

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

OLGA OZAÍ DA SILVA

MINICONTO: UMA NOVA PROPOSTA PARA A LITERATURA JUVENIL

MARINGÁ – PR

2013

OLGA OZAÍ DA SILVA

MINICONTO: UMA NOVA PROPOSTA PARA A LITERATURA JUVENIL

Texto da dissertação apresentado à Universidade Estadual de Maringá como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração de Estudos Literários.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alice Áurea Penteadó Martha

**MARINGÁ
2013**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Biblioteca Central - UEM, Maringá – PR., Brasil)

S586m Silva, Olga Ozai da
Miniconto: uma nova proposta para a literatura
juvenil / Olga Ozai da Silva. -- Maringá, 2013.
98 f.

Orientadora: Prof.a Dr.a Alice Aurea Penteadó
Martha.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de
Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes,
Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

1. Literatura Juvenil. 2. Miniconto. 3.
Literatura infantojuvenil - Brasil. I. Martha, Alice
Aurea Penteadó, orient. II. Universidade Estadual de
Maringá. Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes.
Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDD 21.ed. 808.899282

MN-001380

Dedico em memória de Aline Gabriela Copceski (1984-2013), pela sua luta contra essa doença devastadora que é o câncer, pela amiga que ela foi durante este período de convivência no mestrado e por ser uma pessoa especial, lutadora, dedicada, muito inteligente, justa, enfim, uma grande mulher. Obrigada por tudo!

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, que me deu forças para não desistir e me iluminou para que eu pudesse concluir esta pesquisa.

Agradeço em especial a minha orientadora Professora Doutora Alice Áurea Penteadó Martha, pelos seus ensinamentos em todos estes anos de convivência, pela sua paciência, confiança e, principalmente, por não ter desistido de me orientar diante das dificuldades que tive no processo de pesquisa.

Agradeço a minha família: meu pai, Antonio Ozaí da Silva, por ser meu exemplo na vida acadêmica pelo excelente profissional que é, por seu amor, dedicação, incentivo – principalmente em relação à leitura – e por nos fazer entender, a mim e minhas irmãs, o quão importante é o estudo; a minha mãe, Auxiliadora Maria da Silva, por suas orações, pelo colo nos momentos difíceis, pelo exemplo de mulher guerreira e lutadora que sempre foi pra mim; e, por fim, mas não menos importante, às minhas irmãs, Luana e Juliana, pelo carinho, apoio e companheirismo de sempre.

Agradeço também ao meu marido Eduardo Santos do Amaral, que me acompanhou durante estes anos de pesquisa, me incentivou, agüentou muito mau humor, noites mal dormidas, que me fez companhia nas noites que passei acordada, enfim, obrigada pelo companheiro que você foi durante este período e por todo amor e cuidado dedicado a mim.

Agradeço, por fim, aos meus amigos da graduação, do mestrado e da vida, que me ajudaram dividindo seus textos, seus ensinamentos, suas experiências, seus medos, suas preocupações e pela companhia nas viagens para participar de congressos. Em especial, quero agradecer aos amigos: Marcos Douglas, Sharlene Davantel, Simone Limonta, Ana Paula Sierakowski, Ligia Maria Fabretti, Daniele Brancalhão, Larissa Santana, Shyrley Cordeiro, Ricardo Nicoleti, Claudia Helena Ferreira Zago e Fabio Zacarias.

RESUMO

Este trabalho apresenta um olhar acerca da literatura juvenil, especificamente da inserção de um recente tipo de texto conhecido como miniconto e tem como objetivo geral verificar como o miniconto é inserido na produção para jovens, ou seja, como se configura sua organização narrativa (personagens, temas, narrador, foco narrativo, etc). A partir desse objetivo primordial verificamos como se configura este texto – suas características – e como os minicontos dos autores escolhidos como *corpus* podem ser inseridos na literatura juvenil. O trabalho está dividido em três capítulos: no primeiro abordamos histórica e teoricamente a literatura juvenil – sua origem e características, o jovem a quem ela se destina e o contexto da indústria cultural, de onde a mesma emerge; o segundo destina-se aos aportes teóricos e históricos do miniconto dentro do espaço mais amplo do conto; e, por fim, no terceiro encontra-se uma análise do *corpus*, a partir dos dados levantados nos capítulos anteriores. Para escolha do *corpus* analisado foi realizada uma pesquisa de autores da literatura juvenil que publicaram obras compostas por minicontos e, entre as que surgiram, foram escolhidas as seguintes: *Adeus conto de fadas* (2006), de Leonardo Brasiliense, *60 contos diminutos* (2012), de Marília Pirillo e *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar* (2009), de Heloisa Seixas. Para tanto, utilizamos como aporte teórico autores da teoria do conto, como Julio Cortázar, Massaud Moisés, Edgar Allan Poe, Ricardo Piglia, Anton Pavlovitch Tchekhov, Alfredo Bosi, entre outros, além de autores que se dedicaram a estudar as micronarrativas, como Marcelo Spalding, Miguel Heitor Braga Vieira, Lauro Zavala e outros autores hispânicos. Além desses estudiosos da teoria do conto e do miniconto, também nos valem da abordagem de autores e obras que tratam da literatura juvenil – Ligia Cademartori, João Luis Ceccantini, Jaime Garcia Padrino, etc –, o que levará em conta aspectos da Sociologia da Juventude – Luis Antonio Groppo – no estudo da origem e definição do que é juventude –, assim como a Indústria Cultural – Eric J. Hobsbawn, Antonio Candido, Pierre Bourdieu, Adorno e Horkheimer, entre outros – e sua influência na criação desse campo literário.

ABSTRACT

This work is about juvenile literature, specifically the insertion of a new type of text known as short short story and its general purpose to investigate how short short story is inserted in production for young people, ie, the configuration of its narrative organization (characters, themes, narrator, narrative focus, etc.). From this goal we focus on this text sets - its characteristics - and how the short short stories authors chosen as corpus can be inserted in juvenile literature. The work is divided into three chapters: the first chapter approaches historically and theoretically juvenile literature - its origins and characteristics, the young people whom it is intended and the context of the cultural industry, where it emerges, the second chapter is for short short story theoretical theory and the historical context, and, finally, the third chapter is an analysis of the *corpus*, from the informations collected in the previous chapters. The selection of the analyzed corpus was done on a survey of juvenile literature short short story authors published , and, among those that emerged, was performed the following were chosen: *Adeus conto de fadas* (2006), of Leonardo Brasiliense, *60 contos diminutos* (2012), of Marilia Pirillo and *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar* (2009), of Heloisa Seixas. Therefore, we use as theoretical framework the authors of tale theory , as Julio Cortázar , Massaud Moisés, Edgar Allan Poe , Ricardo Piglia , Anton Pavlovich Chekhov , Alfredo Bosi, among others, and authors who dedicated themselves to study the micro-narratives, such as Marcelo Spalding , Hector Miguel Vieira Braga, Lauro Zavala and other Hispanic authors . In addition to these tale and short short story theorists , we also use authors and works that deal with youth literature approach - Ligia Cademartori , João Luis Ceccantini , Jaime Garcia Padrino , etc. - which will deal with Sociology of Youth aspects - Luis Antonio Groppo - the study of the origin and definition of what is youth - as well as the Cultural Industry - Eric J. Hobsbawm, Antonio Candido, Pierre Bourdieu, Adorno and Horkheimer , among others - and their influence in the creation of this literary field.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. DO INFANTOJUVENIL AO JUVENIL	10
1.1. Literatura juvenil: uma literatura em evolução	15
1.1.1. Literatura juvenil e o Mercado editorial	18
1.1.2. A literatura juvenil e seu público	27
2. DO CONTO AO MINICONTO	31
2.1. A teoria do conto	32
2.2. O conto no Brasil	40
2.3. O miniconto	43
2.4. O miniconto na literatura juvenil	53
3. APRESENTAÇÃO DO CORPUS: AUTOR E OBRA	55
3.1. Análise do corpus	56
3.1.1. Miniconto em questão	56
3.1.2. Literatura Juvenil em questão	69
3.1.3. Miniconto e Literatura Juvenil: um panorama geral	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
REFERÊNCIAS	95

Introdução

É possível verificar a crescente pesquisa realizada acerca da literatura juvenil. Pesquisa-se sobre a existência efetiva dessa literatura, sobre suas características, sobre seu público leitor, entre outras questões que se inserem nesta discussão, sendo uma delas a participação do mercado editorial e da indústria cultural no aparecimento desta nova produção artística.

Diante do aparecimento de um novo grupo social, que foi denominado juventude, existe uma preocupação, principalmente por parte da Indústria cultural, em inseri-lo de alguma forma entre seus consumidores. E quando pensamos em Literatura, o mercado editorial também não deixou que este fato passasse despercebido, demonstrando grande ansiedade em publicar obras (com temas, rodapés e projetos gráficos específicos) que chamassem a atenção desse novo público consumidor, com seus novos e diversificados gostos e culturas.

Pensando-se especificamente na Literatura Juvenil, é a partir dos anos 90, que apareceram autores com alta produção direcionada a esse público, que circulavam – e circulam – pelos espaços do campo literário.

Além do aparecimento de uma literatura específica para o público juvenil, também podemos observar a grande mudança que ocorreu quando se pensa em gêneros literários. Percebe-se que com o passar dos anos, a forma de escrever tradicional foi se modificando e com ela os gêneros literários, como percebeu Tzvetan Todorov, na obra *Os gêneros do discurso*:

Não são, pois, “os” gêneros que desapareceram, mas os-gêneros-do-passado, tendo sido substituídos por outros. Não se fala mais de poesia e prosa, de testemunho e ficção, mas do romance e da narrativa, do narrativo e do discursivo, do diálogo e do diário. O fato de a obra “desobedecer” a seu gênero não a torna inexistente; somos quase levados a dizer: pelo contrário. (TODOROV, 1980, p.44)

Atualmente, essas mudanças são ainda mais perceptíveis, pois, muitas das categorias que temos relacionadas com a cultura escrita alteram-se de maneira rápida, de forma que podemos visualizar, claramente, estas mudanças nas técnicas de reprodução do texto, na forma ou suporte destes e ainda na prática de leitura, por exemplo, hoje temos produções com características muito específicas como a poesia digital, haicais, contos do tamanho de publicações no twitter, entre outros – e isso se

tornou ainda mais evidente a partir do surgimento do texto eletrônico, com o advento da cibercultura, mas, não cabe discutirmos sobre este tema neste momento.

Uma das formas que caracteriza essa evolução dos gêneros literários tradicionais é o miniconto, que também pode ser conhecido como minificção, microconto, micronarrativa, entre outros. A ideia de se produzir efeitos artísticos mediante um número limitado de elementos é talvez uma das mais promissoras em trânsito da modernidade, uma vez que nos encontramos diante de uma sociedade que exalta o imediatismo (sociedade da internet, da tecnologia), principalmente quando se trata da população jovem. Assim, levando em consideração o grande número de publicações de minicontos – impressas e virtuais –, além dos estudos realizados acerca da Literatura Juvenil e seus leitores, optamos por realizar um estudo sobre estes textos e verificar, a partir das características dessa literatura tão específica, como e porque estas obras podem ser inseridas nesse campo.

Inicialmente, considerava-se que o miniconto era ainda pouco estudado entre os pesquisadores de literatura: em pesquisa sobre o tema nas plataformas de programas de pós-graduação de outras universidades, bem como na plataforma da Capes, encontramos apenas duas pesquisas pertinentes realizadas acerca do miniconto: a tese de doutorado de Miguel Heitor Braga Vieira, intitulada *Formas Mínimas: minificção e literatura contemporânea*, defendida e aprovada em 2012 na Universidade Estadual de Londrina; e a dissertação de mestrado de Marcelo Spalding, intitulada *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira*, defendida e aprovada em 2008 na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Entretanto, a partir desses trabalhos, descobriu-se que há um grupo tradicional de estudiosos sobre o miniconto em países hispânicos, os quais almejam delinear critérios descritivos razoavelmente úteis para o entendimento dessa tendência literária.

Por sua vez, no Brasil o miniconto ainda é um tema pouco estudado, principalmente quando se pensa em literatura juvenil, sobre a qual não foi encontrada nenhuma pesquisa que considerasse o miniconto. Além dos trabalhos de Spalding e Vieira, citados acima, encontramos trabalhos sobre a minificção de Dalton Trevisan, dos quais em sua maioria abordam sua obra *Ah é!*, considerada a primeira obra de minicontos do Brasil – sendo que o mais conhecido é a pesquisa de Berta Waldman, intitulada *Mínimo Múltiplo: do conto ao haicai de Dalton Trevisan*, na qual a autora refletiu sobre o processo de redução gradativa da obra de Trevisan –, os quais iremos

abordar com mais detalhes no decorrer do trabalho. Ainda foi encontrado uma revista literária da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, intitulada *Carandá*, que em novembro de 2011, em sua quarta edição, publicou um dossiê sobre microconto, intitulado *Microconto: Dossiê*, que teve como objetivo reunir alguns textos publicados sobre o tema, principalmente trabalhos orientados por professor da instituição – Professor Rauer Ribeiro Rodrigues –, além de artigos ou textos breves publicados em blogs, revistas eletrônicas ou sites de escritores de minicontos, todos publicados recentemente – nos últimos 5 anos – e baseados nestes dois trabalhos acadêmicos citados anteriormente (a tese e a dissertação) e nos poucos trabalhos hispânicos. Porém, entre a crítica literária conceituada não existem muitos estudos sobre o miniconto. O que podemos citar é o Prêmio Jabuti dado à obra de minicontos do escritor Leonardo Brasiliense como “Melhor Livro Infantojuvenil” de 2006.

Além disso, o interesse para pesquisar este tema surgiu em uma das disciplinas do Programa de Mestrado da Universidade Estadual de Maringá, intitulada *Literatura Juvenil: Arte e Indústria Cultural*, na qual foi apresentado o livro *Adeus conto de fadas*, de Leonardo Brasiliense, que foi a primeira publicação de minicontos na Literatura Juvenil. A partir da leitura desse livro tomamos conhecimento desse texto chamado miniconto, o qual até o momento era desconhecido aos alunos, e surgiu, então, a ideia de verificar quais eram suas características em produções específicas para o público juvenil.

Portanto, essa dissertação tem como objetivo geral verificar como o miniconto é inserido na literatura juvenil, uma vez que para ser considerado como tal deve apresentar alguns aspectos característicos desse perfil literário, por exemplo, uma temática do cotidiano juvenil e personagens jovens, para que seu leitor se identifique e reflita sobre seu mundo por meio da leitura desses textos. A partir desse objetivo primordial temos as seguintes ramificações: verificar a configuração deste texto chamado miniconto – suas características – e a partir de que pressupostos as obras analisadas podem ser consideradas como minicontos e como Literatura Juvenil, ou seja, analisar como e porque determinados autores, que produzem minicontos, podem ser inseridos no campo da Literatura Juvenil.

Como aporte teórico utilizamos os textos publicados no Brasil – citados anteriormente – sobre minicontos, além da bibliografia hispânica sobre o tema, na qual seu principal estudioso é Lauro Zavala, que aborda o tema miniconto desde sua origem

até suas características formais e estruturais. Além desses, serão considerados os teóricos que estudaram o conto, uma vez que o miniconto é considerado como uma evolução do conto, possuindo muitas das suas características. Entre outros, consideramos Edgar Allan Poe, que se concentrou em estudar a extensão e a reação que o verdadeiro conto deveria causar no leitor; Anton Pavlovitch Tchekhov, criador da segunda estrutura moderna do conto – o conto de atmosfera –, em que defendia que é a atmosfera que tiraria o leitor de seu lugar confortável e não um final surpreendente, como defendia Poe; e Ricardo Piglia, que, em concomitância com Hemingway e sua Teoria do Iceberg, defendia que o conto moderno deveria carregar mais de uma história, ou seja, uma aparente e outra que estará nas entrelinhas.

Sobre a literatura juvenil e seu público utilizaremos os conceitos e características elencados por Ligia Cademartori, autora muito conhecida no campo da literatura infantojuvenil, que pensa sobre esta tanto reflexivamente quanto estruturalmente; João Luis Ceccantini, um dos primeiros estudiosos brasileiros dessa linha que analisou a literatura juvenil como uma literatura separada da infantil; Jaime Garcia Padrino, que fez um estudo crítico sobre a literatura juvenil; entre outros; o que levará em conta aspectos da Sociologia da Juventude (Luis Antonio Groppo) – origem e definição do que é juventude –, assim como a Indústria Cultural (Eric J. Hobsbawn, Antonio Candido, Pierre Bourdieu, Adorno e Horkheimer, entre outros) e sua influência na criação desse campo literário.

Como *corpus* desse trabalho escolhemos três obras de minicontos qualificadas como literatura juvenil, a saber: *Adeus conto de fadas* (2006), de Leonardo Brasiliense, *60 contos diminutos* (2012), de Marília Pirillo e *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar* (2009), de Heloisa Seixas. Essas obras serão analisadas a partir das características do miniconto e da literatura juvenil elencadas nos tópicos teóricos.

Para tanto, este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro aborda histórica e teoricamente da literatura juvenil, do público a quem ela se destina e do contexto da indústria cultural de onde a mesma emerge. Por sua vez, o segundo capítulo trata dos aportes teóricos e históricos do miniconto inserido no espaço mais amplo do conto. E, por fim, o terceiro apresenta a análise do *corpus* escolhido a partir dos dados elencados nos capítulos anteriores.

1. Do Infantojuvenil ao Juvenil

A literatura infantil nasce a partir de algumas transformações sociais e tem suas origens na Europa e surgiu na cultura popular, por causa de sua arte de recriar fantasias. Embora já existissem alguns manuscritos de cunho pedagógico destinados às crianças e a literatura oral, Charles Perrault é considerado o pai da literatura infantil. No século XVII, Perrault coletava narrativas populares e lendas da Idade Média e adaptava-as – tirando o conteúdo incestuoso e de canibalismo –, atribuindo-lhes valores comportamentais da classe burguesa, constituindo os chamados contos de fadas (CADEMARTORI, 1986).

Essa coleta dos contos provinha da junção de duas regras: sua origem deveria ser do conto folclórico, na época destinado aos adultos e que após a adaptação eram direcionados ao público infantil e teria que ter o caráter de advertência, em que os personagens que desobedecessem a regras estabelecidas tivessem uma punição (CADEMARTORI, 1986). Suas obras também se caracterizavam por uma depreciação ao popular e às suas superstições e por uma preocupação em fazer uma arte com princípios morais.

No começo, os contos representavam os adultos com a intenção de moralizar, educar, corrigir e zelar pelas crianças, apresentando heróis e anti-heróis bem modelados para atender às expectativas da época quanto à formação das crianças.

Segundo Coelho (1998), inicialmente, as adaptações de Perrault não foram feitas com intenções de criar uma literatura destinada à criança. Foi apenas com a publicação dos *Contos da mãe gansa* (1697), que Perrault se dedica inteiramente a uma literatura destinada à criança.

Se antes a criança era vista como um adulto em miniatura, sem privilégios e sem uma preocupação específica com sua aprendizagem, a partir do fortalecimento da burguesia há uma modificação dessas concepções e a criança passa, então, a ser considerada socialmente como um ser diferente do adulto.

Segundo Zilberman (1987), os primeiros livros propriamente infantis foram produzidos ao final do século XVII e durante o século XVIII, exatamente quando surgiu o conceito de infância que utilizamos. Na sociedade antiga não havia a “infância”; nenhum espaço separado do “mundo adulto”. As crianças eram tratadas como os adultos: trabalhavam e viviam junto com eles, testemunhavam os processos naturais da existência (nascimento, doença, morte), participavam junto deles da vida pública, das

festas, guerras, audiências, execuções, etc. Somente quando a infância aparece enquanto instituição econômica e social surge, também, a infância no âmbito pedagógico-cultural. Então, viu-se a importância da condição de etapa preparatória aos compromissos futuros, promovendo a necessidade da formação pessoal e profissionalizante. Assim, a pedagogia encontra um lugar de destaque no contexto da configuração e transmissão da ideologia burguesa. E dentro deste panorama é que emerge a literatura infantil, contribuindo para esta formação, através da reutilização do material literário de duas fontes distintas e contrapostas: a adaptação dos clássicos e dos contos de fada de proveniência folclórica.

A origem da literatura infantil também está ligada aos irmãos Jacob e Wilhelm Grimm, que, no século XIX, realizaram uma coleta de contos, na Alemanha, e transformaram em literatura infantil (CADEMARTORI, 1986). Entre os mais conhecidos dos contos de Grimm, que circulam em tradução portuguesa até os dias atuais, estão: *A bela adormecida*, *Os músicos de Bremen*, *Os sete anões e a branca de neve*, *O chapeuzinho vermelho*, *A gata borralheira* (COELHO, 1998, p. 74).

Entretanto, a missão da literatura nesta época era fazer parte dos “meios de controle do desenvolvimento intelectual da criança e a manipulação de suas emoções” (ZILBERMAN, 1987, p. 13). Por isso, os primeiros textos – considerados como não literários – para crianças foram escritos por pedagogos e professores, com marcante intuito educativo, ou seja, o objetivo didático fez com que esta literatura participe de uma atividade comprometida com a dominação da criança:

A escola participa do processo de manipulação da criança, conduzindo-a ao acatamento da norma vigente, que é também a da classe dominante, a burguesia (...). A literatura infantil, por sua vez, é outro dos instrumentos que tem servido à manipulação da norma em vigor. Transmitindo, via de regra, um ensinamento conforme a visão adulta de mundo, ela se compromete com padrões que estão em desacordo com os interesses do jovem. (ZILBERMAN, 1987, p.20)

Assim, o texto passa a ter uma intenção moralizante e se revela um manual de instruções, tomando o lugar da emissão adulta, mas não ocultando o sentido pedagógico. De acordo com Zilberman (1987), a escola e a literatura podem provar sua utilidade quando se tornarem o espaço para a criança refletir sobre sua condição pessoal.

No Brasil, os primeiros livros para crianças escritos e publicados por brasileiros aparecem no final do século XIX. É nesse ponto que um novo mercado começa a se

apresentar, requerendo dos escritores a necessária prontidão para atendê-los. O problema é que eles não tinham uma tradição para dar continuidade, pois ainda não se escreviam livros para crianças em nossa pátria. As soluções encontradas foram: traduzir obras estrangeiras, adaptar obras destinadas a adultos, reciclar material escolar e apelar à tradição popular. E foi desta última que procedeu a sua principal contribuição: as histórias conhecidas até hoje como contos de fadas, que foram transcritas e publicadas por vários autores diferentes, em vários países diferentes, visando o público infantil.

Em 1968, com a Ditadura Militar, proibiu-se tudo o que fosse contrário ao regime, porém, a literatura infantil, talvez por não ter grande visibilidade, pôde se apresentar como uma válvula de escape, por onde os produtores culturais – escritores, ilustradores, artistas em geral – tiveram condições de manifestar ideias libertárias e conquistar leitores.

Neste período de ditadura umas das modificações no país foi quanto ao estudo, chamada de reforma da educação brasileira, introduzida em 1970, que fez com que o incentivo a literatura infantil, considerada doravante material adequado à docência nos primeiros anos de frequência escolar, fosse um dos benefícios evidentes da nova estruturação do ensino em nosso país. Foi como se a literatura infantil brasileira começasse a recontar a história, rejeitando o que a antecedeu e recusando mecanismos simplórios de inserção e aceitação social.

Foi neste período que a indústria do livro cresceu fazendo com que a literatura infantil e juvenil acompanhasse seu crescimento. Para isso, novamente o papel da escola foi fundamental, pois ela passou a cumprir o que regia a Lei 5692/71, que ditava a obrigatoriedade da leitura da literatura. Concomitante a isso, as editoras, que exerciam papel fundamental na divulgação e distribuição desses livros, facilitavam as tarefas dos professores, enviando, junto com os livros, materiais de apoio pedagógico a serem utilizados em sala de aula. Houve, dessa forma, um crescimento tanto no número de obras quanto no de leitores, o que significou um fortalecimento do sistema literário para crianças e jovens, despertando, assim, o interesse dos diferentes setores da sociedade voltados ao assunto. (AGUIAR, 2008, p. 5)

E foi a partir deste período que a literatura infantil passou por uma fase de implantação de novos pressupostos estéticos e ideológicos que pretendiam revelar ao pequeno leitor a realidade brasileira, valendo-se da denúncia, da crítica e da paródia. E, com os anos 80 houve um aprofundamento dessa postura e uma maior diversificação

das temáticas, o que contribuiu para mudar o pensamento de que a literatura infantil deveria ser moralizadora e doutrinária e passou-se a mostrar a realidade dos fatos, para que a criança pudesse desenvolver seu pensamento crítico, sua visão sobre o mundo em que vivia.

Desta forma, a literatura infantojuvenil cumpriria sua principal função junto ao leitor – de acordo com Cadermatori (1986, p. 49) – que é “a apresentação de novas possibilidades existenciais, sociais, políticas e educacionais”, uma vez que se liga com a preocupação de formar gerações capazes de pensamento crítico e de superar os limites das experiências já adquiridas.

Nos dias de hoje, a produção literária busca trabalhar o real, apresentando personagens com várias faces e múltiplos tipos de atitudes, representando a sociedade transformada ou em fase de mudanças. Essa literatura atual mostra a sociedade em busca de sua identidade, procurando quebrar estereótipos e aniquilar os preconceitos ante as diferenças.

Das muitas definições e controvérsias quanto à verdadeira ou possível natureza dessa literatura e sua provável função em nossa época, Coelho adota a posição de Marc Soriano (na linha semiológica de Roman Jakobson):

A literatura infantil é uma comunicação histórica (= localizada no tempo e no espaço) entre um locutor ou um escritor-adulto (= emissor) e um destinatário-criança (= receptor) que, por definição, ao longo do período considerado, não dispõe senão de modo parcial da experiência do real e das estruturas linguísticas, intelectuais, afetivas e outras que caracterizam a idade adulta (...) Ela pode não querer ensinar, mas se dirige, apesar de tudo, a uma idade que é a da aprendizagem e mais especialmente da aprendizagem linguística. O livro em questão, por mais simplificado e “gratuito” que seja, aparece sempre ao jovem leitor como uma mensagem codificada que ele deve decodificar se quiser atingir o prazer (afetivo, estético ou outro) que se deixa entrever e assimilar ao mesmo tempo as informações concernentes ao real que estão contidas na obra.(...) Se a infância é um período de aprendizagem, (...) toda mensagem que se destina a ela, ao longo desse período, tem necessariamente uma vocação pedagógica. (SORIANO, 1975, apud COELHO 1997, p. 27)

A literatura infantojuvenil se configura envolta nas questões que envolvem a educação, na intenção (e tensões) das relações adulto/criança, no texto e no leitor, na dependência infantil em relação ao adulto, na emancipação do receptor, nas intrincadas relações em que predominam o didatismo do texto e os valores estéticos.

Porém, mesmo com toda a mudança no decorrer da história da Literatura infantojuvenil, ainda existem estudiosos, leitores e até mesmo escritores que a veem de forma pejorativa ou simplesmente como mero instrumento de intenção didático-pedagógico-educativa. Muitas vezes isso induz a pensar que o significante “infantil” assume semanticamente para muitos o valor de infantilidade, como se a menoridade do leitor fosse transferido ao texto literário, tornando-se uma literatura marginal, como se, de alguma forma, o lugar da literatura refletisse o lugar da criança na sociedade, ou seja, um lugar de total dependência do adulto. Coelho (1982) ressalta que a Literatura Infantojuvenil está longe de ser vista como um “gênero menor” em relação à área global da Literatura, ao contrário, está cada vez mais sendo reconhecida com um valor maior por retratar cenários, temas, realidades da vida dos jovens leitores e tudo isso com a mesma qualidade estética da literatura destinada para adultos e ainda nos lembra que “a literatura infantil é, antes de tudo, *literatura*” (p. 17).

Cadermatori (1986), ao refletir sobre o conceito de literatura infantil em seu livro *O que é Literatura Infantil*, afirma que a principal questão relacionada à literatura infantil diz respeito ao adjetivo que determina o público a que ela se destina:

O adjetivo, já ensinava nossa antiga professora, determina o substantivo, qualificando-o. Quando se fala em literatura infantil, através do adjetivo, particulariza-se a questão dessa literatura em função do destinatário estipulado: a criança. Desse modo, circunscreve-se o âmbito desse tipo de texto: é escrito para a criança e lido pela criança. (p. 21)

Por outro lado, como afirmam Marisa Lajolo e Regina Zilberman (1984), apesar da depreciação com o gênero estar sempre entre as discussões, ele tem se tornado um relevante segmento da indústria editorial. O fato é que, mesmo sendo considerada “menor” ou “marginal”, a obra infantil parece ainda mais difícil que a voltada para os adultos, uma vez que precisa superar o caráter pedagógico e moralizante e o comprometimento com as “facilidades sentimentais”. Dessa forma, a qualidade estética do texto, sua literariedade, não aumenta ou diminui pelo texto ser direcionado para um público específico. Como nos lembra Khedé (1983), “o texto em questão tem literariedade, no sentido de trabalhar simbolicamente a realidade, sendo esta qualidade o bastante para defini-lo como literatura” (p.16), uma vez que, como Candido (1972) afirma:

A arte e, portanto, a literatura, é uma transposição do real para o ilusório por meio de uma estilização formal da linguagem, que propõe um tipo arbitrário de ordem para as coisas, os seres, os sentimentos. Nela se combinam um elemento de vinculação à realidade natural ou social, e um elemento de manipulação técnica, indispensável à sua configuração, e implicando em uma atitude de gratuidade. (p. 53).

Nesse sentido, e contrariamente a todas essas limitações, pensar a literatura infantil, é antes de tudo, pensar a *literatura*. Não podemos, de forma alguma, desvincular a literatura de literatura infantojuvenil. Elas não se opõem, muito pelo contrário. E, por isso, podemos analisar o texto literário destinado a este público jovem utilizando os mesmos recursos, ou melhor, verificando os mesmos elementos de uma narrativa considerada para o público adulto, como narrador, personagem, tempo, espaço, entre outros, sem que para isso precisemos de uma Teoria específica para a narrativa infantil e juvenil ou que não possamos utilizar a Teoria Literária global por estes textos – da narrativa infantil – serem tidos como menores.

Esses estudos realizados por aproximadamente quarenta anos sobre a literatura destinada às crianças muito contribuíram para a formação de uma literatura consolidada e para seu reconhecimento enquanto produção diferenciada, com autores e obras que construíram a história da literatura infantojuvenil ou infantil e contam, inclusive, atualmente, com uma crítica especializada, que tem como resultado publicações de obras, premiadas ou não, de valor indiscutível. (MARTHA, 2011, p. 2)

Porém, a partir da década de 70 surgem autores de obras destinadas à leitura dos adolescentes e nos anos 90 aparecem novos autores com produção direcionada a esse público específico, que passam a circular entre os espaços do campo literário, aparecendo, inclusive, em catálogos de editoras, listas de prêmios, indicações de programas de leitura, trabalhos acadêmicos e da crítica especializada (MARTHA, 2011, p. 2), evidenciando o aparecimento de novas obras destinadas a um novo público, que, até então, não era considerado pelos escritores ou pelo mercado editorial: o público juvenil. Sobre esta nova produção literária, a Literatura Juvenil, como é chamada, iremos tratar no próximo tópico.

1.1. Literatura Juvenil: uma literatura em evolução

Como as narrativas infantis, as agora consideradas “juvenis” apresentam marcas formais e temáticas diversificadas, apropriadas à faixa etária de seus leitores e inerentes

ao contexto sociocultural em que transitam autores e receptores e foi a partir do século XX, mais especificamente da década de 70, como dito anteriormente, que surgiram estudos fundamentais para a reflexão e compreensão do estabelecimento de uma literatura específica para jovens, ou seja, aquela que se apresenta entre as obras destinadas às crianças e a literatura destinada aos adultos, como nos mostra Ceccantini:

a consolidação da literatura juvenil como gênero razoavelmente autônomo – em oposição à literatura infantil – deu-se por volta de meados da década de 70, quando passa a contar com um conjunto relevante de autores e de obras associados especificamente a um público leitor jovem e ocorre a legitimação do campo por instituições literárias que concedem prêmios na modalidade literatura juvenil ou se voltam à produção regular de pesquisa na área (CECCANTINI, 2010, p.80)

Mas, como definir Literatura Juvenil? E mais, existe uma literatura específica destinada aos jovens leitores? O termo literatura infantil e literatura juvenil tem sido empregados, durante muito tempo, como sinônimos – literatura infantojuvenil – quando se trata de definir a literatura destinada ao público de menor idade, como nos mostra Padrino (2005, p. 59), citando um artigo de Petrini (1963, p. 15) intitulado *Estudio critico de La literatura juvenil*:

A literatura juvenil sai da sua menor idade, amplia seu espaço vital, se articula em filões e setores, compreende desde os livros para os mais novos, passando pelos livros especificamente ilustrados para crianças, tem seus textos em volumes e periódicos para adolescentes, nutre e se nutre de contribuições oferecidas pelas técnicas audiovisuais e chega até a divulgação científica moderna verdadeira e prontamente.¹
[tradução nossa]

Ou seja, segundo o autor, a literatura juvenil abarcaria desde as obras destinadas às crianças até aquelas especificamente produzidas para adolescentes, são produzidas com as mesmas características. Porém, Martha (2011) ressalta que “editoras, instituições literárias (Prêmios da FNLIJ, Prêmio Jabuti, entre outros) e autores empenham-se no fortalecimento de distinções entre as obras anteriormente designadas de forma genérica como infantojuvenil” (p. 01).

¹ La literatura juvenil há salido ya de su minoría de edad, há ensanchado su espacio vital, se articula en filones y sectores, comprende desde los cuadernos para los más chicos, pasando por los libros espléndidamente ilustrados para niños, hasta las lecturas en volumen y en periódico para adolescentes, nutre y se nutre de aportaciones ofrecidas por las modernas técnicas audiovisuales y llega hasta la divulgación científica verdadera y propiamente tal. (Petrini, 1963, p. 15. In: Padrino, 2005, p. 59)

Sob a luz de Cadermatori (2009), a literatura juvenil se definiria como aquela que costuma ser destinada aos alunos das séries finais do ensino fundamental e àqueles que frequentam o ensino médio. Ou seja, para a autora:

Quando falamos em literatura juvenil, não pensamos propriamente em gênero literário, nem em indivíduo e, muito menos, em um sujeito a que tal literatura se destine. Em geral, a ideia que temos é de um tipo de texto aceito e promovido por determinada instituição. É a partir da escola que pensa e conceitua o que seja literatura juvenil, e isso, por si só, revela o caráter instrumental que lhe é atribuído. (CADERMATORI, 2009, p. 61)

Padrino (2005, p. 59), ainda citando Petrini (1963), ressalta que “é mérito dos investigadores da pedagogia ter feito a literatura juvenil um problema vivo e atual..., de tal modo que a literatura juvenil pode definir-se também como literatura educativa”² [tradução nossa]. Esta relação entre a educação e a literatura juvenil é estabelecida devido ao fato da pedagogia tomar para si o que é arte e transformá-la em educação. Porém, a literatura juvenil passa a ter este caráter educativo na mesma medida em que a literatura universal, ou destinada a adultos, também pode ter, ou seja, se pensarmos que a literatura juvenil é educativa de forma diferente da literatura adulta, estaremos marginalizando ou tornando menor o valor da literatura juvenil – assim como foi feito com a literatura infantil.

É clara a relação que tanto a literatura infantil quanto a juvenil estabelece com o sistema escolar desde o seu aparecimento, porém, não podemos deixar de refletir acerca da função ou participação do mercado editorial na formação, principalmente, da literatura juvenil. De acordo com Ceccantini (2010), a Lei 5692 de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (1971) expandiu largamente o acesso à escola, fazendo-se necessárias modificações na metodologia de trabalho com a leitura, principalmente no que diz respeito ao texto literário, uma vez que este novo público apresentava grande resistência em relação à leitura de obras do cânone literário destinado aos adultos – fato que observamos nas escolas até os dias de hoje. Atento a este fenômeno, o mercado editorial teve que se adaptar a este novo perfil de leitores, buscando obras ou adaptações que fossem bem recebidas por eles.

² “Es mérito de los investigadores de Pedagogia haber hecho de la literatura juvenil un problema vivo y actual..., de tal modo que la literatura juvenil puede definirse también como literatura educativa” (Petrini, 1963. In: Padrino, 2005, p. 59)

Assim, é evidente que a literatura juvenil surge dentro de um mercado editorial e com isso, segue as regras desse próprio mercado. Conforme ressalta Martha (2011, p. 01), “o mercado editorial volta-se a esse público, oferta produções diferenciadas, com grande quantidade de publicações”, configurando o que Bourdieu define como campo literário autônomo, que “atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições” (BOURDIEU, 1996, p. 256)

A relação entre o mercado editorial ou indústria cultural e a literatura juvenil que será discutida no próximo tópico: Literatura Juvenil e o Mercado editorial.

1.1.1. Literatura Juvenil e o Mercado editorial

Para definir a indústria cultural e apresentar os aspectos que estão nela inseridos, apresentaremos as considerações de três teóricos – Theodor W. Adorno (2002), Pierre Bourdieu (2007) e Umberto Eco (1979) – que estudaram exaustivamente esse tema, identificando os pontos convergentes e divergentes dos mesmos em relação a este.

No texto de Adorno, *O iluminismo como mistificação das massas*, é exposto que o conceito de Indústria Cultural foi criado pelo autor dentro de um período bem marcado historicamente e socialmente – dentro da doutrina nazifascista – e substitui o termo *cultura de massa*, que foi utilizado até 1947. O termo indústria cultural foi uma expressão que designava uma série de relações de poder, além de revelar uma tensão entre o âmbito econômico e as produções culturais, por assim dizer, espiritualizadas.

Para o autor a base da indústria cultural é a técnica, por ser um procedimento eficaz, ou seja, a força subjetiva é subjugada à técnica, com o interesse de se produzir uma maior quantidade de valores, principalmente financeiros. E diante desse panorama, permite uma satisfação ilusória:

O que não se diz é que no ambiente em que a técnica adquire tanto poder sobre a sociedade encarna o próprio poder dos economicamente mais fortes sobre a mesma sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação, é o caráter repressivo da sociedade que se auto aliena (ADORNO, 2002, P. 9)

É possível durante a leitura do texto de Adorno identificar algumas de suas teses sobre a Indústria cultural. Assim, tentaremos expô-las separadamente, a fim de contribuir para a melhor compreensão de suas ideias.

A primeira tese de Adorno diz respeito à indústria cultural e à produção de mercadorias culturais. Nesta tese, o autor defende que a cultura de massa substitui a

religião com o capitalismo tardio e evita o caos no ser humano, que pode surgir com o fim da religião, isso porque a cultura de massa massifica, homogeneiza a sociedade. Assim, a indústria fornece o produto que o receptor, consumidor, deseja receber e a partir daí suas necessidades são manipuladas pelos produtos que são feitos para satisfazê-los. E “é por causa desse círculo de manipulações e necessidades derivadas que a unidade do sistema torna-se cada vez mais impermeável” (ADORNO, 2002, p. 9).

Sua segunda tese postula que os indivíduos usufruem dos produtos culturais como hobby, pensando que agem espontaneamente, como se seu prazer fosse fruto de sua liberdade. Porém, o autor explica que estes se enganam, uma vez que seu prazer é automatizado, pois, tudo pertence à indústria cultural e exemplifica esta homogeneização através do cinema, que a partir da indústria cultural deixou de se definir como arte e passou a se definir como indústria. Nas palavras do autor:

O cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte. A verdade de que nada são além de negócios lhes serve de ideologia. Esta deverá legitimar o lixo que produzem de propósito. O cinema e o rádio se auto definem como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores-gerais tiram qualquer dúvida sobre a necessidade social de seus produtos. (ADORNO, 2002, p. 8)

As origens históricas no liberalismo, cultura como adestramento e diversão como disciplina é o tema da terceira tese de Adorno. Nela, o autor defende que a indústria cultural priva pela generalização – seus produtos resultam de fórmulas para se oferecer o mesmo como se fosse novidade. Para isso, a indústria realiza uma síntese perversa entre o jogo da cultura popular e a sobriedade da arte erudita, falsificando ambas. E como resultado, temos um processo de adaptação sistemática do indivíduo em sua totalidade, em que o espectador ri de sua própria condição de rejeitado pelo sistema. Como observa o próprio autor: a indústria “molda da mesma maneira o todo e as partes” e “o mundo inteiro é forçado a passar pelo crivo da indústria cultural” (p. 15). “Infalivelmente, cada manifestação particular da indústria cultural reproduz os homens como aquilo que foi já produzido por toda a indústria cultural” (p. 17).

Em sua quarta tese, o autor discute a atualidade da confiscação, ou seja, a promessa de obediência. Adorno ressalta:

em toda obra de arte, seu estilo é uma promessa. Enquanto o conteúdo, por meio do estilo, entra nas formas dominantes da universalidade, na linguagem musical, pictórica, verbal, deve conciliar-se com a ideia da universalidade autêntica. (...) Nesse

sentido, a pretensão da arte é, de fato, sempre ideologia (ADORNO, 2002, p. 22).

Dessa forma, o autor considera que não existe liberdade ou individualismo no capitalismo. Para ele, a indústria cultural oferece uma ilusão de contingência (carência) através da propaganda e o indivíduo fica feliz com a realização ou premiação fantasiosa do desejo (com a possibilidade de conseguir realizá-lo). Pois, a cultura de massa contribui para a mistura do real com o fictício e o caráter ideológico consiste na colocação da existência do mundo como seu sentido.

O provimento autoritário e a liquidação do trágico é o que aborda a sua quinta tese. O autor observa que o capitalismo tardio é uma escola de adaptação ao sistema e que a indústria cultural deseja que o sujeito valorize a homogeneização e não a diferenciação, na qual o indivíduo se coloca contra o igual e frente ao mundo e às forças do universo. A indústria cultural deseja, então, a anulação do indivíduo, pois “a trégua ideológica, o conformismo dos consumidores, assim como a imprudência da produção que estes mantêm em vida, adquire uma boa consciência. Ele se satisfaz com a reprodução do sempre igual” (p. 27).

Em sua sexta tese, Adorno postula sobre o indivíduo confiscado pela propaganda, na qual ele acredita que exista uma pseudo-individualidade, pela qual o indivíduo apresenta traços dispersos do universal, ou seja, perde a sua individualidade. Nesta condição existe uma realização pela imagem (construída pela indústria cultural), em que “o espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação. (...) Toda conexão lógica que exija talento intelectual é escrupulosamente evitada”, ou seja, “só é aceita a ausência de significado” (p. 31).

A cultura como propaganda (reclame) é o tema da sétima tese do autor em questão, onde ressalta que as produções da indústria cultural não são apenas compatíveis de publicidade: são-lhe totalmente homogêneas. Assim, qualquer programa de televisão tem como substância última o mesmo princípio associativo: compra-se a felicidade. Neste sentido, a propaganda é tida como mito e sua função é explicar as coisas e, dessa forma, a indústria cultural realiza um processo que vai da adaptação à determinação, no qual o homem é reduzido aos seus interesses, pois ela é a portadora da ideologia dominante que determina o sistema.

Com isso temos o que ficou conhecido como anti-iluminismo, onde se prega a valorização da técnica. Ou seja, a indústria cultural se utiliza da técnica, que automatiza

e impede a conscientização (razão – iluminismo) das massas; ela mecanizou o divertimento, que parece ser, então, uma ramificação do trabalho. Oferecer e privar são um único e mesmo ato da indústria cultural, pois ela “continuamente priva seus consumidores do que continuamente lhes promete” e “este é o segredo da sublimação estética: representar a satisfação na sua própria negação” (p. 34-35).

Assim, Adorno defende em seu texto que não existe o caos cultural – defendido pelos idealizadores da indústria cultural como justificativa da sua existência e atuação –, pois, todos estão inseridos na mesma cultura, na mesma indústria cultural. E esta indústria destrói o universal e o particular, porque todos são homogeneizados, o que abafa a cultura popular, uma vez que todas as participações culturais são massificadas, e toda cultura de massa em sistema de economia concentrada é idêntica.

Além disso, o autor também observa que a técnica da indústria cultural é a standardização e produção em série e que a razão é a função da técnica na economia contemporânea, onde há uma repressão da consciência individual, ou seja, tudo se universaliza. Outro aspecto importante é a constituição do público, a qual o autor acredita que favoreça o sistema da indústria cultural, pois faz parte do sistema. E diante da massificação, que destrói individualidades e especificidades, quando há distinção e padronização dos produtos culturais, na realidade, há distinção e padronização dos consumidores, dos indivíduos. Pois, para o consumidor não há mais nada a classificar que o esquematismo da produção já não tenha classificado, é a denominada arte sem sonho. E, diferente dos produtos da indústria cultural, a obra de arte é uma transcendência da realidade, que é inseparável do estilo, ou seja, se caracteriza nos traços que afloram a discrepância, porque o que é igual faz parte da indústria cultural, que é a indústria do divertimento, conforme Adorno.

Resumidamente, Adorno e Horkheimer (1985) formularam e estabeleceram os conceitos iniciais sobre a Indústria Cultural, que, entre outros aspectos, apontava para o seu caráter arbitrário, alienante e reificador, na qual os autores apresentam a diversão como a principal mediadora desta relação. Portanto, a indústria cultural seria a indústria da diversão, na qual o sujeito deverá ser educado para uma diversão também esvaziada do ato de pensar e recheada da fruição empobrecida. Desta forma, o consumidor “não deve ter necessidade de nenhum pensamento próprio, o produto prescreve toda reação, não por sua estrutura [...] mas através de sinais” (ADORNO & HORKHEIMER, 1985, p. 128)

Segundo a avaliação dos teóricos, a indústria cultural encara os indivíduos em dois planos: no primeiro, eles são classificados de clientes e, como tais, são incentivados a consumirem indistintamente, gerando o que uniformiza os gostos, comportamentos, utilizações e percepções que já vêm pré-estabelecidas. O segundo plano coloca os homens na condição de empregados comprometidos com a produção e com o aumento do lucro. O resultado da construção dessa imagem é a reificação dos sujeitos, que passam a assumir a função de objetos manipulados pela estrutura dominante.

Pierre Bourdieu, em seu texto intitulado *O mercado de bens simbólicos*, abordará os seguintes aspectos referentes ao tema em discussão: formação do campo erudito, formação do campo da indústria cultural, relações entre estes campos, arte e sociedade. De acordo com Bourdieu,

a história da vida intelectual e artística das sociedades europeias revela-se através da história das transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura desses bens, transformações correlatas à constituição progressiva de um campo intelectual e artístico, ou seja, à autonomização progressiva do sistema de relações de produção, circulação e consumo de bens simbólicos. (BOURDIEU, 2007, p. 97)

Segundo o autor, a partir do momento que a obra de arte é vista como mercadoria e bem simbólico destinado ao mercado, criam-se condições para o surgimento de uma teoria pura da arte. Esta teoria da arte permite uma dissociação entre a arte como simples mercadoria e a arte como pura significação. Diante desse mercado, surgiram profundas mudanças em relação às concepções sobre a arte, o artista e o seu lugar na sociedade.

O campo de bens simbólicos, de acordo com Bourdieu (2007), apresenta duas vertentes: o campo da produção erudita e o campo da indústria cultural. A diferença básica entre os dois se refere a quem se destinam os bens culturais produzidos, ou seja, enquanto o primeiro se destina a um público de produtores de bens culturais, o segundo se destina aos não produtores, a população em geral.

O grau de autonomia do campo erudito é medido através das condições que este apresenta para “funcionar como uma arena fechada de uma concorrência pela legitimidade cultural” (BOURDIEU, 2007, p. 106). Neste sentido, sua autonomia se caracteriza “pela tendência cada vez mais marcada da crítica de atribuir a si mesma a

tarefa (...) de oferecer uma interpretação “criativa” para uso dos “criadores” (BOURDIEU, 2007, p. 106-107), pois, este fechamento da crítica contribui para que outros públicos não tenham acesso a estas obras.

Por sua vez, o sistema da indústria cultural “obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu próprio produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção” (ibidem, p. 136).

A distinção entre os dois campos está na conservação do material simbólico realizada pela crítica, a escola, os prêmios literários. Todas essas instâncias conservam e perpetuam os bens simbólicos produzidos pelo campo erudito, obrigando o campo da indústria cultural a tomar técnicas e temáticas emprestadas de tal campo.

Porém, embora haja uma tentativa de diferenciação entre cultura erudita e cultura da indústria cultural, Bourdieu (2007) vai defender que em todas as artes haverá, na realidade, esta binariedade entre o erudito e a indústria cultural. Pois, se pensarmos a cultura da indústria cultural como inferior, acabaremos inferiorizando-a mais ainda e confirmando a dominação da erudita sobre ela. Assim, temos que entender que existem os dois campos, que se diferenciam, mas tem igual valor e devem ser estudados de maneira igual.

Bourdieu ainda ressalta quanto à arte binária:

resulta da conjunção de vários processos: a) de um lado constitui o produto de um sistema de produção dominado pela procura da rentabilidade dos investimentos e, em consequência, da extensão máxima do público, (...) ou seja, para a produção de bens que, mesmo quando se dirigem a uma fração particular do público, (...) devem representar uma espécie de maior denominador social possível; b) de outro, constitui o resultado de transações e compromissos entre as diferentes categorias de agentes envolvidos em um campo de produção técnica e socialmente diferenciada. Tais transações não envolvem apenas os detentores dos meios de produção e os produtores culturais – (...) –, mas também as diferentes categorias dos próprios produtores, levados a lançar mão do poder que lhes confere sua competência específica em estratégias visando assegurar interesses materiais e simbólicos muito divergentes e, ao mesmo tempo, reativar pela evocação do “espectador médio” a tendência para a autocensura engendrada pelas vastas organizações industriais e burocráticas (BOURDIEU, 2007, p. 137-138)

Dessa forma, existe entre os campos uma inter-relação de sobrevivência, pois o campo erudito precisa do campo da indústria cultural para firmar o seu valor “maior” e

o campo da indústria cultural precisa do campo erudito para “imitar” modelos e tendências e, desse modo, um campo ganha legitimidade cultural em oposição ao outro.

Por sua vez, o capítulo *Cultura de Massa e “Níveis de cultura”*, da obra *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco, inicia-se com o autor ressaltando:

toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do “modelo cultural” precedente; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos sairão no contexto de uma sociedade amplamente modificada, seja pelas causas que provocaram o aparecimento daqueles instrumentos, seja pelo uso desses mesmos instrumentos (ECO, 1979, p. 34)

Ao colocar a cultura de massa no banco dos réus, Eco aponta diversos autores que a criticam sobre vários pontos de vista e ressalta que é necessário tomar cuidado, pois o que aparentemente é contra a cultura de massa, pode, na verdade, estar sendo contra a massa em si, ou seja, o popular.

Assim, o autor relativiza os argumentos utilizados em relação a *mass media* e apresenta seus pontos positivos e negativos – o posicionamento dos que ele denominou como apologistas e apocalípticos (aspectos positivos e negativos, respectivamente).

Os apocalípticos apresentam, assim, os pontos negativos da *mass media*, dos quais podemos citar: a heterogeneidade do público que destrói a homogeneidade; a proibição de manifestação de exigências do público face a cultura de massa, ou seja, o público apenas recebe; a afirmação do gosto existente, sem promover renovações da sensibilidade; ao invés de sugerirem emoções intensas, entregam-na já confeccionada; a cultura está sujeita à lei da oferta e da procura, dando ao público somente o que ele quer ou sugerindo o que ele deve desejar; adaptação, isto é, o pensamento é resumido em fórmulas, a fim de não provocar nenhum esforço por parte do público; os produtos da cultura superior são propostos como entretenimento. Ou seja, a *mass media* encoraja uma visão passiva e acrítica do mundo e uma imensa informação sobre o presente, entorpecendo a consciência histórica; exigem unicamente o nível superficial da atenção do público; tendem a impor símbolos e mitos de fácil universalidade e, por isso, reduzem ao mínimo a individualidade e o caráter concreto; trabalham sobre opiniões comuns, reafirmando o que já pensamos; favorecem projeções orientadas para modelos “oficiais” e, por fim, tendem a produzir modelos humanos heterodirigidos. (ECO, 1979, p. 41-42)

Por outro lado, o autor considera também as proposições dos apologistas, que fazem uma espécie de defesa da *mass media*. Em primeiro lugar eles ressaltam que a indústria cultural não é típica das sociedades capitalistas, mas “nasce em uma sociedade em que toda a massa de cidadãos se vê participando, com direitos iguais, da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações”, ou seja, “nasce inevitavelmente em qualquer sociedade do tipo cultural” (ECO, 1979, p. 44).

Além disso, apresentam outros argumentos para a defesa da indústria cultural, a saber: a cultura de massa não tomou lugar de nenhuma cultura superior, apenas se difundiu junto a massas enormes que, anteriormente, não tinham acesso aos bens culturais; é possível alcançar formação a partir da cultura de massa diante do imenso número de informações disponibilizadas e pensar o contrário é professar uma concepção pessimista da natureza humana; a indústria cultural não criou uma nova arte, mas popularizou algo já existente; existe a possibilidade de refinamento do gosto a partir dos produtos da indústria cultural, podendo levar o público a ascender culturalmente; promove o acesso a obras culturais de valor muito alto, a preços muito baixos e em edição integral; a repetição não faz com que o dado estético perca seu valor; oferece um acervo de informações e dados acerca do universo sem sugerir critérios de discriminação; e, por fim, a cultura de massa pode ajudar a desenvolver as artes chamadas superiores. (ECO, 1979, p. 44-48)

Eco (1979) afirma que ambos os lados erram ao tentarem formular o problema embasados na pergunta: “é bom ou mau que exista a cultura de massa?” (ECO, 1979, p. 50). Eis as palavras do autor:

O erro dos apologistas é afirmar que a multiplicação dos produtos da indústria seja boa em si, segundo uma ideal homeostase do livre mercado, e não deva submeter-se a uma crítica e a novas orientações. O erro dos apocalípticos-aristocráticos é pensar que a cultura de massa seja radicalmente má, justamente por ser um fato industrial, e que hoje se possa ministrar uma cultura subtraída ao condicionamento industrial. (ECO, 1979, p. 49)

Dessa forma, o autor defende que na realidade a pergunta que deveria ser feita é: “qual a ação cultural possível a fim de permitir que esses meios de massa possam veicular valores culturais?” (ECO, 1979, p. 50) e resalta que a “intervenção crítica pode repropor o tema de uma cultura de massa como cultura exercida ao nível de todos os cidadãos” (p. 54) e que diante da certeza de que existe um grupo culto de produtores

e de uma massa de fruição, é necessário que a relação passe de paternalista à dialética, onde uns interpretarão as exigências e as instâncias dos outros.

Porém, o autor destaca que “esse ideal de uma cultura democrática impõe uma revisão do conceito dos três níveis (*high, middle e low*), despojados, aqui, de algumas conotações que os tornam tabus perigosos” (ECO, 1979, p. 54), a saber: os níveis não correspondem a uma nivelção classista; não representam três graus de complexidade (identificadas como valor), ou seja, os níveis não identificam a obra como de maior ou menor valor, não coincidindo, portanto, com níveis de validade estética; e, por fim, a transmissão de estilemas de um nível superior para um inferior não significa que estes foram consumidos pelo nível inferior ou se tornaram compromissados por ele.

Concluindo, o autor defende que “só aceitando a visão dos vários níveis como complementares e todos eles fruíveis pela mesma comunidade de fruidores, é que se pode abrir caminho para uma melhoria cultural” (ECO, 1979, p. 59). Ou seja, de acordo com Eco (1993), para os defensores da indústria cultural, esta não substitui a alta cultura, mas, possibilita o acesso da grande massa aos bens culturais, aos quais ela não tinha acesso. Assim, a homogeneização dos gostos é percebida por ele como um fator positivo, na medida em que este elemento acaba por favorecer a eliminação das diferenças socioeconômicas e intensifica o sentido de unidade nacional.

Diante dos apontamentos dos três teóricos em questão sobre a indústria cultural, considera-se como mais pertinente, quando se estuda literatura juvenil, os pensamentos de Bourdieu e Eco que defendem que o mais importante não é a luta entre a indústria cultural e a indústria erudita, denominados pelo primeiro autor de campo da indústria cultural e o campo erudito, mas, perceber como uma age na outra, pois, como esclareceu Eco, os níveis não identificam o valor estético de cada uma delas e não determinam seu público consumidor. Ou seja, a literatura juvenil não deve ser considerada menor apenas pelo fato de ser uma publicação em massa, visando um público considerado como não erudito, mas antes, é necessário averiguar seu valor artístico, pois, assim como existem obras eruditas de baixo valor estético, também podem existir obras da literatura juvenil.

Assim, o melhor seria ter em mente a existência da binaridade dita por Bourdieu, pois é evidente que, em muitos casos, os bens eruditos precisam do campo da indústria cultural para firmar o seu valor “maior” e o campo da indústria cultural precisa dos bens eruditos para “imitar” modelos e tendências para, desse modo, um campo ganhar legitimidade cultural em oposição ao outro.

É inegável que a Literatura Juvenil existiu a partir de uma preocupação, também, do mercado editorial em alcançar esse novo público que surgia, entretanto, autores renomados que escreveram obras juvenis não perderam sua qualidade criadora por estar produzindo para esse público.

Nesse sentido, segundo Padrino (2005), o auge atual da denominada literatura juvenil é consequência de dois fatores básicos: o desejo dos docentes por desenvolver ou manter hábitos leitores a partir de produções mais adaptadas aos interesses e conhecimentos da realidade juvenil e investimentos editoriais que buscam adaptar seus produtos às necessidades específicas dos jovens (p. 60).

Diante do explicitado anteriormente, questiona-se então: como conciliar este mercado editorial, que segue as regras da Indústria Cultural, e a literatura juvenil como objeto artístico? O que deve ser feito para esta ser considerada arte como a literatura infantil já é? Ou ainda, utilizando os questionamentos feitos por Padrino (2005): “Onde começa a arte? Onde começa a literatura? Onde acabam as autênticas realidades artísticas ou literárias para começar os produtos subartísticos ou subliterários dedicados ao consumo das massas?”³ (p. 67) [tradução nossa]. Na realidade, o que realmente fará da literatura um objeto artístico é o texto, ou seja, como, através do texto, o jovem consegue ou não entrar no mundo narrado e não o fato do mercado editorial especificar se determinada obra é destinada a jovens ou não; e é por este mesmo motivo que existem obras consideradas de grande valor estético e obras de pouco valor estético, que foram produzidas almejando apenas o lucro e não a formação do jovem como leitor/leitor crítico.

1.1.2. A literatura Juvenil e seu sujeito

Se tanto tem se discutido sobre a formação ou não de uma literatura juvenil, como campo autônomo dentro da história da literatura, não se pode esquecer o fator principal que determina este novo campo literário, isto é, a juventude. E, assim, faz-se necessário refletir quem é este jovem ao qual se destinam obras literárias de temas e construções tão específicas.

Quando estudamos a literatura infantojuvenil encontramos diversas teorias que parecem estar mais voltadas para a literatura e o público infantil. Isso ocorre porque o

³ ¿Dónde empieza el arte? ¿Dónde empieza la literatura? ¿Dónde acaban las autênticas realidades artísticas o literarias para entrar en los productos subartísticos o subliterarios dedicados al “consumo de las massas”? (Padrinho, 2005, p. 67)

público infantil é mais bem definido, delimitado, que o juvenil – até mesmo pelo público juvenil ser um grupo socialmente definido mais antigo do que o juvenil.

Segundo Groppo (2000), é difícil definir a juventude, pois ela não é um grupo homogêneo, ou seja, formado por indivíduos com as mesmas características. O autor observa que as definições de juventude utilizam dois critérios principais, que nunca se encontram: o critério etário e o critério sociocultural.

De acordo com o critério etário, a juventude pode ser delimitada a partir de faixas etárias, por exemplo, de 15 a 21 anos, de 10 a 24 anos, de 14 a 19 anos. Este critério é considerado falho pelo autor, porque pessoas na mesma faixa etária podem ter ou não comportamentos considerados como específicos dos jovens. E isso nos leva ao segundo critério utilizado, de que a juventude não é um grupo homogêneo, mas determinado de acordo com sua classe social, grupo étnico, nacionalidade, gênero, contexto histórico, nacional e regional, pois, “é o sistema sociocultural e econômico que determina o início, o final, os períodos de transição de cada fase da vida humana” (GROPPO, 2000, P. 11). Ou seja, de uma forma ou de outra se chega a uma indefinição, que acontece, segundo o mesmo autor, não pela omissão, mas por este extremo relativismo:

a categoria social juventude – assim como outras categorias sociais baseadas nas faixas etárias – tem uma importância crucial para o desenvolvimento de diversas características das sociedades modernas, o funcionamento delas e suas transformações. Por exemplo, acompanhar as metamorfoses dos significados e vivências sociais da juventude é um recurso iluminador para o entendimento das metamorfoses da própria modernidade em diversos aspectos, como arte-cultura, o lazer, o mercado de consumo, as relações cotidianas, a política não-institucional etc. Por outro lado, deve-se reconhecer que a sociedade moderna é constituída não apenas sobre as estruturas de classe ou pelas estratificações sociais que lhe são próprias, mas também sobre as faixas etárias e a cronologização do curso da vida. A criação das instituições modernas do século XIX e XX – como a escola, o estado, o direito, o mundo do trabalho industrial etc. – também se baseou no reconhecimento das faixas etárias e na institucionalização do curso da vida. (GROPPO, 2000, p. 11-12)

Porém, para Groppo (2000), o melhor é definir a juventude como uma categoria social e com isso a juventude:

(...) torna-se, ao mesmo tempo, uma representação sociocultural e uma situação social. Ou seja, a juventude é uma concepção, representação ou criação simbólica, fabricada pelos grupos sociais ou pelos próprios indivíduos tidos como jovens, para significar uma série de comportamentos e atitudes a ela atribuídos. (p. 7-8)

Trata-se, então, não apenas de limites etários naturais e objetivos, mas, principalmente, de “representações simbólicas e situações sociais com suas próprias formas e conteúdos que tem importante influência nas sociedades modernas” (GROPPO, 2000, p. 08). Ou seja, os jovens não se diferenciam apenas das crianças e adultos, mas também dentro do próprio grupo que denominam juventude. Assim, temos que a juventude é uma “representação e uma situação social”, como ressalta Groppo (2000), simbolizada e vivida na diversidade do cotidiano, devido a sua combinação com outras situações sociais e também pelas diferenças culturais, nacionais e de localidade, assim como as diferentes etnias e gêneros, que buscam ressignificar objetos e signos a fim de se encaixar em um determinado grupo social ou em uma determinada sociedade.

Ou seja, a multiplicidade das juventudes não se funda num vazio social ou num nada cultural, não emerge de uma realidade meramente diversa, ininteligível e esvaecida. Tem como base experiências socioculturais anteriores, paralelas ou posteriores que criaram e recriam as faixas etárias e institucionalizam o curso da vida individual – projetos e ações que fazem parte do processo civilizador da modernidade. (GROPPO, 2000, P. 19)

Hobsbawm (1995), por sua vez, defende o aparecimento do que ele denomina “cultura juvenil”, que surge a partir de uma juventude que se apresenta como agente social independente, porém, com uma autonomia relativa, ou seja, cada vez mais defendida por uma sociedade crente de sua existência, mas que na realidade do jovem se mostrava muito relativa. Eis como o autor se refere a essa camada social:

A nova “autonomia” da juventude como uma camada social separada foi simbolizada por um fenômeno que, nessa escala, provavelmente não teve paralelo desde a era romântica do início do século XIX: o herói cuja vida e juventude acabavam juntas. [...] O surgimento do adolescente como ator consciente de si mesmo era cada vez mais reconhecido, entusiasticamente, pelos fabricantes de bens de consumo, às vezes com menos boa vontade pelos mais velhos, à medida que iam expandir-se o espaço entre os que estavam dispostos a aceitar o rótulo de “criança” e os que insistiam no de “adulto” (HOBSBAWM, 1995, p. 318)

Dessa forma, “a cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera urbana” (HOBSBAWM, 1995, p. 323). Ou seja:

a juventude é construída, do século XIX ao início do século XX, através de instituições preocupadas com a proteção dos indivíduos ainda não maduros e diagnosticados em suas fragilidades, ou através das instituições interessadas na potencialização das capacidades desses indivíduos, entre as quais, as instituições escolares, as ciências modernas, o direito, o Estado e o mundo do trabalho industrial (GROPPO, 2000, p. 77)

Assim, observamos que há uma dificuldade de se encontrar uma única definição para juventude. Isso ocorre porque os estudos sobre esta “categoria social” são muito recentes, fato que reflete também nos estudos sobre a literatura direcionada especificamente para este público jovem. Porém, é evidente que houve um aparecimento de um novo grupo social, que foi denominado juventude, e que há uma preocupação, principalmente por parte da indústria cultural, em inseri-lo de alguma forma entre seus consumidores. E quando pensamos em Literatura, o mercado editorial também não deixou que este fato passasse despercebido, demonstrando grande ansiedade em publicar obras (com temas, rodapés e projetos gráficos específicos) que chamassem a atenção desse novo público consumidor, com seus novos e diversificados gostos e culturas.

Candido (2002) compreende a literatura, em todas as suas manifestações, como transposição do real para o imaginário, pela forma estética que empresta à linguagem, o que lhe confere um leque de significados, relativizando o mundo, os seres, os valores e as emoções. Assim, muito além da idade do receptor, o escritor precisa ter estratégias para aproximar o leitor do texto em questão. Na literatura infantil e juvenil, os três principais modos de se alcançar essa proximidade do leitor são: aproximar o máximo possível a linguagem da oralidade – que é a linguagem utilizada por este público –, a utilizar temas do cotidiano do público almejado e representar esse jovem ou criança do século XXI.

2. Do conto ao miniconto

Todos os povos, em toda a existência humana cultivaram seus contos. O homem é e sempre será um ser narrativo, ou seja, independente do período em que viveu ou da sua faixa etária, sempre narrou – ouviu e recontou – histórias. Contos anônimos, preservados com o passar do tempo pela tradição, mantiveram costumes, ajudaram a explicar a história e divertiram os grupos sociais no silêncio noturno, pois, desde que aprendeu sua linguagem, o homem a articula esteticamente de forma oral ou escrita.

O conto é, segundo a sua historiografia, o gênero literário mais antigo de todos, originado da oralidade, do simples ato de contar algo para um grupo de pessoas. Além disso, também foi “o gênero narrativo que mais acompanhou as inovações tecnológicas e do sujeito nos últimos vinte anos. Têm-se hoje, contos curtos, literatwitter, minicontos, etc (...)” e, embora, suas contribuições tenham sido substanciais, “outros contistas reescreveram a história do conto e puseram seus nomes nos alicerces ficcionais e na teorização da narrativa curta” (MARTINS, 2011, p. 274)

Neste trabalho, a modalidade discursiva, dita como uma dessas transformações do conto, que nos interessa é o miniconto ou microconto, micronarrativa, narrativa mínima, conto breve, entre outros nomes que ele recebe. Para Paulino (2011), o miniconto seria “um tipo de narrativa que tenta a economia máxima de recursos para obter também o máximo de expressividade, o que resulta num impacto instantâneo” (p. 137). Porém, antes de discutirmos o miniconto em questão, consideramos que seja necessário fazer um breve histórico da teoria do conto, ou seja, sua origem e características para, então, entender-se como se deu a origem e desenvolvimento do miniconto, pois, como ressalta Martins (2011), retomando as ideias de Hutcheon (1991):

Há uma ampliação e um atrito nas fronteiras das artes que permitem a coexistência ou amálgama dos gêneros, dos discursos e das manifestações artísticas, assinalando, assim para a convivência dos plurais. Os gêneros literários apresentam-se, por vezes, mesclados ou interagindo em harmonia, sem que haja uma fusão simplória, ou uma sobreposição hierárquica dos formatos textuais (MARTINS, 2011, p. 290)

Ou ainda, como bem elucidou Rodrigues, “o microconto é um subgênero da narrativa de ficção, sendo uma nova forma, mas sua constituição, sua formatação, exige autor e leitor com a memória de toda literatura precedente” (RODRIGUES, 2011, p.

271). Ou seja, é necessário entender como o conto aconteceu, enquanto estética literária, no mundo e no Brasil. Este é o trajeto que tentaremos traçar no próximo tópico.

2.1. A teoria do conto

A palavra “conto” possui, em Português, as seguintes acepções: 1) número, computo, quantidade; 2) história, narração, historieta, fábula, “caso” – assim, a palavra é empregada em Literatura; 3) rede de pesca em forma de saco; 4) extremidade inferior da lança, ferrão, ponta de pau ou bastão. Conto (narrativa) e conta (da matemática) tem igual origem do termo do latim *computus*, substantivo derivado do verbo *computare*, que significa contar no sentido, inicialmente, de “enumerar objetos” e com o tempo, sofrendo gradativa mudança de sentido, ganhando o sentido de “enumeração de acontecimentos”, passando a ser utilizado na Idade Média no sentido de enumerar e relatar, ou seja, trazendo para o campo literário, conto seria enumerar fatos dentro de uma narrativa.

De acordo com Moisés (1970), é desconhecida a origem do conto, porém, alguns estudiosos remontam a sua origem aos primórdios da própria arte literária, designando alguns exemplares que, segundo eles, podem ser localizados antes do nascimento de Cristo, como é o caso de Oliveira & Saraiva (s/d, p. 02), que citam o texto de Fedro, *O naufrágio de Simônides*, e de Petrônio, *A maratona de Éfeso* – textos da Antiguidade Clássica –, como exemplos dessa hipótese. Entretanto, o mesmo Moisés (1970) afirma que estes textos considerados como os primeiros contos do mundo, na verdade, são “embriões de conto, ou contos por acaso, mas traduzem o surgimento dum específico modo de narrar” e defende que é “do oriente, da Pérsia e da Arábia, que vêm os exemplares mais típicos de contos, denunciando já certas características que o tempo só acentuará ou desenvolverá” (p. 109).

A Idade Média e o Renascimento também foram marcados pela presença do conto, porém, ele ainda não era tido como o produto ocidental atualmente conhecido, mas, passou a ser reconhecido como tal por meio da narrativa que se inicia na Itália, com o *Decamerão*, de Boccaccio; pelos relatos de *As mil e uma noites*, além das transcrições dos contos populares, entre 1785 e 1859, de Jakob e Wilhelm Grimm – Os irmãos Grimm – e do romântico Hoffman (1776-1822), famoso pelo uso do fantástico e do aterrorizante, entre outros. (OGLIARI, 2010, p. 83-84).

É no século XIX que o conto conhece sua época de maior esplendor e passa a ser estudado em busca de uma poética que o defina, como nos explica Moisés:

Entrado o século XIX, o conto conhece sua época de maior esplendor. Além de se tornar forma nobre, ao lado das demais até então consideradas, sobretudo as poéticas, passa a ser larga e seriamente cultivada. O conto abandona seu estágio empírico, indeciso e por assim dizer folclórico, para ingressar numa fase em que se torna produto tipicamente literário, sem as anteriores implicações. Mais ainda: ganha estrutura e andamento característicos, compatível com sua essência e seu desenvolvimento histórico, e transforma-se em pedra de toque para todo ficcionista que se preza. [...] Instala-se em definitivo o reinado do conto, a dividir a praça com o romance (MOISÉS, 1970, p. 109-110).

É senso comum entre os estudiosos que definir o conto é uma tarefa praticamente impossível, pois, como salienta Sanfelici (2009), “os limites para tal conceituação soam muito tênues e quiçá esse exercício seja até improdutivo” (p. 20). Porém, para tratarmos de uma poética do conto é necessário que isso seja feito, ao menos, minimamente.

O conto literário, tal como se fixou no século XIX, é uma narrativa curta, a qual muitos estudiosos tentaram explicar, conceituar. Edgar Allan Poe (1809-1849) foi o pioneiro nos estudos sobre o conto, produzindo um inventário das particularidades do conto, ao diferenciá-lo do capítulo de um romance, propondo limites e regras para o conto, teorizando alguns parâmetros para tal modalidade literária – construindo uma estrutura sustentada pela dicotomia do que seria e do que não seria considerado conto –, os quais, ainda hoje, servem de referência para escritores e teóricos da literatura.

Assim, Poe concentrou-se em estudar a extensão e a reação que o verdadeiro conto deveria causar no leitor, chamada por ele de *Unidade de efeito ou unidade de impressão* e isso, para o autor, deveria ser, em todas as classes da composição, a de maior importância na produção do conto.

Edgar Allan Poe criou, assim, a primeira estrutura moderna de conto: o conto de efeito ou impressão, que passaria a ser modelo a todo aquele que desejava ser contista. Nesse modelo de Poe o interessante é manter o leitor preso do início ao fim do conto – importava fazer a leitura do conto em uma sentada para se alcançar o efeito pretendido, procurando surpreendê-lo de alguma forma –, nada em um conto deve ser exagerado ou exceder (princípio da economia narrativa) – buscando sempre a expressão do essencial por meio da profundidade e verticalidade –, porém, o mesmo ressaltava que, para isso, o

conto não deveria ser nem tão breve, nem tão longo, pois, ambas as formas, diluíram o efeito pretendido na leitura.

Assim, nas propostas de Edgar Allan Poe, para que uma narrativa fosse considerada um conto era essencial que esta possuísse: brevidade, efeito único e intensidade, sendo esses elementos atrelados em si mesmos. Por isso, a teoria desse teórico se reduz basicamente a dois pontos da estrutura formal do conto: a já citada intensidade e o domínio da Verdade – “a partir do compromisso com a busca da verdade, nasceram as narrativas policiais de Poe” (SANFELICI, 2009, p. 22).

Outro modelo de conto que, mesmo compartilhando de alguns dos pensamentos de Poe – como a brevidade, o formato compacto do texto e a ideia de que o texto deve causar determinado efeito –, de certa forma, se contrapõe ao proposto pelo escritor norte americano, é atribuído ao escritor russo Anton Tchekhov, na segunda metade do século XIX. Tchekhov foi considerado um renovador do conto no final desse século por desenvolver uma nova *fórmula* para a escrita do conto, “valorizando mais a sequência da narrativa que o desfecho, mais a repercussão da realidade no mundo interno da personagem do que o acontecimento em si” (SANFELICI, 2009, p. 23), ou seja, como contista, o escritor russo explorou o submerso no interior das personagens, criando atmosferas que não se encerravam no fim dos relatos e resistindo aos mecanismos que levavam a precisão encontrada no modelo de Poe – o que não diminui o rigor na produção dessa modalidade discursiva –, na tentativa de “demonstrar que a flexibilidade da forma deve ser fruto de uma elevada elaboração” (ibidem, p. 24)

Dessa forma, Tchekhov criou aquela que foi considerada como a segunda estrutura moderna do conto: o conto de atmosfera, pois, “é a atmosfera criada ao longo das páginas que deverá, no modelo do escritor russo, tirar o leitor do seu lugar confortável, e não um final surpreendente” (p.89), caracterizando sua obra pela “extrema simplicidade e economia, valorização do detalhe original, sem deixar de lado a densidade e profundidade” (SANFELICI, 2009, p. 25)

Sobre Júlio Cortázar, outro escritor que tentou teorizar o conto, Kiefer (2004) afirma:

Em artigos, ensaios, prefácios, notas às traduções, o escritor do sul procurou desvendar os mecanismos de funcionamento da história curta, acrescentando novas fórmulas teóricas e preceptísticas às já estabelecidas pelo autor do norte [Poe] (KIEFER, 2004, p. 56)

Sua estrutura para o conto estrutura-se em três eixos básicos: o da significação, o da intensidade e o da tensão. A significação para Cortázar estaria relacionada à escolha do tema, mas não somente a isso, e sim ao seguinte ato:

recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abre de par em par uma realidade muito mais ampla (CORTÁZAR, 1974, p. 124)

Ou seja:

Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta (CORTÁZAR, 1974, p. 153)

Porém, de acordo com Sanfelici (2009), a ideia de significação perde sua força se não unida à de intensidade e tensão, uma vez que esta se refere ao tratamento literário que se dá ao tema – o que definiria o conto/contista como bom e ruim. Em relação à intensidade, Cortázar a define como “(...) a eliminação de todas as ideias e/ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e exige” (CORTÁZAR, 1974, p. 157) e a tensão, por sua vez, a qual era considerada como o principal elemento na composição do conto para o autor, pode ser definida como, nas palavras de Sanfelici (2009), “uma intensidade exercida pelo escritor diretamente ligada ao modo como ele aproxima o leitor do que vai sendo contado” (p. 26).

O conto moderno foi elaborado, assim, como aquele que deve carregar mais de uma história, como afirma Piglia (2004) em “o conto sempre conta duas histórias” (p. 89), ou seja, uma aparente, que estará aos olhos de todos e outra que estará por trás, nas entrelinhas, ou, em outras palavras, “o relato visível esconde o relato elíptico” (SANFELICI, 2009, p. 26), no qual o efeito de surpresa se dará com o aparecimento do que é secreto, a partir do momento que o leitor o perceber.

Da mesma forma, Borges concorda, justificando a existência dessa dupla realidade com o perfil do leitor do conto moderno:

Já que o leitor de nosso tempo é também um crítico, um homem que conhece, e prevê, os artifícios literários, o conto deverá constar de dois argumentos: um, falso, que vagamente se indica, e outro, o autêntico, que se manterá secreto até o fim (BORGES, 2005, p. 643)

O mesmo pensamento encontra-se na *Teoria do Iceberg*, de Hemingway, que considera que a verdadeira história deverá estar oculta no conto. Conforme Martins (2011),

Para Hemingway, o verdadeiro valor do conto está na proeza econômica, revelando muito pouco e guardando os principais fatos, deixando-os subentendidos. (...) Cabe, então, ao leitor preencher as elipses, a partir de micropistas textuais. Por isso, a economia vocabular e a precisão de cada palavra na narrativa são essenciais para que o efeito tenha assegurada sua intensidade e o iceberg submerso brilhe a luz do sol. (p. 281)

O pensamento de Cortázar e a teoria de Hemingway nos levam a refletir, então, que muitas vezes o mais importante em um conto é o não relatado, aquilo que precisará de um leitor perspicaz para ser percebido. Portanto, “o conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade oculta” (PIGLIA, 2004, p. 94).

Diante de tantas definições do que seria o conto, entre outras tantas não citadas, não é nosso objetivo apresentar qual a melhor concepção sobre sua definição, mas sublinhar as categorias que são mais utilizadas para melhor compreendê-lo e situá-lo na literatura universal. São elas, de acordo com o apresentado nas teorias anteriormente mencionadas: narratividade e ficcionalidade, extensão, unidade de concepção e recepção, intensidade de efeito, economia, condensação e rigor.

Narratividade e ficcionalidade são categorias consideradas básicas, premissas conceituais do conto por todos seus estudiosos e, de acordo com o que nos relata Martins (2011), “significa narrar algo, contar a passagem de uma personagem de um estado a outro, implicitamente ou explicitamente” e ainda ressalta que “sem narratividade, o texto corre sempre o risco de ser uma simples descrição de cena e não um conto” (p. 282), pois, o conto seria um relato, uma história contada da percepção de alguém que relata um conflito e sua solução.

Em relação à brevidade de extensão, podemos considerar que esta é a característica mais citada em todos os estudos relacionados a conceituação do conto como modalidade literária e utilizada para diferenciá-lo dos demais gêneros literários. A brevidade é tida como um terreno bastante indefinível, pois, sob a luz de Sanfelici (2009), “são muito variáveis as categorias de extensão e ainda mais numerosas as formas de medi-las” (p. 29). A autora afirma que alguns tomam como medida o tempo

de leitura – que não deve passar de 2 horas ou daquela realizada em uma sentada –; outros fazem a medida contando o número de páginas ou palavras, que é considerado um recurso ainda mais impreciso; e considera que essas tentativas de medição são todas fadadas ao fracasso por serem facilmente questionáveis em comparação com qualquer outro conto particular.

Dessa forma, seguindo o pensamento de Poe de que a brevidade do conto estaria diretamente relacionada ao efeito único que este deve produzir no leitor, essa apenas se efetivaria a partir do momento em que a recepção de um conto por parte do leitor se desse em uma única sentada, de maneira concentrada e ininterrupta, produzindo o efeito desejado.

A unidade de concepção e recepção são noções que se originaram na poética de Poe, que considerava, como dito anteriormente, que a brevidade estava relacionada à construção de sentido por parte do leitor – quanto mais rápido o leitor construísse um sentido por meio da sua leitura, mais breve seria o conto e de melhor qualidade –, ou seja:

o conto se aproxima do poema e se distingue da novela porque sua concepção ou visualização inicial por parte do autor dá-se de forma instantânea, e a recepção por parte do leitor dá-se também em um lapso único, breve e intenso (SANFELICI, 2009, p. 30)

Vinculada às condições de produção e recepção se encontra a categoria de intensidade de efeito. Sobre esta categoria Sanfelici (2009) afirma:

A relativa brevidade do texto, que permite sua leitura em uma única sentada e, sobretudo, a leitura concentrada do leitor são as condições mínimas que tornam possível o efeito que contém um bom conto. (p. 31)

Enfim, economia, condensação e rigor são as últimas categorias que podem auxiliar na caracterização do conto e estão, por sua vez, interligadas às anteriores. A economia é o primeiro passo para a brevidade e poderia ser entendida como “a opção por narrar histórias simples, relativamente limitadas quanto ao número de elementos narrativos” (ibidem, p. 31), mas, o que constrói essa brevidade tão almejada não é apenas a escolha por histórias simples, uma vez que economia não pode ser entendida aqui apenas como um mecanismo de corte ou diminuição de linhas. A economia está imbricada à condensação e resulta deste aspecto:

de uma decisão do escritor, que opta por uma narrativa em que se privilegia um certo momento mais dramático ou significativo, faz uso de elipses, do implícito, da ampliação de certas cenas-chaves, da potencialidade condensadora de um narrador. Esses truques narrativos favorecem a narrativa no que se refere a intensidade, aspecto crucial das narrativas curtas. (SANFELICI, 2009, p. 31)

Por fim, temos o rigor, que está relacionado a todas essas possibilidades de desenvolvimento dos recursos técnicos para se escrever um bom conto, o qual se constitui em uma dependência de rigor acentuado e exacerbado ao máximo, uma vez que o conto é considerado como uma espécie de mecanismo narrativo complexo e delicado, pois deve conter todas estas características tão difíceis de ser almeçadas em um texto relativamente bem menor que os romances ou novelas.

Por outro lado, autores como Moisés (1970) consideram que o conto pode ser caracterizado a partir de quatro características principais: unidades de ação, tempo e espaço e o tom da narrativa. Essas características apontadas por Moisés são as que mais encontramos ao pesquisar sobre a caracterização do conto. Assim, primeiro tem-se a unidade de ação, que considera o conto:

[...]uma narrativa unívoca, univalente. Constitui uma unidade dramática. [...] Portanto, contém um só conflito, um só drama, uma só ação: unidade de ação. [...] todos os componentes estejam galvanizados numa única direção e ao redor dum só drama. (MOISÉS, 1970, p. 113)

Ou seja, o drama apresenta um único conflito que se encerra em si mesmo, compondo uma unidade de começo, meio e fim e esta unidade de ação que condicionará as demais, que serão apresentadas a seguir.

A segunda característica apontada pelo autor é a unidade de espaço, segundo a qual, “o lugar geográfico, por onde as personagens circulam, é sempre de âmbito restrito. No geral, uma rua, uma casa, e, mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar bastam para que o enredo se organize. [...] à unidade de ação corresponde a unidade de espaço” (ibidem). Portanto, o narrador se demorará mais apenas nas características do espaço considerado importante para o drama.

Por sua vez, a terceira característica é unidade de tempo. O tempo do conto também é restrito, assim como o espaço e a ação, como nos mostra Moisés (1970):

os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo: já que não interessam o passado e o futuro, as coisas se passam

em horas, ou dias. Se levam anos, de duas uma: 1) ou trata-se dum embrião de romance ou novela, 2) ou o longo tempo referido aparece na forma de síntese dramática, pois esta envolve, habitualmente, o passado da personagem. [...] (p. 113)

E, por último, mas não menos importante, temos o tom da narrativa, que conceitua que “todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo e único objetivo”, correspondendo o tom “à preocupação de todo contista no sentido de provocar no espírito do leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, acordo, ternura, indiferença, etc., seja o contrário delas” (ibidem, p. 114)

A estas características se juntariam outras que estão intrinsecamente relacionadas a elas: o número reduzido de personagens, o uso de linguagem e estrutura objetiva, direta e concreta, que facilite o entendimento imediato do leitor – tendo o diálogo como base expressiva do conto –, e sua trama deve ser linear – cronológica – e objetiva. (ibidem, p. 123)

As várias teorias do conto sempre se encontram em algum momento, onde a que precede vai retomando e modificando aquela que a antecedeu. E entre os escritores, Piglia é aquele que tem a maior facilidade de resgatar e atualizar as teorias de seus antecessores. Ele retoma a teoria do efeito de Poe, ao defender que o jogo entre o dito e o não dito que causará este efeito pretendido, uma forte impressão no leitor, prendendo-o ao texto de forma que não consiga se soltar. Da mesma forma, resgata a Teoria do Iceberg de Hamingway, na qual existiria a história aparente (dito) e a submersa (não dito), que remete a sabedoria do leitor, que construirá sentido à medida que conseguir decifrar o que existe além da história aparente.

Podemos, então, concluir, de acordo com Spalding (2005):

Um conto é uma estrutura armada de "maneira inteligente", que tira literalmente o máximo do mínimo, que pede e convoca a participação intelectual de seu leitor, sem que se o subestime ou superestime. O ideal, conforme aponta Piglia, resumindo o que pregaram seus predecessores, é que o ponto médio entre ocultação e revelação seja mantido, introduzindo-se o leitor nesta gramática do silêncio representada pelo conto. (s/d)

Assim, é evidente que tanto na definição de conto, quanto no estabelecimento de suas principais características existem divergências. Porém, muitas dessas características, como a brevidade, intensidade, recepção por parte do leitor, unidade de

ação, tempo e espaço, a presença de duas histórias – conforme a teoria de Piglia e Hemingway – onde aparece o dito e o não dito, entre outras, aparecerão na composição do miniconto, que será estudada posteriormente, após verificarmos um pouco de como se deu a consagração desse gênero literário – conto – no Brasil.

2.2. O conto no Brasil

Após tantas discussões de autores e estudiosos internacionais a fim de delimitar o gênero conto, no Brasil, este surge como gênero, já consolidado dentro dos moldes modernos, diferente da sua forma popular e oral, em meados do século XIX, através da imprensa, o que explicaria, inicialmente, o tamanho reduzido das narrativas e, com isso, a escolha do gênero feita pelos jornais.

Lima (1971) afirma que o texto *A caixa e o tinteiro*, de Justiniano José da Rocha, publicado em novembro de 1836, e *Um sonho*, do mesmo autor, publicado dois anos depois, podem ser considerados como início do gênero no país.

Sobrinho (1960, p. 16) concorda que os primeiros contos, tidos como gênero autônomo, diferente dos demais gêneros que vinham sendo publicados até então, surgem no Brasil neste ano de 1836, mas, contrário a Lima, considera o texto *Werner: episódio da guerra de Argel*, de Napoleão d'Abrantes, e outras histórias publicadas no jornal *O Chronista*, como precursoras do conto moderno brasileiro:

(...) o que se pode concluir é que o conto se divulgou no Brasil como um gênero autônomo, no período de influência romântica, a partir de 1836. Seus primeiros escritores foram os melhores jornalistas da época, Justiniano da Rocha, Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Francisco de Paula Brito, Vicente Pereira de Carvalho Guimarães, Martins Pena, João José de Souza e Silva Rio. Esses foram, efetivamente, os precursores do conto no Brasil. Depois deles apareceram outros ficcionistas em geral, como Francisco Adolfo de Varnhagen, Joaquim Norberto de Sousa Silva, Carlos Emílio Adet, D. Maria Peregrina de Sousa Monteiro e muitos outros, difíceis de identificar, através das iniciais com que se ocultaram, numa atividade literária possivelmente efêmera ou transitória (SOBRINHO, 1960, p. 19)

Em 1841 é publicado o primeiro volume de contos, chamado *As duas órfãs*, de Joaquim Norberto de Sousa Silva, considerado por Cavalheiro (s/d) como o precursor do conto no Brasil, o chamando de pai do conto brasileiro, mesmo não considerando o mesmo como o contista ideal:

Mas já é tempo de abordarmos os primeiros contistas, os precursores. O nome Joaquim Norberto de Sousa Silva surge em primeiro lugar, pois não é possível levar a sério Rocha Pita e poucos mais que esporadicamente fizeram ficção. Aliás, Norberto de Sousa Silva também é muito fraquinho e só com muita boa vontade o leitor dos nossos tempos chegará ao fim de qualquer trabalho seu. No entanto, ele pode ser considerado o pai do conto brasileiro. O trabalho que lhe garante este título apareceu em 1841, num folheto de 30 e poucas páginas. Intitulava-se *As duas órfãs*. Onze anos depois, reuniu este trabalho a três outros, publicando o volume *Romances Novelas*. A palavra conto não é empregada, mas tanto *As duas órfãs* quanto os outros são, a rigor, contos, isto é, histórias curtas, e podem, perfeitamente, servir como ponto de partida a quem traçar a evolução do conto (CAVALHEIRO, s/d, p. 21-22)

Além dessa temática política, derivada do jornalismo e da crônica, Ogliari (2010) afirma que, neste período em que os contos e os estudos de Poe se evidenciavam, “a tendência gótica, (...) se perpetua em Álvares de Azevedo, que apresenta *Noites na taverna* (1855), uma série de contos de amor e morte ligados por um narrador, (...) que a literatura brasileira canonizou, tornando-o ponto de referência na história do gênero” (p. 100)

Poucos anos depois o gênero ganhou mais força e tomou outro rumo com a escrita de Machado de Assis, que começou em 1858 e foi até o início do século XX. O autor que publicou mais de 200 contos, “foi certamente, no país um dos primeiros escritores a deixar um extenso conjunto de obras de primeira linha na forma narrativa do conto” (CAMPOS, 1977, p. 02)

De acordo com Bosi (1994), o conto revelou todas as suas possibilidades enquanto forma ficcional com a escrita de Machado, “pelo equilíbrio formal que atingiu um dos caminhos permanentes da prosa brasileira na direção da profundidade e da universalidade” (p. 182-183). Por isso, a crítica manifesta-se, considerando que Machado:

é o cimo de uma cordilheira. O conto brasileiro até seu aparecimento é uma coisa uniforme e vaga, quase inexistente. Em Machado há estilo, há técnica, há ideias. É surpreendente o que ele conseguiu fazer. Não é grande somente quando enquadrado dentro da literatura brasileira. Está à altura de um Maupassant, de um Tchekhov, de um Pirandelo, dos grandes mestres de ontem e de hoje (CAVALHEIRO, s/d, p. 27-28)

Por sua vez, o modernismo – a partir de 22 – foi palco também para o conto, onde encontramos figuras ilustríssimas, como Mário de Andrade, com sua obra póstuma

Contos Novos, com *Primeiro andar* (1926) e *Belasartes* (1934); além de Alcântara Machado, considerado pelos críticos como nome importante dessa geração, por ter fixado o elemento popular da cidade de São Paulo, dando dimensão literária à fala do imigrante, principalmente o italiano. Porém, Mário de Andrade é quem merece destaque, pois, é considerado assim:

excelente intérprete da comédia humana. Para focalizá-la, jamais lança mão de recursos melodramáticos ou grandiloquentes. Ao contrário, seu tom é sempre outro. Seja para nos descrever, as maiores paixões ou maiores dramas, sempre utiliza de uma fala mansa e macia, uma fala que comove e convence a gente. Nisso ele se aproxima – intencionalmente, sem dúvida – dos contadores de causos, dos férteis e imaginosos contistas populares (CAVALHEIRO, s/d, p. 40)

Para Bittencourt (1999):

A explosão do conto se deu num momento em que a sociedade brasileira também se transformava, perturbada pela instauração de uma nova ordem política. (...) A intelectualidade brasileira, em sua grande parte, desde a primeira hora manifestou seu repúdio ao cerceamento das liberdades individuais e combateu, sob as mais variadas formas, o regime militar, seja na militância explícita, seja através da própria produção artística que adquiriu um caráter peculiar de conscientização e denúncia. Havia uma agitação cultural generalizada que envolvia também os jovens escritores, sedentos de mudanças que levassem à instauração de uma sociedade mais justa e, sobretudo, mais livre (BITTENCOURT, 1999, p. 60)

Dessa geração destacam-se nomes como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, João Antonio, Moacyr Scliar, Nélide Piñon, Josué Guimarães, Rubem Mauro Machado, Tânia Fallace, entre outros.

Nos anos 90 percebe-se uma série de inovações do ponto de vista formal e temático, que permitem afirmar que o conto começa a assumir novas faces que o afastam da tradição. Entre estas inovações, destacam-se as produções minimalistas ou que chamamos anteriormente de micronarrativas ou minicontos, que eram textos de no máximo dois parágrafos, como as conhecidas narrativas de Dalton Trevisan, dos anos 80. Mas, trataremos mais especificamente sobre esta nova forma narrativa no próximo tópico. O que nos interessa neste momento é compreender que, conforme nos mostra Martins (2011), o conceito de conto dessa época “passa por uma necessária ampliação para acompanhar as inovações tecnológicas. E as narrativas são cada vez mais curtas, mais recortadas, mais impressivas, imprecisas e expressivas” (p. 281).

2.3. O miniconto

Como dito anteriormente, o miniconto surgiu no Brasil a partir dos anos 90, com escritores como Dalton Trevisan e nele se concentram várias características do conto. Optou-se por trabalhar com este texto pelo fato curioso de ele construir sentido por meio do mínimo de palavras e muitas vezes tendo mais efeito e aderência do que o conto, que também é breve, porém, mais longo em relação ao miniconto.

Ao pesquisar sobre minicontos, sua origem, definição e características descobrimos que não existem grandes estudos sobre estes no Brasil, mas que entre os estudiosos e críticos de países hispânicos, é vasta a teoria existente sobre o miniconto ou micronarrativa, como é chamada por eles. Capaverde (2004) afirma que o conto foi o gênero que mais se desenvolveu nos países hispano-americanos, devido ao grande número de contos produzidos e que foi a partir desse grande desenvolvimento entre os escritores hispânicos que sucedeu o seguinte:

também o MINICONTO conquistou avançada tradição nestes países destacando-se, principalmente, no México (Juan José Arreola, Augusto Monterroso, René Avilés Fabila), Venezuela (Luis Britto García, Gabriel Jiménez Emán, Ednodio Quinteros) e na Argentina (Julio Cortázar, Marco Denevi, Ana María Shua). Mas o fenômeno não se restringe à cultura latino-americana (p.30)

Além dos países hispânicos, Vieira (2012) aponta que a minificção também teve alguma força nos Estados Unidos, criando, junto com os teóricos e escritores hispânicos, uma espécie de “teoria da minificção”, ou seja, nesses países, principalmente nos de língua castelhana, há uma produção teórica que procura descrever o subgênero, verificando sua configuração e traçando seus limites.

No Brasil, de acordo com Souza & Rodrigues (2012), “o microconto – enquanto subgênero narrativo – ganhou fôlego somente (...) na primeira década do século XXI, no momento em que uma geração de autores brasileiros começa a migrar da internet para o papel” (p.76), sendo, portanto, impossível ignorar, hoje, o impacto da internet na ascensão do microconto do país, uma vez que o aparecimento do microconto “decorre da revolução tecnológica do final do século XX, a partir do momento em que a mídia eletrônica muda a forma como entendemos e nos relacionamos com a literatura” (SOUZA & RODRIGUES, 2011, p. 253). Porém, o microconto não pode ser considerado uma forma literária nova, pois, as narrativas breves são constantes na literatura brasileira, apresentando escritores que em algum momento dedicaram-se ao

microconto, como é o caso de: Raul Pompéia, Carlos Drummond de Andrade, Dalton Trevisan, Manoel de Barros, Oswaldo França Junior, Millôr Fernandes, Marçal Aquino, Ivana Arruda Leite e Marcelino Freire, entre outros.

Diante de todos esses nomes que produziram em algum momento minificções no Brasil, existe entre os teóricos uma divergência em relação ao pioneirismo do miniconto no país. Márcio Almeida, em seu texto *A minificção do Brasil: em defesa dos frascos & dos comprimidos*, remete o pioneirismo da minificção brasileira a alguns autores mineiros, como Elias José. Spalding (2006) e Gonzaga (2007, apud Vieira, 2012, p. 79), por outro lado, concordam em canonizar Dalton Trevisan como o criador da minificção no Brasil, sendo considerado como referência para a literatura minificcional brasileira. Vieira (2012), por sua vez, elenca o nome de Raul Pompeia como um possível escritor que se embrenhou nesta escrita mínima, com a publicação de canções microscópicas, as quais chamou de *Canções sem metro*.

Porém, diante dessa divergência, são os textos concisos de Dalton Trevisan que mais se destacam no cenário brasileiro, quando se coloca em discussão as questões do miniconto:

Dono de uma vasta bibliografia, em que constam dezenas de obras, Dalton Trevisan é um dos mais profícuos escritores brasileiros contemporâneos e vem publicando regularmente desde sua estreia, com *Novelas nada exemplares*, de 1959, até o presente, com *O anão e a ninfeta*, de 2011. São, portanto, mais de cinquenta anos de escrita ininterrupta que lhe conferem significativo reconhecimento como exímio autor de ficção curta junto ao público geral e diante da crítica especialista (VIEIRA, 2012, p. 95)

Praticamente toda obra de Trevisan, que contém pouquíssima variação temática, se forma deste modo:

sob o pendor à concisão, de certo minimalismo de recursos e de um olhar mordaz para a existência humana, embora lírico para a natureza vegetal e animal. Desse modo, são histórias na maioria das vezes extremamente curtas, quanto à forma, e focadas em relacionamentos falidos particular e publicamente, quanto à matéria. São personagens: homens cínicos, mulheres submissas, velhos mesquinhos, crianças insolentes; são seus ambientes: casas do subúrbio, centro da cidade; é sua linguagem: econômica e tendendo ao exíguo por meio do enxugamento de recursos formais (VIEIRA, 2012, p. 95)

As “ministórias” de Trevisan aparecem editorialmente com a publicação de *Ah, é?* e é neste livro de 1994 que vem a tona seu caráter minificcional, ou seja, sua escrita ganha força justamente por aquilo que não está dito, em que qualquer complemento

seria desnecessário. Segundo Valdman (1989), as narrativas de Trevisan tem como meta o silêncio: “Dalton Trevisan constrói no discurso a imagem que conta ela mesma a história que pretende se apagar, desaparecer, para deixar em seu lugar simplesmente o que designa (...)” (p.13)

Sanfelici (2009), tratando de uma das principais características da ficção minimalista de Trevisan, afirma que “Dalton Trevisan traz para a literatura linguagens já elaboradas – o jornal, a revista, o rádio, a TV (...) – por ora ocas e vazias. (...) oferece em suas narrativas parcelas da realidade trabalhadas de maneira a cotidianizar a arte” (p. 88). Além disso, Vieira (2012) aponta outros aspectos inovadores dos textos de Trevisan, que o fizeram ser reconhecido como um dos principais nomes da minificção brasileira: a mudança supressiva de parágrafos, a reescrita e subtração, a construção do vazio – seguindo a teoria de Iser – e do ponto de indeterminação – conforme a teoria de Ingarden; o uso do mostrar e do dizer; o conceito do todo no mínimo – como se um elemento mínimo suportasse todo o mundo ao seu redor; a linguagem totalitária; o recurso da repetição; crítica ou ensaísmo minificcional – no qual artistas ou personagens históricos são foco da análise; e a randomização – combinação e recombinação de centenas de suas ministórias (p. 99-107)

Diferente dos países hispânicos e dos EUA, embora, a quantidade de livros e antologias de microcontos no Brasil tenha crescido vertiginosamente na atualidade, a pesquisa não acompanhou o mesmo ritmo, existindo, assim, pouquíssimos trabalhos sobre o tema na crítica brasileira.

Assim, diante desse panorama mundial, entende-se:

(...) este fenômeno pode se relacionar com uma tendência geral das artes da modernidade: uma inclinação a eliminar a redundância, rejeitar a ornamentação desnecessária, abolir os desenvolvimentos extensos e privilegiar, em definitivo, as linhas puras e a consequente brevidade (LAGMANOVICH, 1994, apud LAGMANOVICH, 2003) [tradução nossa]⁴

Em outras palavras:

O surgimento (durante as primeiras décadas) dos textos literários que agora chamamos minificção é o resultado de novas formas de leitura e escrita literária e, é também, o anúncio de novas formas de ler e reescrever o mundo, pois, sua criação coincide com o surgimento de

⁴ (...) el fenómeno se puede relacionar con una tendencia general de las artes en La modernidad: una inclinación a eliminar la redundancia, rechazar la ornamentación innecesaria, abolir los desarrollos extensos y privilegiar, en definitiva, las líneas puras y la consiguiente brevidad. (LAGMANOVICH, 1994, apud LAGMANOVICH, 2003)

uma nova sensibilidade. O reconhecimento destas formas de escrita requer estratégias de interpretação mais flexíveis que as tradicionais, quer dizer, estratégias que estejam abertas a incorporar as contingências de cada contexto de interpretação (ZAVALA, 2006, p. 38) [tradução nossa]⁵

Definir o microconto não é algo fácil, uma vez que, assim como no conto, existem diversas definições entre os estudiosos do tema. Além das definições diferenciadas, essa dificuldade já se inicia pela escolha do nome, pois vários nomes foram adotados para esta modalidade ficcional: a vertente norte-americana entende como *microfiction*, *flash/sudden fiction*, *short short story*; por sua vez na hispânica são chamados de *minicuento*, *micro-relato*, *ficción mínima* e *minifcción*; e, por fim, para os brasileiros é conhecido como *minificção*, *microficção*, *microconto*, *micronarrativa* e, sobretudo, *miniconto* – que é a terminologia que utilizaremos neste trabalho.

Diante dessa diversidade, há um consenso entre os escritores e pesquisadores da literatura de que minicontos “são prosas curtíssimas que se valem de poucas palavras, caracteres, toques” (CAMPOS, 2011, p. 303), mas, parece-nos que a extensão não basta para caracterizá-lo como um gênero literário específico.

Em relação ao nome, embora haja essa diversidade nominal de um lugar para o outro e até mesmo dentro da própria região, o que os relaciona é a utilização do prefixo *mini-* ou *micro-* que, ainda de acordo com Vieira (2012), “dá conta das exigências de brevidade, indo de uma produção unifrásica, (...), até aquelas que não ultrapassem uma página” (p. 21), o que pode ser considerada como uma definição do miniconto, mesmo incompleta, uma vez que nem todo texto curto pode ser considerado como miniconto, como é o caso das poesias curtas.

Outra definição para miniconto é a apontada por Martins (2011), que os define assim:

Textos concisos que possuem intensa significação e narratividade, e que fogem do convencional, os microcontos apresentam diálogo ininterrupto com o contemporâneo e as inovações tecnológicas. O discurso é sucinto, um recorte cirúrgico no tumultuado cotidiano do final do século XX e deste início do XXI, o que provoca inquietação no leitor e o exige na coautoria (MARTINS, 2011, p. 275)

⁵ “El surgimiento (durante las primeras décadas) de los textos literarios que ahora llamamos minifcción es el resultado de nuevas formas de lectura y escritura literaria, y es también el anuncio de nuevas formas de leer y reescribir el mundo, pues su creación coincide con el surgimiento de una nueva sensibilidad. El reconocimiento de estas formas de escritura requiere estrategias de interpretación más flexibles que las tradicionales, es decir, estrategias que estén abiertas a incorporar las contingencias de cada contexto de interpretación” (ZAVALA, 2006, p. 38)

Nessa tentativa de definir, então, o que pode e o que não pode ser considerado miniconto, a vertente teórica hispânica é a que mais se dedica a formar uma teoria da minificção, como já dito anteriormente, pois, desenvolve, na atualidade, “um bom número de pesquisas com profundidade no tratamento do assunto” (VIEIRA, 2012, p. 22), tendo como precursor desses estudos o professor e estudioso do tema Lauro Zavala, do qual podemos citar alguns apontamentos sobre o tema em questão:

Em *Cartografias del cuento e la minificción*, ele expõe seis sugestões para a formação de uma espécie de conjunto de valores considerados básicos à ficção mínima, em aberto diálogo com as propostas para nosso milênio realizadas por Ítalo Calvino. São elas: 1) brevidade, 2) diversidade, 3) cumplicidade, 4) fractalidade, 5) fugacidade e 6) virtualidade (ZAVALA, 2004, p. 69-85, apud VIEIRA, 2012, p. 23)

Para Zavala, o miniconto ou minificção acontece em algumas dessas seis escolhas, destacando alguma delas em detrimento das outras ou ainda integrando-as em seu objetivo final.

Outro importante nome para os estudos do miniconto é David Lagmanovich, o qual, segundo Vieira (2012), “adota os termos *microtexto* e *microrrelato*” (p. 27) e define o miniconto da seguinte maneira:

Nossa argumentação em definitivo consiste em postular – se se quer, a *priori* – três características básicas do *microrrelato*: a brevidade, a narratividade e a ficcionalidade. Os textos que não reúnam esses três traços devem ser representativos de outras categorias: o aforismo, a máxima, a anedota, o chiste, o micropoema, a notícia periódica mínima... (LAGMANOVICH, 2011, p. 7, apud VIEIRA, 2012, p. 27)

No Brasil, entre os poucos estudos realizados sobre minicontos, duas pesquisas parecem relevantes por suas observações pontuais: a de Pedro Gonzaga (2007) e a de Marcelo Spaldig (2008). Pedro Gonzaga trata do que ele chama de “mínima unidade narrante”, o que considera que “um conto completo seria uma máxima unidade narrante e cada frase componente possuiria uma mínima unidade” (VIEIRA, 2012, p. 28). Por sua vez, Marcelo Spaldig vai tratar da questão da narrativa nuclear e do protagonismo do leitor, que é considerado o mais importante em seus estudos, pois, ele aponta o papel do leitor na construção de sentido do miniconto, a partir dos vazios deixados em sua produção.

Em relação aos aspectos que caracterizam o miniconto, além da brevidade, que é fator unânime entre os estudiosos, cada autor aponta aquilo que considera como

determinante. Para Martins (2011), por exemplo, este apresenta as seguintes características: diluição do narrador no texto, ou seja, há uma fragmentação do narrador na exposição do acontecimento captado pela brevidade; as palavras elencadas para o miniconto são escolhidas a partir de elementos que dialogam com o leitor; as molduras iniciais e finais do miniconto são anuladas, não sendo possível precisar os acontecimentos posteriores e anteriores ao que está sendo narrado; a síntese comunicativa e a limpidez textual são elementos importantes para o miniconto; sua narrativa começa do meio da ação, a meio passo do clímax; há uma indeterminação temporal, espacial e de personagens, o que contribui para a atmosfera de solicitação do leitor, o qual é chamado para a coautoria da narrativa; a seleção vocabular é ainda mais precisa – mas são escolhas que permitem o leitor acionar outras leituras – e a concisão é um elemento caro à narrativa; a matéria predominante é o cotidiano, no seu instante de maior densidade significativa; e, finalmente, não há fim, mas um processo inacabado cujo complemento é o leitor.

Por sua vez, Campos (2011), praticamente corroborando o que Martins enumerou, caracteriza o miniconto afirmando:

A unidade narrativa da microficcão representa uma fatia menor de vida, mas nela há síntese, tensão, surpresa e revelação. Isso resulta de um burilamento profundo, de um jogo preciso de palavras e sinais de pontuação, de uma técnica peculiar em que o autor aproxima leitora-leitor de uma história que não finaliza no âmbito do narrado. Mas essa se completa e continua em uma terceira margem, no imaginário do leitor (p. 318-319)

Capaverde (2004), em seu estudo enumera quatro características principais do miniconto – além da brevidade: 1) Preocupação pela linguagem; 2) Busca pela universalidade; 3) Sentido do humor e 4) Rebeldia e Originalidade. Além disso, diferencia *microtexto* de *miniconto*, ressaltando que “microtextos são todas aquelas formas escritas que possuem como característica principal a brevidade, sem que leve em consideração a temática ou o estilo narrativo” e que, por sua vez, “quando se fala em miniconto, está se fazendo uma referência a um microtexto, porém, acrescido de um conjunto ímpar de características que congregam aos traços distintivos do conto” (p. 31)

Vieira (2012), por fim, apresenta formas da minificção. Segundo ele, Lagmanovich enumera cinco tipos de minificção: 1) reescritura e paródia – que fornece um instrumento para reescrita de textos clássicos; 2) discurso substituído; 3) escrita emblemática; 4) fábula e bestiário e 5) discurso mimético (p. 47-49). Zavala, por sua

vez, apontaria duas direções para a minificção: a formal, que estaria subdividida em três tipos – 1) contos curtos, 2) contos muito curtos e 3) contos ultracurtos – e a poética, que também se subdividiria em três tipos: 1) poema em prosa, 2) vinheta e 3) ensaio narrativo (VIEIRA, 2012, p. 49 -50)

A partir dessas divisões apontadas por Lagmanovich e Zavala e de seus estudos, Vieira (2012, p 50-60) criou a sua própria divisão para a minificção, a saber: 1) miniconto; 2) minificção proverbial ou aforística; 3) minificção com feição de piada ou jogo de palavras; 4) minificção com marcas fabulares e morais; 5) minicrônica; 6) minificção com dicção poética; 7) minificção intertextual ou de apropriação; 8) minificção metalinguística ou metaminificção; 9) minificção ensaística; e 10) minificção gráfica. Porém, esta divisão apresentada por Vieira (2012) não nos interessa, pois, neste trabalho, não trabalhamos com o conceito de minificção tão amplo quanto o que ele apresenta, mas sim com o conceito restrito de miniconto, que é uma intensificação das características formais e ideológicas do conto. Mas, optamos por citá-lo pela importância do seu trabalho nos estudos que se referem a estas formas textuais mínimas.

Como se observa, são inúmeras as tentativas de definições do miniconto pelo mundo, entretanto, mesmo diante dessa diversidade, é possível observar que o miniconto se pauta em algumas das características apontadas quando analisamos o conto: como brevidade, tensão e intensidade, porém, de forma mais intensa, ou seja, o miniconto potencializa todos estes aspectos, e nestes três pontos, todos os estudiosos se interligam. Outro ponto em que as teorias se encontram é o papel fundamental do leitor na criação de sentido na leitura do miniconto. Ademais, Campos (2011, p. 301) ressalta:

Percebe-se como partes comuns a essas narrativas ultracurtas: a brevidade, a intertextualidade, a metaficção, a epifania, a precisão cirúrgica (...), o ficcional entrelaçado a recortes de elementos factuais, o humor, a polissemia, o inusitado, a ironia, a ludicidade da linguagem

Diante dessas inúmeras tentativas de apresentar uma poética para o miniconto – suas características –, ficaremos com a que achamos mais pertinente, com aquele que, do nosso ponto de vista, explicitou com maior clareza e de forma direta os elementos que comporiam um miniconto, conseguindo resumir e unir várias das características apontadas pelos autores citados anteriormente: Marcelo Spalding. Para o autor, cinco

regras são bastante indicadas ou até fundamentais para que um miniconto funcione, a saber:

- 1) **Concisão** – inicialmente Spalding (2005) diferencia brevidade de concisão, defendendo que um miniconto não precisa necessariamente ser breve – ter um determinado número mínimo de palavras ou páginas –, mas sim conciso – que seria ter um limite conceitual. Ou seja, o miniconto deve narrar uma história que caiba exatamente no seu pequeno tamanho, sem precisar de mais ou menos espaço – retomando a ideia de Poe em relação à brevidade do conto, não podendo este ser nem muito extenso, nem muito curto, ou seja, não se pode nem espichar nem contrair uma narrativa. Diante disso, o autor ressalta que há temas que não podem ser tratados no miniconto, pois este não suportaria sua extensão – usando o exemplo do próprio: uma tosse às três da manhã poderia ser tema de um miniconto, uma insônia não, pois daria uma infinidade de coisas a serem tratadas, o que não caberia no miniconto.
- 2) **Narratividade** – da mesma forma que a brevidade é considerada como, senão a principal, a primeira diferença entre o mini e o conto. A narratividade diferencia o miniconto de outras formas textuais mínimas, como o poema em prosa (que podem ou não ser narrativos). Narratividade significa ser narrativo, ou seja, como já dito anteriormente, contar a passagem de um personagem de um estado a outro implicitamente ou explicitamente. E, assim como no conto, sem este elemento, o texto corre o risco de ser apenas uma descrição e não um miniconto.
- 3) **Efeito** – como já estabelecido por Poe, o efeito é um dos principais objetivos do conto, sempre considerado por todos os teóricos. E, assim como no conto, também no miniconto este elemento é considerado primordial e está intimamente relacionado à narratividade, pois, uma simples descrição não causará no leitor este efeito desejado (medo, compaixão, reflexão, etc), o qual, por sua vez, é garantido – ou deveria ser – por meio da narratividade.
- 4) **Abertura** – a abertura diz respeito ao papel fundamental que o leitor exerce na leitura do miniconto. Ao autor de um miniconto não cabe dar todas as informações necessárias para a compreensão deste, uma vez que seu tamanho não permite isso, mas sim, escrevê-lo de forma que o leitor consiga, pela leitura, inferir essas informações escondidas, cabe ao leitor preencher os

vazios deixados no texto – seguindo a teoria de Iser. É o preenchimento desses vazios que provocarão o sentido almejado no leitor. Mas esse preenchimento dependerá do conhecimento de mundo do leitor, que pode ou não conseguir fazê-lo.

Ainda sobre a abertura é importante e válido considerar a Estética da Recepção e a Teoria do Efeito de Iser (1999), principalmente dois conceitos de sua teoria: a perspectividade e os espaços vazios.

A ideia defendida pelos idealizadores da Estética da Recepção, Iser (1996) e Jauss (1994), quando propuseram a estética do efeito, isto é, os efeitos que uma obra causa em seus leitores e que os tornam reconstrutores virtuais de sentidos ao texto e a maneira como esse efeito reflete na sociedade, foi de que a obra não é um texto pronto simplesmente, sem qualquer abertura para interferências daqueles que a leem, ao contrário, ela só existe a partir das possibilidades e variedades de leituras que ela permite.

Da mesma forma, Eco (1979) também pensa que a obra literária é um sistema aberto à espera dos significados que a justifiquem; o autor associa o efeito da obra à comunicabilidade mantida com os leitores. Enfim, em uma crítica voltada para os resultados estéticos o importante é o grau de liberdade que o leitor tem para preencher o texto com seu próprio conhecimento em seu processo de leitura.

Quando falamos em Recepção, abarcamos orientações diferentes. As mais utilizadas são a recepção e o efeito. Segundo Iser (1996, p. 7):

a recepção [...] diz respeito à assimilação documentada de textos e é, por conseguinte, extremamente dependente de testemunhos, nos quais atitudes e reações se manifestam enquanto fatores que condicionam a apreensão de textos. Ao mesmo tempo, porém, o próprio texto é a ‘prefiguração da recepção’, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto.

Assim, há uma ligação entre a recepção e o efeito na construção de sentidos, na qual um completa os espaços que o outro deixa. A recepção trabalha com métodos histórico-sociológicos e o efeito, com métodos teórico-textuais. Desse modo, “uma teoria do efeito estético se funda no texto, ao passo que uma estética da recepção é derivada de uma história dos juízos de leitores reais” (ISER, 1999, p. 21).

A presença do leitor sempre esteve mais ou menos implícita nos tratados da teoria literária, mas foi a partir da sistematização de Jauss que se deu maior atenção a

participação do leitor no processo criativo da leitura. Toda a teoria de Jauss é fundamentada a partir de sete teses desenvolvidas ao longo de suas pesquisas e leituras acerca da literatura e de sua história, porém, não abordaremos as mesmas, uma vez que o que nos interessa são os pressupostos de Iser em sua Teoria do Efeito.

O que nos interessa ao citar Jauss é saber que foi a partir de suas premissas sobre o papel e a importância do leitor no momento da leitura, que Iser (1999) criou a sua Teoria do Efeito, na qual ele focaliza a concepção de leitor explícito, diferente de Jauss (1994) que vê o leitor histórico. Iser (1999) defende que o leitor implícito fica aparente por meio de esquemas textuais, constituindo-se como parte integrante do texto e essencial para a compreensão do texto literário.

Os esquemas textuais funcionam como peças-chaves no texto para a construção do significado, pois, a partir da leitura e da inserção do repertório do leitor estes esquemas podem ser atualizados. Porém, o autor considera que apenas o repertório do leitor não é suficiente para esta atualização, mas que o texto por si mesmo potencializa o seu efeito por meio dos processos de seleção – produz a intertextualidade, pois consiste na coexistência de diferentes discursos, ou seja, são os discursos sociais selecionados pelo escritor para a sua obra – e combinação – modo como o autor vai combinar estes diferentes discursos, ou seja, é a interligação das partes com os elementos do texto construídos pelo processo de seleção –, que juntos produzem o auto desnudamento do texto. Para Iser (1999), são a seleção, combinação e auto desnudamento os responsáveis pela criação de um espaço de jogo entre os segmentos textuais.

Outro conceito importante desenvolvido por Iser é a perspectividade. Esse conceito envolve a ideia de que cada perspectiva abre um caminho para o leitor entrar no texto; assim, é a perspectiva do leitor que escolherá a do texto. Embora vários conceitos desenvolvidos por Iser sejam importantes, o mais importante deles é o conceito de espaços vazios, sobre os quais Iser (1999, p. 26) ressalta:

ao leitor é dada apenas informação suficiente para mantê-lo orientado e interessado, mas o narrador, deliberadamente, deixa abertas as inferências que deverão ser extraídas dessa informação. Em consequência, espaços vazios são levados a correr, estimulando a imaginação do leitor a averiguar a assunção que poderia ter motivado a atitude do narrador. Dessa forma, nos envolvemos porque reagimos aos pontos de vista antecipados pelo narrador.

Estes espaços vazios constituem-se, portanto, em elos fundamentais entre texto e leitor durante a negociação da leitura, mas, não significam que o texto ou a ideia que

dele se quer abstrair precise de complemento, mas apenas que falta ali uma combinação entre os elementos textuais e é o leitor que pode combinar e selecionar qual a perspectiva a ser privilegiada.

Desse forma:

a suspensão das conexões impede a ‘boa continuidade’ indispensável à compreensão. O que pode complicar tal suspensão é frequentemente o modo como segmentos textuais desconexos estão confrontados uns com os outros na organização, no layout do texto. Os segmentos podem encaixar-se, interseccionar-se ou estar de tal maneira dispostos, que parecem em oposição ou em contraste mútuo. Conferir elos ao que está desconexo implica abandonar algumas das concepções elaboradas no curso da leitura sempre que tais concepções não mais permitirem qualquer conexão com as novas informações que vão surgindo e precisam ser processadas (ISER, 1999, p. 30)

Ou seja, a forma como os elementos são posicionados no texto, assim como a escolha desses elementos podem facilitar ou atrapalhar a percepção desses vazios deixados pelo autor, bem como seu preenchimento por parte do leitor e, conseqüentemente, a criação de um sentido – sua compreensão. E isso nos leva ao próximo elemento considerado como essencial ao miniconto: a exatidão.

5) Exatidão – a participação do leitor é fundamental para a construção de sentido na leitura do miniconto, porém, é necessário que o autor seja suficientemente claro para criar espaço para o leitor, correndo o risco de não ser compreendido, caso seja confuso. Para tanto a escolha de cada palavra do miniconto é fundamental e se isso não for considerado, as escolhas equivocadas do autor podem comprometer até mesmo o efeito semântico na leitura.

Dessa forma, em análise posterior do corpus tentaremos observar como essas características apontadas por Spalding aparecem em obras de minicontos da literatura juvenil, a fim de verificar se estes podem ser considerados como tais e o que faz destes uma literatura destinada ao público jovem, ou seja, como esta modalidade textual mínima colabora para a construção de sentido e interesse do leitor jovem.

2.4. Miniconto na Literatura Juvenil

O miniconto no Brasil não é algo relativamente novo, como identificamos em nossa pesquisa, porém, quando o assunto em pauta é pesquisa sobre esta modalidade

literária observamos que o número de pesquisas tem crescido atualmente, mas que esta não era uma realidade há poucos anos atrás.

Alguns nomes de grandes autores que publicaram minicontos já foram citados anteriormente e ainda podemos citar outros mais recentes: *Passaporte*, de Fernando Bonassi (2001), *Coração aos pulos*, de Carlos Herculano Lopes (2001), *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Rufatto (2001), *Mínimos Múltiplos Comuns*, de João Gilberto Noll (2003), *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizado por Marcelino Freire (2004), *Tentando entender Monterroso*, de Luiz Arraes (2005), *Contos de Bolso e Contos de Bolsa*, da Casa Verde (2005 e 2006), *Curta-Metragem e Expresso 600*, de Edson Rossatto (2006), entre tantos outros. Porém, quando o tema é miniconto em Literatura Juvenil, assim como a própria literatura para esse público específico, encontram-se poucas publicações e quase nenhum estudo que dê conta desse tópico.

Para tanto, ao tomar conhecimento, inicialmente, do livro *Adeus conto de fadas (minicontos juvenis)*, de Leonardo Brasiliense e, por meio dele, dessa modalidade textual tão específica, consideramos que seria interessante verificar o tratamento estético que foi dado a estes temas relacionados à juventude por meio da produção de minicontos, elencar os elementos tidos como essenciais para que determinadas obras sejam consideradas como literatura juvenil, bem como os elementos essenciais ao miniconto – de acordo com a teoria de Spalding –, a fim de verificar se estes foram considerados em sua produção e se estes textos podem efetivamente ser classificados como minicontos. A partir desse desejo e da pesquisa realizada para concretizá-lo, encontramos mais duas obras de minicontos qualificadas como literatura para o público juvenil, são elas: *60 contos diminutos*, de Marília Pirillo e *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar*, de Heloisa Seixas.

Dessa forma, foram utilizadas como *corpus* para análise desse trabalho estas três obras citadas acima, sobre as quais explanaremos melhor no tópico posterior.

3. Apresentação do Corpus: autor e obra.

Leonardo Brasiliense nasceu em dezembro de 1972, em São Gabriel (RS). Em 1994 entrou para faculdade de medicina na UFSM. Nesta época começou a escrever minicontos e em 1996 as coisas se inverteram: ele largou tudo e resolveu ser escritor – formou-se, mas não chegou a exercer sua profissão –, ingressou no serviço público e hoje trabalha na Secretaria da Receita previdenciária, em Santa Maria (RS), onde tem a possibilidade de se dedicar também a escrita. Entre outras obras, publicou *O desejo da Psicanálise*, *Meu sonho acaba tarde*, *Desatino*, *Olhos de morcego*, *Whatever* e *Adeus conto de fadas* (Prêmio Jabuti de melhor livro juvenil em 2007) – umas das obras escolhidas como corpus desta pesquisa.

A obra *Adeus conto de fadas (minicontos juvenis)*, de Leonardo Brasiliense, foi publicada em 2006, pela editora 7letras, e reúne 72 minicontos, que abordam dilemas, conflitos existenciais importantes e difíceis vividos pelos jovens e adolescentes contemporâneos, como gravidez na adolescência, relacionamento amoroso e familiar, amizade, insegurança, entre outros. Ainda é importante enfatizar que ela foi a primeira obra de minicontos a ganhar o Prêmio Jabuti de “O Melhor Livro Infantojuvenil” de 2006, uma vez que este é um dos maiores prêmios da crítica literária no Brasil.

Por sua vez, Heloisa Seixas nasceu em 1952, no Rio, no bairro do Jardim Botânico, mas com 7 anos se mudou para o Leblon, onde vive até hoje. Se formou em Jornalismo em 1974, pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Trabalhou como jornalista e tradutora durante muitos anos (incluindo 12 anos no jornal O Globo e sete anos como assessora de imprensa da representação da ONU no Rio), antes de se dedicar à literatura. Seu primeiro livro, *Pente de Vênus (contos)*, publicado em 1995, foi finalista do Prêmio Jabuti e sua produção inclui não só contos e romances, como também crônicas, matérias jornalísticas, literatura juvenil e infantil e, nos últimos anos, peças de teatro. A autora, que durante dez anos escreveu a coluna “Contos mínimos” na Folha de S. Paulo e no Jornal do Brasil, é também autora de um livro sobre o mal de Alzheimer, *O lugar escuro* (Objetiva, 2007).

Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar, de Heloisa Seixas – obra eleita para análise – foi publicada em 2009, pela editora Galera Record, e reúne 25 minicontos ou contos mínimos, como chamou a autora, que foram publicados anteriormente – durante quase dez anos – na imprensa – primeiro no jornal *Folha de S. Paulo* e depois na revista *Domingo do Jornal do Brasil* – e no livro foram

divididos em três partes (ler, escrever e contar). São minicontos que comentam acontecimentos cotidianos, em uma tentativa da autora de analisar em etapas um dos ofícios mais fascinantes (de acordo com a própria autora) escolhidos pelo homem: a escrita, e que tem como tema comum entre eles o amor pelos livros, pelos autores e pela literatura.

E, por fim, Marília Pirillo nasceu em 1969, em Porto Alegre (RS). Estudou Artes e se formou em Publicidade e Propaganda pela PUCRS. Em 1995 ilustrou seus primeiros livros infantis. Trabalhou com projeto gráfico, editoração e ilustrou anúncios, embalagens, sites, cartilhas, revistas e diversos materiais gráficos dirigidos ao público infantil, durante os cinco anos em que foi sócia do estúdio de ilustração e animação Laboratório de Desenhos. Em 2004 mudou-se para o Rio de Janeiro, onde reside atualmente. Como escritora publicou: *Bagunça e Arrumação* (2009), *Bonifácio, o porquinho* (2009), *Baratinada* (2008), *Alguns segredos e outras histórias – coletânea de contos para jovens* (2008), *Quando tudo acontece de repente – coletânea de contos para jovens - coleção Entretempos* (2008) e *60 contos diminutos* (2012) – obra eleita como corpus deste trabalho.

A obra *60 contos diminutos*, de Marília Pirillo, foi publicada em 2012 pela editora Gaivota (selo da editora Biruta), reúne 60 minicontos que contam um pouco do que é ser adolescente, lidando com todas as suas dúvidas, incertezas, com o primeiro amor, relacionamento com os pais, irmãos, crises existenciais, enfim, temas relativos ao cotidiano juvenil.

3.1. Análise do corpus

Para que a análise do nosso corpus ficasse didaticamente mais clara, optamos por analisar separadamente os elementos referentes ao miniconto e aqueles referentes à literatura juvenil, para posteriormente, cruzar as informações a fim de se chegar a uma conclusão. Portanto, analisamos primeiramente as obras enquanto minicontos e em tópico posterior analisamos as mesmas pensando nos elementos que qualificam uma obra literária como juvenil.

3.1.1. Miniconto em questão

Analisamos os minicontos em questão com base nos cinco elementos elencados como essenciais por Marcelo Spalding (2005), uma vez que consideramos sua poética

para o miniconto como a mais pertinente, clara e objetiva entre os autores que tentaram definir uma poética. Assim, serão consideradas as seguintes características para qualificar os textos analisados como minicontos ou não: concisão, narratividade, efeito, abertura e exatidão – elementos elencados na teoria de Spalding –, correlacionando os mesmos a outros aspectos da teoria sempre que necessário.

A concisão é o primeiro aspecto a ser observado e, como dito anteriormente, muitas vezes se apresenta relacionada erroneamente, de acordo com Spaldig (2005), com a brevidade, aspecto comum a todos os estudiosos dos elementos do miniconto e também do conto. Consideramos aqui, conforme o mesmo autor, que concisão se diferencia de brevidade, uma vez que está relacionada mais ao tratamento do tema, do que ao número de palavras ou páginas do miniconto. Nas obras analisadas encontramos minicontos de uma ou duas páginas, bem como alguns compostos por poucas linhas (uma, duas, três linhas), como podemos observar no exemplo abaixo:

TÔ PRA MATAR

Mas não sei quem nem por quê.

(BRASILIENSE, 2006, p. 19)

Dessa forma, o que vai garantir essa concisão do miniconto é a forma de tratamento do tema, ou seja, se o autor conseguiu transmitir sua mensagem no espaço mínimo que o texto oferece ou apresenta, como foi o caso do texto acima, no qual o autor tratou do tema TPM, relativo ao cotidiano das adolescentes. O primeiro aspecto que garantiu a concisão e o entendimento desse texto foi o fato de o autor ter destacado as letras que designam a sigla TPM, o que já direciona o leitor para uma possível interpretação. Além disso, o mesmo conseguiu definir esse momento, ou seja, a Tensão Pré-menstrual das adolescentes, em apenas uma frase, por meio da qual cada adolescente ao ler fará suas inferências, completando as demais informações – que a garota fica mais estressada, que “está com os nervos à flor da pele” sem motivo aparente, apenas por uma questão hormonal –, sendo desnecessária a presença dessas inferências aqui, uma vez que o(a) leitor(a) já consegue definir na leitura do título que o texto é sobre o tema TPM. Ainda é evidente que o autor soube medir as informações a serem dadas – nem mais, nem menos –, garantindo o efeito desejado por Poe em suas

teorias, onde ele postulava que o excesso e a contração exagerada do texto impediriam o Efeito Único, ou seja, o efeito causado no leitor por meio da leitura, da construção de sentido.

Por sua vez, os minicontos de Marília Pirillo podem ser considerados breves – considerando aqui a extensão dos textos –, conservando, assim, a característica de brevidade, porém, são mais longos que os minicontos do primeiro autor, fato que não anula a concisão destes, uma vez que esta se relaciona mais ao tratamento do tema, como dito anteriormente. Por exemplo, no miniconto *Quem ama, cuida* podemos observar a presença da concisão de Marília Pirillo:

Quem ama, cuida

Reguei as flores religiosamente. Todos os dias. Uma, duas, três, mais de vinte vezes!

Até a água transbordar do pratinho, espalhar pelo peitoral da janela e pingar compassadamente no telhado do vizinho.

Mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, as flores murcharam e morreram.

Minha mãe entrou no quarto e levou o vaso embora.

Nessa hora devo ter olhado triste para o que restava dele.

– Não se preocupe, filha. No próximo aniversário seu pai manda outras... E, quem sabe, ele até aparece. (PIRILLO, 2012, p. 5)

A autora inicialmente nos apresenta uma situação que remete exatamente para o ditado popular que serviu como título ao texto: “quem ama, cuida”, pois essa imagem construída do cuidado com as flores é popularmente utilizada para explicar essa expressão popular. E mesmo neste início do miniconto percebemos que ela se utilizou muito bem da concisão, dando apenas as informações necessárias para a construção total de sentido no final do texto – o cuidado com as flores, o fato de a água ir embora do vaso, a tristeza ao ver a mãe se desfazer delas –, quando, brilhantemente, revela do que se trata realmente essa narrativa, da ausência paterna. Pois, até este momento, existiam várias possibilidades temáticas: relacionamento amoroso, familiar, fraterno, separação de um casal, entre outros, mas, é na fala da mãe que se revela a real temática do texto e, com isso, tudo o que foi dito anteriormente passa a fazer sentido, a ser relacionado. Ou seja, as flores ocupam o lugar do pai ausente e, por isso tanto cuidado e tanta tristeza ao perceber que mesmo com tanto zelo ele se foi, não está presente – sentido construído a partir da fala da mãe no final do texto.

Por sua vez, analisando os contos mínimos de Heloisa Seixas, observamos que são os de extensão maior (contos de 3 páginas), em comparação aos minicontos analisados nas obras analisadas anteriores, o que não nos levaria inicialmente a concluir

que não são concisos. Contudo, no decorrer da leitura e análise da obra observamos que a autora não levou em consideração este aspecto considerado como primordial na elaboração de um miniconto, uma vez que apresenta muitos detalhes do fato narrado, deixando pouco espaço para a participação do leitor, como podemos observar no miniconto *Livros*:

Livros

Li certa vez que Alma Mahler guardava, na sala de sua casa, o berço em que dormira na primeira infância. Era um berço antigo de madeira, tosco, desses com um dispositivo que os faz balançar docemente, ao menor toque. Ali, no bojo vazio daquela que um dia fora sua própria cama, Alma guardava seus livros prediletos.

Arrumava-os, empilhados, em várias camadas, enchendo todo o espaço em que um dia houvera um colchão, lençóis, brinquedos e uma criança – ela própria. Certamente, quando remexia nos livros, buscando algum em especial, um livro para se enternecer, para recordar ou esquecer – que é para isso que serve reler livros prediletos –, certamente, então, seu braço, esbarrando na lateral gradeada, fazia o berço balançar. E ela os ninava, talvez sem perceber.

Essa imagem de livros queridos sendo acalentados me encheu de ternura. Assim como um dia me comoveu ler o depoimento de Isak Dinesen, falando da ansiedade que sentia, em sua fazenda na África, enquanto aguardava a chegada dos livros encomendados na Inglaterra. E de como, ao recebê-los, tocava cada volume com a ponta dos dedos, como se retirasse da caixa copos de finíssimo cristal. Sabia, ao tocá-los, que aqueles seriam seus únicos exemplares durante meses, até que chegasse nova remessa. Eram um tesouro insubstituível.

“Por isso, eu torcia para que os escritores tivessem dado tudo de si ao escrevê-los”, explicou. É curioso. Porque ela própria, Isak Dinesen, escrevia assim, sem economizar, sem fazer concessões, pegando cada camada da narrativa e dissecando-a até o último fio. Escrevia dando tudo de si, entregando-se em cada linha – como se esperasse ser lida por um naufrago numa ilha deserta.

Esse amor pelos livros me comove, um amor que venho aprendendo a desenvolver nos últimos anos. Antes, guardava meus livros de qualquer jeito, sem qualquer ordem nas estantes. E, ao lê-los, pouco me importava se os abria demais, se os virava ao contrário, se deixava ponta da capa se enrolar numa feia orelha.

Estou mudando. Hoje, presto atenção nas pessoas que sabem cuidar bem de suas bibliotecas e observo a maneira que decidem a posição de cada volume nas estantes, o carinho com que tiram os mais antigos das prateleiras para tentar restaurar as lombadas, alisando-as cuidadosamente com goma e pincel. São gestos de uma delicadeza comovente, cuja observação me faz refletir. E, cada vez mais, tenho diante dos livros uma atitude de reverência. Olho-os e vejo como eles são puros, íntegros – como as crianças e os cristais. (SEIXAS, 2009, p. 17-19)

Esse miniconto faz parte da primeira parte do livro de Heloisa Seixas, na qual a autora tematiza sobre o amor aos livros e a leitura, o prazer de ler. Apenas observando a

formatação deste miniconto, é possível verificar que ele é breve, como devem ser os contos e minicontos, porém, não tão breve quanto aqueles dos autores analisados anteriormente. A autora desse conto mínimo ainda usa de descrições de objetos, como foi o caso do berço no início do texto, ou de cenas, como aquela em que descreve a forma como Dinesen escrevia seus textos, e de muitos detalhes das cenas narradas. Por exemplo, no segundo parágrafo, em que está sendo narrado como a personagem Alma arrumava seus livros no seu berço de infância, não havia necessidade de ter a informação que a criança que um dia houvera no berço era a própria Alma, uma vez que já havia sido falado que o berço foi dela quando criança. Além disso, o texto começa contando uma história – a de Alma Mahler – e, quando já poderia ser finalizado, começa a narrar a história de Isak Dinesen, para então concluir-se que é importante e comovente o amor pelos livros. Essa forma de tratamento do tema utilizado pela autora alongou demais o texto, deixando-o mais próximo do conto propriamente dito, que também deve ser breve, mas ainda permite mais descrições e digressões do que com um miniconto ou conto mínimo, conforme título da obra – *Uma Ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar* [grifo nosso].

Outro ponto importante em relação à concisão é a escolha do tema. Como bem ressaltou Spalding (2005) não é possível tratar alguns temas em textos do tamanho dos minicontos, pois alguns, como foi o caso da insônia, possibilitam uma infinidade de informações que não caberiam nos minicontos. Portanto, podemos considerar que os temas escolhidos tanto pelo autor de *Adeus conto de Fadas*, quanto por Marília Pirillo em *60 contos diminutos* são pertinentes a produção de minicontos ou ainda que a forma escolhida para tratar desses temas – minicontos – foi ideal, seja pela escolha temática (cotidiano juvenil ou coisas relativas a adolescência), seja porque se destina a uma geração que vive correndo e fazendo mil coisas ao mesmo tempo, permitindo uma leitura aparentemente (ou inicialmente) fácil e muito rápida.

O tema da obra de Heloisa Seixas, *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar*, também pode ser desenvolvido em um miniconto, porém, considera-se que a autora não conseguiu fazê-lo de forma plausível para um miniconto, ou seja, não conseguiu desenvolvê-lo de forma concisa, elencando aquilo que haveria de mais importante e deixando espaços para que os leitores completassem seu sentido.

Outro elemento analisado na obra é a narratividade, que diferencia o miniconto de outras formas textuais mínimas e faz com que o texto não seja uma mera descrição,

mas sim um conto ou, no nosso caso, um miniconto. Os textos da obra em análise – *Adeus conto de fadas*, de Leonardo Brasiliense – podem ser considerados como narrativas, uma vez que, em poucas palavras, conseguem contar a passagem de uma personagem de um estado a outro –, como podemos verificar no miniconto *Casa limpa*, de Leonardo Brasiliense:

CASA LIMPA

Era um gato de rua, fedorento, pulguento. Me olhava bem nos olhos e roçava os bigodes no poste. Aquilo me doeu. Mas nem perguntei pra minha mãe se podia... Nosso apartamento é tão limpinho. Devia ao menos ter perguntado. Mesmo sabendo antes a resposta. Porque agora dói mais. (BRASILIANSE, 2006, p. 25)

Por meio da leitura desse miniconto o leitor, a partir de suas inferências, consegue construir a fábula da história narrada, ou seja, o adolescente (sem sexo definido) encontra um gato na rua e, com pena, leva pra casa sem informar a mãe, mesmo sabendo que, se informasse, ela não autorizaria por priorizar a casa limpa. Então, quando a mãe descobre, ela dá um fim no gato – neste momento alguns leitores podem ler que a mãe matou o gato, outros que ela apenas o devolveu pra rua – e o adolescente sofreu mais do que ao ver o gato na rua, pois já o amava. Assim, podemos considerar que há narratividade nos minicontos de Brasiliense, ou seja, que é possível identificar o caminho percorrido pelas personagens, como podemos observar também no miniconto *Fugindo*, do mesmo autor:

FUGINDO

Ele evitava as pessoas. Respondia com gestos ou monossílabos. Tinha vergonha. Enfim, calou-se por meses. E quando a voz finalmente engrossou, não sabia mais conversar. (Ibidem, p. 36)

Ou seja, em *Fugindo* temos que um personagem masculino que evitava as pessoas por ser muito tímido, tanto que não conseguia nem conversar direito com elas e, de tanta vergonha, passou meses sozinho, sem conversar com ninguém e quando se tornou um adulto – a voz engrossou – não sabia se relacionar, por ter ficado tanto tempo isolado.

Nos minicontos de Marília Pirillo observamos que também há narratividade, ou seja, é possível criar uma sucessão dos fatos narrados. Mesmo em um dos minicontos,

em que ela se utilizou da forma versificada, é possível criar esta sucessão, como podemos observar abaixo:

Feriado

Minha mãe diz que o dia está lindo,
Meu pai diz que adora feriados.
Minha irmã brinca com a boneca.
E eu sigo contrariado.

Minha mãe pede chá, pra emagrecer.
Meu pai, café, pra acordar.
Minha irmã, chocolate, pra se lambuzar.
E eu peço pra ir embora.

Minha mãe tira uma foto.
Meu pai, a carteira do bolso.
Minha irmã tira meleca do nariz.
E eu tiro sarro com a cara dela.

Minha mãe está perdendo a paciência.
Meu pai diz que vai perder a linha.
Minha irmã perdeu a graça e emburrou.
E eu estou perdendo meu tempo.
Que passeio chato! (PIRILLO, 2012, p. 38)

Assim, temos que as personagens estavam fazendo um passeio em família no feriado e o eu-lírico, que é a voz do adolescente, narra as ações e sentimentos de cada membro da sua família. Com isso e as inferências do leitor é possível construir a imagem de todo passeio, o que comprova a narratividade do miniconto: no início a mãe e o pai possivelmente estão tentando convencer o filho a fazer um passeio no feriado, argumentando que o dia está lindo e que feriado é muito bom, enquanto a irmã brinca com sua boneca; então o menino vai passear, porém contrariado. No passeio, provavelmente em uma lanchonete, a mãe pede um chá, o pai um café e a irmã um chocolate, enquanto o filho deseja apenas ir embora. Ainda na lanchonete a mãe tira uma foto, enquanto o pai paga o que pediram e a irmã tira uma meleca do nariz, o que faz o passeio ser mais divertido para o filho, que tira sarro da irmã, o que deixa a mãe sem paciência, o pai bravo e a irmã emburrada e faz o menino retornar ao pensamento de que está apenas perdendo seu tempo e que o passeio está chato.

Os minicontos de Heloisa Seixas também possuem narratividade, porém, é uma narratividade direta, ou seja, não precisa de muitas inferências do leitor para a construção da sucessão dos fatos, pois, estes são narrados de forma sucessiva e detalhada nos minicontos, como podemos observar em *Ponto final*:

Ponto Final

Já era quase meia-noite quando ele se levantou, fazendo ranger a cadeira giratória, forrada de um pano azul. Azul era também a luminosidade da saleta onde ficava a bancada do computador. O escritor tinha esse costume. Quando trabalhava à noite, jamais acendia as luzes, nem de cima, nem do abajur. Gostava de escrever envolto pela luminosidade que emanava da tela. Sendo a única luz do aposento, a tela (e tudo o que nela se escrevia) ganhava substância. Era a fonte de energia, o epicentro da sala, seu cérebro e coração. Tudo o que a cercava não passava de coadjuvante. Tudo, os móveis, os livros, a janela com seus quadrados de vidro – o próprio homem.

E era nessa luz azulada que ele caminhava agora, de um lado para o outro, os braços para trás, a mão direita segurando o pulso esquerdo. Singrava a penumbra como um mergulhador sem arpão, desarmado. E embora parecesse às vezes inquieto, na verdade não estava. Ao contrário, sentia-se saciado, repleto, e seu caminhar era apenas uma forma de não sucumbir ao cansaço, de se manter desperto – por muitas horas, se possível – para saborear por inteiro o momento tão esperado. O ponto final.

A última frase, depois de tanto tempo, estava a ponto de escrever. Já sabia o que seria, tinha todas as palavras estocadas no cérebro, o tempo das incertezas estava terminado. Precisava apenas respirar um pouco, refletir sobre o suor, o prazer e a dor despendidos naqueles meses sem fim, em que sua vida girara em torno da história. E mais: sabia que, segundo um costume seu – quase um fetiche –, a última frase seria escrita de uma só vez, sem emendas. Deixava assim para o último instante o ponto final, pois sabia que era, mais do que qualquer outra coisa que escrevia, como uma sentença definitiva. Não havia volta.

Chegou à janela e espiou a noite lá fora. A rua deserta, as janelas apagadas. Na madrugada sem brisa, nada se movia, nem as folhas das amendoeiras que em sua rua formavam um trançado fechado, através do qual ele só enxergava pedaços do asfalto.

Pedaços. Era de pedaços também que se fazia história. Fragmentos captados em alguma região desconhecida e abissal, somados a uma pilha de informações, conhecimento, vivências. Foi o que o homem pensou, suspirando. Sabia que tinha chegado a hora. Tempo de fechar o ciclo, de se despedir daquelas almas que o tinham visitado.

Lentamente, sentou-se ao computador. Enquanto seus dedos se moviam sobre o teclado, a tela azulada formou duas pequenas piscinas em seus olhos úmidos. Escreveu a última frase, fechando o destino daquelas pessoas que criara. E o ponto final caiu sobre elas com o peso de uma sentença, como o ecoar de portas de ferro no corredor de uma prisão perpétua. (SEIXAS, 20098, p. 55-57)

Apenas a leitura desse miniconto possibilita a construção de uma sucessão dos fatos narrados, é algo óbvio, direto, sem necessidade de inferências por parte do leitor, sua única participação é ler e sentir o que aquela personagem estava sentindo ao escrever sua obra literária, para assim, talvez, despertar em si o desejo de escrever.

Por sua vez, em relação ao efeito, um dos principais objetivos do conto e também do miniconto que está intimamente ligado à narratividade, pois, como dito anteriormente, sem este aspecto, o texto não causará no leitor o efeito desejado. No caso do texto de Brasiliense, *Fugindo*, usado para exemplificar o aspecto narratividade, talvez o efeito almejado pelo autor seja a reflexão em relação à timidez, compaixão do personagem, medo de ficar como o personagem após a adolescência, enfim, são vários os efeitos que podem ser causados por meio da leitura. Mas se o narrador não garantisse a narratividade desse miniconto, ou seja, se ele não conseguisse transmitir o estado inicial do personagem (tímido ao extremo, que decidiu se manter assim por meses) e a consequência desse estado inicial (não saber conversar, estabelecer comunicação depois de adulto) ou apenas descrevesse o que a timidez ou a fuga do mundo pode causar, o efeito desejado para o leitor não seria o mesmo ou não existiria por meio da leitura.

Assim como nos minicontos de Leonardo Brasiliense, Marília Pirillo consegue alcançar o efeito no leitor por meio dos seus textos, como podemos observar no miniconto *Modos de menina*:

Modos de menina

Ela sabia que aconteceria um dia, mas não estava pronta.

Todas as amigas já tinham menstruado. Ela não. E isso não a preocupava nem um pouco, pelo contrário. Gostava de brincar, correr, pular, subir em árvore, tomar banho de riacho, jogar bola com os amigos, andar de bicicleta, usar roupas confortáveis...

Por isso, quando, na escola, sentiu uma dorzinha e algo quente saindo dela, entrou em pânico.

Imaginou o sangue escorrendo pelas suas pernas, pela cadeira, pelo chão da sala até o corredor. Mal respirou, mal se mexeu, até que, depois de uma eternidade, a campainha finalmente tocou. Ela esperou todos saírem, amarrou o casaco na cintura e correu pra casa em desespero.

Ficou muito tempo no banho, chorando enquanto olhava o fio vermelho que teimava em escorrer pela sua perna.

– Tá chorando, filha? Fica triste não, querida! Você ficou mocinha! – A mãe tentou acalmá-la.

Mas ela chorou mais um bocado ao ouvir aquilo porque sabia que, daquele momento em diante, haveria de ter sempre modos de menina. (PIRILLO, 2012, p. 34)

Podemos considerar que neste miniconto, que aborda o tema da primeira menstruação de uma adolescente, contém narratividade, uma vez que é possível determinar uma sucessão de ações – a menina gosta de ser criança, de brincadeiras de criança, vai pra escola, menstrua pela primeira vez, entra em desespero, vai pra casa correndo, entra no chuveiro, a mãe fala pra ela não ficar triste, pois se tornou uma

mocinha, ela fica mais triste ainda ao ouvir isso porque terá que mudar seus hábitos –, além de existir uma mudança de estado da personagem, que inicia a narrativa como uma criança e termina uma mocinha devido à sua primeira menstruação. Dessa forma, talvez o efeito desejado pela autora seja levar as adolescentes leitoras a refletir criticamente sobre este tipo de pensamento, de que a menina tem que deixar seus hábitos infantis porque depois da menstruação ela deveria ser mais madura ou, talvez, levar a leitora a perceber que, embora triste, essa é a realidade – mesmo que dura realidade –, enfim, a questão, mais uma vez, é que se o narrador não apresentasse o estado inicial e final da personagem, ou seja, se não garantisse essa narratividade, mas apenas descrevesse como é a primeira menstruação, provavelmente o miniconto não causaria efeito nenhum nas leitoras: seja pena, conformismo, tristeza, compaixão, entre outros.

Leonardo Brasiliense também trata do mesmo tema de Pirillo (2012) em seu miniconto *Grandes mudanças*:

GRANDES MUDANÇAS

Não sou nenhuma ignorante. Sabia que ia acontecer, só não esperava que fosse tão cedo. Nem imaginava que assim já na primeira vez a coisa pudesse ser tão intensa. Agora sou uma mulher, uma mulher de verdade. Posso engravidar, ser mãe... De uma hora para outra deixei de ser menina e tenho que encarar grandes responsabilidades... Mas antes de tudo, pelo amor de Deus, um absorvente. (BRASILIANSE, 2006, p. 17)

Embora, o autor apresente o mesmo tema do miniconto *Modos de menina*, de Pirillo (2012) e, aparentemente, deseje os mesmos efeitos que a autora – reflexão crítica sobre o assunto ou conformismo diante da situação –, a forma como ele construiu sua narrativa provavelmente tenha mais efeito sobre os leitores jovens, uma vez que, diferente do miniconto de Pirillo, ele se utilizou do fator surpresa. Ou seja, ao invés de já definir o tema desde o início do texto, como fez a autora de *Modos de menina*, ele criou uma cena na qual o primeiro pensamento do leitor, provavelmente, seja de que o texto trata da primeira relação sexual e não da primeira menstruação, para apenas na última frase, quando a personagem pede um absorvente, revelar o verdadeiro tema do miniconto.

Por sua vez, os minicontos de Heloisa Seixas parecem almejar um efeito único para cada uma de suas partes, ou seja, na primeira parte – Ler – o efeito almejado é o despertar para o gosto da leitura, para o amor aos livros; na segunda parte – Escrever – parece que o objetivo é despertar no leitor o gosto pela escrita, o desejo de escrever ou o

amor aos livros pelo trabalho árduo dos escritores; e, por fim, na terceira parte – Contar – o objetivo parece ser que o leitor goste de contar histórias, valorize este hábito, e este retoma os desejos anteriores, de ler e escrever. Porém, a forma como a autora escreve – extensamente, subjetivamente, valendo-se de várias descrições –, o uso de vocabulário difícil, autores desconhecidos para os jovens, todos estes aspectos funcionam de forma negativa quando se pensa no efeito que o texto deveria causar no leitor, pois, além de ser uma leitura um pouco maçante, também há pouca identificação com o público almejado.

A abertura é considerada como o elemento chave na teoria de Spalding (2005), uma vez que este enfatizou muito a presença e o papel do leitor no momento da leitura do miniconto.

Sobre esta abertura enunciada por Spalding é importante considerar dois elementos apontados por Iser (1999) quando teorizou a recepção do leitor: a perspectividade e os espaços vazios. A perspectividade envolve a ideia de que cada perspectiva abre um caminho para o leitor entrar no texto; sendo que o leitor que escolherá sua perspectiva do texto. Sendo assim, cada leitor do miniconto escolherá por qual perspectiva, qual caminho ele entrará no texto e é a partir desse caminho que, provavelmente, ele produzirá sua significação e alcançará ou não o efeito almejado. Por sua vez, os espaços vazios constituem-se, portanto, em elos fundamentais entre texto e leitor durante a negociação da leitura, mas não significam que o texto ou a ideia que dele se quer abstrair precise de complemento, mas apenas que falta ali uma combinação entre os elementos textuais e é o leitor que pode combinar e selecionar qual a perspectiva a ser privilegiada.

Ao autor do miniconto não cabe, então, dar todas as informações pertinentes para a compreensão deste, mas sim, escrevê-lo de forma que o leitor consiga preencher esses vazios ou, utilizando-se da Teoria do Iceberg, de Hemingway, que o leitor consiga desvendar a história submersa – o que, junto com a narratividade, provocará o efeito almejado no leitor. Porém, como já dito anteriormente, esse preenchimento dos vazios dependerá do conhecimento de mundo do leitor. Por exemplo, se o leitor não souber o que é TMP, ele não conseguirá preencher os vazios existentes no miniconto *TÔ PRA MATAR* – citado acima – e este não fará o menor sentido para ele e não terá o efeito esperado sobre ele.

Ainda em relação a este elemento consideramos que entre as obras analisadas a que menos permite a participação do leitor é a de Heloisa Seixas, uma vez que os minicontos dela não têm muitos espaços a preencher – ela inicia o texto apresentando uma situação e finaliza ou explicita totalmente o pensamento ao final, dando todas as informações necessárias para a compreensão do mesmo durante o texto, sem deixar nada subentendido para o trabalho do leitor.

Por fim, temos o último elemento considerado como essencial ao miniconto: a exatidão. A exatidão remete ao rigor, umas das características caras ao conto e muito mais importante ao miniconto, uma vez que quanto menor a extensão, mais difícil o trabalho estético ou o tratamento do tema. Ou seja, é necessário que o autor escolha cada palavra, pontuação, design do texto na página, enfim, tudo aquilo que possa contribuir para que o autor seja suficientemente claro a fim de criar espaços possíveis de serem preenchidos pelos leitores. A falta dessa exatidão pode ser comprometedor para a compreensão do texto e, dessa forma, para o efeito almejado pela leitura.

Considerou-se a partir da análise da obra, que as narrativas brevíssimas de Leonardo Brasiliense contêm o elemento da exatidão, como podemos observar no miniconto *Estranho*:

ESTRANHO

Deito pra dormir, num fim de tarde, quando saiu todo mundo de casa. Está ficando escuro, a cortina do quarto balança com o vento, faz barulho mais alto que a TV que deixei no volume 2 e até o som da rua parece aqui dentro a rua que fica lá dez andares pra baixo, é como se tivesse gente aqui dentro mas eu não abro os olhos só a cortina pisca e a TV sussurra o sono vem e o sono não vem tem alguém na porta abro um pouco o olho parece que sou eu mesmo parece que sou eu mesmo esse estranho. (BRASILIANSE, 2006, p. 18)

Nesse miniconto observa-se a opção do autor por não utilizar pontuação a partir da terceira linha, no exato momento em que o adolescente começa a ficar tenso diante do medo, seja por estar sozinho – que é a primeira impressão que temos até a última frase do texto –, seja por não se reconhecer nele mesmo, medo da instabilidade dessa idade, da falta de identidade – o que se comprova pela frase “parece que sou eu mesmo parece que sou eu mesmo esse estranho”. Portanto, é a ausência da pontuação que marca ou representa a tensão e o medo do adolescente frente àquela situação estabelecida no texto.

Outro exemplo de como a exatidão contribui para a participação efetiva do leitor na construção de sentido da narrativa é o miniconto *Perdas e Ganhos*, do mesmo autor:

PERDAS E GANHOS

O primeiro divórcio da mamãe foi triste. Mas o papai me visitava nos fins de semana. Tudo bem. Depois foi a vez do Renato. Ele era legal e me ensinou a andar de bicicleta. Senti saudades. Então vieram o Paulo, o Antônio, o Luís Felipe, e eu fui me acostumando. Agora, duro mesmo foi quando ela dispensou o Tadeu. Aí fiquei arrasada. Porque ele foi o primeiro a me dizer (e mostrar) que eu já era uma mulher. (ibidem, p. 74)

O uso da expressão “(e mostrar)” no miniconto em questão foi o que deixou claro o sentido do texto – que o padrasto da personagem mantinha relações sexuais com ela –, pois, se o narrador não tivesse acrescentado este verbo o sentido seria diferente – o padrasto dela poderia apenas ter dito que ela não era mais adolescente e sim mulher. Ou seja, o autor fez a escolha exata para garantir a compreensão do sentido do miniconto e para garantir o efeito desejado no leitor.

Ainda em relação à exatidão é importante ressaltar que o uso da linguagem coloquial e até mesmo de expressões, gírias ou uma linguagem específica do público leitor também são escolhas exatas que podem contribuir para a clareza do texto, facilitando a significação do leitor ou até mesmo, em alguns casos, a entrada do leitor no texto, uma vez que pode se identificar com o texto e com os personagens através da linguagem utilizada. É o que podemos verificar no miniconto *Liberdade*, no qual Leonardo Brasiliense se utilizou do linguajar dos meninos de rua, para tratar do tema da injustiça social ou da liberdade ilusória que estes meninos têm em muitos casos. Observemos:

LIBERDADE

Ih, pintô sujêra. Esse pessoal da ongui sempre aqui pentelhando. Falando em nos tirá da rua e leva pr'albergue. Falando em solidariedade. Tô pra vê gente que inventa mais palavra difícil. Aí, sô malandro. Na boa. Se tivé o que comê, eu como. Se tivé onde dormi, eu durmo. Dô um tempo até os otário deitá fora. Dô um rolê e até discolo mais um pouco de cola. Malandro e poeta. Que mané albergue. Que mané solidariedade. Minha palavra é liberdade. (ibidem, p. 48)

Além desses elementos analisados, ainda há um ponto considerado importante, a construção do título do miniconto. Em muitos casos, o título é criado como parte do

texto, ou seja, trazendo mais alguma informação que caberia no corpo do texto, mas, como o espaço é limitado – e em alguns casos há limites até mesmo do número de caracteres – os autores aproveitam o espaço do título para acrescentar estas informações, fazendo deste elemento parte do texto – e não mais elemento externo como nos demais gêneros. Isso é o que acontece nos minicontos *TV no quarto* e *TV na sala*:

TV NO QUARTO

E os pais na sala, assistindo a um documentário sobre os dramas da adolescência. (ibidem, p. 64)

TV NA SALA

E todo mundo cala. (ibidem, p. 65)

Nestes minicontos o autor faz uma crítica ao uso em excesso da televisão no ambiente familiar, propõe uma reflexão sobre as consequências que este uso traz para as relações familiares. Se excluirmos o título de ambos os minicontos, eles perderão seu sentido, pois são exatamente os títulos que colaboram para a construção deste.

Com isso, após a análise de todos os elementos considerados essenciais ao miniconto, é possível afirmar que os textos da obra *Adeus Conto de Fadas*, de Leonardo Brasiliense, e *60 contos diminutos*, de Marília Pirillo, podem ser considerados como autênticos minicontos, pois os autores utilizaram-se de todos os elementos fundamentais ao miniconto, a fim de garantir a qualidade estética de sua obra. Por sua vez, a obra de Heloisa Seixas, *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar* deixa a desejar em alguns dos elementos, sendo seus minicontos considerados mais próximos ao conto, devido a suas características, do que ao miniconto. A partir disso, então, podemos passar para a segunda parte da análise, aquela em que verificamos o que faz da obra desse autor ser considerada para o público juvenil.

3.1.2. Literatura juvenil em questão

A literatura é compreendida por muitos estudiosos como a transposição do real para o imaginário, pela forma estética que empresta à linguagem, o que lhe confere um leque de significados, relativizando o mundo, os seres, os valores e as emoções. Assim, muito além da idade do receptor, o escritor precisa ter estratégias para aproximar o leitor do texto em questão. Na literatura infantil e juvenil, os três principais modelos de

se alcançar isso são: aproximar o máximo possível à linguagem da oralidade – linguagem utilizada pelo público –, a utilização de temas cotidianos e a representação do jovem do século XXI. Porém, esses elementos estão diretamente relacionados aos elementos narrativos utilizados para análise de qualquer obra literária do gênero narrativo – fato que desabona a ideia de inferioridade da literatura juvenil ou infantil –, a saber: tema, narrador, espaço, tempo, personagens, linguagem, voz narrativa e foco narrativo.

Portanto, neste tópico são analisados cada um desses elementos nos minicontos escolhidos como corpus, a fim de verificar se esses textos mínimos podem ser realmente considerados como literatura para o público juvenil.

A) Tema

Na obra de Leonardo Brasiliense, dilemas juvenis, vistos como comuns, pelos adultos, são tratados de forma séria e, ao mesmo tempo, com muito humor em seus minicontos e as histórias deixam transparecer conflitos sociais e pessoais importantes e difíceis vividos por seus personagens. Assim, encontramos temas recorrentes do cotidiano juvenil, como: relacionamento amoroso, bullying, gravidez precoce, relacionamento com os pais, crise de identidade, aparência em contraposição a essência, amizade, medos, drogas, bebida, timidez, instabilidade familiar, sexo, assédio sexual, prostituição juvenil, HIV, solidão, exclusão, entre outros, como observado no seguinte miniconto:

PRA DESCONTRAIR

No banheiro da casa dele, os dois olhavam fixamente para o teste de gravidez.

- Mas tem que ficar rosa ou azul?

- Calma. Ainda não deu tempo.

Passa um minuto. Passam dois. E nada. Ela começa a chorar, e gagueja:

- Ainda não aconteceu nada.

Ele pega a “caneta”, trêmulo que mal consegue segurá-la:

- Será que não funciona?

- Tu comprou onde essa porcaria?

Ele também já chora, e rindo ao mesmo tempo:

- Na mesma farmácia da camisinha. (ibidem, p. 52)

A obra de Marília Pirillo, igualmente a *Adeus Contos de Fadas*, de Brasiliense, também traz temas pertinentes ao cotidiano juvenil, como: ausência paterna, influência dos amigos, relacionamentos familiares e amorosos, sexualidade, manias juvenis, preocupações banais que fazem parte desse período juvenil, paixão pelos professores,

busca pela identidade própria, medo, conflito entre ser adulto ou criança, dúvidas existenciais, solidão, diferença social, primeira menstruação, ejaculação precoce, bulimia, escolha profissional, escola, gravidez precoce, carência, morte, o uso de bebida alcoólica, entre outros. Porém, a autora desenvolve estes temas de uma maneira muito mais extensa que Leonardo Brasiliense, em suas obras, ou seja, deixa poucos espaços para a participação do leitor, não se utiliza muito do efeito surpresa e de outras técnicas que poderiam ser usadas para deixar seus textos mais concisos sem diminuir ou alterar o efeito que este deve causar no leitor. Podemos observar esta questão nos contos *Mais uma dose*, de Marília Pirillo, e *Questão de dose*, de Leonardo Brasiliense:

QUESTÃO DE DOSE

Na primeira, me senti menos tímido. Na segunda já estava bem mais esperto, e na quinta me achava até bonitão. Daí na oitava dose conheci o amor verdadeiro: maior gata: superdesinibida, papo inteligente e linda, linda de morrer... (BRASILIANSE, 2006, p. 67)

Mais uma dose

Acordou com a cabeça estourando. O cheiro da comida que a mãe preparava para o almoço embrulhou seu estômago. Gemeu e se arrastou até o banheiro. Tentou urinar, não conseguiu. Enfiou o dedo na garganta. Saiu um líquido amarelo: bile. Jogou água no rosto, mas os olhos não estavam suportando a claridade que vinha da janela. Voltou pra cama.

Talvez tivesse exagerado um pouco na noite passada. Começou com cerveja, mais aí surgiram duas garrafas de vodka. Misturaram com Coca-Cola e gelo. Depois só gelo. E depois só vodka. Ficou alta. Ria sem parar. A amiga ralhava por ela ter sujado o sofá. “Toma um gole, Bel! Relaxa!” “Eu tô alegre... Soltinha...” O Du também tava se divertindo. Não parava de olhar pra ela. Rolou um clima. Queriam ir pro quarto. A amiga não deixou. Eles foram embora. Pra algum lugar. Não lembrava onde, nem como tinha chegado em casa.

“Que dor de cabeça! Droga!” Precisava muito beber alguma coisa! (PIRILLO, 2012, p. 58)

Os dois minicontos tratam do mesmo tema: o uso exagerado de bebida alcoólica. Porém, no primeiro o autor foi direto ao ponto, às ações específicas do personagem e suas consequências, ou seja, conforme bebia mais, suas atitudes e aceções em relação ao que estava acontecendo eram mais deturpadas e exageradas e o título vem ironicamente mostrar que essas atitudes e aceções se deviam apenas a uma questão de dose, pois sem a bebida talvez tivesse sido diferente. Por sua vez, Marília Pirillo se alonga em sua descrição do pós-festa, da ressaca que a adolescente estava sentindo devido ao consumo de álcool na noite anterior, quando, do nosso ponto de vista, ela

poderia ter partido do segundo parágrafo do miniconto, que narra as ações e consequências dessas durante a festa em que a personagem se encontrava, o que seria suficiente para alcançar o efeito que a autora, provavelmente, almejava no leitor: que ele repensasse suas atitudes e escolhas em relação ao consumo da bebida alcoólica. Além disso, o primeiro parágrafo também se faz desnecessário pelo fato de o leitor conseguir inserir todos estes efeitos da bebida sem eles serem explicitados diretamente; a autora poderia ter resumido esta parte na primeira frase: “Acordou com a cabeça estourando”, que o leitor concluiria ou imaginaria o restante da condição da personagem descrita pela autora.

Enfim, em relação à temática da obra de Heloisa Seixas, observa-se que a mesma desenvolve apenas uma temática em todos os minicontos: a apreciação por ler, escrever e contar histórias; e dividiu seu texto em três partes, cada uma tratando de um ponto específico desse grande tema. Assim, concluímos que a temática escolhida não remete a uma vivência do cotidiano juvenil, ao contrário, trata de algo que é presente sim, de alguma forma, na vida dos jovens – seja na escola, por meio dos pais ou parentes que contam histórias, da escrita escolar ou, talvez de um diário –, porém, não é algo que estes tenham grande apreço ou admitam tê-lo, o que pode ser motivo de uma resistência em relação à leitura dessa obra por parte desse público juvenil. E, sendo a obra destinada a este público, tendo, inclusive, ganhado um prêmio – Prêmio da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) – como Melhor livro juvenil de 2010, consideramos que a autora escolheu sim uma boa temática, mas a forma como ela a desenvolveu, talvez, não alcance seu primeiro objetivo, que é a leitura pelo público juvenil.

Portanto, em relação ao tema, pode-se considerar que as obras de Leonardo Brasiliense e Marília Pirillo tratam de temáticas interessantes ao público jovem, o que facilitará a leitura e a construção de sentido, uma vez que, todas essas questões devem fazer parte, de alguma forma, do seu conhecimento de mundo – auxiliando no preenchimento dos espaços vazios dos minicontos e na construção do sentido, e consequente efeito. Porém, Heloisa Seixas não conseguiu desenvolver sua temática de forma satisfatória, ou seja, de forma que facilitasse o interesse, a leitura e a construção de sentido do leitor, uma vez que, mesmo sendo uma questão que faz parte do conhecimento de mundo do leitor, não é uma temática de grande interesse deste e não foi escrita de forma a despertar este interesse no mesmo, ou seja, com a concisão

exigida para um miniconto, uma linguagem próxima daquela utilizada por este público juvenil, que tivesse a participação de personagens juvenis, entre outras características.

B) Linguagem

O mesmo acontece em relação à linguagem. Os dois primeiros autores – Leonardo Brasiliense e Marília Pirillo – utilizaram-se da linguagem coloquial na composição de seus minicontos, linguagem esta considerada como a ideal para textos destinados ao público juvenil, uma vez que esta representa aquela utilizada em seu cotidiano. Além da linguagem coloquial expressa por meio de vocabulário conhecido, gírias, expressões juvenis, Leonardo Brasiliense ainda se utilizou da linguagem de grupos específicos, como foi o caso do menino de rua do miniconto *Liberdade*, a fim de aproximar o jovem dessa realidade conhecida por ele, seja pessoalmente, seja pela televisão:

LIBERDADE

Ih, pintô sujêra. Esse pessoal da ongui sempre aqui pentelhando. Falando em nos tirá da rua e leva pr'albergue. Falando em solidariedade. Tô pra vê gente que inventa mais palavra difícil. Aí, sô malandro. Na boa. Se tivé o que comê, eu como. Se tivé onde dormi, eu durmo. Dô um tempo até os otário deitá fora. Dô um rolê e até discolo mais um pouco de cola. Malandro e poeta. Que mané albergue. Que mané solidariedade. Minha palavra é liberdade. (BRASILIENSE, 2006, p. 48)

Outro exemplo do uso da linguagem coloquial é o miniconto *Horóscopo*, no qual aparecem verbos em sua forma contraída – muito utilizada pelos adolescentes – como “tô”, “tava”, além da expressão “Pô”, também usada por este público no sentido de “poxa” ou algo similar, demonstrando indignação, como neste caso, ou surpresa em outros casos:

HORÓSCOPO

Libra (23/9 a 22/10): “Não espere um milagre. Se quiser resultados, decida-se e vá em frente”. Era o que dizia na revista de julho. Pô, ir em frente não é coisa fácil. Conseguir o que quero, aí já é quase um milagre. Se eu fosse de Escorpião, tava melhor: “Há sempre duas formas de ver um problema: a pessimista e a otimista. Tente ficar com a mais positiva, pois é o que ajudará a dar a volta por cima”. Isso que dá nascer prematura. (ibidem, p. 13)

Em relação aos minicontos de Marília Pirillo observamos o uso dessa linguagem coloquial, entre outros, no miniconto *Só pensando naquilo*:

Só pensando naquilo

Tô suando! Tô nervoso!

Ai! Acho que vai ser agora.

Respira, cara, não esquece de respirar.

Concentra.

Vamos lá, campeão! Mandar ver!

Você já fez o drible, já armou a jogada, agora finaliza.

Vai na manha, com jeitinho...

– Tá tudo bem? Você... tá legal? Tá curtindo?

– Hahãmmm... Claro!

– Sei não, cê tá com uma cara estranha! No que tá pensando?

– Eu? Ué... – Não deixa ela perceber, craque! Disfarça! – Tô pensando no jogo de amanhã...

– Não acredito, Guilherme! A gente aqui namorando e você pensando em futebol!?! Pra mim chega! Fui.

Putz! Que bola fora! Levei o maior cartão vermelho! (PIRILLO, 2012, p. 35)

Neste miniconto, assim como *Brasiliense*, a autora também faz uso dessas abreviações verbais usadas pelos jovens, como “tá”, “tô”; de abreviações das pessoas verbais, como em “cê” no lugar de “você”; e também de expressões como “Putz!”, “cara”, “tá curtindo”, “ué”, bem específicas das falas dos jovens e adolescentes, o que caracteriza sua preocupação em aproximar seus textos da realidade do leitor juvenil.

Por sua vez, as narrativas de Heloisa Seixas são cheias de vocábulos que não fazem parte do cotidiano juvenil, como podemos observar no miniconto *A nave*:

A nave

Na manhã chuvosa, caminho saltando as poças d’água, a vista presa ao chão, vejo coisas que quase ninguém vê, um conto mínimo a cada passo. As poças formam desenhos nas pedras, transformam-se em lagos, criam pequenos mundos onde os tufo de grama, debruçados, são árvores. Noto vagamente que de um lado e outro do caminho a grama crescida é salpicada por lápides, cujo mármore esverdeado já quase se confunde com a relva.

Subo os degraus de pedra e atravesso a porta de cinco metros de altura, em arco, toda granito e madeira de lei, esculpida, chegando ao chão de mosaicos. Ouço o som dos meus passos, desço pela nave principal. A igreja está vazia. Deus só frequenta igrejas vazias, dizia Nelson Rodrigues, que como ninguém soube misturar amor e pecado, devoção e blasfêmia. Torno a caminhar. Mais uma vez paro, agora a meio caminho entre a porta e o altar, e me sento num dos bancos compridos de madeira, que range sob meu peso, como se conspurcado.

Não estou aqui para rezar. O que me trouxe foi um impulso de ordem diversa: vim arrastada por um sopro mágico, que subverteu o tempo e

o espaço, rompeu limites, desfez demarcações, destroçou fronteiras. Ergo a cabeça e observo as curvas do teto, os arcos imensos, acinzentados. Há neste templo uma névoa irreal, de sonho, uma umidade que não está só no tempo chuvoso, mas que transpira das paredes há muitos séculos. E há, também, a luminosidade leitosa dos vitrais, que despeja suas cores esmaecidas, como se saídas de um outro tempo, um outro mundo.

Agora ouço vozes. Longínquas, mínimas, apenas murmúrio indistinto. Aperto os olhos e percebo que, ao fundo da nave, três pessoas conversam baixinho. Estão junto à grade que separa a abside, onde se ergue o altar, imenso e nu. Não são religiosos, são pessoas de uma outra época, que me é impossível determinar, mas isto não me surpreende. Nada me surpreende, apenas fascina.

Fecho os olhos, sorrisos. Sinto entre as mãos a capa dura, as folhas macias. É bom estar aqui. Nesta igreja, neste século, neste país distante. Um país feito de letras, palavras, frases. No tempo atemporal, no espaço impalpável – que só existem dentro de um livro. É com ele nas mãos que consigo escapar. (SEIXAS, 2009, p. 34)

Este miniconto de Heloisa Seixas trata da experiência mágica que é a leitura, por meio da qual os leitores conseguem viver outras realidades, conhecer outros mundos, e nele observamos que a autora tem uma preocupação em usar a norma padrão culta em sua linguagem, uma vez que não identificamos o uso de abreviações verbais e nominais, gírias, expressões juvenis – muitas utilizadas sem concordância nominal ou verbal – vocabulário simplificado, entre outras características identificadas nos minicontos dos autores analisados anteriormente. Ao contrário, este miniconto de Seixas, assim como os demais, contém vocábulos e expressões que não fazem parte do cotidiano juvenil – como *lápides*, *conspurcado*, *esmaecidas*, *longínquas abside*, *luminosidade leitosa*, entre outras – e que, provavelmente, são de significado desconhecido ao leitor jovem, o que pode dificultar a leitura e a construção de sentido, podendo fazer o leitor, inclusive, a desistir da leitura.

Dessa forma, assim como no tema, o uso da linguagem coloquial facilita a compreensão do texto, bem como o preenchimento dos vazios deixados pelo autor nos minicontos e esta foi utilizada satisfatoriamente por Leonardo Brasiliense e Marília Pirillo, porém, Heloisa Seixas não fez uso desta da mesma forma, o que faz de seu texto um pouco cansativo e pode ser motivo de um possível desinteresse pelo público leitor.

C) Personagens e representação do jovem

Tanto na obra *Adeus conto de fadas*, que possui 72 minicontos, quanto em *60 contos diminutos*, com seus 60 minicontos, todos os personagens são jovens

(adolescentes) que apresentam conflitos próprios de sua faixa etária, com poucas exceções de minicontos que tratam de temas cotidianos ou conflitos sociais. Assim, não existe nestas obras um personagem protagonista específico, mas sim vários protagonistas, cada um vivenciando seu conflito em cada miniconto.

Nas narrativas de Leonardo Brasiliense existem 86 personagens considerados importantes na narrativa, dos quais 83 são protagonistas – adolescentes – e três são secundários: um avô, uma mãe que conta histórias de seu tempo e um homem que tem relações sexuais com uma menina que se prostitui. Dessas 83 personagens adolescentes 38 são do sexo masculino, 27 do sexo feminino e 18 a narrativa não dá elementos para esclarecimento de seu sexo, nem mesmo no conflito vivido, que nestes casos, poderiam ser vividos tanto por meninas quanto por meninos – mas essa falta de meios de identificação do sexo da personagem não é importante, uma vez que o miniconto, assim como o conto, privilegia a ação em detrimento da descrição, além do fato de que para a literatura juvenil importa o personagem ser jovem para representar o mundo jovem e não do sexo masculino ou feminino –, como é o caso dos minicontos *No Messenger* e *Havia um gesso no meio do caminho*:

NO MESSENGER

Dois anos de forte amizade virtual, e agora aquele “silêncio” constrangedor: não havia o que teclar, era a hora do “ombro amigo” (BRASILIANSE, 2006, p. 23).

HAVIA UM GESSO NO MEIO DO CAMINHO

Enquanto estava no hospital, todo mundo escreveu no gesso. Deixaram-lhe recadinhos, desenharam caretas, assinaram com nome e datas.

Ao tirar o gesso, os médicos deram a má notícia: o osso calcificou torto, e assim a perna ficará, para sempre, torta.

Seu consolo é que tem muitos amigos, embora eles andem todos, e sempre, uns metros adiante. (ibidem, p. 41)

Dessa forma, não é possível identificar o sexo dos personagens desses minicontos acima citados, porém, é possível concluir que são personagens do mundo jovem. No primeiro caso – no miniconto *No Messenger* – o ambiente virtual remete a realidade do mundo jovem, que atualmente tem um número muito grande de relacionamentos virtuais, e, como dito anteriormente, em alguns casos, o que importa é

a realidade e as ações apresentadas e não os personagens da narrativa – característica deste miniconto. Por sua vez, no miniconto *Havia um gesso no meio do caminho* é possível identificar apenas que a narrativa se refere à um jovem, pois a ação de assinar o gesso de um colega é uma atitude característica dos jovens, porém, mais uma vez o que importa são as ações da narrativa, ou seja, mostrar o preconceito existente neste grupo juvenil em relação ao amigo que ficou com a perna torta, a mudança de atitude desse grupo de personagens.

Na obra de Marília Peirillo, por sua vez, existem 60 personagens principais, sendo que 27 são do sexo masculino, 27 do feminino e 6 não é possível definir o sexo. E, assim, como na obra de Brasiliense, a indefinição desses 6 personagens não interfere na compreensão ou apreciação do miniconto, uma vez que o importante, como dito anteriormente, são as ações dessas personagens, com as quais os jovens leitores poderão se identificar, pois são ações do cotidiano desse público, como é o caso do conto *Múltipla escolha*:

Múltipla escolha

- a) Direito, veterinária ou pedagogia.
- b) Jornalismo, química ou teatro.
- c) Engenharia, educação física ou letras.
- d) Todas as anteriores.
- e) Nenhuma das anteriores. (PIRILLO, 2012, p. 44)

Assim como nas obras de Brasiliense e Pirillo, *Uma ilha chamada livro*, de Heloisa Seixas também apresenta personagens masculinos (6), femininos (13) e indefinidos (6), sendo que esta indefinição tem o mesmo sentido que nas anteriores, ou seja, ressaltar que o mais importante nestes casos são as ações narradas e não as personagens. Porém, nesta obra de Seixas observamos que, com exceção da personagem do conto *Teclados* – que tem como personagem uma menina que ao tentar desvendar o mistério do escritório do avô fica deslumbrada diante da máquina de escrever, para anos depois descobrir que naquele momento foi marcada para futuramente ser escritora e reviver todo esse deslumbramento em relação à escrita –, todas as demais personagens não parecem representar os jovens ou adolescentes, o que pode ser observado tanto pelas leituras que a autora se refere nos contos – obras de autores que geralmente não são de interesse desse público, como Borges, Flaubert, Alma Mahlerc, Rubem Braga, Eça, entre outros –, pela linguagem utilizada, além de alguns contos apresentarem a idade da personagem, como é o caso do conto *Pérolas Absolutas*, no qual a personagem,

ao narrar sua experiência como escritora revela ter mais de cinquenta anos, como podemos observar no trecho sublinhado no conto abaixo:

Pérolas Absolutas

Fundo do mar, em algum ponto do planeta. Na luminosidade difusa, partículas mínimas – fragmentos de plantas, micro-organismos, grãos erguidos do chão arenoso – dançam nas águas uma dança a que ninguém assiste. No mais, tudo é silêncio e quietude no fundo do mar, esse mar eterno.

Mas não, nem tudo.

Há, no seio de uma ostra, um movimento – ainda que imperceptível. Qualquer coisa imiscuiu-se pela fissura, uma partícula qualquer, diminuta e invisível. Venceu as paredes lacradas, que se fecham como a boca que tem medo de deixar escapar um segredo. Venceu. E agora penetra o núcleo de ostra, contaminando-lhe a própria substância. A ostra reage, imediatamente. E começa a secretar o nácar. É um mecanismo de defesa, uma tentativa de purificação contra a partícula invasora. Com uma paciência de fundo de mar, a ostra profanada continua seu trabalho incansável, secretando por anos a fio o nácar que aos poucos se vai solidificando. É dessa solidificação que nascem as pérolas.

As pérolas são, assim, o resultado de uma contaminação. A arte por vezes também. A arte é quase sempre a transformação da dor.

Escrever, por exemplo. Fico lembrando de quando comecei. Estava com quase 40 anos e de repente alguma coisa dentro de mim clamou por ser escrita, mas clamou ferida, gritando. E eu cedi. As pessoas às vezes me perguntam se não é preciso coragem para começar a escrever tão tarde, mas respondo que não foi por coragem que comecei, e sim por covardia. Tinha medo de morrer. Ou melhor, tinha certeza de que morreria se não escrevesse.

Hoje, mais de dez anos passados, fico pensando ainda em tudo isso, na magia e no fascínio da escrita. Quando escrevemos um romance, entregando-nos à história por semanas, meses, anos, temos por vezes a impressão de estar cruzando o deserto. E corre na espinha o medo de nunca chegar ao outro lado. Mas afinal chegamos. E aí nos vem aquela sensação de vazio, como a de alguém que morto de sede atravessasse o deserto apenas para descobrir que no horizonte o que está à sua espera é o mar. O mar, a água salgada, incapaz de matar a sede. E vemos que será preciso virar as costas e trilhar outra vez o deserto, outros desertos, incansavelmente.

Há dor, delírio e delícia em tudo isso – mas que importa? Escrever é preciso. É preciso continuar secretando o nácar, formar a pérola que talvez seja imperfeita, que talvez jamais seja encontrada e viva para sempre encerrada no fundo do mar. Talvez estas, as pérolas intocadas e por isso absolutas em si mesmas, guardem em si uma parcela faiscante da eternidade. [grifos nossos] (SEIXAS, 2009, p. 43-45)

Além disso, também é possível identificar que o número de personagens femininas é muito maior que os outros dois tipos, fato que pode estar relacionado à autora se colocar em suas narrativas, ou seja, ao fato dela estar relatando suas próprias experiências enquanto leitora, escritora e contadora de histórias, o que pode ser

confirmado também pelo uso do narrador em primeira pessoa na maioria dos contos (17 contos).

Outro ponto importante em relação às personagens da obra de Heloisa Seixas é a descrição minuciosa da qual a autora se utiliza em alguns casos, como podemos observar no início do miniconto *Vício Solitário*:

Vício Solitário

Eu dirigia, em meio a um trânsito intenso, quando a vi. Era uma mulher de meia-idade, cabelos grisalhos um pouco desfeitos, cacheados, usando saia e blusa de algodão. Sua roupa era despojada, porém limpa, e embora ela estivesse sentada quase no meio da rua, no degrau mais baixo da escada de um velho sobrado, de forma alguma poderia ser tomada por uma mendiga.

Estava encurvada sobre alguma coisa, tendo a seu lado três cães viralatas, todos de coleira e parecendo bem tratados. Olhei mais atentamente e vi o que ela trazia nas mãos. Era um caderno, onde escrevia alguma coisa. Na minha frente, os carros andaram e eu fui embora. Mas a mulher dos cães me ficou na cabeça, sem que eu soubesse por quê. [...] (SEIXAS, 2009, p. 75)

Neste conto, a autora utilizou quase dois parágrafos inteiros para descrever a personagem e suas ações iniciais, o que foge das características principais para um texto ser classificado como miniconto, pois não leva em conta a brevidade e a concisão, que dependem, entre outras coisas, do uso mínimo de descrições tanto de personagens, como de espaços, ou seja, a autora poderia ter escrito de uma forma que o leitor inferisse todas essas características, sem que elas tivessem que ser explicitadas no texto.

Mas, o interessante neste tópico, quando analisamos as personagens de obras juvenis, é como estes personagens jovens são representados, ou seja, se eles são representados como indivíduos guiados por algum adulto ou se eles decidem seus caminhos, sofrendo as consequências de seus atos, se sua representação condiz com o jovem da atualidade ou do momento em que a narrativa se localiza, enfim, se estes jovens são representados condizendo com o jovem real e suas dificuldades ou como miniaturas do adulto.

Nas obras de Brasiliense e Pirillo todos os personagens juvenis representam este jovem atual, do século XXI, com seus medos, dificuldades, dilemas, alegrias, paixões, descobertas, enfim, com tudo aquilo que representa a realidade juvenil. Portanto, verificou-se que estes autores conseguiram representar o jovem brasileiro, do século XXI, de forma exemplar, possibilitando uma identificação do jovem leitor, que a partir disso, refletirá sobre sua vida e as questões apresentadas nos minicontos com maior

facilidade, podendo assim desenvolver seu pensamento crítico em relação ao mundo e suas coisas, objetivo maior da literatura infantil e juvenil: formar leitores e indivíduos críticos.

Além dos minicontos citados anteriormente, *Multimidia* é um miniconto que representa bem o jovem da atualidade – que faz um milhão de coisas ao mesmo tempo, pois não tem muita paciência diante desse mundo do imediatismo:

MULTIMIDIA

Tô jogando Battlefield com o Marcelo na internet, teclando com a Angélica no Messenger, falando com o Didi no Skype, pegando o maior tédio num chat, olhando um filme de terceira na TV a cabo, ouvindo meu mp3 player... tudo ao mesmo tempo. Ah, é além disso, lendo um livro de minicontos, o que me inspirou a dar uma de escritor e escrever este aqui. O quê? Não ficou bom? Mas por quê? (BRASILIENSE, 2006, p. 26)

Ao contrário, a obra de Heloisa Seixas não representa o jovem da atualidade, com as características citadas anteriormente, uma vez que conseguimos identificar apenas uma personagem que pode ser definida como criança ou adolescente, sendo que as demais personagens representam adultos que relatam suas experiências enquanto leitores, escritores e contadores de histórias, o que dificulta ainda mais o interesse do público juvenil por esta obra, uma vez que dificilmente os mesmos se identificarão com as personagens e situações apresentadas.

D) Narrador e foco narrativo

Com relação ao narrador, em *Adeus conto de fadas*, de Leonardo Brasiliense, 50 dos 72 minicontos são narrados em primeira pessoa, ou seja, 50 minicontos são narrados pelos seus protagonistas adolescentes. Os 22 restantes são narrados em terceira pessoa onisciente, aquele narrador testemunha que conhece até os pensamentos mais íntimos do protagonista e das demais personagens. Por sua vez, em *60 contos diminutos*, de Marília Pirillo, 22 dos 60 contos são narrados em primeira pessoa, ou seja, pelos protagonistas adolescentes, sendo que os 38 restantes são narrados em terceira pessoa onisciente.

O fato de a maioria dos minicontos de Brasiliense ser narrados pelos protagonistas adolescentes é positivo, quando se pensa em literatura juvenil, pois, em primeira instância, são jovens falando para jovens. E, embora, a maioria dos minicontos de Pirillo sejam narrados em terceira pessoa, observamos que isso não significa que a

obra dela seja inferior quando se pensa em literatura juvenil, pois, mesmo estes contos em terceira pessoa privilegiam a visão e as ações da personagem jovem.

Assim, quando o assunto é narrador e literatura juvenil, o mais importante é o foco narrativo, ou seja, temos que fazer a seguinte questão: embora o texto seja narrado em primeira pessoa, quem é a voz que fala no texto: é a voz do jovem ou a voz de um adulto falando por meio do jovem?

Nos textos mínimos dos dois autores analisados primeiramente observou-se que o foco narrativo é do jovem, pois as narrativas, mesmo aquelas em terceira pessoa, são construídas a partir da visão que o jovem tem da sua família, das suas amizades, dos seus relacionamentos, da sociedade, das suas dificuldades, enfim, das suas vivências, como podemos verificar nos exemplos a seguir:

A PRIMEIRA VEZ

No velório da Alicinha, era uma choradeira e o que mais se ouvia era “pobrezinha, tão nova”. Só eu não chorava. Olhava pra ela e me lembrava de quando eu cheguei na cidade, no pré, e ela me pegou na mão e me convidou pra ser sua amiga. Lembrava de como ela me telefonou nervosa no dia em que deu o primeiro beijo, e que eu fiz o mesmo quando aconteceu comigo. Lembrava da bagunça em nossa primeira excursão de ônibus... lembrava de tantas coisas que fiz pela primeira vez junto com a minha amiga, e aquilo me doía tanto que eu não conseguia nem chorar. Mas pra mim ninguém dizia “pobrezinha, tão nova”. (BRASILIENSE, 2006, p. 11)

É possível observar que este miniconto foi escrito a partir da visão, do ponto de vista que a menina tem do velório de sua amiga Alicinha e de todo o sofrimento pela morte da amiga e por ninguém estar preocupado com seu sofrimento. Outro exemplo é o miniconto *Banho de chuva*:

BANHO DE CHUVA

Os primos foram andar de bicicleta no parque. Era domingo de tarde, e eles tinham doze anos, companheiros desde que nasceram. Quando começou a chover, as coisas começaram a mudar. Ao invés de fazerem cavalinho-de-pau nas poças d'água, como era o costume, desta vez foram sentar no gramado. Pela primeira vez, preferiam conversar. A chuva escorria pelos longos cabelos lisos dela e deixava encharcada a penugem de bigode dele. Falavam olhando-se mais nos lábios que nos olhos, o que nunca tinham feito antes.

Voltaram para casa a pé, empurrando as bicicletas, ambos com uma nova e inesperada timidez. (ibidem, p. 14)

Embora a narrativa desse miniconto seja em terceira pessoa, percebe-se que ela foi construída a partir das ações e pensamentos do casal adolescente, configurando, mais uma vez, que as narrativas dessa obra, mesmo aquelas com narrador em terceira pessoa, são construídas do ponto de vista do adolescente. E o fato do foco narrativo ser no jovem, nas suas vivências, é mais um elemento colaborador na construção de sentido e na identificação do jovem com as personagens e com as ações dessas no momento da leitura.

Por sua vez, na obra de Heloisa Seixas dos 25 minicontos 17 são narrados em primeira pessoa, enquanto apenas 8 são narrados em terceira pessoa. Esse seria um aspecto positivo, assim como nas outras obras, se as personagens fossem jovens e não adultos. Além disso, uma vez que as narrativas narram histórias de personagens adultos ou são narradas por adultos, verifica-se que o foco narrativo é da visão e das ações desses protagonistas/narradores ou narradores adultos, sendo que apenas o conto *Teclados*, embora narrado em terceira pessoa, tem seu foco narrativo nas ações e sentimentos da menina que descobre o escritório do avô.

E) Espaço e tempo

Na maioria dos minicontos não é possível identificar o tempo e o espaço das narrativas. Porém, há um número maior de marcações espaciais do que temporais nos minicontos, ou seja, há maior número de elementos que contribuem para a identificação do espaço do que do tempo da narrativa. Essa característica retoma a questão da brevidade do conto e do miniconto, nos quais não devem existir grandes descrições sobre o espaço ou sobre o tempo da narrativa, uma vez que, principalmente no caso do miniconto, na maioria das vezes, essa informação é irrelevante. Nos casos em que a informação de espaço ou tempo auxiliam na compreensão do texto, esta é colocada, mas, mesmo nestes casos, há apenas uma citação ou algo que remeta a isso, que ajude a entender que determinada ação aconteceu em determinado espaço ou tempo, como é o caso do miniconto *Medições*, no qual a última fala do diálogo determina o espaço em que se dá a narrativa – no banheiro ou quarto –, pois isso que garantirá o sentido almejado pelo texto e também o seu caráter de humor:

MEDIÇÕES

- Fala aí, Marquinhos.
- Doze.

- Marcelo?
- Dez. (*Meio constrangido*)
- Agora o Fernando.
- Dezesseis.
- Tá brincando! (*Espanto geral*)
- É sério. Querem conferir?
- (*Todos recuam*)
- Vamos voltar pra sala. (BRASILIANSE, 2006, p. 25)

Embora as narrativas de Marília Pirillo também sigam esta característica em relação ao tempo e ao espaço, ou seja, de não haver muitas marcações temporais e espaciais e da segunda aparecer mais que a primeira, observamos que na maioria dos seus minicontos é possível identificar o espaço em que a história ocorre, porém, diferente dos minicontos de Leonardo Brasiliense, que estas marcações geralmente aparecem como algo essencial para a compreensão do texto ou como um efeito de surpresa, nos textos da autora elas não seriam necessárias em alguns casos, como podemos observar no miniconto *Papéis trocados*:

Papéis trocados

A mãe engravidou com catorze anos. Foi a avó quem criou, quem cuidou, quem educou.

A mãe, no entanto, vivia repetindo que a gravidez precoce havia estragado sua vida. E que, por isso, até hoje não havia encontrado “alguém”. E seguia procurando. Cada mês um namorado diferente. Nunca, jamais, um final de semana em casa.

Depois de ajudar a avó a limpar a cozinha, sentou na sala para ver televisão.

A mãe, no salto máximo e num short mínimo, passou por ela e comentou a antes de sair:

– Credo! Imagina ficar em casa numa sexta-feira à noite, vendo tevê?! Vai se arrumar minha filha, sair, arranjar um namorado! Você mais parece uma velha! (PIRILLO, 2012, p. 48)

Neste conto, no quarto parágrafo, é possível identificar que a ação mais importante do conto, que vai dar o tom irônico e de certa forma apresentar a temática do texto, acontece na casa da menina e na sala, porém, consideramos que esta marcação espacial seria desnecessária, pois a partir da fala da mãe, que seria o cume da narrativa, seria possível identificar o espaço da narração sem que fosse necessário explicitá-lo. E esta característica dos textos de Pirillo é que talvez faça deles menos breves e concisos, em comparação as narrativas de Brasiliense.

Por sua vez, nos contos de Heloisa Seixas encontramos tanto marcações temporais quanto espaciais. Em seus minicontos existe um acúmulo de descrições,

como dito anteriormente, e isso não é diferente quando pensamos em marcações espaciais, como podemos observar no miniconto *A nave*:

A nave

Na manhã chuvosa, caminho saltando as poças d'água, a vista presa ao chão, temendo escorregar. Ao andar assim, de olhar baixo, vejo coisas que quase ninguém vê, um conto mínimo a cada passo. As poças formam desenhos nas pedras, transforma-se em lagos, criam pequenos mundos onde os tufo de grama, debruçados, são árvores. Noto vagamente que de um lado e outro do caminho a grama crescida é salpicada por lápides, o que me parece incomum. São lápides muito antigas, cujo mármore esverdeado já quase se confunde com a relva. Subo os degraus de pedra e atravesso a porta de cinco metros de altura, em arco, toda granito e madeira de lei, esculpida, chegando ao chão de mosaicos. Ouço o som dos meus passos, desço pela nave principal. A igreja está vazia. Deus só frequenta igrejas vazias, dizia Nelson Rodrigues, que como ninguém soube misturar amor e pecado, devoção e blasfêmia. Torno a caminhar. Mais uma vez paro, agora a meio caminho entre a porta e o altar, e me sento num dos bancos compridos de madeira, que range sob meu peso, como se conspurcado.

Não estou aqui para rezar. O que me trouxe foi um impulso de ordem diversa: vim arrastada por um sopro mágico, que subverteu o tempo e o espaço, rompeu limites, desfez demarcações, destruiu fronteiras. Ergo a cabeça e observo as curvas do teto, os arcos imensos, acinzentados. Há neste templo uma névoa irreal, de sonho, uma umidade que não está só no tempo chuvoso, mas que transpira das paredes há muitos séculos. E há, também, a luminosidade leitosa dos vitrais, que despeja suas cores esmaecidas, como se saídas de um outro tempo, um outro mundo.

Agora ouço vozes. Longínquas, mínimas, apenas um murmúrio indistinto. Aperto os olhos e percebo que, ao fundo da nave, três pessoas conversam baixinho. Estão junto à grade que separa a abside, onde se ergue o altar, imenso e nu. Não são religiosos, são pessoas comuns. Três homens. Trajam roupas de uma outra época, que me é impossível determinar, mas isto não me surpreende. Nada me surpreende, apenas fascina.

Fecho os olhos, sorrio. Sinto entre as mãos a capa dura, as folhas macias. É bom estar aqui. Nesta igreja, neste século, neste país distante. Um país feito de letras, palavras, frases. No tempo atemporal, no espaço impalpável – que só existem dentro de um livro. É com ele nas mãos que consigo escapar. (SEIXAS, 2009, p. 33-35)

Observamos neste miniconto que a autora descreve cada detalhe do caminho que percorre e depois do espaço que se encontra, fazendo com que o leitor consiga visualizar totalmente o espaço da narrativa. Porém, quando pensamos em minicontos, essa descrição minuciosa foge dos padrões, pois, com ela não se alcança duas das principais características do miniconto: a brevidade e a concisão. Por isso, talvez, os

textos de Heloisa Seixas sejam tão longos e pouco concisos, caracterizando-se mais como contos e não minicontos.

Em relação às marcações temporais, na maioria dos contos dessa autora, diferente das narrativas de Brasiliense e Pirillo, é possível encontrar ou identificar o tempo em que as ações da narrativa acontecem, como é o caso também deste conto citado anteriormente, no qual, desde o início sabemos que a narrativa decorrerá em uma manhã chuvosa.

3.1.3. Miniconto e Literatura Juvenil: um panorama geral

Após analisarmos nas três obras em questão cada um dos tópicos referente às características do miniconto e da literatura juvenil, optamos por criar um panorama geral em relação às análises, com o intuito de retomar algumas questões importantes e estabelecer uma melhor comparação entre elas.

Inicialmente, propomos uma análise que considerasse as características principais da poética do miniconto para qualificar os textos analisados como minicontos ou não. E, para tanto, consideramos os elementos elencados por Marcelo Spalding (2005) como essenciais: concisão, narratividade, efeito, abertura e exatidão, correlacionados, sempre que necessário, a outros aspectos da teoria.

Portanto, ao analisar esses elementos elencados observamos que em *Adeus conto de fadas*, Leonardo Brasiliense levou em consideração todos estes aspectos considerados importantes na produção de minicontos, ou seja, seus textos são extremamente concisos, considerando que o autor conseguiu transmitir sua mensagem no espaço mínimo que o texto oferece ou apresenta, sem que isso prejudicasse a compreensão do leitor devido à falta de alguma informação. O autor soube escolher as palavras e a maneira certa de articulá-las, garantindo tanto a concisão, quanto a brevidade exigida por este gênero textual.

Por sua vez, Marília Pirillo também levou em conta em sua produção o elemento concisão, conseguindo em poucas palavras desenvolver suas temáticas de forma efetiva. Porém, quando pensamos em brevidade, ao compará-la com o autor anterior, observamos que seus textos são mais longos que os dele, ou seja, ela utilizou-se sim da concisão exigida na produção de minicontos, mas precisou de um número de palavras maior para desenvolver sua temática.

Heloisa Seixas, por fim, em nossa análise não conseguiu desenvolver seus textos levando em conta a concisão e brevidade exigidas na produção de minicontos, mas as exigidas na produção de contos. Em outras palavras, os minicontos se diferenciam dos contos, principalmente, por levar ao extremo todas as características que qualificam um texto como conto, isto é, se um conto é breve, o miniconto será brevíssimo; se um conto é conciso, o miniconto será ainda mais conciso. E, ao analisarmos os textos da autora observamos que ela não conseguiu transpor esse grau de concisão e brevidade do conto em seus minicontos, utilizando-se muito de descrições, tanto de personagens, como de espaços e fornecendo informações que poderiam ser inferidas pelo leitor por meio da leitura.

Além disso, verificamos na análise que todos os autores também levaram em consideração o elemento narratividade, uma vez que seus textos podem ser considerados como narrativas, e não meras descrições, pois, mesmo com o uso mínimo de palavras, estes conseguem narrar a passagem de uma personagem de um estado a outro. E, mesmo que Heloisa Seixas se utilize de muitas descrições em seus textos, é possível concluir que também existe narratividade em seus textos, porém, esta não foi utilizada de forma tão efetiva no desenvolvimento de minicontos, uma vez que a autora precisou de um número de palavras muito maior para desenvolver suas temáticas, ou seja, para narrar esta passagem de suas personagens de um estado a outro.

E, considerando esta narratividade, analisamos um aspecto intimamente relacionado a ela, o efeito. Os dois primeiros autores alcançaram o efeito desejado em cada um de seus minicontos, uma vez que se utilizaram de meios – como efeito surpresa, linguagem, situações juvenis, escolha temática, entre outros – para que isso fosse alcançado. Por sua vez, a autora de *Uma ilha chamada livro* não foi muito efetiva neste sentido. Como dito anteriormente, cada uma das três partes de seu livro parecem almejar um efeito único para cada parte – Ler almeja despertar o gosto pela leitura; Escrever, o gosto pela escrita; e Contar, o gosto por contar histórias –, porém, os meios escolhidos pela autora para alcançar esses efeitos não foram muito efetivos, uma vez que ela produziu seus textos como uma linguagem culta, com vocabulário difícil, com situações que não são comuns ao cotidiano juvenil, com a escolha de referências textuais que não fazem parte da leitura juvenil, entre outros aspectos, o que dificulta não apenas a leitura do público jovem, como também o interesse deste por esta obra.

Por fim, em relação aos dois últimos aspectos considerados essenciais ao miniconto, observamos que a obra que menos levou em consideração o aspecto abertura foi também a de Heloisa Seixas, uma vez que a autora não deixa espaços vazios a serem preenchidos pelo leitor, ela fornece todas as informações necessárias para a compreensão do texto, diferente dos demais autores analisados, que deixam espaços vazios, ou seja, não fornecem todas as informações, para que cada leitor preencha por meio de seu conhecimento de mundo estes espaços e, dessa forma, construa sua própria compreensão ao final da leitura, o que permite que em cada leitor o efeito possa ser diferente ao final do texto.

E este aspecto também leva em conta a exatidão, último aspecto analisado, pois é por meio da escolha exata das palavras, do tema, das situações escolhidas que o autor garantirá essa abertura, a concisão, a brevidade e o efeito desejado. Sendo assim, consideramos que Brasiliense e Pirillo conseguiram fazer uso de forma excelente desse aspecto, escolhendo as palavras exatas, a maneira exata de articulá-las para garantir a abertura e o efeito em seus textos, embora o autor de *Adeus conto de fadas* tenha feito isso de forma mais efetiva e exemplar. Entretanto, Heloisa Seixas não conseguiu desenvolver este aspecto de maneira efetiva em seus textos, fazendo deles textos muito longos, sem muita abertura, pouco concisos, dificultando a compreensão e o alcance do efeito desejado.

Dessa forma, ao finalizar a análise dos aspectos considerados essenciais ao miniconto, passamos a analisar os aspectos importantes para que estas obras fossem qualificadas como literatura juvenil, o que leva em consideração os elementos narrativos utilizados na análise de qualquer obra literária – tema, espaço, tempo, personagens, linguagem, voz narrativa e foco narrativo.

Em relação às obras *Adeus conto de fadas* e *60 contos diminutos* podemos considerar que elas são semelhantes em todos os aspectos analisados, ou seja, souberam utilizar de forma efetiva todos os elementos narrativos, levando em consideração o público alvo de suas obras e o efeito desejado por meio da leitura. Sendo assim, a escolha temática, assim como do uso de uma linguagem coloquial, facilita a leitura e o interesse do público juvenil pelas obras em questão, uma vez que os autores escolheram temas que fazem parte do cotidiano juvenil e que são interessantes a este público e uma linguagem que é utilizada por estes jovens em sua rotina, com vocabulário conhecido,

uso de gírias, jargões, expressões, etc, auxiliando no preenchimento dos espaços vazios e na construção de sentido e, conseqüente efeito.

Os autores em questão também souberam desenvolver personagens que representassem o jovem da atualidade, com suas dúvidas, medos, aventuras, dilemas, escolhas, entre outras características, facilitando a identificação do leitor com essas personagens, o que, mais uma vez, facilitará a leitura, a sua inserção nestes textos, bem como sua compreensão e alcance do efeito desejado. Além disso, também desenvolveram de forma efetiva os narradores e o foco narrativo de seus textos, uma vez que, mesmo na obra de Marília Pirillo, em que a maioria dos narradores é em terceira pessoa, o foco narrativo é sempre nas ações, sentimentos e decisões dos personagens jovens.

Dessa forma, consideramos que mais uma vez os autores levaram em consideração o público alvo de suas obras, dando importância ao jovem e dando poder a ele sobre suas decisões, reflexões sobre a vida, enfim, fazendo do jovem o centro de suas narrativas, o que vem a colaborar novamente com a produção de sentido, alcance do efeito e identificação do jovem com a obra a ser lida.

Por fim, em relação aos elementos tempo e espaço, consideramos que os autores levaram em conta a regra básica do miniconto: concisão, brevidade e abertura, explicitando no texto o espaço e tempo apenas quando estes fossem essenciais para a compreensão total do tema, sendo que, quando não houve essa premissa, estes foram suprimidos ou colocados de forma que o leitor os inferisse por meio da leitura, sem nenhum prejuízo à narrativa.

Por sua vez, quando pensamos na obra de Heloisa Seixas, observamos que a mesma deixou a desejar no desenvolvimento desses elementos da narrativa, quando levamos em consideração a produção de miniconto e o público alvo de sua obra – o público juvenil.

Assim, em relação à temática consideramos que a autora optou por uma boa temática, algo que, seja na escola ou fora dela, faz parte da vida do jovem, que é a leitura, a escrita e o contar histórias, porém, a forma como a autora desenvolveu esta temática, a nosso ver, não foi muito efetiva, uma vez que ela escolheu utilizar a linguagem padrão culta, com vocabulário difícil, que não faz parte do cotidiano juvenil, referências textuais que geralmente são desconhecidas aos leitores jovens ou não são de seu interesse, entre outros aspectos. Além disso, como mencionado na análise, apenas

uma das várias personagens dos minicontos pode ser considerada como criança ou adolescente, não havendo nenhuma identificação por parte do leitor jovem com as demais personagens, sendo que algumas delas são desenvolvidas em espaços temporais bem distantes da atualidade.

Em relação aos narradores e foco narrativos consideramos que, uma vez que as personagens são caracterizadas como adultos, mesmo que todos os narradores fossem em primeira pessoa, o que não é o caso, o foco narrativo seria da visão de pessoas adultas, uma vez que não há presença do jovem nos minicontos, impossibilitando que haja uma voz jovem, o que vai contra uma das principais características da literatura juvenil, dar voz ao jovem por meio dos textos produzidos, para que os leitores jovens se identifiquem e reflitam sobre sua vida, sua realidade, suas escolhas, etc.

Por fim, em relação aos elementos espaço e tempo, observamos que estes são bem marcados na maioria dos textos, principalmente as marcações espaciais, uma vez que a autora se utilizou de maneira excessiva, quando pensamos em minicontos, de descrições dos espaços onde se desenvolvem as ações das narrativas, o que prejudicou sua concisão, brevidade, abertura e efeito, aspectos essenciais na produção do miniconto.

Considerações Finais

Diante do grande número de novas publicações, principalmente no meio eletrônico, de novos modos de se fazer literatura, entre eles o miniconto, bem como do crescente estudo sobre a categoria juvenil e a literatura que começou a ser produzida especificamente para ela, optamos por realizar este estudo que tem como objetivo principal verificar a partir das características da literatura juvenil como e porque estas obras de minicontos podem ser inseridas neste campo literário. Para tanto, fez-se necessário não apenas um estudo da história e dos elementos que constituem esse gênero textual, bem como a origem e desenvolvimento da literatura juvenil e seu público alvo, relacionando-os de forma a entender como estes textos foram inseridos ou utilizados em obras literárias destinadas à juventude.

Como *corpus* desse trabalho foram escolhidas três obras classificadas como literatura juvenil, entre elas duas obras premiadas dentro dessa categoria: *Adeus conto de fadas*, de Leonardo Brasiense – primeiro livro de miniconto a ganhar o Prêmio Jabuti como “Melhor livro infantojuvenil” em 2006 –, *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar*, de Heloisa Seixas – ganhadora do Prêmio da FNLIJ (Fundação Nacional do Livro Infantil e Juvenil) como Melhor livro juvenil em 2010 – e *60 contos diminutos*, de Marília Pirillo.

Para fins didáticos a análise foi dividida em duas partes: na primeira analisamos os elementos que fazem esses textos serem classificados como minicontos, ou seja, se foram consideradas em sua produção todas as características do miniconto, elencadas por Marcelo Spalding (2005), para que estes sejam considerados efetivamente como minicontos e de que forma esses elementos contribuíram para o interesse e leitura do jovem leitor. Em seguida analisamos os elementos da narrativa em cada um desses minicontos, a fim de verificar a partir de que elementos estas obras foram inseridas no campo literário destinado à juventude.

Cada um dos teóricos que estudaram o miniconto em sua origem e desenvolvimento elencaram os elementos que consideram principais para que um texto seja classificado como tal, mas todos concordaram que alguns aspectos foram herdados do conto, uma vez que para todos os estudiosos em questão o miniconto é uma evolução do conto. Assim, considera-se que a brevidade, o efeito, a intensidade e a concisão são elementos que o miniconto herdou do conto, porém, estes foram desenvolvidos no miniconto de maneira mais intensa, corroborando com o que Vieira (2012) bem

ressaltou, que o miniconto é uma intensificação das características formais e ideológicas do conto.

Além dessas características que são comuns a todos os estudiosos do miniconto, outros elementos foram definidos como essenciais para o miniconto. Porém, diante de tanta diversidade de estudos, optamos pela poética que Marcelo Spalding (2005) criou para melhor definir os elementos essenciais para análise e classificação dos minicontos, que são eles: concisão, narratividade, efeito, abertura e exatidão.

Levando em consideração estes elementos e a partir da análise realizada dos mesmos nas obras escolhidas como *corpus* concluímos que tanto a obra de Leonardo Brasiliense, quanto a de Marília Pirillo apresentam estes elementos desenvolvidos nos textos de maneira efetiva, mesmo a autora se utilizando menos de alguns deles, como a concisão e a exatidão, do que o autor em seus textos, fato que não foi prejudicial ao desenvolvimento dos demais e a compreensão e efeito desejado ao final da leitura. Entretanto, a obra de Heloisa Seixas, de acordo com nossa análise, com exceção da narratividade, não levou em consideração os demais elementos na construção de seus minicontos, ou seja, os textos não são concisos, apresentando muitas descrições desnecessárias, o que mostra a falta de exatidão nas escolhas das palavras, expressões e articulação destas, o que também dificulta a participação dos leitores, ou seja, prejudicando a abertura de seus textos, a compreensão e, assim, o efeito almejado por meio da leitura.

Além das características apresentadas por Spalding como essenciais ao miniconto, também analisamos nas obras escolhidas os aspectos considerados importantes para classificá-las como literatura juvenil, o que foi feito a partir da análise dos elementos da narrativa, a fim de verificar se os autores desenvolveram seus temas de acordo com o público alvo de suas obras, a juventude, e levaram em consideração aquilo que Cadermatori (1986) definiu como sendo a maior preocupação em relação à literatura juvenil: a preocupação com a formação de gerações capazes de pensamento crítico e de superar os limites de suas experiências adquiridas ao longo da vida.

Em relação a este momento da análise, consideramos que as obras de Leonardo Brasiliense e Marília Pirillo levaram em consideração seu público alvo enquanto desenvolviam todos os elementos narrativos de seus minicontos, ou seja, desenvolveram temáticas relacionadas ao mundo juvenil o que facilita o interesse dos jovens pela leitura de seus textos; escolheram personagens jovens que representam de maneira

verossímil o jovem da atualidade, facilitando a identificação do jovem leitor com estas personagens e suas histórias; escreveram todas as suas narrativas a partir do foco, da visão das personagens jovens, mostrando seu ponto de vista em relação a sua realidade, que é a mesma do seu leitor. Além disso, linguagem escolhida foi a coloquial, a mesma que os jovens da atualidade utilizam no seu cotidiano, com suas gírias, vícios de linguagem, etc; e, por fim, levaram em consideração as características do miniconto, ao não privilegiarem marcações temporais e espaciais, com exceção dos momentos em que estas eram importantes para a compreensão final do texto. Enfim, os dois autores desenvolveram as temáticas escolhidas de seus textos a partir da visão do mundo jovem, o que facilitará a inserção do jovem na leitura, sua compreensão e, conseqüentemente, a realização do efeito almejado pelos autores.

Por sua vez, a obra de Heloisa Seixas desconsiderou todas essas características consideradas importantes para que a mesma fosse classificada como literatura juvenil. Mesmo sendo uma obra premiada por um prêmio considerado importante – o da FNLIJ –, onde ganhou como Melhor livro juvenil de 2010, não encontramos nada que pudesse classificá-la como tal. O único elemento que poderia dar a esta obra esta classificação é o tema escolhido pela autora – leitura, escrita e contação de história –, uma vez que este faz parte do mundo jovem seja por meio da escola ou fora dela. Porém, a forma como a autora desenvolveu estes temas escolhidos por ela não foi satisfatório para que a mesma alcançasse o efeito desejado, ou seja, primeiramente a leitura do público juvenil e, posteriormente, o desenvolvimento do gosto pela leitura, escrita e contação de história.

Dessa forma, ao analisar os elementos de suas narrativas, verificamos que a linguagem escolhida não se aproxima da utilizada pelo público juvenil – além das referências textuais que a autora usou também não fazerem parte desse contexto juvenil –; com exceção de uma personagem, as demais eram todas adultas, dificultando a identificação do leitor com aquelas realidades narradas, fato que também prejudicou o narrador e o foco narrativo utilizado no texto, pois, uma vez que as personagens eram adultas, todos os minicontos foram escritos do ponto de vista de um adulto, desconsiderando uma das principais características da literatura juvenil, que as obras devem mostrar o ponto de vista do jovem sobre a realidade narrada, sem a interferência de um adulto. E, por fim, a autora colocou em seus textos muitas marcações temporais e espaciais, desconsiderando a característica do miniconto que diz o contrário e, assim, tornando seu texto mais longo que o necessário.

Além dos elementos analisados anteriormente, consideramos importante o fato de os escritores terem escolhido a modalidade textual miniconto para compor sua obra, uma vez que este tipo de texto é considerado como interessante aos jovens leitores, pois, por ser composto de narrativas breves, acompanharia a “louca vida” dos jovens atuais, que dizem não ter muito tempo para grandes feitos ou grandes (longas) leituras. Entretanto, embora os textos sejam breves, não é possível dizer que sua leitura seja fácil, uma vez que o papel do leitor neste caso é um dos pontos essenciais na construção de sentido.

Assim, as obras *Adeus Conto de Fadas* e *60 contos diminutos* podem ser qualificadas como literatura juvenil, não apenas pelo título da primeira – (*minicontos juvenis*) –, que já carrega esse adjetivo, e a classificação editorial da segunda, mas pela forma como utilizaram os elementos narrativos para desenvolver temáticas juvenis. Além disso, podem ser consideradas como obras de qualidade estética, pois a análise de seus elementos apontou a preocupação com seu público alvo, conseguindo transpor a realidade juvenil para o imaginário da obra.

Por outro lado, a obra *Uma ilha chamada livro*, de acordo com nossa análise, não poderia ser classificada como literatura juvenil, a não ser que levasse em consideração apenas a temática escolhida pela autora, pois, a mesma não soube desenvolver apropriadamente a temática juvenil a que se propôs, ou seja, não mostrou preocupação com seu público alvo, não conseguindo transpor a realidade juvenil para o imaginário da obra.

Dessa forma, consideramos que a obra de Heloisa Seixas talvez tenha sido uma jogada de mercado, que levou em consideração a escolha temática e também a qualidade estética da autora, que escreveu outras obras de excelente qualidade estética tanto para o público juvenil, como para o infantil. Em outras palavras, talvez o mercado tenha apenas classificado esta obra como literatura juvenil, publicado e distribuído a mesma sem levar em consideração seu público alvo e o principal objetivo da literatura juvenil, que é levar o jovem à uma reflexão em relação a sua realidade, somando mais uma publicação às diversas distribuídas como literatura juvenil, consolidando o que Bourdieu nomeou de campo literário autônomo, que “atrai e acolhe agentes muito diferentes entre si por suas propriedades e suas disposições” (BOURDIEU, 1996, p. 256) e não por sua qualidade estética ou preocupação em relação ao desenvolvimento do ser humano.

Porém, como dito anteriormente, o fato de o mercado editorial determinar que determinada obra é destinada a um público específico não é o que classificará a obra em questão como objeto estético, mas o que tornará esta literatura um objeto estético é o texto, ou seja, como, por meio dele, o jovem consegue ou não entrar no mundo narrado, se identificar com aquela realidade, pensar criticamente sobre ela. E, exatamente isso que, de acordo com nossa análise, a autora Heloisa Seixas não conseguiu desenvolver de forma satisfatória, ou seja, não usou as ferramentas necessárias para que seu texto fosse um objeto estético que pudesse ser classificado como literatura juvenil.

Por fim, ressaltamos a importância desse e dos demais trabalhos realizados levando em consideração essas novas formas textuais utilizadas atualmente, principalmente no meio eletrônico, a fim de verificar como estas estão sendo desenvolvidas quando se pensa em literatura e, principalmente, em literatura juvenil, a fim de dar luz aos estudos recentes tanto desses novos gêneros textuais quanto dessa literatura tão recente e tão específica. E o trabalho não acaba por aqui, ainda há muito que se analisar e refletir. Esperamos que nosso trabalho desperte o interesse e a reflexão em outros estudiosos para que esse caminho longo e árduo seja traçado de forma crítica e inovadora.

Referências

AA, Javier Tomeo [em línea], disponível em: <<http://toulouse.cervantes.es/imagenes/file/biblioteca/autores/javier%20tomeo.pdf>>. Acessado em 14 de setembro de 2012.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. *A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas*. In: ADORNO, Theodor. W. *Indústria cultural e sociedade*. Seleção de Textos Jorge Mattos Brito de Almeida; Traduzido por Julia Elisabeth Levy. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 7-74.

AGUIAR, Vera Teixeira de. *Leitura e literatura infantil e juvenil: congresso de ideias*. In: Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 43, n. 2, p. 5-6, abr/jun 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4742/3570>. Acessado em 05 de janeiro de 2014.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. *O conto sul-rio-grandense: tradição e modernidade*. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas II*. Barcelona: RBA, 2005.

BOSI, Alfredo. *Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo*. In: BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1975.

BOURDIEU, Pierre. *O mercado de bens simbólicos*. In: _____. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 99-181.

BRASILIANSE, Leonardo. *Adeus conto de fadas (minicontos juvenis)*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006

CADERMATORI, Ligia. *O que é literatura infantil*. São Paulo: Brasiliense, 1986 (Coleção Primeiros Passos, nº 163).

CAMPOS, Luciene Lemos de. *Entre frinchas, a poética do microconto brasileiro*. In: CAMPOS, Luciene Lemos (Org.). *O microconto – Dossiê*. Revista Carandá, número 04, novembro de 2011.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. *Sobre o conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.

CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. Ciência e Cultura. 24 (9): 803-809, set, 1972.

CAPAVERDE, Tatiana da Silva. *Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. Dissertação de Mestrado. UFRGS, 2004.

CARREIRA, Shyrley de Souza Gomes. *A céu aberto: a poética da transgressão*. Disponível em: www.joaogilbertonoll.com.br/estghtml. Acessado em 11/04/2013.

CAVALHEIRO, Edgar. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, s/d

COELHO, Nelly Novaes *A literatura infantil: história, teoria e análise: das origens orientais ao Brasil de hoje*. 2ª. ed. São Paulo: Quíron/Global, 1982.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil: teoria – análise – didática*. São Paulo: Ática, 1997.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura: arte, conhecimento e vida*. São Paulo: Petrópolis, 2000.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1998. Série Princípios.

CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates)

CORTÁZAR, Júlio. *Alguns aspectos do conto*. In: CORTÁZAR, Júlio. *Valise de cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Jr. E João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates)

ECO, Umberto. *Cultura de massa e “níveis” de cultura*. In: ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 33-67.

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

GIARDINELLI, Mempo. *Assim se escreve um conto*. Trad. Charles Kiefer. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1994.

GLOTIB, Nádia. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1985 (Princípios)

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KHÉDE, Sonia Salomão. *Literatura Infanto-Juvenil: Um gênero polêmico*, Petrópolis: Vozes, 1983.

KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre: Nova Prova, 2004.

LAJOLO, Marisa.; ZILBERMAN, Regina. *Literatura infantil brasileira: história & histórias*. São Paulo: Ática, 1984.

LIMA, Adalberto Antônio de. *Literatura infantil-juvenil: perfil dos personagens – crise de identidade*, Recanto das letras; ON LINE.

LIMA, Herman. *Evolução do conto*. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul americana, 1971, v. 6.

MARTINS, Waleska Rodrigues de Matos Oliveira. *Intensidade, brevidade e coalescência: das vertentes do conto, o microconto*. In: CAMPOS, Luciene Lemos (Org.). *O microconto – Dossiê*. Revista Carandá, número 04, novembro de 2011.

MOISÉS, Massaud. *O conto*. In: MOISÉS, Massaud. *Criação Literária: Introdução à problemática da literatura*. São Paulo: Melhoramentos, 1970.

MOSCOVICH, Cintia. *De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio*. In: MOSCOVICH, Cintia. *Micronarrativas*, 2005. Disponível em <http://zurdo-zurdo.blogspot.com/2008/01/de-poe-piglia-em-busca-das-teorias.html>, acesso em: 24 de maio de 2013.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Tese de Doutorado. PUCRS, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PIGLIA, Ricardo. *Tese sobre o conto*. In: *O laboratório do escritor*. Trad. De Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PIRILLO, Marília. *60 contos diminutos*. São Paulo: Editora Gaivota, 2012.

POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

POE, Edgar Allan. *Segunda resenha sobre Twice-told tales, de Nathanael Hawthorne*. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre, Nova Prova, 2004

POE, Edgar Allan. *Terceira resenha sobre Twice-told tales, de Nathanael Hawthorne*. In: KIEFER, Charles. *A poética do conto*. Porto Alegre, Nova Prova, 2004

PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *O livro do seminário*. (ensaios). São Paulo: LR, 1983.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro. *Apontamentos sobre o microconto*. In: CAMPOS, Luciene Lemos (Org.). *O microconto – Dossiê*. Revista Carandá, número 04, novembro de 2011.

RODRIGUES, Rauer Ribeiro e SOUZA, Fabrina Martinez de. *Uma introdução historiográfica ao estudo do microconto brasileiro*. In: CAMPOS, Luciene Lemos (Org.). *O microconto – Dossiê*. Revista Carandá, número 04, novembro de 2011.

SANFELICI, Agnes. *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/rupturas*. Tese de doutorado. UFRGS, 2009.

SARAIVA, Marília e OLIVEIRA, Florêncio Caldas de. *Conto: teoria do conto com minicontos*. Rio Grande do Norte: Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, s/d.

SEIXAS, Heloisa. *Uma ilha chamada livro: contos mínimos sobre ler, escrever e contar*. Rio de Janeiro: Galera Record, 2009

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira*. Dissertação de mestrado. UFRGS, 2008, ms.

SPALDING, Marcelo. *Pequena poética do miniconto*. Disponível em: <http://www.artistasgauchos.com.br/veredas/?apid=2989&tipo=12&dt=0&wd=&titulo=Pequena+po%EF%BF%BDtica+do+miniconto#.UQcCARl5xj8.email>, 2005. Acessado em: 21 de junho de 2013.

SOBRINHO, Barbosa Lima. *Os precursores do conto no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2001.

TCHEKHOV, Anton. Pavlovitch. *O beijo e outras histórias*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2006.

VALDMAN, Berta. *Do vampiro ao cafajeste*. São Paulo: Hucetec/Unicamp, 1989.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. *Formas mínimas: minificação e literatura brasileira contemporânea*. Tese de Doutorado. UEL, 2012.

ZAVALA, Lauro. *El cuento ultracorto: hacia un nuevo Canon literario*. In: *Nouvelles, cuentos, short stories*. Xochimilco, México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006. Disponível em: <http://www.fl.ulaval.ca/cuentos/lziorto.htm>. Acesso em 10 de abril de 2013.

ZILBERMAN, Regina. *A Literatura Infantil na Escola*. São Paulo, Global, 6ª ed., 1987.

ZILBERMAN, Regina. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.