de um provável personagem:

Primeiro grande amor

- Eva, não vá... (Damazio, 2004, p. 3).³

Arruda

- Se for o Capeta, diz que tô no banho. (Fuego, 2004, p. 23).

(sem título)

- Então se ama, tira a roupa. (Denser, 2004, p. 61).

As microformas, ao contrário do que ocorre com os “anticontos” de Trevisan, preferem a ocultação da sequência de acontecimentos que venham a remeter a uma suposta ou embaracosa trama. O trabalho elíptico, nas microformas, atinge outra camada, não mais a da economia em prol da ofuscação semântica, senão a da subtração justificada pela expectativa de um leitor com potencial narrativizante. Este seria o “leitor-escritor”, como o define Ary Malaver (2017), com habilidade de efetuar o que Lauro Zavala (2004, p. 35) nomeia “leitura abdutiva”, orientada pela qual ele “[pode] partir da interpretação de que o texto mais breve pode ser o mais extenso, precisamente porque, como no rádio, deixa [para ele] a possibilidade de recriar, a partir de um só termo, e pela própria natureza semântica deste, diversos universos textuais”. No mesmo sentido, Malaver crê que o objeto nano, a escrita cujo corpo comporta um único termo, consegue tornar-se macro na intervenção do leitor-escritor. O extremo do “conto unilexêmico” também aparece na coletânea organizada por Freire (2004):

Quatro letras

Nada. (Carrero, 2004, p. 79).

Para que enxerguemos o conto em microformas como “Quatro letras”, teríamos, como propõe o raciocínio de Zavala, que atentar concentradamente para uma “natureza semântica” do seu todo. Mas qual a metáfora, qual a densidade, ou o universo narrativo que esconde a expressão “nada”, seja ela substantivo, advérbio ou verbo? Depois, a chegada a “universos textuais inéditos”, no final das contas, não configura uma saída explícita do texto? Embora seja relevante a atitude dos pesquisadores, voltando-se a microtextos de extensão semelhante à que chegou Raimundo Carrero, algo evitado por tantos outros, compreendemos que se dispersam, teoricamente, nas ocasiões em que admitem dirigir-se a “contos”, e não a outra modalidade genérica. Talvez isso ocorra em razão de as microformas às que se voltam se abrirem a uma pressuposta pluralidade de sentidos: Zavala faz uma leitura de “Dios”, de Sergio Golwarz, enquanto Malaver interpreta “Luis XIV”, de Pedro Aparicio. Citemos as duas microescritas na sequência.

Dios

Dios. (Golwarz, 1969, p. 91).

Luis XIV

Yo. (Aparicio, 2016, l. 860).⁴

³ De acordo com a paginação do “Micróbônus”, que se refere à apresentação na edição analisada dos três “microcontos” extras que se adicionaram aos outros cem publicados na primeira edição da obra.

⁴ A marcação com “l.”, no lugar de “p.”, de “página”, se refere ao termo inglês *location*, que remete à posição do texto em um livro digital Kindle, da Amazon.

A respeito de “Dios”, do seu compatriota mexicano Sergio Golwarz, Zavala pronuncia-se: “O texto deste conto ultracurto diz, simplesmente: “Dios”. Este conto merece ser lido cuidadosamente, em especial num país maioritariamente católico como o México” (Zavala, 2004, p. 98, tradução nossa). Por sua vez, dirigindo-se a “Yo”, de Pedro Aparicio, Malaver afirma:

Se apenas incluísse a partícula “Yo”, o texto ficaria numa mera conceptualização linguística. Se apenas tivéssemos a outra, “Luis XIV”, teríamos uma simples unidade referencial. Mas ao se encontrarem ambas as partículas, produz-se um nanotexto que nos conta, por exemplo, a complexa história de um ser egocêntrico, um Rei Sol que reduz toda a França a sua pessoa (Malaver, 2017, l. 2356, tradução nossa).

Temos aqui um terreno teórico muito recente, e também muito escorregadio, para pisarmos. Há que se observar se o tipo de leitor requerido é ainda aquele que, diante de formas que aliam a pouca narratividade a outras estruturações textuais que conservam uma intenção ficcional, está ali para “atualizar” a semântica do texto, e os seus muitos vieses de significado, ou se é um leitor que resgata uma narrativização preexistente, a qual o microtexto lido “somente” avisa que existe. Se o texto vislumbra esse segundo leitor, estamos tratando, realmente, da relação mais próxima que possa haver entre leitor e escritor, mas em um grau testemunhado em outra interação, não propriamente literária, e sim pragmática. É contraditório, da nossa parte, termos a leitura pragmática como o único procedimento interpretativo de determinado texto literário, uma vez que a literatura não subsiste pela univocidade semântica. A exigência do conhecimento do contexto, no qual se insere o texto, e no qual está imerso o escritor, tensiona a leitura única: assim como um sujeito emissor revela que tem frio para um interlocutor que esteja perto de uma janela aberta, ao passo que este decide fechá-la, insinuam os pesquisadores que temos, nos dois microtextos citados, “o dever” de saber que “Sergio Golwarz é nascido no México”, e que “Luis XIV é um personagem da história francesa”, para uma leitura satisfatória dos mesmos. Com essa postura, concluímos que os microtextos são impassíveis a uma atualização de sentido. Além disso, a ciência situacional permite que dispensemos a narrativização, de autoria nossa, dos textos em questão. Os “cem microcontos” reunidos por Freire abrem margem para essas duas “recepções”: ou a microforma esconde um relato novo, ou esse relato já existe, e vai tomando forma com as nossas “inferências” (Eco, 1993), com base nas informações, situações estereotipadas e figuras explicitamente transmitidas.

Tal abertura pudemos observar nos microtextos de Reynaldo Damazio e Andréa del Fuego, citados linhas atrás. A microescrita de Damazio, por conter no seu corpo a figura “Eva”, transporta-nos ao acontecimento bíblico no Éden, à “queda da mulher”, quando cede à proposta da Serpente, ou à animalização de Lilith, primeira mulher de Adão, se seguirmos certa vertente do mito. A estória há muito conhecida, difundida e contada, ergue-se, agora, com um outro contorno, enxertando o acontecimento em que o homem suplica à mulher: “não vá”, ação essa não relatada no livro do Gênesis.

Em “Arruda”, de del Fuego, o leitor é convidado a rememorar a mística por volta do banho de arruda que, segundo crença, afasta o mau-olhado forjado pelo “Capeta”, figura que aparece no microtexto. Neste caso, não há alusão a uma narrativa como ocorre em “Primeiro grande amor”. Mas a familiaridade do leitor para com os significantes mais evidentes da microescrita, “Arruda” e “Capeta”, talvez o leve a se esforçar por narrativizar aquilo que carece de narratividade: quem sabe inferindo que uma mãe se banha normalmente em casa, quando ouve o marido insensível chegar, ao que se dirige para a filha, com a qual tem uma grande intimidade: “- Se for o Capeta, diz que tô no banho”. Logo uma trama é imaginada. Por outro lado, em um ponto as microescritas de Damazio e del Fuego coincidem: o enredo não existe, a não ser no exterior do que “se conta”.

Microficção e microformas: o transgênero e o não-gênero

O que se chama “microconto”, “miniconto”, “microrrelato”, sobretudo no âmbito das produções em língua portuguesa e espanhola, também é uma identificação dada a textos hiper-breves com dinâmica “anticonto”, sejam estes, por outros motivos, vinculados à estética modernista ou à pós-moderna. A distância desses minitextos para com as narrativas curtas levou alguns estudiosos a concebê-los a partir do nome “minificção” (ou “microficção”, sinônimo, neste caso) (Andres-Suárez, 2010; Zavala, 2004; Tomassini; Maris Colombo, 1996). De início, a troca do termo “conto” pelo radical

“ficção” avisa que as escritas assim identificadas dispensam a narratividade do conto, ou de outro gênero narrativo, todavia, mantendo-se no território da prosa literária, que pode ser ficcional ou não mimética; ou que nelas a narratividade é garantida, ainda que como textualidade secundária, pouco perceptível, em relação a outros componentes genéricos, textuais. Pensando em uma circunscrição genérica, a minificação abarcaria um número maior de formas de texto, uma vez que, nessa combinação do diegético com o não narrativo, o não narrativo com o ficcional, e o ficcional com o não mimético, ensaístico, didático, são muitos os gêneros que se interligam, como o conto, o poema lírico, a fábula, o bestiário, o aforismo, para que se citem alguns.

A minificação, portanto, é uma modalidade genérica “transgênero”, por assim dizer. A hipótese é uma adaptação do que afirmaram as pesquisadoras Graciela Tomassini e Stella Maris Colombo, ainda na década de 90, em trabalho conjunto:

Quando uma minificação toma emprestados os moldes da fábula, da parábola, do caso, da lenda, do mito, do quadro de costumes, do retrato, da epístola, do aforismo, da sentença, do relatório científico, do aviso publicitário – como costuma acontecer – acusa a preeminência de diferentes tipos de discurso, feito que explica as dificuldades associadas à especificação genérica desta forma escriturária. É por isso que sugerimos considerá-la em termos de categoria transgenérica (Tomassini; Maris Colombo, 1996, p. 84, tradução nossa, grifo das autoras).

As autoras defendem que a classificação genérica “minificação” identifica escritas curtas que vão desde “La montaña”, de Enrique Anderson Imbert, com uma intenção narrativa mais evidente, a minitextos de tipo injuntivo, como as “Instrucciones para subir una escalera”, de Julio Cortázar, ou dissertativos, argumentativos, como em “El azar de la genética”, de Hernán Lavín Cerdá. O deslocamento de um gênero a outro, seja este literário ou não, observa-se também em *El libro de los seres imaginarios* (2007 [1957]), de Jorge Luis Borges, e *Bestiario* (1997 [1938]) de Juan José Arreola, cujos textos brevíssimos combinam a descrição e a dissertação com imagens impossíveis que caracterizam a literatura fantástica. Em outro contexto estético, *mínimos, múltiplos, comuns* (2015), de João Gilberto Noll, e *O filantropo* (1998), de Rodrigo Naves, convergem ao menos em sua estrutura transgenérica. Nas minificações reunidas no primeiro livro, ora a narração é substituída imediatamente pela ação, ora a voz narradora, seja em primeira ou em terceira pessoa, compromete-se em comentar ações que tampouco são narradas claramente, “numa ruptura fatal de enredo” (Ferrari, 2011, p. 4). Em *O filantropo* (Naves, 1998), descrição, dissertação e argumento, linguagem presente nos contos, mas não em posição de protagonismo, proporcionam quase uma exclusão do discurso diegético.

A minificação não surge, meramente, com o intento da diminuição do conto, e sim na interação de componentes de gêneros, literários ou não, resultante do exercício da escritura mínima. Nas palavras de Lauro Zavala, a minificação é um “gênero proteico, ubíquo e sugestivo” (Zavala, 2004, p. 69); segundo Irene Andres-Suárez:

A minificação [...] é uma supracategoría literaria poligenérica (um hiperônimo), que agrupa os microtextos literários ficcionais em prosa, tanto os narrativos (o microrrelato, sem dúvida, mas também as outras manifestações da microtextualidade narrativa, como a fábula moderna, a parábola, a anedota, a cena ou o caso, por exemplo) como os não narrativos (o bestiário – quase todos são descritivos –, o poema em prosa ou a estampa) (Andres-Suárez, 2008, p. 20-21, tradução nossa).

“Supracategoría poligenérica”, “gênero proteico” ou “transgênero” são designações que se equivalem: categorizam textos que simulam pertencimento genérico, uma vez que admitem participação em mais de um gênero. O *aparente pertencimento* indica o gênero no qual a escrita aplica o seu movimento anti-. Assim, teremos como *formas de minificação* um anticonto, antiprosa poética, antifábula, antibestiário, antiaforismo etc. A concentração de Noll em uma ação, sem narrativização de um conflito, sem tornar transparente o enredo, faz com que o escritor consiga o anticonto, em *mínimos, múltiplos, comuns* (2015), assim como a digressão de Naves pela linguagem descritiva, em *O filantropo* (1998), com sutis alusões a acontecimentos, conduz Naves à escrita de antipoemas em prosa.

Ocorre com *Os cem menores contos brasileiros do século* (2004) outra situação. Não há tempo, em razão da ultracurta escrita, para que componentes mais basilares e complexos de gêneros distintos se intercruzem. Paralelamente, neste mesmo espaço de escritura, os estruturantes de um gênero ao menos, tampouco se apresentam com explicitude. Quando denominamos “contos” essas

microescritas, reforçamos a tese segundo a qual “sempre será conto aquilo que o seu autor batizou com o nome de conto”, como propunha Mário de Andrade (2012, p. 9). O romancista brasileiro, que também foi contista, mostrou-se um tanto incomodado com o labor em que se pretende separar o que é conto daquilo que não é. Contudo, limitou-se a defender o exercício narrativo por meio do qual o autor rompe com o conto de enredo, algo que ele próprio pôs em prática. Chamar de “contos” os contos de atmosfera, abertos, enigmáticos, fantásticos, anticontos, é algo menos polêmico do que afirmar que um corpo unifráscico relata tal qual um conto. Perigamos, nesta última conduta, concordar que a classificação genérica se reduz a uma expectativa autoral tão-somente, ou apenas a uma exterioridade opinativa. Partindo de que as microtextualidades não resistem à afirmação “conto”, logo, “cem menores contos” para quem? Marcelino Freire, organizador da antologia? Para os autores que a compõem? Ou se resumiria a uma estratégia editorial-mercadológica?

O que está em jogo nesta discussão não é a possibilidade de julgarmos o bom e o ruim, ao opormos a narrativa e a não narrativa. Propomos, em contrapartida, que o esvaziamento drástico do conto (ao menos projetado enquanto) seja explorado em diferentes campos, no das motivações dessa escritura, no da autoria, da mercadologia, dos canais de divulgação, além de nos atermos a elementos propriamente internos, e à ação leitora. O esvaziamento do conto revela escritas que negam o todo de várias modalidades genéricas, culminando em “espécies” de microformas não-gênero. Acontece que, ao reunirmos e compararmos um montante de escritas hiper-breves as quais recebemos com o nome de contos, relatos, narrativas, vemos que modos de negação do gênero acabam coincidindo, como que fazendo brotar uma modalidade genérica específica. Em trabalho mais volumoso (Santana, 2021), chegamos à defesa da generização da “microescrita”, gênero que emerge a partir do momento em que escritas ultracurtas convergem na mesma dinâmica de mutilação da estrutura de um relato, em benefício, não da complicação semântica do texto, senão do experimento da linguagem literária – aliado ao da não literária –, de maneira a fazer sobrepassar uma complicação anterior, a nível sintático.

São três microformas, mais ou menos independentes, que expõem como a microescrita aparta-se da estrutura-conto: microforma “transmodal”, “pré-narrativa” e “não-narrante” (Santana, 2021). É o excesso de subtração que faz com que prefiramos, por exemplo, que algumas escritas hiper-breves não sejam consideradas de gênero transgênero, mas como formas de transmodo. Neste caso, não é a presença latente de um gênero em um texto projetado como sendo de outro, mas sim uma conexão de linguagens distintas que abrem mão de cumprir o propósito que elas esboçam. Denominamos “microformas transmodais” “micro-escritas” como a que se cita a seguir:

(sem título)

Bel. em X e Y

c/ * G - Hip. Dot.

BB 100 + prof. D.C. c/ acess.

Ac. Cc/Ch 15d.

\$70 + tx

CASAD. INFIEL (Fantini, 2004, p. 91).

A microescrita, sem título, de Sérgio Fantini insinua uma comunicação, via linguagem matemática, para que algo narrante realce, caso aceitemos no mínimo a intenção do autor de ter escrito um conto. No fim, percebemos que o texto nem é diegético nem matemático em sua suficiência, porque o código segundo não é utilizado para facilitar a veiculação da mensagem do primeiro, mas para complicá-la e exauri-la. A abundância de abreviaturas (Bel. D.C., Ac.), símbolos (-, +, /) e números (100, 15, 70), substitui até mesmo a especulação de uma narrativa. O transmodal, no caso especificamente da microescrita de Fantini, estaria no encontro do matemático com os tipos injuntivo, expositivo e descritivo do texto, mas tudo em entrelinhas, como estratégia de alusão a uma narrativização que não há, a não ser como investida do leitor mesmo. Já o transgênero, no geral, estaria na forma como o texto absorve os estruturantes do código segundo, acontecendo de eles sobressaírem em relação aos componentes do código primeiro, pelo qual se identifica. Assim ocorre em *O filantropo* (1998), de Rodrigo Naves, obra de contos, conforme ficha catalográfica, todavia um livro de textos breves cujos corpos comportam com maior evidência as linguagens descritiva, argumentativa e o discurso mais característico de uma voz poética, que são perpassadas por raras passagens narrantes.

Há também as microescritas que se distinguem do conto-enredo e do conto de trama difusa e aberta: as “microformas pré-narrativas”. São formas que transformam a “unidade de ação” do conto,

que diz respeito à “sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam” (Moisés, 2006, p. 41), em um ato único, ou cena neutra (Moisés, 2006). Nelas, uma voz geralmente se articula fazendo uso da terceira pessoa, e do pretérito, considerado o tempo mais comum da narração. A atividade narrante, portanto, é trocada pela cena narrante, que pretende ser suficiente enquanto narrativa. Além disso, em suas estruturações, não há narrativização do conflito em um momento independente: o leitor é “desafiado” a identificar as motivações do ato na leitura do ato mesmo, um requerimento ameaçado a se tornar repulsivo, uma vez que tal experiência é dependiosa de um leitor com sensibilidade criativa de um escritor, tipo que existe em um número mais reduzido que o de leitores comuns. Abaixo, um exemplo de microforma pré-narrativa, contida na antologia de Freire (2004):

Fuzilamento

O condenado levantou o pé para evitar a poça d’água. (Corsaletti, 2004, p. 28).

O termo escolhido, “pré-narrativa”, indica que nessas microescritas o apelo para uma “narrativização *a posteriori*” (Malaver, 2017) é maior, por apresentar a voz de um possível narrador, a referência a um acontecimento, um agente que parece um protagonista, e o tempo passado, em uma escritura que se mantém alusiva somente ao discurso narrativo, não abrigando, assim, uma conexão com outras linguagens, algo que ocorre com as transmodais. São muitas as estratégias dos escritores para que microescritas com essa configuração não pareçam estéreis em seu intento narrante, e assim possam cumprir um desígnio semelhante ao do conto. Uma alternativa seria a apostila no clímax, no “episódio apical”, muitas vezes enrouulado com o tema da morte, da catástrofe, da perda, que é o caso de “Fuzilamento”, de Fabrício Corsaletti, microescrita supracitada. O título informa-nos um acontecimento que não chega a ser narrativizado, a ação do fuzilamento. A única “ação narrante”, que não deve ser confundida com “atividade narrante”, refere-se a uma cena secundária, na qual o condenado levanta o pé “para evitar a poça d’água”. Em termos mais objetivos, a história do fuzilamento não é narrada, e a densidade dramática que se busca na ação transmitida é invisível, caso o leitor opte por não ser o inventor ou o evocador do conflito que circunda o assassinato. O uso do pretérito, e de uma voz que profere sobre outra pessoa, em uma sentença narrante unifráscica, são estilos de escrita literária pautados na concisão. Mas as ações contadas da maneira mais breve possível, em contos, novelas, romances, costumam ser justificadas por uma atividade narrante ou “unidade narrante máxima” inscrita em seus entornos (Imbert, 1979, p. 107). Em *Memórias sentimentais de João Miramar* (1971), de Oswald de Andrade, temos um microcapítulo cujo corpo destaca a cena única:

Natal

Minha sogra ficou avó (Andrade, 1971, p. 58).

O capítulo 75 do romance de Andrade (1971) compromete aquilo que se entende como estrutura de um capítulo, porém, sua narratividade subsiste porque o acontecimento é subsequente a dois momentos em que a “sogra” é mencionada, explicitamente, e fazem o leitor ficar “preparado” para o curto da escrita. “Fuzilamento”, por sua vez, não é um fragmento de obra: é o todo. Não há narratividade precedente ou procedente, mas sim um núcleo narrante projetado como ponte a uma ação maior, descoberta ou trabalhada por um leitor-escritor.

Diferentemente, em “microformas não-narrantes” tampouco um episódio neutro aparece. São exemplos as microescritas “Dios”, de Sergio Golwarz, “Yo”, de Pedro Aparicio, e “Quatro letras”, de Raimundo Carrero – esta última inclusa na antologia de Freire (2004) –, microformas unilexêmicas citadas e comentadas linhas atrás. Nas microformas não-narrantes, a voz emissora existente afasta-se da voz “clássica” de um narrador, e sua textualidade assume o discurso livre, com afirmação, ou argumento, descrição, pseudo-diálogo, palavras e/ou expressões desconexas, etc. São os casos de mais elevada mutilação e esvaziamento da atividade narrante, ou os casos mais evidentes da inexistência do conto-história, conto-relato, conto-narrativa, conforme observamos a seguir:

Outra viagem

A mala é bem grande, mas eu não sei se cabem as pernas. (Nestrovski, 2004, p. 35).

Só

Se eu soubesse o que procuro com esse controle remoto... (Bonassi, 2004, p. 30).

(sem título)

- Então se ama, tira a roupa. (Denser, 2004, p. 61).

Assim como uma só sentença pode resguardar um desígnio narrante que resuma ou resolva algo da trama, são muitos os momentos em que, nos contos, a não narratividade se injeta. Mais uma vez, entretanto, nas microformas não-narrantes a não narratividade seria a inteireza da composição. Não por isso, essas microescritas ficam impassíveis a uma narrativização. “Outra viagem”, de Arthur Nestrovski, abre margem para que pensemos em um assassinato, em um corpo que “será conduzido” em uma mala ou porta-malas para a “outra viagem”, isto é, aquela “sem volta”. “Só”, de Fernando Bonassi, é nesse sentido semanticamente menos expansivo. Não há pelo menos uma ação subentendida com densidade “climática”. O apelo ao apical retorna com a microescrita sem título de Márcia Denser. Um suposto diálogo, por meio do qual um possível personagem prova o amor de uma segunda pessoa. Em um ponto, as três microformas coincidem: operam um drástico esvaziamento da atividade narrante. Saem da estruturação os atos narrativos sequenciais, dos que germinavam a urdidura da trama, e entram o episódio desprovido de um conflito narrativizado, além do discurso livre e o cruzamento de diferentes códigos comunicativos, componentes que no relato não são peças basilares, mas que, nas microescritas, constituem o seu todo.

Considerações finais

Nos últimos anos, o estudo do conto não implica somente uma entrada nas suas formas, espécies e subgêneros. O filtro que determina a abertura desta “fórmula” (Moisés, 2006) a outras generalizações é a narratividade. Portanto, o que chega ao leitor com o nome de “conto” refere-se a três modalidades genéricas principais: o conto narrativizado, o conto com narrativização desarranjada (ou contaminada), e o conto não narrativizado (ou a ser narrativizado). Não é interessante, no que concerne ao ato crítico, concedermos um julgamento estético negativo às segunda e terceira modalidades, por não satisfazerem os modelos genéricos do conto narrativizado. Seria mais significativo nos atermos às variedades estéticas que surgem com o esvaziamento consciente da atividade narrante, ponto esse que nos conduzirá ao questionamento das razões dessas composições ultracurtas.

Uma das justificativas da emergência de microescritas que assumem o nome de conto, mas não o aplicam em sua escritura, explicar-se-ia por um propósito que perfaz o território da autoria, da editoração ou da organização de um livro de “contos”: a passagem da “necessidade de contar” (Lagmanovich, 2009) para a “urgência do dizer”. O dizer sempre foi literário, e para tanto temos a canonização do poema lírico como prova; também está na prosa, na literatura das descrições (bestiários), dos argumentos (ensaios). A necessidade do dizer faz o escritor ultrapassar a circunscrição dos gêneros literários, narrativos ou não; o dito sobrevive quando a narratividade sucumbe, quando uma história não se conta.

Outro ponto seria pensarmos na atitude do escritor, nas suas expectativas, se está ou não ciente de que suas escritas hiper-breves, desprovidas da atividade narrante, não proporcionam a mesma experiência estética garantida pelos contos narrativizados. Tal ciência fará com que potencialize ainda mais a expressão literária que ambiciona transmitir em um molde ultracurto. Desconsiderar a peculiaridade dessas composições, no entanto, o levará a ciladas, a microescritas que parecem nem ser narratizáveis, nem nos chamar a atenção pelo mistério semântico. Aqui temos um problema, mas talvez a causa pela que muitos escritores hoje prefiram estacionar na produção da microficção: o melhor apoio é ainda o da “escrita a mais” no texto mesmo, a ilusão de estar contando com a utilização de outro recurso genérico, prosaico ou lírico, deixar que o leitor participe como escritor, mas sem condená-lo à responsabilidade de construir toda uma trama ele próprio.

Referências

- ANDRADE, Mário de (2012). Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário de. *O empalhador de passarinho*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 9-12.
- ANDRADE, Oswald de (1971). *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2008). Prólogo. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene; RIVAS, Antonio (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto. p. 11-21.

- ANDRES-SUÁREZ, Irene (2010). *El microrrelato español*. Una estética de la elipsis. Palencia: Menoscuarto.
- APARICIO, Juan Pedro (2016). *La mitad del diablo*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, 2016. [Voces Literatura n. 66, Spanish Edition, edição digital, Kindle].
- ARREOLA, Juan José (1997 [1938]). Bestiario. In: ARREOLA, Juan José. *Narrativa completa*. México: Alfaguara. p. 79-103.
- BARTHES, Roland (1999). S/Z. Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland (2011 [1981]). Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. *Análise estrutural da narrativa*. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 19-62.
- BONASSI, Fernando (2004). Só. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 30.
- BORGES, Jorge Luis (1999). O aleph. In: *Obras completas de Jorge Luis Borges*: volume I. Tradução de Carlos Nejar. Revisão de Carolina de Araújo. São Paulo: Editora Globo.
- BORGES, Jorge Luis (2007). *O livro dos seres imaginários*. Tradução de Heloísa Jahn. São Paulo: Editora Schwarcz.
- BREMOND, Claude. (2011 [1981]). A lógica dos possíveis narrativos. In: BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard. *Análise estrutural da narrativa*. 7 ed. Petrópolis, RJ: Vozes. p. 114-141.
- CARRERO, Raimundo (2004). Quatro letras. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 79.
- CHAFFE, Laís; SPALDING, Marcelo (2009). *Minicontos e muito menos*. Porto Alegre: Casa Verde.
- CORSALETTI, Fabrício (2004). Fuzilamento. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 28.
- COUTINHO, Edilberto (1989). *Práticas proibidas*. Rio de Janeiro: Corpo da Letra ED.
- DAMAZIO, Reynaldo (2004). Primeiro grande amor. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 3.
- DENSER, Márcia (2004). [sem título]. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 61.
- DERRIDA, Jacques (1980). *La ley del género*. [traducción de Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de "La loi du genre" en Glyphth, 7].
- ECO, Umberto (1993). *Lector in fábula*. La cooperación interpretativa en el texto narrativo. Barcelona: Editorial Mulmen.
- FALCÃO, Adriana (2004). [sem título]. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 15.
- FANTINI, Sérgio. (2004). [sem título]. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 91.
- FERRARI, Sandra Aparecida Fernandes Lopes (2011). Estrutura narrativa na pós-modernidade. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 12. *Anais* [...]. Curitiba. Centro, Centros – Ética, Estética. 2011. Disponível em: <https://abralic.org.br/eventos/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0582-1.pdf>. Acesso em: 1 maio 2019.
- FREIRE, Marcelino (2000). *Angu de sangue*. 1 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.
- FUEGO, Andréa del (2004). Arruda. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 23.
- GALVÃO, Walnice Nogueira (1983). Cinco teses sobre o conto. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O livro do Seminário: ensaios*. São Paulo: L. R. Editores. [Bienal Nestlé de Literatura Brasileira]. p. 165-172.
- GANCHO, Cândida Vilares (2006). *Como analisar narrativas*. São Paulo: Ática.

- GENETTE, Gérard (2017). Discurso da narrativa. In: GENETTE, Gérard. *Figuras III*. São Paulo: Estação Liberdade. p. 79-343.
- GOLWARZ, Sergio (1969). *Infundios ejemplares*. México: Fondo de Cultura Económica.
- GOTLIB, Nádia Battella (2006). *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática.
- IMBERT, Enrique Anderson (1979). *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar.
- LAGMANOVICH, David (2009). El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones. *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, v. 9, n. 36, p. 85-95.
- LUDMER, Josefina (2010). Literaturas pós-autonomas. *Sopro Panfleto Político cultural*, Desterro, n. 20. p. 1-6, jan. [Cultura e Barbárie]. Disponível em: <https://www.culturaebarbarie.org/sopro/n20.pdf> Acesso em: 1 maio 2019.
- MALAVER, Ary (2017). Microrrelato y nanofilología: dos enfoques nano(tecno)filológicos para entender las configuraciones de la escritura mínima(lizada). In: RUEDA, Ana. *Minificación y nanofilología: Latitudes de la hiperbrevedad*. Iberoamericana Editorial Vervuert. [Ediciones de Iberoamericana n. 89, Spanish Edition, edição digital, Kindle].
- MELLO, Ana (2009). *Minicontando*. Porto Alegre: Casa Verde.
- MOISÉS, Massaud (2006). *A criação literária: prosa*. São Paulo: Cultrix.
- MORICONI, Ítalo (org.) (2000). *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva.
- MYRTES, Adryenne (2004). [sem título]. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 17.
- NAVES, Rodrigo (1998). *O filanthropo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- NESTROVSKI, Arthur (2004). Outra viagem. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 35.
- NOLL, João Gilberto (2015). *mínimos, múltiplos, comuns*. Romances mínimos. Rio de Janeiro: Record.
- OGLIARI, Ítalo (2012). *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7letras.
- PIGLIA, Ricardo (2004). *Formas breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras.
- ROAS, David (2008). El microrrelato y la teoría de los géneros. In: ANDRES-SUÁREZ, Irene; RIVAS, Antonio (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto. p. 47-76.
- ROJO, Violeta (1997). *Breve manual para reconocer minicuentos*. Ciudad de México: Azcapotzalco.
- SANTANA, Franksnilson Ramos (2021). *A não-narratividade no miniconto e a emergência de uma micro-escrita a-gênero*. 2021. 309f. Tese (Doutorado em Literatura e Interculturalidade). Programa Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade, da Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande.
- SCHNAIDERMAN, Boris (1970). Prefácio. In: EIKHENBAUM, Boris (org.). *Teoria da literatura. Formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo p. IX-XXII.
- SPALDING, Marcelo (2008). *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. 81f. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- TELES, Gilberto Mendonça (2002). Para uma poética do conto brasileiro. *Revista de Filología Románica*, v. 1, n. 19, p. 161-182, 2002.
- TOMASSINI, Graciela; MARIS COLOMBO, Stella (1996). La minificación como clase textual transgenérica. *Revista Interamericana de Bibliografía*, Washington, v. 46, n. 1-4, p. 79-93, 1996. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/42246784/La-minificacion-como-clase-textual-transgenerica>. Acesso em: 16 jun. 2025.
- TORRES, Antônio (2004). Mas o Rio continua lindo. In: FREIRE, Marcelino (org.) (2004). *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia, SP: Ateliê Editorial. p. 33.
- TREVISAN, Dalton (1994). *Ah, é?* Rio de Janeiro: Record.
- TREVISAN, Dalton (2000). *O grande deflorador e outros contos escolhidos*. Porto Alegre: L&PM.

ZAVALA, Lauro (2004). *Cartografías del cuento y la minificción*. Sevilla: Renacimiento.