

LEANDRO PASSOS

**CLIQUES POÉTICOS DE INSTANTES FICCIONAIS: A ELIPSE E O
FORA DE CAMPO FOTOGRÁFICO EM *MÍNIMOS, MÚLTIPLOS,*
COMUNS DE JOÃO GILBERTO NOLL**

São José do Rio Preto

2012

LEANDRO PASSOS

**CLIQUE POÉTICOS DE INSTANTES FICCIONAIS: A
ELIPSE E O FORA DE CAMPO FOTOGRÁFICO EM
MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS DE JOÃO GILBERTO
NOLL**

Tese apresentada ao Instituto de
Biociências, Letras e Ciências Exatas,
Campus de São José do Rio Preto, para
obtenção de título de Doutor em Letras –
Área de Concentração: Teoria da
Literatura, Linha de Pesquisa: Imagem,
música e texto literário – IMTL.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Celeste
Tommasello Ramos

**São José do Rio Preto
2012**

LEANDRO PASSOS

**CLIQUES POÉTICOS DE INSTANTES FICCIONAIS: A
ELIPSE E O FORA DE CAMPO FOTOGRÁFICO EM
MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS DE JOÃO GILBERTO
NOLL**

Esta tese foi julgada e aprovada para a obtenção do grau de Doutor em Letras no Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas – UNESP - Câmpus de São José do Rio Preto – SP.

**São José do Rio Preto,
2012**

Banca Examinadora

Prof^a. Dr^a. Maria Celeste Tommasello Ramos (Orientadora)
Professora Livre-Docente, IBILCE – UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Antônio Manoel dos Santos Silva
Professor Titular, IBILCE – UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera-Alvarez
Professora Doutora, IBILCE - UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan
Professor Doutor, FCL - UNESP – Câmpus de Araraquara

Profa. Dra. Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto
Professora Doutora, UFG – Câmpus II Samambaia

Passos, Leandro.

Cliques poéticos de instantes ficcionais: A elipse e o fora de campo fotográfico em Mínimos, múltiplos, comuns de João Gilberto Noll / Leandro Passos. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2012.

242 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Maria Celeste Tommasello Ramos

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira – História e crítica. 2. Ficção brasileira – História e crítica. 3. Noll, João Gilberto, 1946- – Crítica e interpretação. 4. Fotografia. I. Ramos, Maria Celeste Tommasello. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – 821.134.3(81).09

*Dedico este trabalho ao meu querido pai, Jair Passos,
eterno mestre e modelo de conduta, e a minha irmã,
Luana Passos, incentivadora constante e amiga presente.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu querido pai e a minha querida irmã pelo apoio constante, sem o qual este trabalho não se realizaria.

Agradeço a minha orientadora e amiga, Profa. Maria Celeste Tommasello Ramos, por acreditar em minha capacidade como pesquisador para a realização deste trabalho, e pela liberdade teórica e metodológica que me foi dada.

Agradeço ao Programa de Pós-graduação em Letras do Ibilce pela oportunidade de estudo e por acreditar na realização do projeto. Sou grato pelo apoio das Profas. Gisele Manganelli Fernandes, Norma Wimmer, Lúcia Granja. Agradeço as sugestões teóricas e metodológicas dos Profs. Arnaldo Franco Júnior, Sérgio Vicente Motta e Flávia Nascimento.

Agradeço aos meus amigos (colaboradores) Regiane Rafaela Roda, Angélica H. Lima, Denise Fraga, Ligia M. Winter, Solange F. Labbonia, Lauro Maia Amorin, Flávio E. Ladeia, Adriana Lins Precioso, Marcelo Spalding. Sou grato pelo apoio de Edinaldo Nascimento, Maria Eugênia, Teresinha Martins, Maria Helena, Ana Cláudia, Jamile Martins de Oliveira.

Agradeço à seção de Pós-graduação e aos funcionários da Biblioteca do Ibilce pelo suporte e esclarecimentos.

Agradeço, imensamente, as sugestões e orientações valiosas dos Profs. Antônio Manoel dos Santos Silva e Roxana G. H. Alvarez.

Agradeço a CAPES pela bolsa concedida (2008-2012).



Escapando de la crítica (1874). Pere Borrell del Caso.

RESUMO

A hipótese de nossa tese é a de que alguns dos minicontos da obra *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), do escritor João Gilberto Noll, possuem correspondências estruturais de procedimentos com a linguagem da fotografia. Para comprová-la, levamos em consideração os estudos de Etienne Souriau (1965), no que diz respeito à correspondência entre as artes. O diálogo entre os objetos artísticos miniconto e fotografia pauta-se, em nosso trabalho, por meio de comportamentos semelhantes da organização das formas de conteúdo. Tanto o miniconto como a fotografia oculta e mascara determinados fragmentos narrativos e visuais de suas *molduras* por meio de recursos estilísticos, tais como a elipse, a frase nominal, a reticência, os índices, a linguagem oblíqua (signo verbal); o fora de campo ou espaço *off* (signo visual). Logo, a correspondência entre os textos não se baseia em relações temáticas, mas, sim, na similaridade da organização das formas que os constitui. A fim de sistematizar e fundamentar a forma narrativa conto e miniconto, bem como as estruturas do gênero prosa, utilizamos os conceitos e os estudos de Cortázar (1974), Moisés (1974), Bosi (1977), Gotlib (1994), Piglia (2004), Capaverde (2004), Lagmanovich (2006), Spalding (2008), Herrera-Alvarez (2009); e Todorov (1986; 1970), Bremond (1973) e Jung (1945/1984). A natureza desta investigação exigiu reflexões sobre questões do poético, tendo em vista o trato com a palavra e a imagem, que foram fundamentadas com os posicionamentos críticos de Jakobson (1969), Cohen (1974) e Valéry (1999).

Palavras-chave: narrativa, miniconto, imagem, fotografia, correspondência, elipse, fora-de campo, poética.

ABSTRACT

*The hypothesis of this doctoral dissertation is that some of the mini short stories from the work *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003), by the writer João Gilberto Noll, showcase structural correspondences with the language of photography in terms of procedures. In order to confirm this, we have resorted to the studies on the correspondence between arts carried out by Etienne Souriau (1965). In this work, the dialogue among artistic objects, mini short stories and photography is based on the similar organizational procedures of the form of content. The mini short stories and photography conceal and disguise certain narrative and visual fragments in relation to their frames by means of stylistic procedures such as ellipsis, nominal phrase, reticence, indexes, oblique language (verbal sign); and off-camera space (visual sign). Therefore, the correspondence between texts is not based on thematic relations, but, rather, on the similarity of organization of their constitutive forms. In order to systematize and substantiate the short story and the mini short story as narrative forms, including the structures of prose as a genre, we have drawn on concepts and studies developed by Cortázar (1974), Moisés (1974), Bosi (1977), Gotlib (1994), Piglia (2004), Capaverde (2004), Lagmanovich (2006), Spalding (2008), Herrera-Alvarez (2009); e Todorov (1986; 1970), Bremond (1973) e Jung (1945/1984). The nature of this research has required thinking on issues regarding poetics as it deals with the relations between word and image, which have been analyzed in view of the critical stance taken by Jakobson (1969), Cohen (1974) and Valéry (1999).*

Key-words: narrative, mini short story, image, photography, correspondence, ellipsis, off-camera space, poetics.

LISTA DE ABREVIATURA

MMCs	Mínimos, múltiplos, comuns
JGN	João Gilberto Noll

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 SOBRE OS CONTOS E OS MINICONTOS LITERÁRIOS.....	20
2.1 O MINICONTO.....	29
2.2 MINICONTO: ALGUMAS OBRAS.....	37
2.3 <i>MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS</i> : O “ANDAR” E O “DANÇAR” DOS MINICONTOS DE JOÃO GILBERTO NOLL.....	53
3 O MINICONTO E A FOTOGRAFIA.....	62
3.1 A CORRESPONDÊNCIA ENTRE MINICONTO E FOTOGRAFIA: ASPECTOS GERAIS.....	71
3.2 A CORRESPONDÊNCIA ENTRE MINICONTO E FOTOGRAFIA: ASPECTOS ESPECÍFICOS.....	79
3.3 O FORA DA MOLDURA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: O FORA DE CAMPO OU O ESPAÇO <i>OFF</i>	86
4 ANÁLISE DOS MINICONTOS.....	100
4.1 “A DANÇA”: ESCRITURA TRAMADA.....	100
4.1.1 O golpe do corte verbal: presenças e ausências.....	112
4.2 “QUIMERAS”: CIRCUNVOLUÇÃO.....	120
4.2.1 O signo da poesia na prosa: a aglutinação dos gêneros.....	128
4.3 “ELE”: CROQUI E ESBOÇO DE RELATO.....	133
4.3.1 O golpe do corte verbal: encobrimento e revelação.....	141
4.4 “GIGANTE”: AÇÃO EM REPOUSO.....	145
4.4.1 Presenças e ausências.....	152
4.5 “A VÉSPERA”: MOMENTO QUE PRECEDE.....	158
4.5.1 A fábula e a prosa, a trama e a poesia.....	162
4.5.2 Estruturas ausentes em “A véspera”.....	166
4.6 “FOSSO DO SOM”: A PONTUAÇÃO COMO RECURSO DE ESTILO.....	168
4.7 “CAROÇO DO ERMO”: O RELATO CÂMERA.....	177
4.8 “FOLIA NO LIMBO”: A LINGUAGEM EM CENA.....	184

5 MOSTRAR PARA ENCOBRIR: A CORRESPONDÊNCIA ENTRE OS MINICONTOS E A FOTOGRAFIA.....	190
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA.....	231

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho procura desenvolver uma reflexão sobre a correspondência de procedimentos entre a forma narrativa conto e miniconto de alguns textos do escritor João Gilberto Noll (JGN), de sua obra *Mínimos, múltiplos, comuns* (2003) (MMCs), e a linguagem da fotografia. Para tanto, selecionamos oito dos 338 minicontos presentes na obra, que possuem, a nosso ver, comportamentos pertencentes aos da fotografia.

Tendo em vista a natureza da forma narrativa em estudo (conto e miniconto), utilizamos os estudos de Julio Cortázar (1974), Massaud Moisés (1974), Alfredo Bosi (1977), Nádia B. Gotlib (1994), Ricardo Piglia (2004), Tatiana da Silva Capaverde (2004), David Lagmanovich (2006), Marcelo Spalding (2008), Herrera-Alvarez (2009), dentre outros.

Partimos de conceitos de comparativismo estético, segundo Etienne Souriau (1965), que, em *Correspondencia de las artes*, tece considerações para o estudo das obras de arte. A reflexão sobre objetos cujos procedimentos e formas de conteúdo são diferentes é a base da estética comparada que, conforme os estudos do autor, coloca em evidência o que as artes podem ter em comum e o que pode se transpor de uma arte para outra, isto é, as influências mútuas.

Interessou-nos o conceito de arte de primeiro e segundo graus, conforme o qual os objetos artísticos podem ser classificados em dois níveis a partir do trabalho com “qualidades sensíveis” percebidas pelos sentidos: *qualia*. Os estudos de Souriau (1965) observam, então, os elementos estruturais de cada expressão artística, examinando que as relações entre as artes precisam partir da análise dos *qualia* artísticos, a saber, seus elementos específicos.

As artes de primeiro grau, na conceituação de Souriau, são aquelas que se realizam na imanência mesma das qualidades sensíveis, sem representação de algo mais que não seja a composição sensível. As de segundo grau, por sua vez, são aquelas nas quais a organização estética dos elementos sensíveis, por meio da qual a obra se dá a conhecer, a saber, a “existência fenomenológica”, projeta um universo, um cosmos, existência reica ou projetiva na denominação de Souriau (1965), que vai além dos limites daquela. Para Souriau, da combinação dos *qualia* nasceria determinada expressão artística e, por outro lado, da decomposição e desconstrução dos *qualia* seria possível, portanto, notar as relações entre as diversas artes.

Ainda que a literatura e a fotografia tenham códigos de manifestação de natureza distinta, ou seja, formas de conteúdo diferentes, acreditamos ser possível traçar a correspondência entre os dois objetos, miniconto e fotografia, artes de segundo grau, pois a correlação realiza-se na organização da corporeidade física dos objetos.

Omar Calabrese (1987), em *A linguagem da arte*, ressalta a dificuldade de se desenvolver teorias que interpretem as obras de artes plásticas que privilegiam a estrutura interna das obras de modos independentes das teorias da linguagem verbal. O autor ressalta ainda que há trabalhos, nesta área, que procuram, sem grande sucesso, localizar elementos mínimos e traços de pertinência que possibilitem a formulação de um modelo geral explicativo das artes visuais, a partir do modelo linguístico (CALABRESE, 1987, p. 9).

Christian Metz (1974), em “Além da analogia, a imagem”, ao dizer que a semiologia da imagem não se faz fora de uma semiologia geral, observa que não há confusão entre o instrumental conceitual da linguística e o instrumental mais geral da semiologia. Contudo, Metz observa que não se pode perder de vista

a distinção que se impõe entre, por um lado, noções como fonema, morfema, palavra, dupla articulação, sufixo, transformação-afixo, transformação singular, grau de abertura, etc. (que são propriamente linguísticas por sua própria definição), e por outro lado, conceitos como sintagma, paradigma, derivação, engendramento, plano de expressão, plano de conteúdo, forma, substância, unidade significativa, unidade distintiva, etc. que se integram sem esforço e de pleno direito numa semiologia geral, quer tenham sido de pronto concebidos numa tal perspectiva (signo em Saussure ou em Peirce, conteúdo/expressão em Hjelmslev, etc.) quer, num primeiro momento, tenham sido definidos em relação à língua, mas num movimento de pensamento suficientemente amplo para que possam se aplicar (sem distorção) a outros objetos significantes (p. 10-11).

Nas palavras do teórico, não basta que um conceito tenha sido, primeiramente, elaborado por linguistas para que seu campo de aplicação seja definitivamente limitado a objetos linguísticos. O que interessa são os contornos da noção, da dimensão e da definição dos termos. O autor explica, por exemplo, que o conceito de traço distintivo não poderia ser transportado para os estudos icônicos, pois a imagem visual não é fônica. Assim, não foi a partir da linguística que certos termos foram operacionalizados, mas trata-se de recursos de alcance mais geral, dentre os quais alguns são linguísticos, lógicos, psicanalíticos, sociológicos etc.

Desse modo, o que verificamos como correspondência entre os dois objetos em estudo de nossa tese é vista por meio da nomenclatura e dos conceitos do signo verbal

e do signo visual, quais sejam, a elipse e o fora-de campo ou espaço *off*.

A nosso ver, a correspondência entre miniconto e fotografia pauta-se por meio de relações estruturais. O miniconto operacionaliza-se por meio de elementos presentes no discurso narrativo do qual faz parte, cuja forma de conteúdo verbal também possui sua idiossincrasia. A fotografia, por sua vez, trabalha com elementos que estão presentes nos textos visuais dos quais faz parte e que se configuram por meio de formas de conteúdo singulares das artes visuais.

Quando se propõe um estudo dessa natureza, é necessário pensar a correspondência entre as artes com rigor e profundidade, o que implica a necessidade de um método coerente que leve em consideração as especificidades dos objetos artísticos em estudo e que busque o que Souriau (1965) chamou de “semelhanças secretas”. De que modo, então, o miniconto narra o fato, e a fotografia mostra ou visualiza certo conteúdo? Pensar nos procedimentos que estruturam esses objetos é refletir sobre a arte, a poética desses textos como atividades instauradoras e materializadoras de uma ideia.

Nossa hipótese é a de que há um modo correspondente de produção de sentidos entre tais textos, mesmo que possuam formas de conteúdo distintas. Investigar essa correspondência permitiu-nos perceber tanto os procedimentos comuns como os arranjos composicionais semelhantes, enfim, possibilitou-nos entender o modo como esse fio correspondente auxiliou a construção e configuração da poética dos objetos em estudo.

Logo, ao optarmos pela organização da corporeidade física dos objetos, permitiu-nos detectar e refletir a correspondência dos modos de produção e da significação dos dois textos em estudo (miniconto e fotografia), bem como refletir a identidade de estruturas entre os objetos, ou seja, um modo particular na arquitetura do texto verbal e visual.

A relação entre o miniconto e a fotografia, em nossa tese, não gira em torno de correspondências temáticas, mas, sim, de correspondências de procedimentos, de comportamentos das formas.

Como nos propomos refletir sobre a correspondência entre objetos de formas de conteúdo distintas (verbal e visual), além da conceituação e da fundamentação presente nos autores até então mencionados, no que diz respeito às especificidades da forma narrativa conto e miniconto e da relação entre as artes, utilizamos a teorização da linguagem fotográfica de Philippe Dubois (1994). Os estudos do autor auxiliaram-nos na descrição da imagem fotográfica, principalmente, quanto ao

ato, ao clique, e quanto à própria estrutura da fotografia. Além desse autor, recorreremos aos estudos de Lúcia Santaella (2009), Susan Sontag (2004), Boris Kossoy (2001), no que diz respeito às questões da linguagem e da história da fotografia.

Tal estruturação da imagem fotográfica levou-nos às das estruturas da narrativa descritas por Tzvetan Todorov (1986; 1970), por Claude Bremond (1973) e Carl Gustav Jung (1945/1984). Recorrer aos estudos destes autores ajudou-nos a estruturar e descrever a narrativa e destacar as fases do desenvolvimento narrativo que estão ausentes nos minicontos em estudo. Salientamos, também, que outros estudos, referentes ao gênero prosa, foram utilizados em nossa pesquisa.

Uma vez que a correspondência de procedimentos tem como foco a questão da ausência, ou como veremos, do fora da moldura verbal e visual, foi preciso fundamentar este recurso, o que realizamos por meio de estudos da gramática normativa, Celso Cunha e Lindley Cintra (2001), de estudos linguísticos, Jean Dubois (1978), e dos recursos estilísticos, Gonçalves (s.d.) e Othon M. Garcia (1986).

Pesquisar em que medida o comportamento estrutural dos minicontos de JGN corresponde aos da linguagem da fotografia levou-nos à reflexão dos próprios princípios que os fundamentam e os constituem. Foi preciso, a fim de apontar como tal correspondência ocorre, a descrição exaustiva tanto do eixo de seleção, quanto o do eixo de combinação, o que nos remete aos apontamentos de Roman Jakobson (1969) sobre a função poética. Os textos de JGN possuem recursos operatórios pertencentes aos do gênero prosa, como também aos da poesia; esta foi, pois, a razão pela qual resolvemos fundamentar tal questão por meio da linguagem presente nos minicontos. Utilizamos, além do princípio proposto por Jakobson (1969), o conceito de singularização e de estranhamento dos formalistas russos, os de Jean Cohen (1974) e, principalmente, os de Paul Valéry (1999), quanto ao “Dançar” da poesia e ao “Andar” da prosa.

A fim de tornar este percurso reflexivo coerente, dividimos a nossa tese do seguinte modo; após esta introdução (1), nas seções 2, 2.1 e 2.2, discutiremos as especificidades das formas narrativas conto e miniconto. Na seção 2.3, discutiremos a organização da obra em estudo e apontaremos a particularidade da linguagem poética dos minicontos de JGN.

O livro foi publicado em 2003 pela W11 Editores e é composto por trezentos e trinta e oito minicontos, narrativas sobremaneira curtas, que o autor chamou de instantes ficcionais. Os textos haviam sido publicados no jornal *Folha de São Paulo*, na coluna “Relâmpagos”, de 24 de dezembro de 1998 a dezembro de 2001.

De acordo com o próprio autor, as narrativas tratariam de temas tais como: “as paixões mal resolvidas, a vontade de poder, a carência afetiva, a impossibilidade amorosa e a solidão”, ou seja, “Coisas que dizem respeito à vida cotidiana da maioria das pessoas”.

Os minicontos, contudo, receberam divisão e organização distintas da ordem como foram, inicialmente, publicados no jornal, o que já nos faz pensar no princípio de seleção devido à presença e à ausência de textos que não foram inseridos no livro, e no princípio de combinação, propostos por Jakobson (1969), por conta da divisão e organização diferente de a *Folha de São Paulo*.

Marchezan e Neubern (2010, p. 78), em “A arquitetura da criação – Um estudo de *Mínimos, múltiplos, comuns*, de João Gilberto Noll”, ao solicitarem junto ao banco de dados do jornal, encontraram doze textos que apresentam pequenas diferenças de digitação, que, segundo os autores, em nada comprometem a leitura dos textos, e três textos que não integram a obra, logo inéditas para o leitor do livro. Os demais minicontos, ressaltam Marchezan e Neubern (2010), são idênticos em livro e na publicação da *Folha de São Paulo*.

Ainda conforme os autores, agora no que diz respeito à perspectiva estética de MMCs, o adjetivo “mínimos” do título da obra referir-se-ia aos “relatos ficcionais que contém aproximadamente cento e trinta palavras”; “múltiplos” qualificariam “os temas da coletânea, cenas, tradições e todo o repertório evocado na composição de cada pequena narrativa ambientada na pluralidade do universo contemporâneo”; e “comuns” por conta da interconexão dos textos à trama da existência ou de sua criação, uma mesma trama cosmogônica (MARCHEZAN & NEUBERN, 2010, P. 78).

A organização, a divisão e as subdivisões de MMCs foram cogitadas por Wagner Carelli, editor e proprietário da W11 Editores, e aprovadas por JGN; por conta disso, seu nome aparece ao lado do editor identificando a concepção, edição, e revisão da obra (MARCHEZAN & NEUBERN, 2010, P. 79).

Carelli (2003, p. 23), em “Sobre a lógica essencial da edição”, constante na apresentação do livro, explica que MMCs foram divididos em cinco grandes conjuntos que pressupõem uma cronologia da criação: “Gênese”, “Os elementos”, “As criaturas”, “O mundo” e “O retorno”, que são subdivididos e possuem nova divisão e denominação oriundas a partir do vasto campo semântico gerado pelo nome do conjunto ao qual pertencem (MARCHEZAN & NEUBERN, 2010, P. 79).

Conforme Carelli (2003), a “Gênese” trata do “Nada” que a tudo precede; do “Verbo” que o sucede como manifestação primordial; das “Fusões” e “Metamorfoses” no plano e estado ainda informe das coisas, e da “Desmemória” que acomete o que é criado e o desconecta da origem. “Os elementos” possuem a “Água”, o “Ar”, o “Fogo” e a “Terra”.

“As criaturas”, o mais extenso e complexo entre os conjuntos, é composto por “Corpos”, que se mostram “Despidos”, depois unidos carnalmente como “Amantes”; unidos perante a lei e a sociedade em “Casamentos”, constituídos em “Famílias”; gerando “Crianças”; repartindo espaço e destino com os “Animais”; vagando e povoando o mundo como “Andarilhos”; penando a pobreza e a solidão como “Excluídos”; rebelando-se contra tal ordem de coisas como “Revoltosos”; batendo-se em lutas mortais como “Gladiadores”; tratando de escapar à fúria dos vencedores como “Fugitivos”. Ainda conforme a descrição de Carelli (2003), os corpos são “Feridos” e cobrem-se de cicatrizes; recuperam-se ou não como “Convalescentes”, e colocam-se à parte do mundo e das coisas, viventes de outro plano, como “Artistas”.

O “Mundo” em que vivem essas criaturas tem uma “Geografia”, onde pela primeira vez os lugares são nomeados; tem “Horizontes” ante os quais as criaturas caso se põem contemplativas, tem uma flora, com “Plantas” a contracenar como protagonistas; tem “Reflexos” especulares e fotográficos que o reproduzem; e tem um “Sistema” muito específico – de serviços.

Por fim, o “Retorno” é entrópico, o fim do universo e a volta à origem que a desmemória perdeu; está expresso nos “Mortos” e, por conseguinte, nos “Deuses”.

Sobre essa configuração do livro, Marchezan e Neubern (2010, p. 79) dizem que se trata de uma “estratégia de mercado, não só pelo fato de a organização do livro ser posterior à composição dos textos em si, mas também pelo fato de não haver coerência perfeita da mesma”. Logo, para os autores, “a ideia da obra não seria comprometida caso um ou outro texto fosse deslocado de conjunto ou subconjunto”. Além disso, “a composição de outros subconjuntos também poderia ser realizada, dada a abertura semântica já referida. Somente a supressão de um conjunto poderia, talvez, frustrar a intenção de leitura proposta pelo autor e seu editor na referida organização”, destacam Marchezan e Neubern (2010), baseando-se nos estudos críticos de Adorno e Horkheimer; *O conceito de esclarecimento* e *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, de Karl Erik Schollhammer, *Ficção brasileira contemporânea*; de Tânia Pellegrini, *A imagem e a letra*, cujo capítulo “O mercado” serviu-lhes como

ponto de partida no entendimento do mercado editorial no que se refere ao Brasil; e de Edu Tereku Otsuka, *Marcas da catástrofe*, que balizou o ponto de vista histórico desse mercado, além de atuar como leitura inicial da fortuna crítica do autor.

Marchezan e Neubern (2010, p. 80) observam que a MMCs é uma

obra reveladora de vários planos metalinguísticos, pois que João Gilberto Noll atua como criador, inicialmente ao alimentar-se de fatos do plano da realidade para a elaboração de pequenas narrativas as quais passam a ter uma significação própria ao migrarem para o livro, mas que não deixam de referir-se ao fenômeno da criação, nesse caso, humana e, por que não, literária.

Ora, é o que ocorre nos minicontos selecionados em nossa tese, como veremos, nos quais percebemos o próprio fazer literário, ou melhor, os próprios princípios de comportamento do gênero prosa, das formas narrativas conto, miniconto e, principalmente, do próprio gênero poético.

Miguel Heitor Braga Vieira (2010, p. 1), em “A síntese poética de João Gilberto Noll”, comenta que, por não poder exceder 130 palavras, o escritor desponta o trato com a forma a que teve de se submeter para alcançar sua síntese ficcional. Desse modo, o rigor, a precisão de economia linguística, a busca da palavra essencial, sob um viés quase litúrgico, como bem apontado pelo próprio autor serem os seus ideais, são aspectos que permitem observar esses escritos, em determinados momentos, como pequenos organismos em prosa de que deriva um acento poético.

Vieira (2010) também observou a atmosfera típica da poesia nos minicontos de JGN que se mescla com o que chamamos de *resíduos do gênero* narrativo em MMCs. O autor vê a obra “como um edifício para a consagração do instante”, em que cada instante de narração é consagrado poeticamente por seus narradores.

A esse respeito, Carelli (2003, p. 19-20) salienta a difícil classificação dos 338 relatos mínimos, e que chamá-los de contos seria incorreto, pois sua configuração não remete à dessa forma narrativa, mesmo nas expressões mais criativas do gênero. Essa problemática na nomeação ou classificação do texto lembra-nos o que Mario de Andrade já havia observado: indefinível e sem “receitas” e “regras” a serem seguidas.

Para o editor de MMCs, não haveria a “fixação breve de um momento preciso, com ênfase transcendental no que não é dito [...] nem o resumo lacônico que o ‘ensaio ficcional de Jorge Luis Borges conformou para revelar a pequenez de mundos e civilizações”. O adequado para Carelli (2003, p. 20) seria chamar os relatos de romances integrais, reduzidos a seu mínimo enunciado formal: “não há aí o ‘não dito’, o ‘não

expresso’, as ‘entrelinhas’ de Hemingway, nem um artifício ilusionista que dê à ficção um outro caráter, como o ensaístico-monográfico da narrativa borgeana”.

Esse comportamento, ou melhor, muitos desses procedimentos de que se valem os textos de JGN presentes em *MMCs* fazem-nos pensar até em que ponto tais textos são prosas, narrativas ou até mesmo contos ou minicontos. Ainda que não seja a nossa proposta uma classificação rígida de classificação de gênero e de suas formas narrativas, as nossas primeiras elucidações acerca do conto e do miniconto literário fizeram-se necessárias. Por isso, questões da linguagem poética ainda se fazem necessárias.

Concordamos com Carelli (2003, p. 20) quando diz que “há poesia na abordagem temática e no lirismo quase métrico da linguagem – é ferramenta”; e que os relatos fazem “uso exclusivo da palavra lavrada como arquétipo”. Discordamos, porém, do editor ao dizer que não há nos minicontos o não dito, o não expresso, as entrelinhas, bem como nenhum artifício ilusionista que dê aos relatos outro caráter.

Nas seções 3, 3.1, 3.2. e 3.3, estão presentes as fundamentações teóricas que norteiam a nossa tese no que diz respeito à correspondência entre as artes, mais especificamente entre o miniconto e a fotografia.

As análises dos minicontos estão presentes na seção 4 e nas subseções de mesmo número (4.1 a 4.8). Em 5, apontaremos de que modo os textos verbais e visual fotográfico corresponderam-se e, em 6, salientaremos as conclusões a chegamos ao investigar procedimentos da linguagem fotográfica nos minicontos de JGN. A referência bibliográfica finaliza a nossa tese.

2 SOBRE OS CONTOS E OS MINICONTOS LITERÁRIOS

Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei si o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.

Mario de Andrade

[...] é preciso desconfiar das definições autoritárias, que, como toda proposta dogmática, tendem a ser desmentidas pela própria variedade dos objetos que tentam tão rigorosamente definir...

Nádia B. Gotlib

Quando nos propomos a estudar a forma narrativa conto e miniconto, é imprescindível que façamos uma reflexão sobre a particularidade de sua estrutura, haja vista as extensas discussões teóricas que circundam esse tipo de prosa literária.

Dentre as três acepções da palavra conto, para Julio Casares, todas apresentam, em comum, o fato de serem todas narrativas: 1. relato de um acontecimento; 2. narração oral ou escrita de um acontecimento falso, e 3. fábula que se conta às crianças para diverti-las.

Massaud Moisés (1974), em *A criação literária*, apresenta-nos a origem da palavra conto em *commentu* – (latim), com o sentido de “invenção” e “ficção”, e ressalta que se trata de uma palavra antiga nos vários sentidos em que se pode parecer, evidenciando, dessa forma, a “ancianidade” da forma literária que o vocábulo rotula.

Além desse termo, Moisés (1974) aponta outra hipótese: a de que a palavra conto seria um deverbal e precederia do verbo contar, que viria de *computare*. Com o sentido primeiro de enumerar objetos, posteriormente, essa forma narrativa sofre gradual especialização de sentido, até significar enumeração de acontecimentos.

Nádia Battella Gotlib (1991, p. 12), em *Teoria do conto*, explica que contar não é simplesmente um relatar fatos, tendo em vista que relatar implica que o “acontecido seja trazido outra vez, isto é, *re* (outra vez), mais *latum* (trazido), que vem de *fero* (eu trago)”. A autora, embora diga que seja impossível de se localizar o início do contar estória, argumenta que há fases de evolução dos modos de se contarem estórias.

A palavra, nas suas diferenças, é usada, apenas, em espanhol (*cuento*) e francês (*conte*). Em italiano, são usados os termos *novelle* e *racconto*. Em inglês, encontramos *short-story* e *tale*. A primeira empregada para narrativas de caráter altamente literário; a outra, para os contos populares e folcloristas. O termo *short story* se afirma nos Estados Unidos e, desde 1880, designa, além de uma estória curta, uma forma narrativa independente, com características próprias. O termo *sketch* refere-se à

narrativa descritiva, estática, representando um estado: “são retratos ou quadros ou caracteres soltos” (GOTLIB, 1991, p. 16).

Em “Teoria do conto”, Guillermo de La Cruz Coronado (1969-1970), em seus estudos, diz que esta forma narrativa está nos primórdios da literatura universal, na pré-história da palavra literária, caso se queira pensar na literatura, apenas, na sua forma escrita. Por isso, o autor aponta a obra *El Hacedor* (1960) de Jorge Luis Borges, na qual o ensaísta diz: “Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin” (*apud* Coronado, p. 17).

Outro crítico e escritor, citado por Coronado (1969-1970), em suas reflexões sobre o conto, é o espanhol Juan Valera que observa: “Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas... el cuento meramente fue, si lo primero que se inventó, lo último que se escribió”. Tais observações estão presentes em *Breve definicion del cuento* (1947, 3. ed., p. 1046).

Coronado (1969-1970, p. 18) já ressaltava, ao pensar nessas questões, que

o conto tem permanecido na literatura universal, das mais antigas às modernas, por crescimento, por repetição, por movimento migratório de ambientes, de culturas, de línguas; alternando as épocas de vida gloriosa com as mais apagadas, contrabalançando-se, porém, entre as diversas literaturas quase sem solução de continuidade; resistindo ao desgaste do tempo, ao cansaço das gerações, à mudança dos gostos, mais que qualquer outro gênero de literatura.

Iniciado o século XIX, estabelece-se o reinado do conto que passou a dividir o lugar com o romance. Além de transformar-se em “fôrma nobre” concomitante com as demais até então consideradas, especialmente as poéticas, passa a ser bastante cultivado. O conto abandona sua fase empírica, indecisa e folclórica para entrar num estágio em que se torna “produto tipicamente literário, sem as anteriores implicações”. Assim, “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”, salienta Moisés (1974, p. 97).

Gotlib (1991, p. 7), a esse respeito, diz que o conto, no século XIX, desenvolve-se estimulado pelo apego à cultura medieval, pela pesquisa do popular e do folclórico, pela acentuada expansão da imprensa, que possibilita a publicação dos contos nas diversas revistas e jornais. Aliás, é o momento de criação do conto moderno, quando, ao lado de Grimm, com sua coletânea *Kinder-und-Hausmärchen*, de 1812, Edgar Allan Poe afirma-se como contista e teórico do conto.

Hohlfeldt, nesse sentido, relaciona a evolução das cidades e das descobertas científicas com as mudanças na técnica do conto:

Foi a prensa manual de Gutemberg que, possibilitando a impressão do livro e o abandono do manuscrito, permitiu as coletâneas de narrativas curtas, quase sempre de tom libertino – embora as houvesse também piedosas e moralizantes – sua grande voga. Mais adiante, no século XVIII, foi a imprensa – agora referida mais especificamente como o jornal – que levou à ampla massificação do gênero, conforme anota Barbosa Lima Sobrinho, primeiramente com o ‘*Mércure Galant*’, e logo depois outras publicações. (1988, p. 16-7).

Desse modo, consolidada a forma narrativa contística, grandes quantidades de exemplares foram publicadas.

Agora, no que diz respeito à escrita dessa forma narrativa, Machado de Assis, em “Instinto de nacionalidade” de 1873, fala da dificuldade de escrever um conto: “É gênero difícil, a despeito da sua aparente facilidade, e creio que essa mesma aparência lhe faz mal, afastando-se dele os escritores, e não lhe dando, penso eu, o público toda a atenção de que ele é muitas vezes credor” (p. 28).

Interessante é a resposta de Mario de Andrade, em seu ensaio de 1938, “Contos e contistas”, à questão o que é conto?: “[...] em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto”. Com isso, Mario problematiza a forma do conto como indefinível e sem receitas e regras a serem seguidas.

No século XX, o conto mantém sua força literária e ganha proporções incríveis. Moisés (1974) chega a notar que essa forma chega ao “ponto de dar a impressão de estar submetida a um autêntico ritmo inflacionário que, porém, jamais compromete a qualidade da criação” (p. 98). Um considerável número de artistas compõe obras de excelente qualidade numa rapidez antes desconhecida.

A versatilidade desta forma narrativa, segundo Coronado (1969-1970), vai ao sentido de que nenhuma outra forma “assimilou melhor, amoldando-se, os mais variados ambientes de suas migrações”, e porque nenhuma “sofreu transformações tão profundamente na sua trajetória histórica dos tipos mais primitivos aos nossos dias. Versatilidade que é, ao mesmo tempo, a raiz e o sinal de sua vitalidade” (p. 18). Ao dizer isso, o autor já nos antecipa a mobilidade do conto que se realiza na extensão, no conteúdo e, principalmente, no que diz respeito ao diálogo com outros gêneros e outras formas artísticas, como os minicontos de JGN.

Para refletir sobre a questão de forma e de estrutura, Coronado (1969-

1970) também leva em conta o conto, enquanto gênero, como conceito problemático e objeto literário de identificação discutível. O autor levanta as seguintes questões: (i) Será que todos os tipos de narração curta chamados corretamente contos, dos mais antigos aos mais modernos, constituem apenas um só gênero, ou, ao contrário, (ii) existem nesse englobamento histórico obras de natureza tão radicalmente diferente que uma concepção rigorosa do gênero teria que separá-las em gêneros diferentes? (p. 18-19). Coronado (1969-1970) sugere que se identifique, caso se queira responder a essas questões, o objeto precisa e rigorosamente na história literária.

Gotlib (1991), por exemplo, logo no início de suas elucidações, diz que o caráter de extensão dessa forma narrativa para determinar sua especificidade é bem mais antigo que a necessidade de sua explicação. Nas suas considerações sobre as divisões teóricas e os pontos de vista distintos do conto, a autora cita E. Current-Garcia, W. R. Patrick, em *What is the short story?* e Horácio Quiroga.

Os dois primeiros selecionam textos teóricos divididos entre os que propõem definições e a procura da forma, e os que se opõem a essas regras e definições prescritivas. De acordo com esses autores, “há um terceiro tópico no qual alguns se baseiam nas múltiplas tendências do conto”: novas direções de liberdade e forma (*apud* Gotlib, 1991, p. 9). Quiroga, por sua vez, estabelece um “Decálogo do perfeito contista”, com normas e postulados para essa forma narrativa.

A fim de construir sua teoria do conto, Coronado (1969-1970) apoia-se na dupla “Matéria” e “Forma”, tomada do “hilemorfismo aristotélico”, pois esta dicotomia é, para o autor, a mais razoável explicação metafísica do universo e seus seres, e sua validade e utilidade estão comprovadas por correntes linguísticas e literárias como a Estilística e o Estruturalismo.

Coronado (1969-1970, p. 22) parte da matéria do objeto: “a matéria de uma coisa é aquilo de que a coisa é feita”. O autor chama de “matéria fáctica” (de fato) a matéria do conto, ou seja, a matéria constituída por fatos, por acontecimentos; logo, “um gênero cuja matéria prima é fatos, algo que serve para o ‘relato’, para o ‘conto’” (p. 24). A “matéria fáctica” de que nos fala o autor remete-nos às acepções do conto apontadas por Julio Casares.

Essa matéria “factual” de que o conto se “nutre” constrói uma “para realidade”. O conto literário narra fatos distintos, por exemplo, de jornal que nos informa acontecimentos da “realidade”. Os fatos reais não “saem” de si, logo não servem como matéria fáctica no conto, que utiliza os “para-reais”, como ressalta

Coronado (1969-1970).

Os fatos “para-reais” são aqueles próprios da arte, ou melhor, a realidade criada pela arte. São paralelos à realidade pura dos fatos reais, porque se configuram exteriormente conforme essa realidade e oferecem uma contextura e coerência interior que equivale à realidade. É, pois, essa equivalência que contribui para o caráter poético da narrativa, na medida em que a realidade é posta em choque; dito de outro modo, os fatos narrados precisariam causar a famosa ambiguidade particular e típica dos objetos artísticos.

A “para-realidade” define-se pelas “coordenadas do tempo e do espaço, embora seu tempo e seu espaço não precisem ser exatamente o tempo e o espaço dos fatos brutos” (p. 26). Para Coronado (1969-1970), o tempo e o espaço, na “para-realidade”, estruturam-se com o ritmo próprio, com sua intencionalidade, tornando-se, portanto, tempo e espaço significantes.

Os fatos “para-reais”, então, são opostos à realidade pura, porque pela sua gênese espiritual são abertos, feitos expressamente para sair de si; são dinâmicos, pois existem para irradiar e vibrar; não apenas são, mas, ao mesmo tempo, significam. Assim, sua natureza baseia-se em não simplesmente ser, mas sim, significar: “sersignificar”.

Desse modo, a “Forma” do conto é vista mais como elemento constitutivo do que construtivo nas elucidações de Coronado (1969-1970, p. 31): “aquilo que faz que a coisa seja tal coisa, aquilo pela qual a coisa é o que é”. O autor observa que “[...] a forma de arte é uma forma superposta a um núcleo natural matéria-forma preexistente” (p. 32). As artes plásticas, por exemplo, “trabalham com um material artístico que já é um ser natural (mármore, madeira, etc.); porém, na arte literária a complexidade aumenta porque o próprio material, a linguagem ou língua comum, é um produto humano transformado pelo escritor em obra de arte”.

A forma substancial e a linguagem essencial são vistas por Coronado (1969-1970) como estratos essenciais da forma genérica do conto, ao passo que a estrutura é vista como o estrato formal particular ou caracterizador de cada conto.

Para o autor, a forma substancial permite que se perceba cada objeto pertencendo a determinado gênero: a forma unida a certa matéria constituiria determinado gênero. Assim, conforme Coronado (1969-1970, p. 33), a forma narrativa é a forma substancial do conto. “A matéria fáctica se torna matéria prima do conto pela sua integração com a forma narrativa”.

Convém observarmos, por ora, que alguns dos minicontos de JGN analisados em nossa pesquisa, como veremos, deslocam o narrar e, deste modo, passam a se configurar, mesmo por meio do relato, com procedimentos particulares da poesia, nos quais a função poética da linguagem é quantitativamente superior às demais funções da linguagem.

Coronado (1969-1970) examina que a narrativa como forma substancial do conto precisa, entretanto, oferecer caracteres diferenciais das outras narrativas. Dito de outro modo, o conto deve particularizar-se por meio de uma narrativa que o peculiarize. O autor, então, denomina as características da narrativa do conto em: monotemática, monofacética.

A narrativa monotemática, conforme a própria nomenclatura do termo, é aquela que se concentra em um só e único tema; seus momentos organizam-se por segmentos consecutivos. Não há desvios de caminho, interrupções, portanto, a inserção de episódios secundários. A brevidade do conto é, de acordo com Coronado (1969-1970, p. 33), um “próprio seu”, sua “essência”, condicionado pelo seu caráter monotemático. Um aspecto importante a ser notado é que, por conta de sua monotemática, “o conto tem limites fixos e precisos; são o começo e o fim do seu ‘caso’ concreto e singular” [grifos nossos] (CORONADO 1969-1970, p. 34).

Essa constituição que limita e precisa o fato é, como veremos, um dos elementos que correspondem aos dos procedimentos da linguagem fotográfica que, conforme Dubois (1994), recorta de um dado maior o conteúdo que lhe interessa. Assim, a imagem fotográfica é o resultado do limite imposto, previamente, pela escolha do fotógrafo e, do mesmo modo, da combinação dos elementos nela contidos.

Contudo, é válido anteciparmos que prolongar “esses limites para trás ou para frente poderia ser fatal para a intensidade presencial do seu ‘caso’ no relato”, observa Coronado (1969-1970, p. 34). Ora, alguns dos minicontos de JGN retardam a ação e possuem, no que diz respeito aos aspectos temporais, a sucessão dos acontecimentos de forma nem sempre cronológica. Aqui, sim, os minicontos em estudo fogem da moldura, ou melhor, desse esquema tradicional, cronológico e, em certa medida, previsível de relatar os fatos para-reais descritos por Coronado (1969-1970), e vão ao encontro do que nos aponta Gotlib (1991), ao dizer que contar não é apenas relatar os fatos.

O autor (p. 34) diz, ao explicar a questão monofacética do conto, que a narrativa não trata, somente, de um único tema, mas focaliza-o apenas de uma

perspectiva. Como o conto é uma pequena face, ele isola a realidade envolvente: os fatos, as personagens, o fio da ação. Para o autor, a narrativa do conto oferece-nos, unicamente, um perfil, o que resulta num desinteresse geral pelo contexto exterior ou situacional, pela explicitação do mundo interior, e pelo arredondamento de seus integrantes; o conto prefere-os “perfilados”. O conto, por isso, elimina e torna insignificante tudo aquilo que não contribui para o desenrolar da natureza particular de seus fatos.

Os minicontos de *MMCs*, por sua vez, embora utilizem a economia do material linguístico que os constitui e o recorte de um todo maior realizado pelo flagrante do relato, possuem a interiorização das personagens, e a descrição de suas reflexões, muitas vezes, realizadas por meio da linguagem conotada, poética e, portanto, menos referencial, o que os aproxima dos procedimentos da poesia.

Coronado (1969-1970) chama a atenção para o fato de que esse monofacetismo não deve ser confundido com o ponto de vista, aspecto técnico e particular do conto: “um conto só oferece uma faceta, enquanto que o pode oferecer vários pontos de vistas” (p. 35), que servem para o contista criar suspense.

Este caráter monofacético e monotemático do conto entra em dissonância com a tese do conto de Ricardo Piglia (2004), em *Formas breves*, ao discutir o caráter duplo dessa forma narrativa. Para tanto, o autor toma por base as notas dos cadernos de Tchekhov, nas quais havia a seguinte anedota: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. Conforme Piglia, “a forma clássica do conto está condensada no núcleo desse relato fictício e não escrito” (p. 89). No conto, a intriga se oferece como um paradoxo, o que resulta no caráter duplo desse tipo de narrativa: “um conto sempre conta duas histórias”.

Com isso, o conto narra, em primeiro plano, a história 1, que seria o relato do jogo de Tchekhov, e arquiteta, em segredo, a história 2, no caso, o relato do suicídio. “A arte do contista baseia-se em saber cifrar a história 2 nos interstícios da história 1”, comenta Piglia (p. 89-90). Para o ensaísta, um relato visível esconde um relato secreto, narrado de modo elíptico e fragmentário. Desse modo, a surpresa é uma consequência da imersão do final da história secreta na superfície.

Portanto, as duas histórias são contadas de modo distinto, pois “trabalhar com duas histórias, quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas” (p. 90). Com isso, destaca Piglia (2004), os constituintes indispensáveis de

um relato têm dupla função e são selecionados e combinados de maneira diferente em cada uma das duas histórias: “Os pontos de interseção são o fundamento da construção”. É importante destacar ainda, das observações de Piglia (2004), que o supérfluo numa história é básico na outra. O conto é formado e estruturado por uma matéria ambígua que põe em funcionamento a sua microscópica máquina narrativa (p. 91).

Gotlib (1991, p. 7) faz um interessante comentário acerca dos estudos do conto: enquanto a força do contar histórias se faz permanecendo necessária e vigorosa através dos séculos, paralelamente, outra história se monta: “a que tenta explicitar a história destas histórias, problematizando deste modo de narrar – um modo de narrar caracterizado, em princípio, pela própria narrativa: a de simplesmente contar histórias”.

Se partirmos desses apontamentos, podemos dizer que o miniconto contemporâneo subtrai o começo ou o desenvolvimento narrativo? Ou seria a narrativa curta somente o desfecho do relato? Conteriam essas formas minis todos os elementos da prosa reduzidos? Caso o façam, de que modo o miniconto amalgamaria as duas histórias (1 e 2), consoante Piglia (2004), utilizando o mínimo de forma de expressão verbal?

Os diferentes modos de narrar, às vezes, associam-se de acordo com algumas características, que limitam um gênero. Tais classificações também têm sua história. Nos períodos clássicos, por exemplo, essa classificação se reforçou: há, para cada gênero, um público e um repertório de procedimentos e normas a serem utilizados nas obras artísticas. Por outro lado, momentos há em que a “fronteira” entre os gêneros não se demarca, e as possibilidades de mesclar características dos diversos gêneros se alargam e, com isso, a concepção de gênero e norma adquire outras feições.

A nossa reflexão sobre os minicontos de JGN vai ao sentido de investigar em que medida alguns dos textos de *MMCs* ainda estruturam-se como narrativas, ou seja, até que ponto os minicontos permaneceriam “fiéis” às suas origens e utilizariam procedimentos correspondentes aos da fotografia?

Convém deixar claro que tais definições de forma e estrutura são levadas em consideração somente para mostrar o quanto os minicontos de JGN direcionam-se para uma “forma nova” de relatar com liberdade estrutural já nem tão presa às do conto tradicional. Além disso, a fronteira entre os gêneros e outras linguagens é sobremaneira tênue na contemporaneidade.

Mesmo assim, podemos pensar o conto e miniconto como formas artísticas conceituadas por André Jolles (1976), que define, como forma artística, a narrativa

provinda de um autor definido e com seus traços mais marcantes. Conforme o autor,

Formas artísticas são as formas literárias que sejam precisamente condicionadas pelas opções e intervenções de um indivíduo, formas que pressupõem uma fixação definitiva na linguagem, que já não são o lugar onde algo se cristaliza e se cria na linguagem, mas o lugar onde a coesão interna se realiza ao máximo numa atividade artística não repetível. (JOLLES, 1976, p.153).

Assim, até o momento, propusemo-nos a refletir sobre algumas das formulações sobre a forma narrativa conto para esclarecer que, se há dificuldade e empecilhos em definir o que seja miniconto, não é, apenas, por conta de seu prefixo “mini”, e sim, por conta das inúmeras discussões que ele suscita. As elucidações aqui presentes justificam-se porque procuraremos na estrutura do conto as bases para as análises desse tipo de texto breve e conciso ao extremo: o miniconto.

2.1 O MINICONTO



Herdo f camels. Willard Wigan.

Uma vez que discutimos alguns dos aspectos do conto no que diz respeito à sua estrutura, podemos, nesse momento, refletir sobre as do miniconto para, posteriormente, verificarmos de que modo os minicontos de JGN dialogam com o procedimento estrutural da linguagem fotográfica e quais são as correspondências na organização das formas de conteúdo.

David Lagmanovich (2006), em *El microrrelato*, fala do surgimento de textos narrativos de dimensões reduzidas por volta do século XX. O ponto de vista dos minicontos do ensaísta é da leitura dos textos hispano-americanos: “El cuento hispánico es por lo general menos extenso que el que se cultiva en otras literaturas [...] (p. 33)”.

O autor diz que alguns autores, no início da produção dessa forma narrativa, chamaram seus textos de “esquemas para cuentos”, “cuasi cuentos” ou “casos”; outros identificaram os textos como outras formas já preexistentes como o poema em prosa ou a parábola (p.14). Por conta dessa forma narrativa nova, a crítica passou a reler as obras do passado para verificar se haveria algum embrião do miniconto inserido em textos mais longos (p. 15).

Lagmanovich (2006) esclarece, contudo, que sempre houve, na história da expressão escrita, narrativas longas e breves e, até mesmo, brevíssimas, tais como o caso e os contos populares, formas simples no conceito de André Jolles (1976). Podemos citar as minis narrativas presentes, por exemplo, em *O asno de ouro*, de Apuleio.

Dolores M. Koch (2000), no artigo “Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato”, observa que o relato breve, assim como as demais formas narrativas

que passam a existir antes, evidentemente, de sua definição, se deslocou das formas tradicionais: “en la minificción se han trillado nuevos rumbos antes de que existiera un mapa crítico”.

Para Lagmanovich (p. 34), o miniconto deriva do conto, mas não se configura como um subtipo e, tampouco, o substitui, embora se desenvolvam por meio de um paralelismo necessário. O autor faz uma observação interessante no que diz respeito ao projeto de escritura dessa forma de relato:

muchos narradores contemporáneos escriben estos textos no como algo casual, ni tampoco como una eventualidad en medio de la elaboración de relatos más extensos, ni mucho menos como un capricho del momento, sino como un proyecto narrativo específico (p.16).

É o caso do autor em estudo, cujo planejamento escritural particular é verificado nas escolhas dos elementos e recursos literários. Lagmanovich (2006) diz que, se queremos compreender um estilo artístico, devemos fazer referência ao seu contexto cultural, seja temporal ou espacial:

En la historia literaria se habla de los ismos o las vanguardias en las literaturas hispánicas, y de Modernism (que no es lo mismo que nuestro Modernismo) en las de lengua inglesa (p.16).

[...]

Y bien: los años que marcan la aparición y luego la extensión de este tipo especial de microtextos constituyen un período de importantes cambios también en otros campos de la cultura. No es exagerado decir que esos cambios tienen que ver con el espíritu de la época (p. 17).

No caso da música, o autor cita Arnold Schoenberg, Anton Webern e Alban Berg da Escola de Viena das primeiras décadas do século XX. Nas composições desse grupo, há uma busca consciente pela brevidade extrema, “por ejemplo, de las ‘Seis piezas para orquesta’, junto con la eliminación total de la redundancia y un abandono igualmente drástico de la ornamentación, de abolengo romántico, que brillaba en la música del siglo XIX” (p. 18). Lagmanovich (2006) explica que as peças musicais são brevíssimas e nucleares. A unicidade de efeito exige, desse modo, uma nova maneira de escutar.

Na arquitetura, por exemplo, o autor cita os teóricos da Bauhaus, Escola de Arquitetura e desenho industrial, criada em Weimar, Alemanha, em 1919. Uniram-se a Walter Gropius, fundador da Escola, os arquitetos Mies van der Rohe e Hannes Meyer; o desenhista Marcel Breuer; os artistas plásticos Lyonel Feininger, Vassily

Kandinsky e Paul Klee.

Os artistas dessa escola, segundo Lagmanovich,

acentuaron la idea de la funcionalidad en las construcciones arquitectónicas, y al hacerlo eliminaron de ellas todos los elementos presuntamente esteticistas y decorativos de los estilos anteriores, en especial los de la arquitectura europea del siglo XIX. [...] Dos principios básicos son la búsqueda de una belleza que no se agregue desde el exterior sino que esté implicada en la forma misma de los objetos, y también lo que puede considerarse minimalismo en una de las acepciones del término. Este último rasgo se concreta en una famosa fórmula que va a caracterizar totalmente la dirección general de la escuela: ‘Menos es más’ [grifos nossos] (p. 19).

Esse conceito ressaltado pelo autor tem como princípio a eliminação como procedimento artístico, no qual a redução dos elementos constitutivos de construção ao máximo do mínimo torna-se indispensável. Essa tendência estética, percebida tanto na música como na arquitetura e nas artes plásticas, é percebida no fazer literário e encontra expressiva presença na poesia e, logo, na minificção (LAGMANOVICH, 2006, p. 19).

Ao reduzir para ampliar, os minicontistas

han llegado en forma independiente a fórmulas estéticas que implican reducir la extensión, eliminar la redundancia, favorecer la condición nuclear de las composiciones y buscar un esencialismo o minimalismo que permita a las palabras – rodeadas ahora de silencio – brillar con toda la intensidad de su luz (p. 19).

Interessam-nos as colocações do autor sobre a questão da concisão do miniconto. Segundo ele, para chegar à extrema concisão, os microrrelatos

deben adelgazar su estructura, suprimir cuantas redundancias y otras adiposidades sea posible, introducir violentamente a los personajes sin morosas descripciones, y simplificar al máximo la trama. Este conjunto de rasgos puede hacer pensar a muchos lectores que los escritos en cuestión no son cuentos, sino algo así como esquemas para cuentos posibles. (LAGMANOVICH, 2006, p. 13).

Nesse sentido, o corte dos rodeios apontados por Coronado (1969-1970) também ocorre no miniconto. A redução da forma de conteúdo, ou seja, da matéria expressiva de linguagem, requer certa habilidade a fim de que o texto curto se constitua como objeto literário, portanto artístico. A escolha de eixo de seleção, paradigmático, bem como a combinação na cadeia sintagmática, muitas vezes, faz com que o miniconto se proceda por meio da linguagem particular do discurso poético. A forma de conteúdo

busca o que é essencial da palavra, a sua intimidade s gnica, seu som e o seu sentido para sugerir conteúdos na medida em que narra os fatos, que, conforme Coronado (1969-1970), são a matéria prima do conto e, como podemos perceber, do miniconto. Assim, se a matéria do conto é o fato, a do miniconto é o fato redutível.

Lagmanovich (2006) diz que se notam elementos comuns de reação a modalidades retóricas típicas dos séculos anteriores, e também a vontade de avançar até uma expressão nova que potencie a manifestação do sentido por meio de uma “severa limitación de todo elemento accesorio o innecesario” (p. 20). O fato redutível seria a matéria do miniconto na qual o menos é mais.

O autor lembra a questão de extensão longa e breve, ao dizer que esse conceito é entendido de formas diversas de acordo com o momento histórico e o gosto predominante de determinada sociedade. Para Lagmanovich (2006, p. 22), há obras que, em seu século não chamaram a atenção por sua extensão, tais como a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, escrita provavelmente entre 1307 e 1321, ou o *Paraíso Perdido*, de John Milton, publicada em 1667.

Nos países anglo-saxões, considera-se como conto (*short story*) aquele que contém a extensão medida em número de páginas ou, mais tecnicamente, em número de palavras, muito maior que o denominado conto nos países hispânicos. O que se considera conto nestes é, muitas vezes, considerado miniconto naqueles (*short short story*). O autor ressalta que, se a noção de extensão e brevidade   relativa, isso implica que não se pode definir o texto conto em função de número de palavras, como fazem alguns (p. 22).

“Continuidad de los parques” de Júlio Cortázar, por exemplo, por conta de suas características formais, foi denominado miniconto pelo próprio escritor, classificação dada aos contos que não ultrapassam duas páginas de extensão.

Lagmanovich (2006) aponta que há textos breves que não são, necessariamente, literários; são os denominados microtextos, tais como o anúncio publicitário, que se destina a uma transmissão televisiva; os grafites, que decoram as paredes das grandes cidades, algumas, até mesmo, de cunho pejorativo; as notas breves de jornal e revista, etc. O autor comenta que tais microtextos, às vezes, são escritos de forma criativa e muitos lembram a linguagem literária (p. 23), entretanto não constroem uma “realidade fictícia”, o que seria a “para-realidade” apontada por Coronado (1969-1970).

Lagmanovich (2006) cita a introdução do número especial da *Revista*

Quimera, de Barcelona, feita por Rebeca Martín e Fernando Valls¹:

Las concomitancias del microrrelato con el poema, la fábula, el aforismo, el artículo o incluso el mensaje publicitario son a veces evidentes, pero éste exige algo que no siempre aparece en textos como los mencionados: la narración de una historia. La acción, si la hay, está sumamente condensada, los personajes, que en muchas ocasiones carecen de nombre, aparecen apenas perfilados, pero es necesario que el autor de microrrelatos le cuente una historia al lector. En todo ello, sin duda, radica la complejidad interpretativa que suscita el género, pero también, y sobre todo, su interés y originalidad.

Ora, na forma narrativa conto, como pontuam Coronado (1969-1970), Moisés (1974), Gotlib (1991) e Cortázar (1974), também ocorre a condensação dos pormenores, e as personagens, em quantidade reduzida, às vezes, não são nomeadas, como na maioria dos minicontos de MMCs.

A matéria prima da miniconto apontada por Martín & Valls (2002), ao que tudo indica, parece ser o fato, o acontecimento, assim como o conto, como aponta Coronado (1969-1970). Lagmanovich (2006, p. 25), contudo, salienta que a especificidade da narração por si só não é suficiente para atribuímos ao microtexto determinada validade estética. Desse modo, há entre os microtextos aqueles que possuem características ficcionais, as mini ficções, outros não.

Conforme o autor, o microrrelato é um microtexto, por conta de sua reduzida extensão, e uma mini ficção, por conta, evidentemente, de sua condição ficcional. Assim, o microrrelato é uma mini ficção que conta uma história, como pontuam Martín & Valls (2002), cujo traço predominante é a narrativa. Esta é uma questão interessante em nossa tese, pois o acontecimento nos minicontos em estudo nem sempre é relatado, mas sim descrito e clicado de forma sobremaneira poética, como veremos.

De acordo com Lagmanovich (2006, p. 26), as mini ficções podem organizar-se de diversas maneiras. Dentre as que narram um acontecimento, o autor apresenta as seguintes características:

a) Una situación básica (en estas breves composiciones, muchas veces tácita), b) un incidente capaz de introducir un cambio o modificación en la situación inicial, y c) un final o desenlace (a veces sorpresa, a veces abierto) que vuelve a la situación inicial o bien que sanciona el definitivo apartamiento de aquélla.

1 Rebeca Martín y Fernando Valls, eds., “El microrrelato español: El futuro de un género”, *Quimera*, 222, noviembre de 2002, p. 10-44.

Essa diversidade de comportamento ou modo de organização do miniconto apontada pelo autor remete-nos aos minicontos de JGN, pois nem sempre conseguimos identificar o fato narrado, a ação propriamente dita; às vezes, não há um incidente que, necessariamente, desequilibra a situação inicial da narrativa, e o desfecho também não se configura como a resolução de conflitos. Logo, nos textos de JGN, percebemos estruturas tradicionais do gênero narrativo e da forma narrativa conto que estão fora da moldura do relato.

Para Koch (2000), “todas las minificciones son minicuentos o micro-relatos”, portanto, há diferenças entre o miniconto e o microrrelato para a autora. No miniconto, os fatos narrados, mais ou menos realistas, chegam a uma situação que se resolve por meio de uma ação concreta e precisa, ao passo que, no microrrelato, o verdadeiro desenlace não se resolve por meio de uma ação, mas sim através de uma ideia ou até mesmo de um pensamento. Se levarmos em conta essa perspectiva da autora, então, os textos de JGN seriam microrrelatos, tendo em vista as lacunas tanto da forma de conteúdo como do conteúdo, e não minicontos, já que não há especificamente conflito a ser resolvido, tampouco choque entre personagens. Como veremos nas análises dos textos, essas estruturas se realizam de modo distinto do que estamos acostumados, gerando a quebra de expectativas.

Ainda conforme Koch (2000), “el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el micro-relato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor”; “el desenlace descansa en una idea explícita o sobreentendida: una meditación, una paradoja, una desproporción, un golpe de ingenio, o una epifanía, para usar el concepto de James Joyce, o una entelequia, si nos apropiamos uno de Miguel de Unamuno”. Esta difícil distinção é até mesmo apontada pela própria autora.

Para Lagmanovich (2006), contudo, miniconto e microrrelato são duas denominações que se referem ao mesmo tipo de texto. Conforme o autor, a forma narrativa conto possui formas diferentes de relatar os vários tipos de acontecimentos; seriam os maravilhosos, os fantásticos, os neofantásticos, os realistas, os realistas mágicos, os estranhos, os policiais, etc.: todos são contos. Nesse sentido, estamos de acordo com o posicionamento de Lagmanovich (2006), pois o miniconto seria um tipo de mini ficção, e a mini ficção estaria incluída no microtexto, que podem ser literários ou não.

O autor diz ainda que:

hay elementos de géneros diversos, a veces simbióticamente relacionados, en el amplio conjunto de los microtextos que una sociedad produce; [...] un microrrelato puede estructurarse según el modelo de diálogo, o parodiar el lenguaje de los medios de comunicación de masas, como también lo han hecho el cuento y la novela contemporáneos (p. 31-31).

O que percebemos nesses posicionamentos é que tanto o conto como o miniconto possuem maneiras diversas de narrar um acontecimento. Não há um esquema estrutural rígido que possamos seguir à risca; haverá, na maioria das vezes, um procedimento narrativo que irá contrariar a rigidez do esquema. Contudo, é por meio dessa lacuna, desse intervalo que se torna possível a reflexão sobre os recursos operatórios do texto literário e em que medida ele é correspondente aos dos objetos de forma de conteúdo distintas.

De acordo com Tatiana da Silva Capaverde (2004), em sua dissertação de mestrado intitulada *Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*, a observação das inter-relações possíveis entre diferentes gêneros que o miniconto proporciona, sem a preocupação de uma determinação entre fronteiras, é o mais importante, já que esta forma ocupa o espaço de cruzamento entre os gêneros, um hibridismo. A autora considera o miniconto uma modalidade de conto que está, em sua identidade, marginal ao conto, pois o miniconto estaria na margem da forma e inauguraria um diálogo com as linguagens multimídia e hipertextual.

De qualquer forma, o miniconto possui, no que diz respeito ao conteúdo, temas mais subjetivos que se aproximam da poesia, como os MMCs, ou mais reflexivos, que se aproximam do ensaio; ou, enfim, os que, “pela descrição concisa e apurada, com o foco agudo no ponto principal do enredo” (CAPAVERDE, 2004, p. 33), dialogam com as artes plásticas.

Por estas razões, é comum a dificuldade de a crítica classificar e mesmo definir estas formas dentro dos gêneros consagrados, pois isso é somente possível quando se toma uma característica dominante para fazer aproximações, “tornando evidente a natureza híbrida destes textos e seu pertencimento a diferentes gêneros ao mesmo tempo” (CAPAVERDE, 2004, p. 33).

Portanto, o miniconto pertence às novas manifestações literárias da escrita contemporânea, nas quais a nova ordem, ou melhor, o novo operacionalizar é minificar todas as formas de comunicação, congregando, por meio da condensação, o textual e o visual, o instantâneo e o narrativo, abordando o tempo e o espaço sob dois ou mais

diferentes aspectos ao mesmo tempo, em um mesmo objeto de arte.

2.2 MINICONTO: ALGUMAS OBRAS

O conto “O dinossauro” de Augusto Monterroso é o “microconto” mais famoso do mundo (FREIRE, 2004, p. VI). Em *Obras completas (y otros cuentos)*, de 1959, encontra-se o texto unifrásico que, na versão em espanhol, tem apenas 43 letras: “Cuando despertó, el dinosaurio estaba allí”. (MONTERROSO, 2005, p. 90).

Lagmanovich (2006) chama atenção para o fato de que, apesar da presença de textos de extensões curtas como os de Monterroso, não há uma tendência geral de textos sobremaneira curtos na obra dos cultivadores desse tipo de relato. Gabriel Jiménez Emán, por exemplo, em sua obra *Los 1.001 cuentos de una línea*, apesar do título, não insere narrativas de uma linha apenas, mas oscila com outros textos de um parágrafo, uma página ou página e meia no máximo. Não há, nos MMCs, contos de tão extremas extensões como os de Monterroso, mas JGN escreveu o miniconto “Aeroporto”, para a coletânea organizada por Marcelino Freire:

Banheiro na chamada de voo. Cálculo renal salta. Ele guarda. (FREIRE, 2004, p. 40).

Marcelo Spalding (2008), em sua dissertação intitulada *Os cem menores contos brasileiros de século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*, aponta que o conjunto de narrações deste livro é influenciado pela trajetória política do escritor hondurenho, “que se vale do humor de maneira crítica para ressaltar situações de injustiça social e discriminação” (2008, p. 24).

Em *La oveja negra y demás fábulas*, de 1969, Monterroso relata quarenta pequenas narrativas com feitiço fabular paródico e humorístico para denunciar a sociedade. A obra ganhou edição no Brasil em 1983, traduzida por Millôr Fernandes e ilustrada por Jaguar. Dentre os textos, Spalding (2008) destaca “O raio que caiu duas vezes no mesmo lugar”, por ser o menor da edição com 28 palavras. O miniconto narra a história de um raio que caiu duas vezes no mesmo lugar, mas ficou muito deprimido porque achou que, na primeira vez, já tinha feito estrago suficiente. Nos anos seguintes, textos com esta feição foram publicados, como “Cuento de horror”, de Juan José Arreola, e “Amor 77”, de Julio Cortázar, ambos dos anos setenta.

A carência de estudos acadêmicos sobre minicontos no Brasil, bem como a falta de antologias específicas como há nos Estados Unidos e na América Latina, não

significa que a concisão do conto não tenha também se dado nos países de língua portuguesa em meados do século XX.

Em 1963, Herberto Helder lança seu primeiro livro em prosa que reúne 23 contos curtos por um mínimo de enredo e de referências objetivas: *Os passos em volta*. Nessa obra, um narrador de poucas palavras relata a vida do mundo e a sua própria relação com a vida: uma cena num bar, um copo com cerveja belga, a lembrança de um interrogatório, o hotel barato de um viajante, o sono interrompido por um barulho etc.

Heide Strecker (2009, *On line*) aponta que alguns contos têm um tom fabular, como a do cão que possui um marinheiro com saudade do mar, “Cães marinheiros”, ou a do homem que narra, em tempo real, seu coração sendo arrancado por condenação de el-rei D. Pedro, o Cruel, “Teorema”. Em *Os passos em volta*, contos mais concisos misturam-se com outros um pouco mais distendidos.

Nos anos 70, o livro *Contos do Gin-Tonic* de Mario-Henrique Leiria fez muito sucesso. Leiria nasceu em Carcavelos, frequentou, por pouco tempo, a Escola de Belas Artes; exerceu várias profissões: na marinha mercante, na construção civil, foi caixeiro de praça, operário metalúrgico e pintor. Entre 1949 e 1951, participou de atividades no movimento surrealista em Portugal. Foi coautor do manifesto “A fixação proibida”. Em 1961, veio à América Latina onde desenvolveu várias atividades, tais como a de encenador de teatro e diretor literário de uma editora. Após nove anos, retornou a Lisboa, tendo colaborado em várias revistas e jornais.

Além de *Contos do Gin-Tonic* de 1973, destacam-se *Imagem devolvida* (1974), *Novos Contos de Gin* (1978) e *Lisboa ao voo do pássaro* (1979). Seus textos possuem uma riqueza de síntese típica dos “minis” e sutileza irônica bem próxima do “estilo monterroso”:

ÚLTIMA TENTAÇÃO

E então ela quis tentá-lo definitivamente. Olhou bem em volta, com extrema atenção. Mas só conseguiu encontrar uma pêra pequenina e pálida.

Ficaram os dois numa desesperante frustração.

Não há dúvida que o Paraíso está a tornar-se cada vez mais chato!

(IN:<http://www.ruadebaixo.com/mario-henriques-leiria.html>)

Karl Erik comenta a ausência de tradição de minicontos no Brasil: “difícilmente encontramos ‘minis’ relatos entre os clássicos modernos, como Machado de Assis e Lima Barreto, ainda que a rica tradição de crônicas que eles inauguram contenham traços estilísticos que posteriormente aparecem nas minis ficções

contemporâneas” (2004, p. 153). Erik, contudo, aponta “Um apólogo”, de Machado de Assis, (*Várias Histórias*, de 1886), como precursor do miniconto no Brasil. O conto narra, com apenas 650 palavras, a fábula de uma agulha e uma linha que travam interessante diálogo sobre a importância maior de uma ou de outra.

Spalding (2008) cita os capítulos breves de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1880, de apenas um parágrafo ou mais, tais como “Uma reflexão” (XVI), “Virgília” (XXII), “A pêndula” (LVI), “Das negativas” (CLX) e outros. Para o autor, o capítulo “Notas” (XLV) poderia ter sido escrito como miniconto para uma das antologias contemporâneas de “minis”, pela brevidade, totalidade e potência narrativa:

Soluços, lágrimas, casa armada, veludo preto nos portais, um homem que veio vestir o cadáver, outro que tomou a medida do caixão, essa, tocheiros, convites, convidados que entravam, lentamente, a passo surdo, e apertavam a mão à família, alguns tristes, todos sérios e calados, padre e sacristão do caixão, a prego e martelo, seis pessoas que o tomam da essa, e o levantam, e o descem a custo pela escada, não obstante os gritos, soluços e novas lágrimas da família, e vão até o coche fúnebre, e o colocam em cima e traspassam e apertam as correias, o rodar do coche, o rodar dos carros, um a um... Isto que parece um simples inventário, eram notas que eu havia tomado para um capítulo triste e vulgar que não escrevo.

No que se refere aos modernistas, a agilidade e a síntese de *Memórias sentimentais de João Miramar* são a grande tônica dessa obra que, conforme Cândido e Castello (1997, p. 89), é a “primeira grande experiência de prosa modernista na ficção brasileira, procurando romper com a poesia e narrando num estilo alusivo e elíptico”. Por essa configuração, a obra de Oswald de Andrade intensifica a divisão de capítulos e o “estilo elíptico”, potencializando, assim, o caráter fragmentário da obra.

Assim como o capítulo “Notas”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, o capítulo “Natal” poderia figurar numa antologia de minicontos (SPALDING, 2008, p. 32).

Minha sogra ficou avó.
(ANDRADE, 1991, p. 70).

Por meio de uma economia de material linguístico, Oswald de Andrade cria uma personagem ao mesmo tempo em que demonstra todo o descaso, ou mesmo desconfiança, do narrador-protagonista por aquela que, ao final, seria sua provedora financeira: a filha.

Já no Brasil dos anos 70, cinco contos curtos de Dalton Trevisan foram

publicados na antologia *O conto brasileiro contemporâneo*, organizada por Alfredo Bosi: “Bonde”, “O Ciclista”, “Apelo”, “Cemitério de Elefantes” e “Eis a Primavera”, “o que evidencia a presença desses textos no país, ainda que na época não se diferenciasse do conto em si” (SPALDING, 2008, p. 29).

Os contos de Dalton Trevisan têm, como tema principal, os conflitos amorosos; a constante violência física dos amantes reveste-se de uma estranha naturalidade; o sexo é visto como uma relação desumana:

Ao tirar a calcinha, ele rasga. Puxa com força e rasga. Vai por cima. É mãezinha, e agora? Com falta de ar, afogueada, lavada de suor. Reza que fique por isso mesmo.

Chorando, suando, tremendo, o coração tosse no joelho. Ele a beija da cabeça ao pé — mil asas de borboleta à flor da pele. O medo já não é tanto. Ainda bem só aquilo. Perdido nas voltas de sua coxa, beija o umbiguinho.

Deita-se sobre ela — e entra nela. Que dá um berro de agonia: o cigarro aceso na palma da mão. Mas você pára? Nem ele. (TREVISAN, 1994, p. 13).

A sensibilidade poética, em alguns dos textos de Trevisan, aponta Marchi (p. 87), é percebida por meio de “frases carregadas de um lirismo tão profundo que, mesmo fora do contexto de origem, se sustentam. Assim como os haicais japoneses, alguns trabalham com elementos naturais para expressar sentimentos humanos, em sintonia com a natureza e com os animais, seguindo o intrincado tecido textual de Trevisan”. Em outros textos, contudo, o humor apresenta-se por meio de trocadilhos, que remetem o leitor ao jogo de palavras que dá margem a equívocos: “Basta você beijar o pé da mulher, ela te espezinha?” (p.56); ou a situações inusitadas: “Do meu coração ela fez almofada furadinha de alfinetes” (p.60). Essas marcas peculiares de Trevisan atenuam “a violência tão presente na sua obra, que se inicia nas ilustrações da capa do livro e percorre todo o seu interior”, acrescenta Marchi (p. 87).

Nos textos de *Ah, é?* de Trevisan ocorre a ruptura de:

formas canônicas do conto, do romance e mesmo do haikai, atribuindo ao seu texto a classificação de ministórias, fragmentadas em 187 trechos, fugindo da representação da realidade pela via linear, em que as relações de causa e efeito ordenam a economia do texto; vale-se de narradores inconscientes, do fluxo de consciência, da irreverência com o padrão sintático e semântico, chegando a um nível de prosa que representa o mundo como queriam os realistas, mas veloz e alucinante.

Trevisan nos coloca, a nós leitores, na janela do cortiço por ele criado. Escutamos vozes, falas fragmentadas que dizem coisas desconexas. Faltam partes das frases, a pontuação é atípica, não identificamos quem está falando ou murmurando ou, ainda, gritando. São vozes que nos chegam sem que possamos

identificar a fonte. Reconhecemos algumas... Queremos saber de onde vêm, quem são essas personagens. [grifos nossos]. (MARCHI, 2003, p. 89).

Em *Ah, é?*, já notamos uma correspondência entre planos de conteúdo e formas, no sentido em que estas, de certa forma, procuram singularizar o modo de relatar e particularizar aqueles. Determinados assuntos parecem adequar-se, por conta da estranheza do tema, à linguagem concisa e breve desse tipo de relato.

Rosse M. Bernardi (1983), nesse sentido, define o estilo elíptico de Trevisan nos seguintes termos:

Ao nível da linguagem, as supressões concorrem para a sua rarefação, criando um estilo onde a *elipse* predomina. As orações longas, recheadas de metáforas e imagens comparativas dos textos-base e das primeiras lições vão, aos poucos, despindo-se dos atavios retóricos e articulando-se num estilo de “cauda curta”, que sempre surpreende o leitor com o seu bote certo. Sistemáticamente suprimem-se os termos redundantes, as conjunções subordinadas, grande parte das conjunções coordenadas e as preposições, tendendo a desaparecer do discurso os nexos explicativos e os elementos de ligação. Normativo é ainda o desaparecimento gradual de pronomes pessoais, de locuções e palavras adverbiais, de adjetivos e verbos, seguindo as diretrizes de um projeto estético onde a frase nominal, rápida e nervosa, ganha um espaço privilegiado. [grifos nossos] (p. 24-25).

Tais procedimentos destacados por Bernardi, presentes na prosa de Dalton Trevisan, como veremos, principalmente a elipse, fazem parte dos recursos operacionais em *MMCs*, mas suscitam outros significados poéticos. Para a configuração nas narrativas de Trevisan, quanto mais sintético, mais dramáticos se tornam os relacionamentos humanos.

Arnaldo Franco Junior (2004), dentre os dispositivos-matrizes que regulam a obra de Trevisan, destaca o seguinte elemento constitutivo:

uma estratégia de encolhimento que faz de cada fragmento narrativo uma sinédoque que remete a história ali contada para uma história maior, da qual ela é nada mais do que uma cena ou capítulo (um episódio, ainda que completo em si mesmo tal como o *fait divers*), um fragmento que ilumina o todo sem que este precise ser enunciado. [grifos nossos] (p. 201).

Para Franco Junior, quanto mais sintético o conto, mais intenso tende a ser o conflito dramático, isento de elementos acessórios e inúteis, portanto, maior o impacto da narrativa sobre o leitor.

Spalding (2008) adverte que não podemos afirmar que os textos de Trevisan sejam os primeiros minicontos do Brasil, muito menos os únicos, pois faltam

ainda estudos acadêmicos consistentes sobre o assunto, e a antologia de minicontos no país não nos permite a exatidão quanto ao pioneirismo. O autor ressalta, todavia, que a valorização da concisão e da velocidade como valores poéticos são anteriores à metade do século XX e remetem, pelo menos, aos modernos e aos modernistas.

Ricardo Ramos, desde a sua estreia na ficção, em 1954, com a coletânea de contos *Tempo de espera*, demonstra estilo próprio, linguagem concisa e capacidade de expressão forte e apurada. Em ensaio publicado pela revista Anhembi, Castelo (1957) já destacava os predicados de Ricardo Ramos, apontando o amadurecimento e a constante busca de afirmação do escritor que se pode perceber de uma publicação para outra. Castelo ressalta-lhe as qualidades da linguagem: a objetividade, a correção, a sobriedade, a justeza e a economia vocabular, esta muito próxima do estilo de Graciliano Ramos.

Vejamos um dos contos de seu livro singular *Circuito fechado* de 1972:

Circuito fechado (1)

Chinelos, vaso, descarga. Pia, sabonete. Água. Escova, creme dental, água, espuma, creme de barbear, pincel, espuma, gilete, água, cortina, sabonete, água fria, água quente, toalha. Creme para cabelo, pente. Cueca, camisa, abotoaduras, calça, meias, sapatos, gravata, paletó. Carteira, níqueis, documentos, caneta, chaves, lenço. Relógio, maço de cigarros, caixa de fósforos, jornal. Mesa, cadeiras, xícara e pires, prato, bule, talheres, guardanapos. Quadros. Pasta, carro. Cigarro, fósforo. Mesa e poltrona, cadeira, cinzeiro, papéis, telefone, agenda, copo com lápis, canetas, blocos de notas, espátula, pastas, caixas de entrada, de saída, vaso com plantas, quadros, papéis, cigarro, fósforo. Bandeja, xícara pequena. Cigarro e fósforo. Papéis, telefone, relatórios, cartas, notas, vales, cheques, memorandos, bilhetes, telefone, papéis. Relógio. Mesa, cavalete, cinzeiros, cadeiras, esboços de anúncios, fotos, cigarro, fósforo, bloco de papel, caneta, projetos de filmes, xícara, cartaz, lápis, cigarro, fósforo, quadro-negro, giz, papel. Mictório, pia. ?gua. Táxi, mesa, toalha, cadeiras, copos, pratos, talheres, garrafa, guardanapo, xícara. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Escova de dentes, pasta, água. Mesa e poltrona, papéis, telefone, revista, copo de papel, cigarro, fósforo, telefone interno, externo, papéis, prova de anúncio, caneta e papel, relógio, papel, pasta, cigarro, fósforo, papel e caneta, telefone, caneta e papel, telefone, papéis, folheto, xícara, jornal, cigarro, fósforo, papel e caneta. Carro. Maço de cigarros, caixa de fósforos. Paletó, gravata. Poltrona, copo, revista. Quadros. Mesa, cadeiras, pratos, talheres, copos, guardanapos. Xícaras. Cigarro e fósforo. Poltrona, livro. Cigarro e fósforo. Televisor, poltrona. Cigarro e fósforo. Abotoaduras, camisa, sapatos, meias, calça, cueca, pijama, espuma, água. Chinelos. Coberta, cama, travesseiro. (RAMOS, 1972, p. 21-22).

Este texto de Ricardo Ramos configura-se como uma sucessão de palavras sem nenhuma ligação gramatical: sem conjunções ou nexos oracionais ligando uma palavra à outra. No entanto, certamente, não temos dificuldades em perceber que se trata da narração de um dia na vida de um sujeito que se levanta e faz a higiene matinal;

vai ao trabalho; sai para almoçar; retorna ao trabalho, vai para casa, janta e dorme.

O conto de 251 palavras “possui na sua forma e conteúdo o objetivo de libertar o olhar das imagens rotineiras e textos apresentados de forma linear” (LOURENÇO & FIALHO, 2001, p. 42); apresenta-se como um filme em que a câmera enquadra detalhes aparentemente imperceptíveis, mas, na realidade, cria uma ideia de ação contínua, reforçando a mecanicidade da personagem.

O protagonista parece não perceber que a organização do seu dia é sempre a mesma, que os objetos e as pessoas de contato parecem ter o mesmo significado por fazerem parte de um quadro aparentemente estático e estanque, conteúdos, aliás, singularizados pela justaposição das formas de conteúdo compostas por substantivos e preposições, recurso que nos permite notar o jogo produzido pelas escolhas e combinações desses elementos gramaticais de forma sobremaneira criativa. Apesar da ausência dos verbos, o texto de Ricardo Ramos possui um ritmo marcado pela pontuação, vírgulas e pontos internos, com uma função nitidamente expressiva.

Na mesma época, Marina Colasanti começou a publicar seus minicontos no *Jornal do Brasil*. Em 1975 e 1978, a escritora publicou, respectivamente, os livros de minicontos *Zooológico* e *A morada do ser*.

No de 1975, Colasanti questiona os conceitos e os preconceitos humanos. Vejamos o conto de número 41, “História só com princípio e fim” com apenas 13 palavras:

Bastou vê-lo a primeira vez para saber que havia chegado seu fim.
(COLASANTI, 1975, p. 58).

Aos “moldes” de Monterroso, Colasanti sintetiza a trajetória da personagem sem nome, deixando o leitor surpreso com o imediatismo dos acontecimentos e curioso por conta da ausência de pormenores.

O de 1978 tem a divisão dos minicontos conforme a estrutura de um edifício com “Fundações”, “Portaria”, “Quarto de Empregada”, “Elevador”, “Salão de Festas”, “Poço de Arejamento”, “Garagem”, “Playground” e “Lixeira”.

O conto “Elevador”, por exemplo, possui apenas 36 palavras:

Encontrou uma chave perdida no corredor. Guardou numa caixinha.
Encontrou um guarda-chuva esquecido na portaria. Escondeu debaixo da capa.
Encontrou um cinto caído na escada. Enfiou nos passadores das calças.

Encontrou uma menina no elevador. (COLASANTI, 1978, s. p.).

Além desses dois livros da década de 70, Marina Colasanti publicou, em 1986, o livro *Contos de amor rasgados*, no qual a concisão dos textos também se faz presente, como no miniconto de 22 palavras “Conto em letras garrafais”:

Todos os dias esvaziava uma garrafa, colocava dentro sua mensagem, e a entregava ao mar.
Nunca recebeu resposta.
Mas tornou-se alcoólatra. (COLASANTI, 1986, p. 95).

Nestes três livros de minicontos de Marina Colasanti, há textos que dialogam com mitos, fábulas, lendas, contos maravilhosos, etc., e possuem o mesmo tom jocoso dos textos de Monterroso.

O escritor Victor Giudice, também na década de 70, publica miniconto pela editora Codecri, *Os banheiros*, em 1979. Sua primeira oportunidade de publicação, porém, surgiu em 1969, quando o escritor José Louzeiro, que, à época, editava o *Jornal do escritor*, publicou “O banquete”, também o primeiro de seus minicontos, formato que ele iria sofisticar progressivamente nos anos vindouros.

Foram três mil noites para três mil dores, mas assim que o enterro saiu, ela trancou a porta, assou o robalo e devorou-o entre as liberdades do vinho branco, pois era a melhor maneira de festejar a morte do marido e cicatrizar as feridas (p. 34).

Maria Lúcia Simões publica, em 1996, o livro *Contos contidos*. Segundo Spalding (2008), a autora parece levar em conta um dos critérios que os norte-americanos já haviam considerado para a *micro-fiction*: a totalidade de impressão, o não virar a página. Simões não abre mão do lirismo, consegue produzir narrativa e despertar no leitor certo efeito contístico numa mescla que caracteriza sua produção. Os temas giram em torno dos dramas femininos e das relações familiares.

Carrossel

Montada nos cavalinhos descia e subia ao mesmo tempo em que girava ao compasso da música. E presa ao carrossel viajava ao longínquo país da infância (Simões, 1996, p. 55).

Spalding (2008) observa que caso não estivesse num livro intitulado *Contos contidos*, em prosa e ao lado de outros textos mais objetivos e mais próximos a um conto, poderia muito bem ser lido como lírico. Suas imagens, sua temática e seus recursos

poéticos (como a aliteração) sugerem um processo lírico indissociável da poesia, ainda que os verbos claramente indiquem uma ação e a ordem das frases uma sucessão.

A obra *O Filantropo* de Rodrigo Naves de 1998 reúne contos que o autor vai construindo, aos poucos, de história em história, o citado filantropo. Naves, na sutileza típica das formas breves, faz uso de seu espírito observador e crítico para condensar o instante de uma determinada situação, muitas vezes deslocada de tempo e espaço, em poucas palavras.

Os contos tematizam atitudes éticas e vão rompendo as expectativas, os esquemas preconcebidos; em suma: restauram, na literatura, a capacidade de surpreender, acentuam a estranheza, já que a organização do conjunto segue uma lógica perversa. Boa parte dos textos, narrados em primeira pessoa, nos dá a imagem do filantropo obsedado em estabelecer normas de conduta para si mesmo. Este narrador subjetivo, repentinamente, transmuda-se numa freira no conto “Alvura”.

João Moura Júnior, no site da Editora Companhia da Letras, diz que o livro parece participar de todas as categorias de gêneros, e essa “promiscuidade de estilos” produz, de imediato, uma espécie de choque moderno. Dalcastagné (2001), por outro lado, diz que, tendo em vista que em contos excessivamente breves torna-se difícil conduzir o leitor e manipular suas sensações para alcançar a “emoção pretendida”; considera malfadada a estréia de Naves, “cujos flashes, de uma, duas páginas, às vezes até menos, [...] têm alguma poesia e humor, mas pouco ou nada dizem ao leitor” (2001, p. 10).

O escritor tem sua ficção publicada em diversas revistas, tais como a *Ácaro* e a *Piauí*. Dentre as reflexões como crítico destacam-se “A forma difícil”, “Goeldi” e *O vento e o moinho*, publicada em 2007.

Pólita Gonçalves, em seu livro de estreia também de 1998, *Pérolas no decote*, “tece minicontos – cheios de poesia e de violência – que falam de traições e do medo de abandono. Na sua repetição, cada conto vai somando-se ao outro para formar um mosaico doloroso, que desenha a solidão” (DALCASTAGNÉ, 2001, p. 11). Da obra, destacam-se o trato com a palavra expressa, o cuidado com a unidade temática em uma narrativa enxuta e segura. Ao percorrermos o livro de Pólita Gonçalves, mergulhamos na incompletude das relações, sempre tão repletas de buscas e desencontros e nos dramas interiores.

O livro possui capa e ilustrações de Cecília Costa, e cada conto possui uma epígrafe do escritor português José Saramago. Vejamos um dos “contos enxutos” da

escritora, composto por 323 palavras:

A palavra escondida do que penso
José Saramago

Bicicletas estacionadas

Na minha memória o cheiro das tangerinas descascadas pelas nossas mulheres no piquenique de formatura. Vejo os cabelos delas pintados reluzindo no jardim ao sol, vejo seu sorriso e tento me lembrar do que eu imaginava que viveria nos primórdios do nosso conhecimento. Penso no momento como se escrevesse a você, mas sei que o surpreenderia muito a chegada de uma carta. Ademais, eu teria de contar que as crianças foram embora, que eu parei de fumar e blá blá blá, estamos todos bem e os gatos peludos e os cinzeiros empoeirados, as cadeiras descascadas (várias camadas de tintas de cores diferentes), continuamos nossas atividades como antes, está tudo bem. Não é isso. ? como se a corda esticada do tempo se houvesse transformado em mais uma barriga. Eu teria que contar da substituição rasteira e definitiva que ocorreu, à nossa revelia. O tempo que gastávamos com desavenças a respeito dos filhos e sua educação passou a ser puro ócio num relacionamento que reclama a atenção e a elegância a que já estamos desacostumados.

Quando ouço as histerias da vizinha berrando com suas crianças aturdidas pela brutalidade, eu me pergunto se eu não sabia. Na voz dela uma nota, que sempre desafina na mesma tônica, me parece soar como um recado negligenciado no passado, e ele diz que eu sabia mas negaria, por medo. Evitei imaginar. A distância dos filhos nos deixou tão sós, com essa negação de arrependimento mantida nas costas. Ainda que eu levante o rosto e o céu esteja azul, vejo manchas como um hematoma de um acidente. Dores tão inesperadas. Fui ingênuo em acreditar que este espaço vazio e silencioso não ecoaria os nossos erros diligentes.

Como fantasmas gentis e penteados regamos as memórias em câmera lenta e muda, sorrimos em acordo. Como naquela vez em que pintamos as cadeiras de amarelo e aproveitamos para pintar também nossas bicicletas.

Mas minha parte é não falar sobre isso; nem escrever. (GONÇALVES, 1998, p. 75-77).

Neste texto, percebemos um narrar poético daquele que sofre a ausência do outro, o que de certa forma lembra-nos o conto “Apelo” de Dalton Trevisan, em que o leitor toma conhecimento do processo de separação do casal através das lembranças e da descrição do lar da personagem.

Nelson de Oliveira, autor de *Naquela Época Tínhamos um Gato* (1998) e Vilma Arêas, com *Trouxa Frouxa* (2000), enveredaram pelo mesmo caminho de Dalton Trevisan, que, como vimos, condensa enredos inteiros em duas ou três linhas, sem jamais permitir que eles percam sua intensidade.

A obra de Oliveira é uma reunião de 21 histórias surpreendentes; ao alterar as convenções cotidianas, estas histórias revelam certas particularidades perversas que infestam o dia-a-dia mais singelo e oferecem uma cadeia de fantasias que lemos com toda naturalidade, embora sabendo que nada é plausível.

A de Vilma é composta de 33 textos; uns ocupam um par de páginas,

outros não passam de uma linha. É possível dividi-la em dois grupos: num deles, ficam textos preocupados em capturar sensações, atmosferas e paisagens fugidias. Neles, a concisão trabalha a serviço da dureza e da ironia, voltadas para a descrição de uma realidade bem brasileira, que o leitor acaba por reconhecer. Por trás desses textos, é possível perceber a sombra de Dalton Trevisan e o “estilo monterroso”.

Cristovão Tezza (2000, p. 23) diz que “há de tudo um pouco nesta coletânea, de tom predominante coloquial [...], mergulhando aqui e ali no isolamento das imagens poéticas. Pela própria natureza do gênero, nada chega a tomar corpo; o limite da nitidez é a primeira e fugidia imagem, quando então viramos a página para outra impressão”.

De acordo com Furuzato (2001), os pequenos textos são às vezes descrições de cenas, situações, paisagens, como nos casos de “Furo na Mácula” e “Cromos e Praia”. Outras vezes são narrativas curtas, como o divertidíssimo “Boquinha” – cujo riso é suspenso pelo lirismo inesperado do final –, “Algaravia” e a trama sofisticada de “Ema”. Há ainda pequenos poemas – “Rol” e algumas “Cartinhas” – e epigramas – “Sonho” e o terceiro “Dudu”:

Assim como eu gosto de minha cachaça ela gosta de sofrer (ARÊAS, p. 60, 2000).

Cada um desses textos exige do leitor uma atitude específica, uma chave diferente.

Luiz Arraes, em 1999, publica seus contos em miniatura, em *A luz e a fresta*, mesclados com contos um pouco mais longos. É considerada a obra que marca o processo de miniaturização do escritor, estilo que se nota em seu livro de 2005, *Anotações para um livro de baixo-ajuda*. Em *O remetente*, de 2003, por exemplo, o autor mistura contos, minicontos, e quase fábulas; os textos que compõem este livro revelam um agudo senso de observação do ser humano, com seus amores e ódios, medos e desejos, disfarces e idiossincrasias, como no miniconto “A dor”:

Chorava. Na sala vazia, a televisão ligada, o som desligado. Debruçado sobre a mesa o jantar servido mas intocado, soluçava baixinho. Tinha vários motivos para chorar, mas não era por nenhum deles que o fazia. Por isso, o choro não apaziguava a dor. Inútil (ARRAES, 2003, p. 32).

Arraes já lançou *O silêncio é de prata e a palavra é de ouro*, *Tentando*

entender Monterroso, O que faz um homem rir?, O desaparecido, O Rastejador e Palavra por palavra.

Coração aos pulos, de 2001, uma coletânea dos melhores contos produzidos pelo premiado escritor e jornalista mineiro Carlos Herculano Lopes, traz histórias curtas, objetivas e com enorme carga psicológica. Seus personagens anônimos, sua linguagem metafórica e sua sensibilidade incomum para as angústias e emoções humanas emprestam à obra uma suavidade quase poética. Nas quarenta histórias que compõem o livro - algumas curtíssimas -, Lopes discorre por temas que são comuns a todos nós: o amor, a sensualidade, a morte, a violência, algumas reminiscências de infância e o apego à terra.

No conto “O limite”, por exemplo, a concisão narrativa conjuga-se com o limite da paciência da personagem:

Todas as noites, antes do amanhecer, o telefone tocava. Já esperando, com um cigarro aceso, o homem se levantava, atendia ansioso, e em vão aguardava que, quem estivesse do outro lado, falasse alguma coisa. Dizem que se passaram muitos meses, quem sabe anos. Até que um dia, não suportando mais, o homem arrebitou os fios, depois jogou o aparelho pela janela, olhou para uns retratos na parede, e pulou em seguida (LOPES, 2001, p. 39).

Nas entrelinhas desta aparente narrativa “à Monterroso”, o humor funciona como elemento para mascarar o drama da personagem que espera ouvir a voz de outra pessoa que, por sinal, percebemos que lhe é especial, uma vez que, o homem “olhou para uns retratos na parede” antes de pular.

Luiz Ruffato, em *Eles eram muitos cavalos*, de 2001, narra 70 histórias *flashes, takes, zooms, closes*, cortes rápidos com ritmo alucinante de gêneros indefinidos; nelas podemos encontrar desde orações religiosas, cenas de amor e violência, ódio e paixão, seres que se completam e seres que nunca se compreendem.

Na orelha da obra, Fanny Abramovich diz: “Não sei se li um romance ou novela, se contos ou espantos...”; “Não sei se li poesia, se prosa, se prosa poética... Deparei com todas, o tempo todo”; o que pode ser percebido logo nos três primeiros textos:

1. Cabeçalho
São Paulo, 9 de maio de 2000.
Terça-feira.
2. O tempo
Hoje, na capital, o céu estará variando de nublado a parcialmente nublado.

Temperatura – Mínima: 14. Máxima: 23.
 Qualidade do ar oscilando de regular a boa.
 O sol nasce às 6h42 e se põe às 17h27.
 A lua é crescente.

3. Hagiologia

Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadessa de um mosteiro em Bolonha. No Natal de 1456 recebeu o Menino Jesus de Nossa Senhora. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha como única preocupação cumprir a vontade de Deus. Morreu em 1463. (RUFFATTO, 2001, p. 11).

Vencedor dos prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte e Machado de Assis, da Biblioteca Nacional, a obra de Ruffato é objeto de vários estudos acadêmicos. Para Levy (2003, p. 174), “trata-se de um romance e, como tal, tem alguma unidade, ainda que fragmentada, estilhaçada”. Adiante, salienta que as narrativas, ao mesmo tempo, valem isoladamente (p. 177).

Santos analisa a obra como típica representante da estética da fragmentação e do conceito de barroco de Benjamin: construção em que os recursos alegóricos são usados pela literatura. Como uma demonstração das artes plásticas na elaboração da linguagem. A autora observa, no texto de Ruffato, a polifonia do texto, com diversas personagens e vozes narrativas, relacionando a fragmentação ao mundo caótico da cidade grande.

Fernando Bonassi publica, em 2001, “relatos de viagem”, em *Passaporte*, narrativas que não ultrapassam meia página. Em cada texto, o autor coloca o ano e o local, sugerindo, de fato, um livro de viagens. Spalding (2008, p. 43) ressalta dessa obra a unidade temática dos textos, o que permite que alguns a vejam como uma espécie de romance fragmentado, situação que se intensifica na obra citada de Luiz Ruffato.

A narrativa de Paulo Leminski é, conforme, Ana Mary Cavalcanti (*Online*), redescoberta a partir dos contos e crônicas de *Gozo Fabuloso*, publicado em 2004. A história do livro, porém, inicia-se quando o autor organizou os textos em uma pasta etiquetada com o “atraente título”. Os originais ficaram guardados em editoras por 15 anos até a publicação pela DBA.

Muitos dos textos inseridos na reunião possuem a concisão dos minis, como esse intitulado “MKWD”:

(Diálogo entre dois computadores de gerações diferentes)

- MKWD chamando EWKM trinta segundos para traduzir mensagem para meu código bit

- EWKM bit negativo tradução sem efeito seu repertório inferior à minha geração
- MKWD bit bit processo quantidades que sua geração só processa em conjuntos bit
- EWKM bit muita redundância seu modelo de processamento muitas incógnitas
- MKWD bit bit minha margem de erros é menor bit
- EWKM bit sua temperatura informacional acima do limite de segurança
- bit bit capacidade de veicular informação proporcional à resistência do canal
- bit o significado bit tradução perdida bit
- bit bit alternado programação bit trinta segundos para comutação de código
- bit não permitido bit tabela não confere bit
- bit bit tentar redução aos termos semelhantes
- bit nenhuma combinação responde bit
- bit bit xerox bit bit zero bit informação repetida bit repetida
- bit descobrir métodos bit para descobrir métodos bit
- bit bit estivemos fora do ar por trinta segundos bit entre em contato bit bit
- bit dados aleatórios bit ligar controle automático bit checar fonte
- bit bit fonte checada bit banco de dados zero bit
- bit rever memória bit rever bit localizar erro bit
- bit bit trinta segundos bit tempo esgotado bit circuito não faz sentido
- bit se liga nessa MKWD bit bit MKWD se liga nessa. (LEMINSKI, 2004, p. 119-120).

Neste “conto-diálogo”, a confusão é gerada pela impossibilidade de um em entender o código do outro computador. Vale destacar que o caos também ocorre na própria organização da forma de conteúdo. Inicialmente, o leitor consegue perceber a fala de determinada geração; depois, tendo em vista a falta de identificação dos dois computadores e a repetição dos *bits*, a leitura torna-se confusa, bem como a própria compreensão dos dois computadores.

Marcelino Freire lança, em 2004, a reunião de minicontos em *Os cem menores contos brasileiros de século*. O organizador convidou escritores, tais como Millôr Fernandes, Moacyr Scliar, Manoel de Barros, Dalton Trevisan, Fernando Bonassi, Jorge Furtado, Márcia Denser, João Gilberto Noll, e Lygia Fagundes Telles, Reinaldo Moraes e Reynaldo Damazio (micro bônus).

Vejamos o interessante miniconto de Millôr Fernandes:

EMOCIONANTE RELATO DO ENCONTRO DE TEODORO RAMIREZ, COMANDANTE DE UM NAVIO MISTO, DE CARGA, PASSAGEIROS E PESCA, DO CARIBE, NO MOMENTO EM QUE DESCOBRIU QUE A BELA TURISTA INGLESA ERA, NA VERDADE, UMA PERIGOSA TERRORISTA CUBANA, QUE TENTAVA PENETRAR NUM PORTO DO SUL DA FLÓRIDA, PARA DINAMITAR A ALFÂNDEGA LOCAL, E PROCUROU FORÇÁ-LA A FAVORES SEXUAIS

- Capitão, tem que me estuprar em 1/2 minuto; às 8, seu navio explode. (FREIRE, 2004, p. 69).

O título, composto por 57 palavras, funciona como elemento caracterizador da trama da narrativa, composta por apenas 12 palavras.

Os textos, apesar de serem chamados de contos, por vezes sequer apresentavam personagem e ação, elementos fundamentais para a narrativa, modo onde se inscreve o conto, aponta Spalding (2008).

Leonardo Brasiliense publica, em 2006, *Adeus contos de fadas*, com minicontos juvenis. A obra foi vencedora dos prêmios Jabuti, Livro do Ano – AGES e Açorianos:

O conto de fadas da menina feia

Das irmãs, a Zinha era a mais feia, como também era a mais feia da escola, da rua, do bairro... Nas festas, não ficava com ninguém. Uma vez até arrumou namorado, mas aí a família do rapaz o levou ao oculista e, no dia seguinte, a Zinha já era só Zinha. As velhas fofoqueiras diziam “pobre Zinha, nunca vai arranjar marido”. Elas não sabiam, mas o destino da Zinha foi o mais lindo de todos: virou uma estrela e brilha até hoje no céu. Não é muito fácil de enxergar... a não ser para as meninas feias que acreditam em contos de fadas.

(http://www.leonardobrasiliense.com.br/pdfs/trecho_fadas.pdf).

Verônica Stigger lança sua obra *Gran cabaret demenzial* em 2007, na qual contém textos de gêneros indefinidos como os de Ruffato. João Adolfo Hansen, na orelha do livro, diz que “escritos como mímica de processos materiais do corpo, seus textos são deformantes ou cômicos”. O livro é ilustrado por Eduardo Verderame, e muitas das ilustrações acabam contribuindo para a atmosfera caótica dos textos:

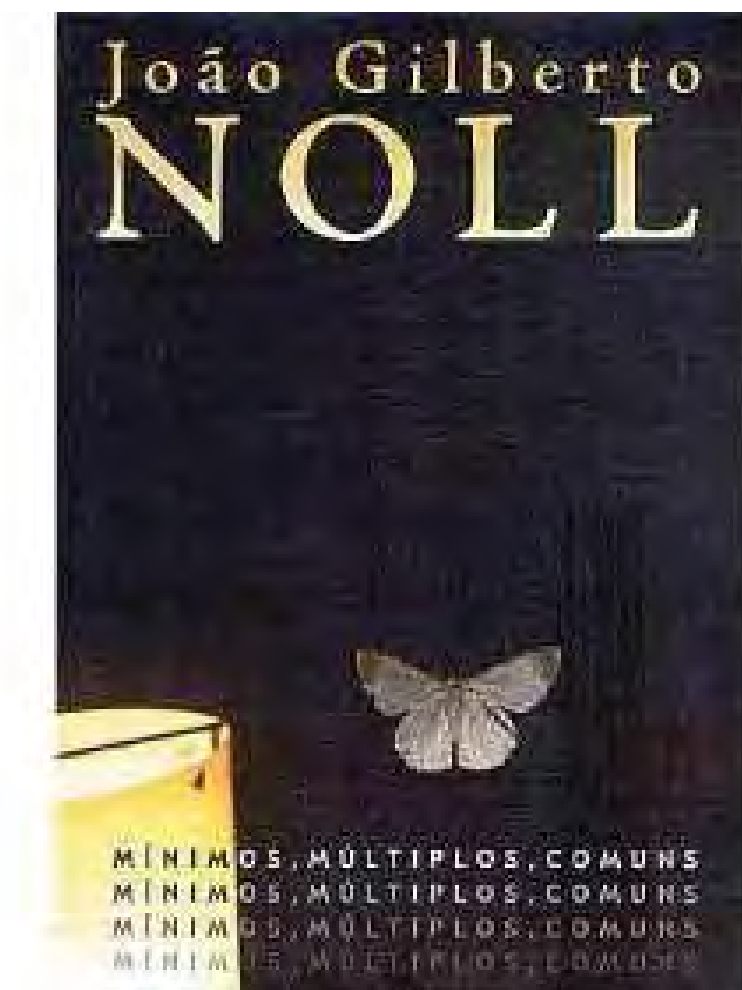
Legenda

Os míticos jogadores Setembrino Souza, na foto acima, e Luciano Menezes, ao lado, protagonistas de duas goleadas, respectivamente com o X... (em 1983) e com o Y... (em 1974). Menezes morreu na tarde de 19 de janeiro de 1977, quando entrou numa joalheria do Centro e, por brincadeiras, encenou um roubo: o proprietário não o reconheceu e disparou. Setembrino morreu suicida no verão de 1994. (STIGGER, 2007, p. 21).

Esta pequena narrativa de Stigger ocupa a parte inferior da página; na página ao lado, há uma ilustração do que parece ser fragmentos de três corpos: partes de tronco, cabeças e braços. A estrutura do miniconto leva o leitor a pensar que se trata de uma notícia de jornal com foto/imagem ilustrativa.

Samir Mesquita lança em 2007 seu livro *Dois palitos*, cujos minicontos vêm acomodados em um livro-caixa de fósforos:

2.3 MÍNIMOS, MÚLTIPLOS, COMUNS: O “ANDAR” E O “DANÇAR” DOS MINICONTOS DE JOÃO GILBERTO NOLL



Vera Rosenthal/Estúdio W11. *Mariposa cósmica.*

Grande parte dos minicontos de JGN quebra a expectativa de leitura do leitor não acostumado à ausência de elementos estruturais e de elementos fraseais do próprio eixo sintagmático dos textos. Esses recursos, como veremos, contribuem para a atmosfera de suspense, de indefinição e de imprecisão do acontecimento. Além disso, os minicontos permitem também que o leitor atento perceba no próprio relato o comportamento da linguagem literária no que se refere ao seu processo construtivo e constitutivo revelador de vários planos metalinguísticos, que também são figurativizados por esse procedimento elíptico que nem sempre mostra e revela conteúdos. Assim, os minicontos de MMCs de JGN se operacionalizam por meio de uma linguagem sobremaneira particular e poética.

O poético em nosso trabalho é visto como aquele procedimento linguístico descrito por Jakobson (1969) para caracterizar toda obra poética e destacar o que lhe é indispensável e inerente: projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação, no qual, a seleção e as escolhas, são feitas em base de equivalência, semelhança e dessemelhança, sinonímia e antonímia, e trabalha com elementos ausentes e potenciais; a combinação e a construção das sequências baseiam-se na contiguidade. São diversas as possibilidades de projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação: quanto maior a escolha e a seleção, maior será a produção de sentidos.

Tanto a escolha das palavras (eixo paradigmático) como o modo como são ordenadas (eixo sintagmático) nos minicontos em estudo ressaltam uma linguagem que se faz oblíqua e motivada.

Para Coronado (1969-1970, p. 41), na linguagem oblíqua, o significado radical e real se dilata e alarga-se por meio do contágio imaginário de outros significados dos mais variados modos. Através dessa relação, os sentidos tornam-se oscilantes e fluidos, dinamizando, assim, a realidade. A linguagem reta, por exemplo, apresenta um caráter redutivo, ao passo que a oblíqua constitui-se por uma linguagem alusiva aberta a outros horizontes, enriquecendo-se e se sensibilizando no que diz respeito ao trato da palavra literária.

Se pensarmos no trato do significante da linguagem oblíqua, sua opacidade resulta de que o escritor, em nosso caso o minicontista,

[...] aproveitando o sistema estabelecido e mantendo-o nas suas bases [...] introduz nos sinais comuns de comunicação algumas modificações pessoais que dão outra dimensão à mensagem linguística, embaçando inicialmente a superfície de sua transparência, o imediatismo da comunicação [...]. (CORONADO 1969-1970, p. 41).

Ora, ao lermos os minicontos de JGN, não identificamos de imediato um relato propriamente dito, além disso, percebemos os fatos por meio dessa linguagem oblíqua e opaca que prefere menos situar e nomear a sugerir e instigar. A opacidade, ao contrário da transparência, faz uma curva no caminho da comunicação para motivar-se de significados mais ricos e ambíguos. Essa curva, aliás, completa Coronado (1969-1970, p. 41), realiza-se através de diversificados meios.

A linguagem dos minicontos de JGN assume o recurso operatório oblíquo e opaco, oferecendo ao leitor “aberturas”, que não precisam ser “fechadas”

necessariamente, e exige do leitor certa participação e atenção, pois, caso contrário, será “enganado” pelos recursos dessa narrativa imprecisa que frustra quaisquer tentativas de recuperação das estruturas tradicionais de relato, tais como introdução, desenvolvimento, conflito, resolução e desfecho.

Ainda conforme Coronado (1969-1970, p. 42-43), o esclarecimento de que a aplicação desses conceitos não é excludente: “sendo as obras literárias objetos culturais, resulta impossível, pela própria versatilidade e complexidade do produto cultural, construir um esquema classificatório baseado na exclusão mútua”. Logo, as linguagens reta e oblíqua coexistem em todo objeto artístico. Devemos, pois, apoiarmos nesses conceitos para uma diferenciação e não pela exclusividade, o que resulta em certa predominância relevante de uma das formas. De acordo com o autor, é pela predominância relevante que a linguagem reta ou a oblíqua constituem-se em formas linguísticas essenciais de determinado gênero literário e artístico. Portanto, por conta da escolha e da seleção dos elementos linguísticos para narrar acontecimentos, peculiaridade da prosa literária, os minicontos de JGN comportam-se como textos poéticos que mesclam relatos e descrições, ações e reflexões, desenvolvimento e pausas.

Valéry (1999), ao refletir sobre a questão do fazer poético, fala da “limpeza” de situação verbal: “antes de qualquer exame sobre o conteúdo, olho para a linguagem; tenho o costume de agir como os médicos que purificam primeiro suas mãos e preparam seu campo operatório” (p. 194). Conforme o autor, é importante que o poeta, desde o início, esteja consciente das possibilidades “oferecidas” e “impostas” pela linguagem. As “primeiras palavras” podem direcionar a obra para o universo poético ou para o lugar da linguagem cotidiana, pois é a linguagem a matéria da poesia, portanto da literatura. Sendo a poesia a arte da linguagem, aponta Valéry, “certas combinações de palavras podem produzir uma emoção que outras não produzem, e que denominamos poética” (p. 197).

A prosa, logo o miniconto, precisaria se valer do potencial desses recursos da linguagem a fim de se configurar como um objeto poético. Os minicontos de JGN entram nesse universo poético, descrito por Paul Valéry, no qual a linguagem transforma-se em uma forma diferente da linguagem comum. A linguagem poética instaura-se por meio dessa “transformação”, ou melhor, pela singularização da linguagem cotidiana que é sua matriz. Nesse universo, submetemo-nos a um novo regime, “sob leis que não são mais de ordem prática [...] nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado” (VALÉRY,

1999, p. 201). Nos minicontos, como veremos, percebemos a estrutura narrativa, mas de maneira deslocada, diferente daquela à qual estamos acostumados.

JGN destaca da matriz do esquema narrativo e o que lhe é mínimo; utiliza os resíduos do gênero num processo de seleção e combinação, que resulta na poética do miniconto. Essa postura do fazer narrativo de JGN lembra-nos as colocações de Valéry.

O “mundo dos ruídos” descrito por Valéry (1999), seria o conjunto, na maioria das vezes, incoerente e alimentado caoticamente por todo e qualquer incidente mecânico que pode ser sentido e interpretado pelo ouvido. É justamente esse órgão que nos capacita a ouvir e que destaca, nesse caos em que estamos imersos, outro conjunto de ruídos “observáveis”, “simples”, “bem reconhecíveis por nosso sentido e que lhe servem de referência” (p. 201). O poeta seria, então, como o ouvido que separa do todo esse outro conjunto de “ruídos sensíveis”. Essas “unidades sonoras”, a que Valéry chama de sons, “estão aptas a formar combinações claras, implicações sucessivas ou simultâneas, encadeamentos e cruzamentos que podem ser denominados inteligíveis [...]” (p.201).

O contraste entre o “ruído” e o “som” equivaleria ao puro e ao impuro, à ordem e à desordem. A separação entre as sensações puras e as demais constituiu a música, observa o poeta. Na música, há um controle dessas percepções, bem como a unificação e a codificação, “graças à intervenção da ciência física, que soube adaptar a medida à sensação e obter o resultado essencial de ensinar-nos a produzir essa sensação sonora de maneira constante e idêntica, por meio de instrumentos que são, na verdade, instrumentos de medida” (VALÉRY, 1999, p. 201-202). Assim, o mundo da arte musical, portanto dos sons, está separado do mundo dos ruídos.

Já o universo poético não é tão forte e simplesmente criado como o da música. Embora exista, o poeta está desprovido das diversas vantagens usufruídas pelo músico, não possui um conjunto de meios feito e pronto para sua arte. É preciso que o escritor tome emprestado a linguagem, “a voz pública, esta coleção de termos e de regras tradicionais e irracionais, extravagantemente criados e transformados, extravagantemente codificados e muito diversamente ouvidos e pronunciados” (p. 202).

A linguagem oferece uma gama de possibilidades, na qual cada vocábulo é uma montagem instantânea de um som e de um sentido, sem qualquer relação entre eles; cada frase é um ato sobremaneira complexo, resultando na diversidade e na confusão dos seus usos. O poeta, portanto, “briga” com esta “matéria verbal”, desafia o

som e o sentido, desfamiliariza as regras convencionais, e é provocado pelas condições intelectuais e estéticas variadas.

Barthes (1970, p. 19) diz que “todo escrito se torna obra quando pode variar, em certas condições, uma primeira mensagem. [...] Essas condições de variações são o ser da literatura”. É com a primeira linguagem, o “nomeado demais, que a literatura deixa debater-se: a matéria-prima da literatura não é o inominável, mas pelo contrário o nomeado; aquele que quiser escrever deve saber que começa uma longa concubinação com uma linguagem que é sempre anterior” (p. 22).

Os minicontos de *MMCs*, nesse sentido, valem-se da “linguagem anterior da narrativa”, mas deslocam-na, colocam-na num outro lugar em que a estrutura da prosa é percebida por uma vaga lembrança, o que os aproxima da poesia. Desse modo, verificamos o Andar da prosa em seu comportamento narrativo mínimo que possui o Dançar dos procedimentos da poesia, descritos por Valéry (1999).

Enquanto o Andar é uma atividade monótona, “uniforme”, a Dança, utilidade de segunda ordem para Valéry (1999), possibilita grande quantidade de “criações”, “variações” ou “configurações”. A criança, inicialmente, anda e, ao avançar e perceber outras probabilidades, dança.

A dança é uma forma artística expressivamente dinâmica, por isso, as capacidades motoras e os membros são utilizados para outra função, assim como a fala e o uso da palavra. Ao progredir sua faculdade de falar, a criança descobre “que há muito mais a se fazer com ela do que apenas pedir doces e negar as pequenas faltas cometidas” (VALÉRY, 1999, p. 203). Ela passa a “raciocinar” e “criar” ficções que a distrairão quando quiser e, principalmente, repetirá palavras de que gostará pela estranheza e mistério.

A prosa, por visar um objeto preciso, “anda”. “É um ato dirigido para alguma coisa, à qual é nossa finalidade juntarmo-nos” (VALÉRY, 1999, p. 204). A pontualidade das circunstâncias e a necessidade de um objeto dão, ao “Andar”, à prosa, o comportamento previsível, fixando sua direção, limitando sua velocidade. Todos os predicados do “Andar” são concluídos a partir dessas condições instantâneas que se combinam singularmente todas as vezes; o deslocamento não ocorre.

A dança é um sistema de atos que têm seu fim em si mesmo e que não vão a parte alguma. Se os atos do “Dançar” buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso – que

se forma finalmente no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio (VALÉRY, 1999, p. 204).

A dança, então, cria e mantém certo estado, por meio de movimentos periódicos que podem ser executados no mesmo lugar. Afora isso, salienta Valéry (1999), a dança utiliza os mesmos órgãos, os mesmos ossos, os mesmos músculos, embora de modo diferentemente coordenado e excitado.

Prosa e poesia, desse modo, utilizam-se das mesmas palavras, sintaxe, formas, sons, mas cada uma de modo particular. É através da diferença de certa associação realizada e deslocada, percebida por nosso organismo psíquico e nervoso, que elas se distinguem. Por isso, o que é verdadeiro para uma não tem mais sentido quando se quer encontrá-lo na outra.

Quando o homem que anda alcança seu objetivo, atinge seu lugar, o que lhe causava desejo, enfim, o que lhe tirou do “repouso”, a meta “devora” a causa, o fim absorve o meio. Do mesmo modo, a linguagem útil, da qual o poeta se nutre, transforma-se em algo totalmente diferente: imagens, impulsos, produção de sentidos, explica-nos Valéry (1999).

A dança, o poema, tende a se fazer reproduzir em sua forma, ela nos excita a construí-la identicamente. Entre a forma, a Voz em ação, e o conteúdo, o sentido de um discurso, “manifesta-se uma simetria, uma igualdade de importância, de valor e de poder que não existe na prosa [...]” (p. 205). Cabe ao “poetar”, ao fazer do artista “nos dar a sensação de união íntima entre a palavra e o espírito” (p. 206).

Esse “estado de modificação íntima”, em que todas as propriedades de nossa linguagem são indistintas, mas harmoniosamente convocadas, porém, não basta para produzir esse objeto completo, completa Valéry. É preciso que o “trabalho humano” retire do estado bruto as “coisas preciosas”. A linguagem cotidiana, pedra a ser lapidada, transforma-se em objeto artístico, através do trabalho inteligente do poeta. O escritor “tem de destacar uma fala segunda do visgo das falas primeiras que lhe fornece o mundo [...]” (BARTHES, 1970, p. 22).

O fazer do poeta, a elaboração, a construção do objeto, o ponto de partida, às vezes, começa com uma “vontade de expressão”, uma “necessidade de traduzir” o que se sente. Por outro lado, é um “elemento da forma”, a Voz em ação, um “esboço de expressão” que busca sua causa: “às vezes, alguma coisa quer se exprimir, às vezes, algum meio de expressão quer alguma coisa para servir” (p. 210).

Nos minicontos de JGN, a estrutura narrativa, ou melhor, o que se configura como a “reminiscência do gênero” problematiza o simples narrar de um fato, a sequência cronológica ou não do relato de um acontecimento. Verificamos novas possibilidades de narrar, nas quais, muitas vezes, a ação é posta em segunda ordem e o “estado lírico” de quem relata, o narrador, é ressaltado. A estrutura prática da prosa revela-se a partir de uma leitura intervalar, portanto de acréscimo como nos explica João Alexandre Barbosa (1990), exigindo, assim, um olhar livre e ao mesmo tempo crítico.

A noção de intervalo advinda das reflexões de Barbosa (1990) baseia-se na ideia de que, na leitura do texto literário, o leitor procura compreender as relações entre os significados linguísticos, sejam estes históricos, sociais, psicológicos etc., e o “modo” de sua realização textual; e tende, o leitor, a construir pares: literatura/história, literatura/sociedade, literatura/psicologia etc.

Barbosa (1990) propõe que se busque apreender essa relação por meio do próprio movimento interno de configuração do signo literário, “operando-se a aglutinação dos significados pela intensidade dos significantes textuais, fazendo desaparecer, nos limites, a prevalência isolada dos significados, sem que se esvaia a sua existência concreta” (p. 11).

Logo, o autor chama de leitura do intervalo esta leitura entre os dados da realidade e suas representações, e salienta, também, que o intervalo não é um “vazio”, mas sim, aquele espaço/tempo em que a literatura se afirma como literatura, indo, assim, sempre mais além do que literatura. A ideia é, pois, a apreensão dos significados pela via da “tradução literária”.

Barbosa (1990) ressalta que um paradoxo fundamental da experiência da literatura vai surgindo à medida que vai, tal experiência, aumentando através de reflexões advindas de outras leituras: “aquilo que se vê na obra literária é sempre mais literatura”; ou menos, “quando entre o que se diz e o modo pelo qual se diz, o leitor sente um descompasso, uma intenção não realizada, um discurso subjacente não integrado e que necessita de esclarecimentos adicionais para que possa ser absorvido” (p. 15).

De acordo com Barbosa (1990), então, aquilo que é mais do que literatura na leitura do objeto literário conjuga-se a uma “organização específica de significantes”, ou seja, singular, que os significados extraídos da leitura (psicologia, história, sociedade etc.) são definidos por esta organização. Desse modo, ao lermos a obra como sendo mais

do que literatura, lemos o sentido produzido pela própria composição e não somente a pressuposição de significados independentes.

Para Barthes (1970), a arte não tem por encargo exprimir o inexprimível, mas sim, o contrário: “toda tarefa da arte é inexprimir e exprimível, retirar da língua do mundo, que é pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala exata” (p. 22). Ora, a narrativa, o acontecimento, a ação, o fato em si, em *MMCs* se “esfacela”; o exprimível é “inexprimido” nos minicontos de JGN. Se o atributo da literatura fosse exprimir o inexprimível, a qualidade que a fundamentou se anularia: a técnica, a arte da criação.

Ao “inexprimir” o exprimível, o procedimento narrativo presente nos minicontos de JGN recorre às substituições e aos deslocamentos de sentido, ao arranjo, que permite dar a uma mensagem única a extensão de uma infinita peripécia; à ironia; ao fragmento e à reticência que permitem a retenção do sentido para melhor deixá-lo escapar em “direções abertas” (BARTHES, p. 22-23). Nos minicontos, o sentido é “aberto”, livre e estranho. Esses procedimentos literários apontados por Barthes (1970, p. 23) “visam a fundar uma linguagem indireta, isto é, ao mesmo tempo obstinada (provida de um objetivo) e deturpada (aceitando estações infinitamente variadas)”.

Esse “fazer” de JGN faz-nos refletir sobre o uso da palavra, que serve tanto ao escritor quanto ao escrevente. A própria morfologia do termo já explica a diferença, pois um, o escritor, realiza uma “ação”, enquanto o outro, o escrevente, uma “atividade”. O escritor trabalha sua palavra, o que nos lembra o “trabalho inteligente” elucidado por Valéry (1999), por meio de normas técnicas (composição, gênero, escritura, etc.) e artesanais (lavor, paciência, correção, perfeição, etc.).

O modo como o drama das personagens sem nome dos minicontos é relatado reflete a ação do escritor que “é um homem que absorve radicalmente o porquê do mundo num como escrever” (BARTHES, 1970, p. 33). Assim, configura-se a harmonia entre a forma de conteúdo dissonante e a forma de conteúdo tramada, em que o significante “quer ser” o significado. A palavra, a estrutura, a matéria-prima trabalhada, lapidada é “sobre-palavra”, o real lhe serve apenas de pretexto; para o escritor, escrever é um verbo intransitivo.

Conforme Barthes (p. 34), o escritor tem o poder de abalar o mundo ao lhe propor o “espetáculo vertiginoso” de uma práxis sem sanção. O instante poético flagrado nos minicontos, ou melhor, o modo como é tramado permite-nos fazer tanto a “leitura intervalar” como a de “acréscimo”, proposta por Barbosa (1999). O texto volta-se e se fecha sobre si mesmo; podemos lê-lo de modo diacrítico, mais uma vez com

Barthes, como algo além do que ele quer dizer. A palavra, a forma de conteúdo quer, como diz Valéry (1999), alguma coisa para servir, ao mesmo tempo em que o plano de conteúdo impreciso e estranho exige uma forma particular que o singularize.

É, pois, por meio desse procedimento particular da poesia que percebemos o “Dançar” proposto por Valéry (1999) na estrutura narrativa (“Andar”) dos minicontos de JGN, bem como na correspondência na organização da forma de conteúdo.

3 O MINICONTO E A FOTOGRAFIA



Elipse. Katia Jaisa

Se pretendemos lançar um olhar sobre a relação entre os procedimentos estruturais do conto curto, ou miniconto, e da fotografia, precisamos ter claro que ambos os textos possuem certa especificidade ao registrar os fatos do mundo.

O miniconto e a fotografia possuem formas de conteúdo distintas para traduzir os fatos e os acontecimentos: um se vale do signo verbal literário e o outro se vale da linguagem não verbal, visual, que lhe é particular. Ambos, porém, precisam lançar mão do signo estético para a configuração da predominância da função poética da linguagem.

Em arte, segundo Chklovski (1971, p. 45), “a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabelece por diferentes meios”. Para o autor, o caráter estético do objeto e o direito de relacioná-lo com a poesia é o resultado de uma maneira de percebê-lo; chamaremos objeto estético, “os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (1971, p. 41). Para Chklovski, o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção” (p. 45).

Desse modo, é preciso que levemos em consideração o modo como cada objeto se constitui e se organiza para percebermos de que modo a sua forma de conteúdo e, posteriormente, o conteúdo, é tornado estranho no sentido apontado por Chklovski.

O que haveria de comum na morfologia e na sintaxe dos procedimentos de produção de sentidos do miniconto, prosa literária, de seu signo verbal, e da fotografia, signo visual? Haveria uma correspondência entre os seus procedimentos? Teriam os minicontos de JGN, de seus *MMCs*, estruturas de significação correspondentes às da linguagem fotográfica? Para refletir sobre essas questões é necessário ter clareza sobre as relações de natureza formal do “plano de existência” de cada objeto: prosa – forma narrativa miniconto – e fotografia, caso se queira refletir sobre determinados recursos de um objeto presentes em outro.

Tendo em vista que a correspondência entre o miniconto e a fotografia, em nossa tese, não se alicerça em aproximações temáticas, mas, sim, em correspondências de procedimentos e de comportamentos das formas, ou melhor, pela organização da corporeidade física dos objetos, utilizar a perspectiva teórica de Souriau (1965) fornecendo-nos a base para refletir a relação entre estes dois objetos.

O autor observa que a arte é o “fio” que permite relacionar os objetos, sejam estes verbais, pictóricos, escultóricos, sonoros, etc., ainda que cada um tenha “modos de existência” bem específicos. Cômico da idiosincrasia dos textos artísticos, Souriau traça um estudo da “morfologia comum” dos objetos: os diversos “planos” que fundamentam sua “existência”, por meio dos quais podemos observar a pluralidade sensível dos objetos artísticos. O autor parte dos “modos de existência” para a classificação das obras.

Para Souriau (1965), toda obra existe em quatro planos, quais sejam, o

material, o fenomenológico, o reico e o transcendente.

A existência física, plano físico, de acordo com Souriau, refere-se à corporeidade física da obra. Há aquelas que a presença física é única e definitiva e há outras que a existência é múltipla e provisória. Das primeiras podemos citar o quadro, o monumento, a obra arquitetônica e a escultura; das segundas a sinfonia e a representação dramática.

O “corpo físico” da obra seria o seu plano material. No caso da literatura, esse plano configurar-se-ia por meio da materialidade do livro, do papel impresso e de toda a produção gráfica que a constitui.

Na fotografia, por sua vez, a matriz do que hoje a conhecemos surgiu de dois princípios básicos: a câmara escura e a existência de materiais fotossensíveis, ambos conhecidos do homem, e que tiveram, porém, de esperar muito tempo para serem utilizados satisfatoriamente em conjunto. A fotossensibilidade é um fenômeno que significa sensibilidade à luz. Na verdade, toda a matéria existente é fotossensível; ela se modifica com a luz. Para a reprodução de uma imagem, não adiantaria um material pouco fotossensível, de maneira que todos os cientistas e estudiosos que procuravam de alguma maneira a imagem fotográfica começaram pesquisando o que já há era conhecido e considerado o mais propício: os sais de prata.

Contudo, a fotografia levou certo tempo para ser plenamente criada e utilizada, pois, após ser feita a impressão de uma imagem no papel de sais de prata, esta mesma imagem não se mantinha estável, porque a prata continuava fotossensível, enegrecendo gradativamente a imagem obtida. Este foi o principal problema com os quais os pioneiros da fotografia se depararam: a busca de um método eficaz para estabilizar a prata, impedindo-a de se sensibilizar após o registro da imagem.

O ato de fotografar consistia em expor, por uns breves instantes, um filme recoberto de substâncias químicas fotossensíveis (luz). Após tal exposição, o filme precisava ser submetido a um processo de estabilização química (revelação) e, posteriormente, a imagem (o negativo) tinha de ser transferida para papel fotográfico. O *slide* permitia o registro da imagem positiva no próprio filme, com uma qualidade bem superior. Com a evolução tecnológica, decorrente dos avanços obtidos, principalmente, na área de engenharia eletrônica, a fotografia digital foi criada.

Uma câmera fotográfica digital capta, por meio de células fotossensíveis (chamadas CCD, *Charged Coupled Device*), a luz da cena a fotografar. Esta informação clicada analogicamente é digitalizada pelo que se chama um *shift register* e armazenada

num meio magnético (disquete, *smart cards*, *memory stick*, CD). Assim, na fotografia digital, a luz sensibiliza um sensor que, por sua vez, converte a luz em um código eletrônico digital, uma matriz de números digitais (quadro com o valor das cores de todos os pixels da imagem), que será armazenado em um cartão de memória.

Como vemos, mesmo no registro digital, a luz continua sendo a qualidade sensível da fotografia: “A imagem é, assim, um registro de um fragmento do mundo visível sobre um suporte químico, cristais de prata, na foto tradicional, ou um efeito do processamento de sensores ótico-eletrônicos, na foto digital” (SANTAELLA, 2009, p. 56). Seja tradicional ou digital, a imagem é resultante do impacto dos raios luminosos emitidos pelo objeto fotografado ao passar pela objetiva, pontua a autora.

No plano fenomenológico descrito por Souriau, a existência do objeto realiza-se por meio das “qualidades sensíveis”, construídas a partir da percepção de determinadas propriedades da obra, tais como cor, linha, relevo, som etc. O plano fenomenológico aponta para uma primeira classificação das artes; é a especificidade das *qualia* sensíveis que determina a diferença primordial entre os objetos, pois toda obra de arte se baseia na organização de qualidades sensíveis.

O receptor da obra aciona suas percepções sensitivas através desses fenômenos e configura uma “aparência fenomenológica” a ela. Assim, o objeto somente será percebido ou compreendido caso o receptor se dispuser a ativar tais percepções sensoriais.

Vale salientar, ainda, que a percepção da obra nesse plano pauta-se nas “qualidades sensíveis”, nos denominados *qualia*, termo recuperado por Clarence Irving Lewis, que diz respeito às aparências individuais que as propriedades do objeto provocam no leitor.

De acordo com Souriau (1965), há sete propriedades sensíveis ou fenômenos, utilizadas no processo dos *qualia*: linha, volume, cores, luminosidade, movimentos e sons (articulados e musicais). É, pois, por meio desse complexo sensorial, que percebemos o sentido próprio fenomenológico do objeto.

O plano reico, plano das Coisas, ou “Coisal”, conforme o teórico, consiste no fato de que, ao ativarmos a nossa percepção quanto ao objeto organizado, por meio de entidades fenomenológicas, somos levados, mentalmente, a um “mundo de coisas” que não estão necessariamente no objeto, enquanto entidade material e fenomenológica, mas são por elas sugeridas e por nós reconhecidas, à medida em que dividimos conhecimentos básicos para o seu reconhecimento.

Lúcia Santaella (2001, p. 15), no que se refere à imagem nesse sentido, observa que esse seria o domínio imaterial da imagem na nossa mente: “as imagens aparecem como visões, fantasias, imaginações, esquemas, modelos ou, em geral, como representações mentais”. Convém ressaltar que não é nesse “ir ao mundo das coisas” que percebemos a correspondência entre o miniconto e a fotografia, mas, sim, no modo como os objetos selecionam o dado a ser relatado e captado e os combinam de tal forma que um conteúdo esteja fora da moldura do relato ou da foto.

No plano transcendente, a impressão da obra transmite um sentimento de vago mistério, de um segredo que se nos oferece enigmático, pontua Souriau (p. 65).

Souriau (1965), fundamentado na combinação dos modos de existência fenomenológica e reica, classifica uma série de artes, segundo dois eixos: um de acordo com a qualidade hegemônica dos objetos artísticos; outro diz respeito à distinção entre as artes em que a existência reica confunde-se com a própria existência fenomenológica e as artes em que a existência reica projeta seres e coisas distintas da organização fenomenológica. Estas são as artes de segundo grau – artes representativas; aquelas são denominadas artes de primeiro grau – artes não representativas, consoante o autor.

Artur Ribeiro da Cruz (2006), em *Primeiras Estórias* e o filme *A Terceira Margem do Rio*: estruturas artísticas e consciência possível, faz uma interessante observação sobre a classificação de Souriau. Para Cruz (2006), qualquer esquematização está sujeita a limitações: “em algumas obras torna-se problemático definir a qualidade sensível dominante” (CRUZ, 2006, p. 16). Aliás, o próprio Souriau salienta, por exemplo, a pluralidade de *qualia* do teatro. Cruz (2006) destaca também que o cinema, cuja finalidade sensível essencial é a luz, de acordo com Souriau (1965), com o passar do tempo, tornou-se uma arte complexa, uma vez que, por conta do desenvolvimento técnico, incorporou som e cor como qualidades sensíveis capitais de composição.

No que diz respeito à fotografia, Arlindo Machado (1993, p. 1), em “Fotografia em mutação”, observa que:

Meios impressos, como jornais e revistas de massa, nos impõem hoje um certo tipo de imagem que, apesar de muitas vezes lembrar estreitamente a familiar imagem fotográfica, pode já não ter sido captada por uma câmara ou, se foi, pode estar de tal forma alterada que não guarda mais que pálidos traços de seu registro original em película.

Machado observa, ainda, que tais mudanças oferecem uma boa ocasião para se repensar a fotografia e o seu destino; para se colocar em questão boa parte de

seus mitos ou, até mesmo, de seus pressupostos e, sobretudo, para “redefinir estratégias de intervenção” capazes de fazer desabrochar na fotografia uma fertilidade nova, de modo a recolocar o seu papel no milênio que se aproxima.

Na técnica do *light painting*, “pintar com a luz”, por exemplo, a câmera capta e registra a luz (*qualia*) através de dois parâmetros: o diafragma e o obturador. A configuração dos dois combinados com o movimento de fontes luminosas, como *laser*, lanterna, velas e, até mesmo, fósforos acesos, resultam em desenhos (linhas) criados na fotografia.

Wanderley (*et al*, 2010), em seus trabalhos, montaram, em uma sala escura, um cenário com uma toalha em cima de uma mesa, vinho, uvas e pétalas de rosas. Em frente à montagem, colocaram uma máquina manual com tripé, com o tempo de exposição de obturador mais lento, de 16 a 30 segundos. Em seguida, ajustaram o tempo de exposição e deixaram o diafragma bem fechado para aumentar a profundidade do campo, garantindo, assim, um desenho com foco. Já com a cena focalizada, as luzes foram desenhadas para a criação do efeito.



Efeito luminoso com apenas uma lanterna. Wanderley (*et al*, 2010)



Efeito luminoso com duas lanternas de cores distintas. Wanderley (et al, 2010)

Conforme Machado (1993, p. 2), qualquer imagem fotográfica poder ser alterada e, hoje, seria sobremaneira difícil saber se houve algum tipo de manipulação numa foto porque “o processamento digital, uma vez realizado numa resolução mais fina que a do próprio ato fotográfico, não deixa marca alguma na intervenção”. Percebemos um modo particular na organização da forma de conteúdo na fotografia que a singulariza, para lembrarmos os formalistas russos. A literatura e a fotografia organizam as formas, os seus significantes de modo inusitado e que resulta na ambiguidade, na identificação imprecisa de seus referentes.

Logo, a fotografia, também, pode “driblar” o reconhecimento imediato que a persegue, como pontua Barthes (1984). A imagem técnica produzida liberta-se de seu referente uma vez que

agora se pode fazer qualquer tipo de alteração do registro fotográfico e com um grau de realismo que torna a manipulação impossível de ser verificada, a

conclusão lógica é que, no limite, todas as fotos são suspeitas e, também no limite, nenhuma foto pode legal ou jornalisticamente provar coisa alguma. A foto perde o seu poder de produzir verossimilhança e, como tal, é bem provável que dentro de mais algum tempo ela seja excluída até mesmo de nossos documentos de identidade. (MACHADO, A. 1993, p. 2).

A imagem se oferece como um texto para ser decifrado ou lido pelo espectador e não mais como paisagem a ser contemplada, “o que não quer dizer que as imagens contemporâneas sejam indiferentes à realidade”, pontua Machado (1993, p. 2). O autor chama atenção, contudo, que a manipulação eletrônica não chega a representar uma novidade no universo das artes visuais, pois o que ela faz é simplesmente repetir, só que agora em nível de massa e do automatismo técnico, o mesmo processo de iconização da representação visual, a partir do impressionismo, do cubismo e da arte abstrata (MACHADO, 1993, p. 2-3).

A partir de Machado, podemos extrair das manipulações dessa natureza que

por mais predatória que seja a intervenção da eletrônica no terreno da fotografia, ela produz também alguns resultados positivos a médio prazo, que poderíamos caracterizar como sendo, de um lado, a incrementação dos recursos expressivos da fotografia e, de outro lado, e principalmente, a demolição definitiva e possivelmente irresistível do mito da objetividade fotográfica, sobre o qual e fundam as teorias ingênuas da fotografia como signo da verdade ou como reprodução do real. (MACHADO, 1993, p. 3).

Até mesmo na arte literária, som articulado como qualidade sensível, percebemos o uso de outras qualidades sensíveis: “algumas obras de neo-vanguarda poética (a poesia concreta, por exemplo) que promovem uma espacialização da palavra no papel, ou seja, uma composição visual (traços e linhas?) como elemento também essencial da obra” (CRUZ, 2006, p. 16).

Assim como Cruz (2006), acreditamos que a classificação e o esquematismo de Souriau (1965) oferecem-nos uma boa “porta de entrada” para a reflexão de correspondência entre as artes; em nosso caso, entre o conto, o miniconto e a fotografia. Ainda que a literatura e a fotografia possuam, em seu plano fenomenológico, *qualia* distintas, ambas são artes de segundo grau que, em nosso estudo, organizam suas formas de conteúdo, ou melhor, suas corporeidades físicas de modos correspondentes, ou seja, há uma correspondência no comportamento das formas que se realiza por meio da elipse (miniconto) e do fora-de campo ou espaço *off* (fotografia).

Se pensarmos a particularidade das *qualia* como determinante na

diferença essencial entre as artes, podemos refletir a relação entre miniconto e fotografia do seguinte modo: a correspondência estaria na organização da corporeidade física dos objetos, ainda que não sejam os mesmos elementos materiais (palavras no miniconto, e luminosidade e imagem na fotografia); a analogia estaria na organização das formas de conteúdo e da corporeidade física dos objetos (existência fenomenológica), ainda que tenha, cada objeto, planos materiais distintos. Isso nos faz pensar o miniconto e a fotografia como formas de representação artística da realidade, mas que, embora possuindo ferramentas e materiais constitutivos diferentes, selecionam, combinam, e, consequentemente, organizam seus planos expressivos de estruturação de maneira correspondente.

Nossas reflexões e indagações partem de alguns princípios: o miniconto literário não se reduz mais, apenas, a um texto que relata um acontecimento; e a fotografia já não é somente vista como a simples cópia de um determinado referente, como o resultado da captação que representa imagens.

Por acreditar na singularidade em que cada objeto assume determinadas características que podem abrir possibilidades para o diálogo com outros textos de natureza distinta, mas com comportamentos estruturais semelhantes, nosso estudo vai partir da análise do uso diferenciado de meios de expressão, mas correspondente em sua organização, a saber: o corte verbal e estrutural da narrativa (elipse) e o fora de campo ou espaço *off* da fotografia.

3.1 A CORRESPONDÊNCIA ENTRE MINICONTO E FOTOGRAFIA: ASPECTOS GERAIS

O conto é uma história curta, aparentemente simples, estruturado por uma economia de material linguístico, concentração de ação, de tempo e de espaço. Podemos dizer que o dado captado pelo conto é traduzido e sensibilizado por um procedimento linguístico reduzido, abreviado e conciso. O termo captado é visto aqui por ser o conto uma forma narrativa na qual os melhores momentos foram selecionados para serem relatados e por possuir um modo particular de organizar os acontecimentos e a sequência dos fatos.

O modo como o conto organiza e trama o conteúdo narrativo, leva-nos a pensar nos seguintes termos: amostra da vida; episódio único; flagrante de um fato; acontecimento instantâneo; momento singular e representativo, e abstração de um todo. Expressões que, de alguma forma, remetem-nos aos procedimentos estruturais da linguagem fotográfica, como veremos.

Júlio Cortázar (1974, p. 151), no que concerne à comparação entre conto e romance, assinala que o romance se desenvolve no papel, e, portanto, no tempo da leitura, sem outros limites do esgotamento da matéria romanceada. O conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, do limite físico. O romance e o conto, segundo o autor, deixam-se comparar analogicamente com o cinema e a fotografia: um filme é, em princípio, uma ordem aberta, romanesca, enquanto que uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo (emissor do texto visual) a utiliza esteticamente.

Bosi (1977, p. 7), a esse respeito, esclarece que, se comparada “à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e dá potência no seu espaço todas as possibilidades da ficção”. A narrativa curta, assim, não apenas consegue abranger a temática toda do romance e outras formas narrativas, como põe em jogo os princípios de composição poética.

No que se referem à estrutura do texto visual, os fotógrafos Bresson e Brassai (*apud* CORTÁZAR, 1974) definem sua arte como um recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que seja capaz de configurar uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara. O

fotógrafo possui várias possibilidades de materiais, de equipamentos, de procedimentos e de combinatórias.

Tendo por base que a fotografia é uma operação mecânica formada pela ação química e física, um amalgama fotoquímico dos sinais de luz emitido pelos objetos do mundo, e digital com características distintas da fotoquímica, quando não se tem mais o processo físico-químico, é possível pensar, do mesmo modo, na presença da função poética da linguagem fotográfica. Centrado nas definições de poética de Todorov e Jakobson, podemos pensar a arte fotográfica e seus modos de particularização.

Todorov (1969, p. 16) salienta que o termo *Poética* assumiu vários significados no curso da história e que, de acordo com a etimologia, parece abranger tudo quanto diga respeito à “criação ou à composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio – e não no sentido restrito de coleção de regras e de preceitos estéticos referentes à poesia”. Nesse sentido, as colocações de Todorov remetem-nos as de Roman Jakobson (1969), ao alertar que os procedimentos estudados pela *Poética* não se confinam, somente, à arte de configuração e estruturação verbal e que não se limitam à literatura, já que “a questão das relações entre a palavra e o mundo diz respeito não apenas à arte verbal, mas realmente a todas as espécies de discurso” (p. 119).

Se, conforme Jakobson (1969), o poético trabalha com princípios de seleção e combinação, podemos, sim, pensar, na possibilidade da fotografia poética, na qual a seleção e a combinação dos elementos estruturantes ressaltem a função poética da linguagem.

Como afirma Berger (1996, p. 45), as fotografias não são, como muitas vezes se pensa, “um mero registro mecânico. Sempre que olhamos uma fotografia tomamos consciência de que o fotógrafo seleciona aquela vista de entre uma infinidade de outras vistas possíveis”. Ora, o fotógrafo, responsável pela construção do texto visual, registra os objetos e, desta forma, agrega todos os símbolos convencionados que os acompanham. A fotografia poética necessitaria *desreferencializar* as cenas flagradas, fazendo com que a imagem passasse da representação denotada para a conotada, pois o processo de singularização operado pela linguagem, predicado do texto artístico segundo Chklovski, é mais significativo quanto mais se abrirem os planos ou espaços ficcionais no mesmo texto.

O fotógrafo artista é aquele que desautomatiza os referentes, mesmo deixando-os nas subjacências, entrelinhas do texto visual. O emissor do texto visual, por

meio da câmera, constrói as suas próprias configurações simbólicas, de outra forma bem diferenciada das dos objetos e seres registrados; fabrica simulacros, figuras autônomas que singularizam o referente, mais do que o reproduzem.

Contista e fotógrafo selecionam e limitam uma imagem ou um acontecimento que seja significativo, que valham por si mesmos e que sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de “abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto” (CORTAZAR, 1974, p.152).

Philippe Dubois (1994), em *O ato fotográfico*, ressalta que não se devem esquecer, sobre as questões fotográficas, os gestos e processos totalmente culturais, que dependem, por inteiro, de escolhas e decisões humanas, tanto individuais quanto culturais, pois, nesse sentido, ocorre a junção homem e máquina para a captação do objeto. É por meio da captação de um dado da realidade que o fotógrafo realiza a sua arte; o elemento de que a fotografia se vale para se realizar é a própria realidade; o que a fotografia capta, de fato, está ali, existe. Ao registrar a realidade, todo o conteúdo cultural da forma de conteúdo emerge, assim como as palavras na literatura, para lembrar Chklovski, que precisam ser motivadas e (re)organizadas para não serem reconhecidas, mas sim, utilizadas para dar a sensação do objeto como visão.

Cabe, nesse momento, as reflexões de Roland Barthes (1984), em *A câmara clara*, cujo interesse pela fotografia adquiriu uma postura mais cultural; decretou que gostava dela contra o cinema, do qual não chegava separar. Barthes refletia o que fazia esse sistema “ser em si” e o que o distingui da comunidade das imagens.

Assim, primeiramente, apesar das evidências provenientes da técnica e do uso, e a despeito de sua formidável expansão contemporânea, o autor “não estava certo de que a Fotografia existisse e de que ela dispusesse de um ‘gênio próprio’” (p. 12). A classificação já dificultava a definição para o crítico, pois as divisões às quais ela é submetida seriam de fato ou empírica, ou Retórica, ou estética, “de qualquer modo exteriores ao objeto, sem relação com sua essência” (p. 13). Barthes, portanto, a chama de “inclassificável”, dada a sua “desordem”.

O autor começa, então, a particularizar essa linguagem visual, ao explicar o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que não mais poderá se repetir existencialmente:

Nela, o acontecimento jamais se sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre ao *corpus* que vejo; ela é o Particular absoluto, a Contingência soberana, fosca e um tanto boba, o *Tal* (tal foto, e não a Foto), em suma a *Tique*, a Ocasão, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável (p. 13).

A fotografia, podemos dizer, “eterniza” o momento flagrado, o “congela”, o “imobiliza”, pois o registro do acontecimento, de fato, aconteceu distinto da fábula fictícia da narrativa.

A fim de explicar a proximidade da fotografia com o real, Barthes a compara com os termos budistas *sunya* e *tathata*. O primeiro quer dizer “o vazio”, o segundo o “fato de ser tal”, “de ser assim”, “de ser isso”. Para o autor, uma fotografia sempre se encontra no extremo do gesto “isso é isso, e tal”, não diz nada mais, e “não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve” (p. 14).

A fotografia, segundo Barthes, jamais se distingue do que ela representa, ou pelo menos não se distingue dele de imediato: identificar o significante fotográfico não seria tarefa impossível, mas exige um “ato segundo de saber ou de reflexão” (p. 15). Por isso, diz que um cachimbo, na fotografia, é sempre um cachimbo, intransigentemente. Sobre essa “teimosia” do referente estar sempre presente, da qual, aliás, irá surgir a essência que buscava, o crítico diz que ambos (foto e referente) estão atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: “estão [fotografia e referente] colados em ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios [...] como que unidos por um coito eterno” (p. 15).

O referente da Fotografia não é o mesmo que o dos outros sistemas de representação. Barthes chama esse referente fotográfico, não a “coisa facultativamente real” que remete uma imagem ou um signo, mas a “coisa necessariamente real” que foi posta frente à objetiva, sem a qual não haveria fotografia. Não podemos, de acordo com o crítico, negar que “a coisa esteve lá”: “a ordem fundadora da Fotografia é a Referencia” (p. 115). O traço peculiar da Fotografia, assim, é que o referente “foi visto” (mesmo que se trate de objetos) “em carne e osso!, ou até mesmo em pessoa (p. 118).

O leitor de *A câmara clara* que pretenda defender a singularidade da arte fotográfica como “transformação” se desarma diante da “pseudo-crítica” de Roland Barthes, afinal, ele a defende ou a desqualifica como objeto estético e artístico? O autor parece adivinhar essa “pré-reflexão” possível, pois sua posição frente à fotografia é um

misto de “desqualificação poética”, ao fazer com que o leitor reflita ao ler a explicitação dessa “fatalidade” de a fotografia estar “colada” ao seu referente, o que a leva para a “imensa desordem do mundo: por que escolher (fotografar) tal objeto, tal instante, em vez de tal outro? A fotografia se torna, assim, inclassificável por que não há qualquer razão para marcar tal ou tal de suas ocorrências” (p. 16).

Consoante Barthes, os livros técnicos, os históricos e os sociológicos, para ver o significante fotográfico e observar o fenômeno global da fotografia, são obrigados, respectivamente, a acomodar a vista muito perto e muito longe. Faltavam aqueles que os tratassem como sistema particular de singularização, de uma linguagem significativa e intervalar entre o perto e o longe.

Não quer o autor nos dizer, ou melhor, sugerir que a fotografia precisa, por sua particularidade de estar “condenada” e “colada” ao seu referente, singularizar esse referente para ser arte, seja por meio de um instante peculiar flagrado ou por meios próprios, tais como ponto de vista, perspectiva de recorte, enquadramento, foco e outros elementos constitutivos do código ou forma de conteúdo fotográfica? O referente “na” e “da” fotografia não se configura como elemento expressivo para a estruturação da função poética da linguagem visual, já que o referente “adere”?

A decisão do fotógrafo em fotografar, a escolha do objeto, da aparelhagem; o tempo de exposição; o cálculo de diafragma; o comando de regulação; o posicionamento de foco, enfim, todas as operações constitutivas do ato da tomada resultam na (in)esperada decisão do disparo no momento decisivo, aponta Dubois. Depois, no que diz respeito à revelação e à tiragem, todas as escolhas se repetem: formato, papel, operações químicas, eventuais trucagens; em seguida, as provas tiradas penetrarão em redes e circuitos quase sempre culturais que definirão os usos da foto: “do álbum de família à foto de imprensa, da exposição em galeria de arte ao uso pornográfico, da foto de moda à foto judiciária etc.” (p. 85).

A imagem fotográfica não é somente uma impressão luminosa; é uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma vez só: o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão.

De acordo com o autor, no que se refere ao tempo, “a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante” (p. 161). O ato “corta”, o obturador “guilhotina” a duração, instala uma espécie de fora-do-tempo; reduz o fio do tempo, o instante detido; esse lapso

“curto” e “único” retirado do “contínuo do tempo referencial” torna-se perpétuo e “eternizado”, destinado a durar no próprio estado em que foi captado e cortado (p. 163).

No que se refere ao espaço, do mesmo modo, a “imagem-ato” fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. Assim, a foto aparece como uma “fatia única” e singular de espaço-tempo, literalmente cortada ao vivo; marca tomada de empréstimo, subtraída de uma continuidade dupla. Pequeno bloco de “estando-lá”, pequena comoção de “aqui-agora”, furtada de um duplo infinito (p. 161).

Esses termos utilizados por Philippe Dubois (1994) remetem-nos àquelas expressões da estrutura do miniconto que possui a eliminação como procedimento artístico: “amostra” da vida; episódio único; “flagrante” de um fato; acontecimento “instantâneo”; “momento singular” e representativo, e “abstração” de um todo.

O gesto do fotógrafo consiste em “subtrair” de uma vez todo espaço de um contínuo, “arranca” de um só golpe o que o difere do pintor que compõe e preenche a tela aos poucos:

Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada (golpe de machado) que retém um plano do real e exclui, rejeita, renega a ambiência [...] Sem sombra de dúvida, toda a violência desse gesto do *cut*. Ele é irremediável. É ele e só ele que determina a imagem, toda a imagem como todo. Espaço literalmente talhado de uma vez e ao vivo pelo ato fotográfico, haja ou não encenação, tudo acontece por inteiro de uma só vez. Em sua condição de princípio, esse é de fato o golpe do corte [grifos nossos]. (DUBOIS, 1994, p. 178).

Logo, para Dubois (1994), a fotografia retém, simultaneamente, espaço e tempo. O ato fotográfico realiza, além do “gesto de corte” na continuidade de um real, uma “passagem”, uma “transferência”: faz passar de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade.

O fundamental, de acordo com o autor, é que, ao “recortar” do mundo um pedaço de espaço e “congelar” o tempo, o ato fotográfico faz deles um “mundo novo” (espaço representado), cuja organização interna se configura a partir da própria forma gerada pelo recorte. “O espaço de representação é, portanto, o operador principal do ato fotográfico (tanto na produção quanto na recepção). É através dele que tudo passa (para a imagem)” (p. 210).

Estas questões espaço e tempo fotográfico dialogam com as do conto: o lugar geográfico por onde as personagens circulam é sempre de âmbito restrito, um bairro de uma cidade, uma rua de um bairro, uma casa de uma determinada rua e,

mesmo, um quarto de dormir ou uma sala de estar de uma determinada casa basta para que se desenvolva o enredo. Cabe aqui um comentário importante de Moisés (p.126) sobre as questões de espaço da forma narrativa do conto:

Raramente as personagens se deslocam para outros sítios. E quando isso ocorre, de duas uma: ou a narrativa ‘procura’ abandonar sua condição de conto, ou o deslocamento advém de uma necessidade imposta pelo conflito que lhe serve de base, vale dizer, preparação da cena, busca de pormenores enriquecedores da ação, etc.

Um fragmento basta para o desenvolvimento da narrativa. Nos contos de JGN, veremos que nem sempre sequer é possível identificar o local em que ocorrem os fatos.

À noção de espaço, segue-se a de tempo; observamos aqui igual unidade: os acontecimentos narrados no conto podem dar-se em curto lapso de tempo, uma vez que não interessam o passado e o futuro, as coisas se passam em poucos dias e, até mesmo, poucas. Há uma redução de espaço tempo no conto que, de certo modo, homologa com o gesto do corte fotográfico. Neste, o clique “recorta” o espaço e “congela” o tempo, naquele, ocorre a subtração espacial e temporal realizada pela economia da forma de conteúdo linguística.

Lagmanovich (2006, p. 45) diz que no miniconto “no existe una detallada caracterización de los personajes, ni tampoco una descripción minuciosa de las circunstancias”. Assim, vemos que conto e miniconto possuem a mesma concentração de estruturas.

Outro aspecto importante a ser notado é que nos minicontos em questão a narrativa tende a “reter” o desenvolvimento da narrativa, o fato é retardado, e a “descrição do relato” é prolongada.

Se já em 1970 Coronado percebe a capacidade de o conto “alterar-se”, ou melhor, transformar-se, o que dizer, então, dos minicontos de dimensões reduzidas, como os de JGN de seu *MMMCs* (2003)? Quais efeitos de sentido resultam do “retardamento” temporal e do “(re)corte” realizado pelo narrador que “limita” os fatos (o todo) e nos relata o momento preciso, o instante ficcional do miniconto (a parte do todo)? Ao se estruturar, por correspondência na organização da forma de conteúdo, com a linguagem da fotografia não estaria o conteúdo narrado eternizando-se de forma a fazer com que o instante se singularize? Se fotografar é conservar a imagem de alguma coisa, retratar o momento, o espaço ou alguém especial, logo, reter espaço-tempo, na mini ficção de

MMCs, não seria privilegiar a própria linguagem do miniconto, já que é por meio dela que o relato se constitui?

Para que tais recursos e procedimentos estruturais se realizem, é necessário que as escolhas vocabulares (eixo paradigmático) sejam organizadas (eixo sintagmático) de modo preciso.

El truco del escritor de microrrelatos consiste en agregar todas las palabras necesarias y ninguna de las innecesarias. El criterio no debe ser el de ‘poner menos palabras’, sino el de ‘no poner palabras de más’. No nos confundamos: no es lo mismo. El camino de la escritura de la minificción no conduce desde lo mucho y verboso hacia lo poco y conciso. Por el contrario, ese camino nos lleva desde la nada verbal, o sea, desde una intuición originaria no verbalizada, hasta el punto en que, después de sucesivos incrementos en la cadena de vocablos que se ha ido creando, ya no hace falta ningún vocablo más [grifos nossos] (LAGMANOVICH, 2006, p. 41).

O minicontista adiciona apenas o que é necessário, a palavra ideal, e dispensa aquelas desnecessárias para o desenvolvimento da ação; o corte verbal já se dá desde a elaboração da narrativa. O que chamamos de correspondência na organização das formas nos aspectos gerais entre a forma narrativa conto e miniconto e a fotografia se realizam: (i) pelo recorte de um todo; (ii) pela seleção de um *continuum* e (iii) pela escolha de um instante que seja mais significativo.

3.2 A CORRESPONDÊNCIA ENTRE MINICONTO E FOTOGRAFIA: ASPECTOS ESPECÍFICOS

O que denominamos correspondência na organização das formas nos aspectos específicos entre a forma narrativa conto e miniconto e a fotografia se realiza por meio do gesto do corte. Nos minicontos, esse gesto se manifesta por meio das elipses frasais, das frases nominais, das reticências, e das próprias estruturas da narrativa. Na fotografia, por sua vez, tal procedimento se realiza por meio do que Philippe Dubois (1994) chama de *fora de campo* ou *espaço off*.

Em certas situações de comunicação ou em certos enunciados, determinados elementos de uma frase dada podem deixar de ser expressos, sem que por isso os destinatários deixem de compreendê-la. Diz-se então que há uma *elipse*, que as frases são incompletas ou *elípticas*. Jean Dubois (1978, p. 207), no *Dicionário de linguística*, explica:

- a) A *elipse* pode ser situacional: em certas situações, não é indispensável pronunciar certas palavras para que o destinatário compreenda. Se perguntarmos a um pintor o que ele fez durante o dia e ele diz “Pintei” a *elipse* remete para quadros, que a situação permite acrescentar. Do mesmo modo, quando perguntamos “A que hora você vai embora?” e nos respondem “Às três”, a *elipse* de “vou-me embora” é permitida pelo contexto (aqui, a frase precedente);
- b) A *elipse* também pode ser gramatical. Palavras que o conhecimento da língua (das regras sintáticas) permite suprir podem ser omitidas. Assim, se produzo o enunciado “Completamente perdido”, são as palavras eu e estou que a estrutura da frase impõe que se introduza; o sentido do que precede não intervém em nada.

Pode haver *elipse* do sujeito, como em *Seja dito entre nós*. Há igualmente *elipse* quando várias proposições são justapostas, como *Ele corre, salta, sapateia, urra*. A *elipse* do sujeito é típica do estilo “telegráfico” (*Chegaremos amanhã*). Há também *elipse* do verbo em fórmulas como *Ao vencedor as batatas!*, e em frases como *Cada um levou uma ferramenta: João uma pá, Pedro, uma enxada, e Luís, um ancinho*. A *elipse* pode ter um caráter arcaico (é frequente em provérbios e adágios) ou em caráter familiar (pode assim expressar a ordem com força, como em “Em meus braços!”).

Gonçalves (s.d.), em *Noções de estilística*, esclarece-nos, ainda, que a *elipse* consiste na supressão total de um elemento na frase sem que isso prejudique a sua compreensão; tais elementos “omissos” são dispensáveis ao entendimento do texto. A *elipse* é vista como procedimento normal do idioma e muito empregada na oralidade, mas, ao ser utilizada como recurso estilístico nas narrativas literárias, contribui para a

expressividade e fluência do discurso, para a legitimação do foco narrativo e de “determinadas ações previsíveis que parecem se tornar singulares, uma vez que deixam de ser explícitas” (p. 82). Desse modo, sempre há, na elipse, um conteúdo que está ausente no enunciado e que pode ser, ou não, recuperado em determinadas situações.

As frases nominais constituem-se somente por nomes e prescindem de verbo, que podem ser “mentalizados”; a frase, assim, não é elíptica, embora o verbo o seja. Comum na língua falada, a frase nominal ocorre, com frequência, na língua escrita (prosa e verso): “É uma frase geralmente curta, incisiva, direta, que tanto indica de maneira breve, sumária, as peripécias de uma ação quanto aponta os elementos essenciais de um quadro descritivo” (GARCIA, 1986, p. 13).

Essa noção de ausência manifestada pela elipse e pela frase nominal remete-nos ao uso da reticência. Gonçalves (s.d., p. 116) explica que esse recurso é uma figura de pensamento que “consiste na omissão intencional de algo que deveria ou que se poderia dizer e que, por motivos próprios do enunciador, não é dito”. Há, então, um plano de conteúdo ausente marcado por esse recurso gráfico que, por não estar escrito por meio da linguagem verbal, se faz presente, apenas, por meio do sinal que o representa: (...).

Cunha (2001, p. 660) explica que esse sinal de pontuação serve para “indicar que a ideia que se pretende exprimir não se completa com o término gramatical da frase, e que deve ser suprida com a imaginação do leitor”. Distinta da elipse, na qual, muitas vezes, conseguimos recuperar o elemento ausente, a reticência exige um esforço maior do leitor, a fim de que o conteúdo possa ser não somente entendido, mas decodificado.

O que queremos destacar tanto na elipse que constitui um enunciado (frase, oração e período), como na estrutura do texto narrativo, é que nelas está presente um plano de conteúdo que ora pode ser recuperado, ora não, mas que está fora da moldura. Ao lermos os minicontos, percebemos que o termo ou a estrutura está ali, porém de forma ausente, o que poderá ser percebido, é claro, pela descrição, às vezes, exaustiva dos elementos da forma de conteúdo dos minicontos. Ao denominarmos elipses de estruturas da narrativa, queremos dizer que, de todos os elementos que compõem o texto narrativo, há aquele que não faz parte do relato e que, do mesmo modo, pode ser recuperado e pressuposto, ou não, a depender da trama narrativa.

Como falamos de estrutura narrativa, é indispensável que discutamos certos conceitos. Vejamos. De acordo com as reflexões teóricas sobre a narrativa dos estudos de Tzvetan Todorov, a narrativa ideal:

Começa por uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Daí resulta um estado de desequilíbrio; por ação de uma força dirigida em sentido inverso, restabelece-se o equilíbrio; o segundo equilíbrio é muito semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos [grifos nossos]. (Todorov, 1986, p. 76).

Essa estrutura descrita por Todorov (1986) pode ser esquematizada, tendo como referência principal o protagonista da história, por três momentos distintos: 1. Equilíbrio Inicial, em que o protagonista é apresentado ao leitor, mas não se encontra em sofrimento; 2. o Desequilíbrio ou Conflito, em que o protagonista por algum motivo começa a sofrer; e 3. Equilíbrio Final, no qual o protagonista restitui o equilíbrio.

Esta superestrutura descrita por Todorov (1986) pode ser definida como a tentativa do restabelecimento de uma situação de equilíbrio, rompida por um dano ou carência do protagonista, que deve ser reparado a fim de que haja a vitória. Devemos, é claro, estender o conceito dessas nomenclaturas do autor a fim de que possamos fazer relação com os textos em estudo. Dano ou carência, por exemplo, pode significar certo mal-estar da personagem por estar na fila de um concurso, como no miniconto “Quimeras”, ou a simples questão de decidir atravessar, ou não, a avenida de determinada cidade, no miniconto “Ele”. A vitória pode simbolizar a resolução desses dramas todos e não, especificamente, a conquista de uma batalha, típica dos contos maravilhosos.

Dos estudos de Todorov (1986), ressaltamos que a situação de Equilíbrio Final pode assumir algumas variações, não especificadas no modelo do autor, tais como: (i) a personagem principal encontra-se em uma situação de completa felicidade (desfecho do tipo “happy-end”) e (ii) a personagem intensifica sua carga de sofrimento ou, ainda, encontra-se em uma situação de felicidade relativa e outras. Destacamos que essa sensação de relativo bem-estar pode, até mesmo, resultar na morte da personagem principal, desde que isso signifique um alívio para o conflito desencadeado. Neste caso, a morte configuraria a resolução do conflito.

Outro estudioso da narrativa que vale a pena trazer para as nossas observações é Claude Bremond, que fez uma revisão dos estudos de Vladimir Propp, propondo, como modelo para os enunciados narrativos, uma estrutura triádica. Sua

proposta de esquema narrativo não se limitou ao conto folclórico, texto base das pesquisas de Propp, e pode ser expandida para as demais narrativas. A partir desse momento, falamos de estrutura dos enunciados narrativos.

Bremond, partindo do fato de que a natureza cronológica da estória implica que um evento 1º comece (= antes), 2º se desenvolva (= durante) e termine (= depois), segundo uma relação do consequente ao antecedente, estabelece uma lógica de possibilidades que esclarece o encadeamento tanto das ações, como das virtualidades e das atualizações. Bremond parte do princípio de que o processo narrativo apresenta uma situação lógica na qual atuam três papéis básicos: vítima, agressor e ajudante, que se organizam de acordo com o seguinte esquema: Degradação (em curso e a evitar) → Melhora (da situação da vítima) → Ajuda (demanda de um ajudante).

Caso, ao final do processo, a ajuda é recebida, então a melhora será obtida e a degradação evitada. Por outro lado, se o processo de ajuda falha ou não é iniciado, não haverá melhora e a degradação não será evitada. Adam (1985), em *Le texte narratif*, ao revisitar os trabalhos de Bremond (1966), salienta que a maior parte das narrativas repousa sobre a alternância entre as fases de degradação e melhora, e de equilíbrio e desequilíbrio. Os estudos de Propp e de Bremond nos oferecem uma primeira visão do que poderíamos chamar de unidade mínima da narrativa: a proposição narrativa. Adam (1985) define proposição narrativa como uma combinação de uma ou mais funções com um ou mais atores.

Interessa-nos, nesse esquema proposto, a seguinte observação de Adam (1985): há o *Agente* (A1), que inicia a ação ou cuja intervenção modifica o curso das coisas; o *Paciente* (A2), que se submete às transformações; e, por fim, o *Objeto* (A3), que ocupa o lugar de instrumento. As proposições narrativas irão se agrupar, formando, assim, o que poderíamos chamar de um texto narrativo.

Ora, nem sempre, nos MMCs de JGN, há um agente que inicia a ação, ou mesmo um paciente que se submete a tais transformações, ou melhor, nem sempre é possível perceber a alteração ou mudança de estado/ser das personagens. Quando isso for possível, esse elemento narrativo será percebido de maneira pressuposta; é o leitor que deve fazer essa dedução.

Esses procedimentos a respeito do funcionamento da narrativa já nos permitem traçar algumas condições para que um enunciado possa, a partir de uma abordagem estruturalista, ser definido como uma narrativa. A esse respeito, André Guirland Vieira (2001, p. 601), em seu artigo “Do Conceito de Estrutura Narrativa à sua

Crítica”, ressalta que, em primeiro lugar, deve haver uma relação lógico-semântica entre funções e atores para que possa haver uma proposição narrativa. Para que tenhamos um texto narrativo coerente é preciso que os fatos denotados pelas *proposições narrativas* estejam ligados por uma relação *cronológica* e *lógica*. Para que haja narrativa, é preciso, também, que haja uma transformação entre uma situação ou estado inicial e a situação ou o estado final que funcione como uma conclusão do texto narrativo.

A situação inicial da narrativa é determinada “pelas relações existentes entre as personagens, anteriormente a qualquer ação” (D’ONOFRIO, 2004, p. 75). Consideramos dupla a situação inicial de uma narrativa: estática e conflituosa. Estática, pois a princípio não encerra nenhuma ação; e conflituosa, porque já contém, implicitamente, o conflito que desenvolverá os fatos da história. Mas será que toda narrativa se inicia com um estado de carência do sujeito em relação ao objeto? A falta deste põe sempre aquele em um estado de tensão? Dito de outro modo, em que medida essas estruturas podem ser percebidas explicitamente?

As formas narrativas conto e miniconto, por conta de sua estrutura concisa, não fazem rodeios para o desenvolvimento da ação, como vimos. Não há tempo para a descrição dos pormenores e, por isso, alguns dos elementos estarão, de fato, ausentes. Contudo, essa elipse atinge o ponto máximo nos minis de JGN. Se, nessas formas narrativas, o narrador não nos oferece a origem das personagens e o porquê de certos acontecimentos, nos MMCs esse procedimento funciona como estratégia para prender o leitor por meio de uma leitura sobremaneira rápida, diferente do romance, como nos pontua Cortázar (1974): o conto deve ganhar por *knock-out*.

Quanto à quebra da normalidade, “É claro que a transformação só pode ser iniciada a partir do momento em que o sujeito sai do estado de inércia, de situação, e começa a agir” (D’ONOFRIO, 2004, p. 77). Os minis de JGN, às vezes, estruturam-se, unicamente, como o relato da quebra de uma normalidade que não sabemos sequer porque se originou. Ou seja, quando um elemento está presente, não sabemos de que modo ele chegou a essa situação narrativa e é, nesse momento, que o leitor tenta deduzir o que está ausente no relato.

A situação final, descrita por Bremond, também é caracterizada como a resolução dos conflitos vividos pelas personagens. Os minicontos em estudo, às vezes, suspendem o desfecho; não há uma resolução de conflitos, pois o conflito e a intriga não se manifestam no relato e, quando conseguimos identificar o choque entre as

personagens, bem como os seus dramas, o final fica em aberto, ou, como dizemos, fora da moldura do relato. Há acontecimento ou fatos, matéria do conto conforme Coronado (1969-1970), e também do miniconto, mas os elementos que os constituem não estão sempre presentes.

Além de Tzvetan Todorov e Claude Bremond, um dos pesquisadores a chamar a atenção sobre a existência de uma estrutura no enunciado narrativo foi Carl Gustav Jung (1945/1984). Estudando uma quantidade muito grande de sonhos, Jung reparou que o sonho tende a se organizar como um drama. Retomando o conceito aristotélico de drama, o autor chegou à conclusão de que certos sonhos (sonhos médios) apresentam tal estrutura.

Conforme Jung, os sonhos apresentam uma situação inicial, a qual Jung chamou de Exposição: indica o lugar da ação, os personagens e a situação inicial do drama. A segunda fase é o Desenvolvimento da ação. Nesta fase, a situação inicial complica-se, estabelecendo uma tensão, porque não se sabe o que vai acontecer. Logo, o sonho encaminha-se para a terceira fase, a Culminação ou Peripécia, na qual acontece alguma coisa de decisivo, ou a situação muda completamente. A quarta e última fase é a Lise, Solução ou Resultado: ocorre a resolução do problema ou da falta, apontada na dramatização onírica.

Vieira (2001, p. 602) observa que “Jung (1945/1984) não irá empregar o termo narrativa, mas drama, utilizando, assim, a mesma terminologia empregada por Aristóteles (1992). Tal fato se explica pelo estado da arte na época”. De qualquer maneira, a unanimidade entre os estudiosos da narrativa em apontar Aristóteles como seu principal precursor nos autoriza a entender, neste caso, drama como narrativa. Outro ponto salientado por Vieira (2001) é o fato de que Jung organiza sua estrutura narrativa a partir de quatro macros proposições: (1) Exposição, (2) Desenvolvimento, (3) Peripécia e (4) Resultado.

Portanto, verificamos em Todorov, a situação estável da narrativa com a apresentação das personagens, do espaço-tempo; a configuração de desequilíbrio ou conflito, e a retomada de equilíbrio. O equilíbrio final não é idêntico ao equilíbrio inicial da narrativa, pois, por conta de todo o desenvolvimento e resolução do conflito, ocorreu uma “transformação” do personagem e de determinado fato.

Em Bremond, percebemos uma estrutura sequencial parecida com equilíbrio inicial – evento perturbador – ação – resolução – equilíbrio final. Interessante, nos estudos do autor é a degradação que, provavelmente irá ocorrer. O leitor parece que

espera um conflito que desestabiliza a paz inicial dos acontecimentos relatados. Em Jung, por sua vez, verificamos as quatro macros proposições que nos remetem às estruturas dos demais autores.

Esses esquemas interessam-nos por conta da própria natureza concisa da forma narrativa miniconto, a escolha do instante mais singular e o modo como o fato é organizado. Esses elementos destacados estarão presentes no relato, mas de forma ausente. Ora um, ora outro elemento dessa estrutura narrativa pode ser percebido ou pressuposto; outras vezes, o leitor não conseguirá recuperar o conteúdo que não foi relatado. A elipse da estrutura narrativa, a do enunciado (frase, oração e período), a frase nominal e a reticência, nem sempre poderão ser identificadas e, por isso, promoverão uma lacuna, um hiato no desenvolvimento do relato. Nesse sentido, esses recursos funcionam como procedimentos estéticos do gênero narrativo e da forma narrativa miniconto.

Essas questões ficarão mais detalhadas na seção 4, em que faremos a análise descritiva e interpretativa dos textos. Como pontua Arnaldo Franco Junior (2009, p. 34), em “Operadores de leitura da narrativa”, a primeira “é aquela voltada para a decomposição do texto em elementos menores que o constituem e o fazem pertencer a um determinado gênero literário”; a segunda “volta-se para a compreensão das possíveis relações de sentido que se estabelecem entre tais elementos que constituem o todo textual e, também, para a compreensão das possíveis relações de sentido que se estabelecem entre a ordem que preside a organização de tais elementos sob a forma de texto e a história ali narrada”. Enquanto numa a decomposição em elementos menores faculta a compreensão e a classificação das partes que o constituem, na outra é possível perceber as relações entre o texto e o seu leitor, o texto e o seu autor, o texto e a escola literária da qual faz parte e com que se vincula, assim como permite dialogar o texto com a sociedade a história.

Feitas essas considerações sobre o fora da moldura do relato, podemos, a partir desse momento, discutirmos a questão do fora da moldura da imagem fotográfica.

3.3 O FORA DA MOLDURA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA: O FORA DE CAMPO OU O ESPAÇO OFF

Dubois parte da noção do corte para refletir sobre a questão do espaço e do tempo fotográfico. O gesto do corte é o mesmo, “pois o ato é único e global, recortando no mesmo movimento o espaço e o tempo, indissociáveis com relação ao ato, em compensação o eixo (espacial) sobre o qual ele exerce seus golpes (cortes) é diferente do eixo temporal por natureza” (p. 177).

A fundamentação do autor sobre o espaço *off* baseia-se: (i) na relação do recorte com o fora-do-quadro (o espaço-foto e sua exterioridade no momento da produção da imagem); (ii) na sua relação com o quadro propriamente dito e com a composição (o espaço-foto em si mesmo, em sua autonomia de mensagem visual); e (iii) na sua relação com o espaço topológico do sujeito que o vê (o espaço-foto e sua exterioridade no momento de recepção da imagem).

Interessam-nos, particularmente, os cenários fotográficos:

[...] portas ou janelas, mais ou menos entreabertas; fundos, ou fundos duplos, de cena; espelho; quadros; recortes de todos os tipos; [...] tudo o que pode indicar ou introduzir dentro do espaço homogêneo e fechado do campo fragmentos de outros espaços, em princípio contíguos e mais ou menos exteriores ao espaço principal. (DUBOIS, 1994, p. 187).

O autor divide esses cenários em quatro séries, quais sejam, 1. Fora-de-campo por efeito de (re)centramento; 2. Fora-de-campo por fuga; 3. Fora-de-campo por obliteração, e 4. Fora-de-campo por incrustação.

Dubois (p. 179) parte então do espaço fotográfico como corte, extração, seleção, desprendimento, levantamento, isolamento, enclausuramento, como espaço sempre necessariamente parcial (com relação ao infinito do espaço referencial); o espaço abrange, constitutivamente, um resto, um resíduo, um outro: o fora-de-campo ou espaço *off*.

O que está fora da moldura fotográfica configura-se como “Um Outro”, conteúdo irrecuperável que causa o estranhamento: o que está fora é tão importante quanto o que está dentro e faz parte do conteúdo da moldura visual. É, pois, por conta desse procedimento estrutural que Dubois cita Stanley Cavell² que destaca:

2 *The world viewed*, Nova York, Viking Press, 1971, p. 24. Citado por Rosalind Krauss, “Stieglitz/Equivalents”, em *October*, n. 11, Nova York, 1979, pp. 133-134.

O que se passa numa fotografia é que isso tem um fim [...] Quando uma fotografia é recortada, o resto do mundo é afastado. A presença virtual do resto do mundo e sua evicção explícita são tão essenciais para a existência de uma fotografia quanto o que ela apresenta explicitamente.

Logo, o que está fora só se revela interessante porque um conteúdo foi captado, escolhido e privilegiado para ser visto; contudo é o que está dentro que torna possível o interesse de quem “observa” e “espia” a fotografia. O “Ver”, em nossas considerações, seria a primeira atitude daquele que está diante da foto, ele leva em conta o que faz parte do que foi fotografado; e “Espiar”, por outro lado, é a atitude daquele que já percebeu o conteúdo elíptico que pode ser observado, justamente, porque está fora de campo. O que espia quer, conforme as palavras de Cavell (1971), recuperar o que foi afastado do mundo; a presença apenas virtual o incomoda e o instiga. Segundo Santaella (2009, p. 58):

A realidade visível é vasta. O enquadramento da foto a recorta e fragmenta. [...] O exame do enquadramento que recorta o visível e guilhotina a duração, o fluxo, a continuidade do tempo, assim como o ponto de vista assumido pelo fotógrafo, constituem-se em mola mestra para a leitura da fotografia.

Este comportamento fotográfico é correspondente, como veremos nas análises, aos dos minicontos de *MMCs*: o leitor quer saber *como* determinada personagem chegou até onde está, *porque* está onde está e, até mesmo *onde* determinadas ações ocorrem; o que nem sempre será possível tendo em vista as elipses das estruturas narrativas.

O leitor dos minicontos e observador das fotos tentam fazer uma relação do fora com o dentro, situação dada, no caso da imagem fotográfica, como inevitável, existencial, irresistível:

O espaço *off*, não retido pelo recorte, ao mesmo tempo que ausente do campo da representação, nem por isso deixa de estar sempre marcado originariamente por sua relação de contiguidade com o espaço inscrito no quadro: *sabe-se que esse ausente está presente, mas fora-de-campo*, sabe-se que esteve ali no momento da tomada, mas ao lado.[grifos nossos] (DUBOIS, 1994, p. 179-180).

Portanto, em fotografia, o fora-de-campo é sempre o excluído singular, imediato de um estando-lá visível, porque percebemos uma ausência por conta de uma presença no campo fotográfico.

A primeira série é definida por Dubois (1994) pela inserção de um quadro vazio sem suporte interno próprio representado no quadro da representação, a foto em si. Esse quadro vazio é desprovido de qualquer conteúdo e, por isso, não veicula, de fato, um fora-de-campo particular. Essa moldura exerce uma “função de localização enquadrante de uma parte do espaço do campo” (p. 189).

O autor exemplifica esse recorte com as séries de quadros de Christian Vogt. Dessas composições, Dubois salienta as relações que se estabelecem entre o recorte principal (constitutivo) e o quadro em segundo grau, bruto e vazio, interiorizado, dentro do primeiro:

[...] quanto mais o segundo quadro, figurado, aparece como um ‘verdadeiro’ quadro, fechado, próprio, com limites bem definidos, pura circunscrição, o recorte principal, o que faz o todo, é esfumado, turvo, flutuante, fundido em *dégradés* que caminham para o branco do papel, [...] como se o efeito-lucarna do quadro interior só se instituisse plenamente sobre o apagamento aparente e ilusório da função de *recorte* da foto. [grifos nossos] (p. 189).

Por outro lado, segundo o autor, o espaço que o quadro representado delimita em seu interior corresponde, em geral, a um campo de nitidez, ao passo que o fora-de-campo desse segundo quadro constitui uma zona de *flou* maior ou menor, a depender da moldura artificial utilizada. Assim, há, nessa série, um espaço enquadrado, principal e constitutivo, e um espaço enquadrante e delimitado.

Nesse sentido, tomando por base as séries de Christian Vogt, Dubois admite que, na verdade, esse efeito quase não vem quebrar, romper, deslocar a homogeneidade do campo geral, nem, tampouco, esconder, mascarar, obliterar uma porção do espaço global; nem mesmo insere, acrescenta, incrusta um “novo espaço” no quadro principal. Logo, nesse recorte realizado pela moldura artificial, ocorre certo tipo de separação precisa: há um espaço geral, constitutivo e outro parcial, enquadrante que “emoldura” o todo maior.

Desse modo, devemos pensar a questão da elipse no *fora-de-campo* por efeito de (re)centramento se relacionarmos os dois espaços: *in* e *out*. O espaço *in* e o espaço *out* funcionariam como sinédoques, pois um possui uma relação direta com o outro, não uma relação simbólica e metonímica. Não percebemos um conteúdo que não possa ser recuperado, não há um ocultamento que configure um fora de campo encoberto, embora haja a presença de um *cenário* que seleciona espaços que ficam dentro e fora da moldura e causem um efeito *in* e um efeito *out*.



Christian Vogt. *Frame series* (1975-1976)

A segunda série, por sua vez, já possui um conteúdo encoberto ou oculto que, de fato, está dentro da moldura, mas fora da visão. No fora-de-campo por fuga, a configuração espacial realiza-se mais pelo jogo dos recortes naturais, inscritos no espaço referencial representado, tais como “portas janelas, postigos e diversas aberturas que dão para um novo campo, inesperado ou não, situado ‘atrás’ do campo fechado de representação” (DUBOIS, 1994, p. 192). Esses recortes naturais funcionariam como os artificiais do fora-de-campo por efeito de (re)centramento que dão a ilusão de campos *in* e *out*, porém, nesse caso, exercem a função de esconder um conteúdo que pode, apenas, ser pressuposto ou imaginado. Aqui, sim, o jogo dos recortes colabora para causar o efeito de surpresa.

Ao olhar a foto, o “leitor da imagem” quer “espiar” o que está encoberto na moldura geral, a foto em si. Nessa série, ainda que seja possível imaginar o que está fora, o leitor toma por base o “pedaço”, “a parte” para chegar “ao todo”. Ainda conforme a descrição de Dubois:

[...] o princípio dos recortes encaixados funciona de maneira muito simples: o campo (a caixa cênica) e o fora-de-campo (que as aberturas deixam entrever) constituem um espaço contínuo e homogêneo no plano referencial. Em princípio não existem trucagem, nem manipulação a não ser da escolha do

ponto de vista, que deverá ser atentamente determinado, pois é dele que dependerá o encaixe e, portanto, tudo deverá ser visto pelos buracos da cena. (DUBOIS, 1994, p. 192).

Essa série, portanto, além da escolha do ângulo de visão, se vale do corte para constituir sem interrupção todo o espaço fotográfico, o campo e o fora-de-campo em série. Dito de outro modo, o fotógrafo clica uma caixa (campo fotográfico) cujo conteúdo interno (fora do campo) não é mostrado. A escolha de ângulo e de corte realizados pelas aberturas, não mais artificiais como no fora-de-campo por (re)centramento, mas agora naturais, contribuem para o efeito narrativo, de suspense ou de inquietação surreal, como pontua Dubois (p. 194).

Esse jogo de recortes dá a impressão de que algo aconteceu ou está prestes a acontecer; é o “clique” exato do momento em que alguém abre ou fecha a porta ou a janela, entra ou sai de um postigo, emerge ou imerge, parcialmente, de um local. A narrativa, ou melhor, a sugestão de acontecimento é causada por essa captação que flagra um “fato” iminente, gerando, assim, a ideia de sequência. Dubois exemplifica o fora-de-campo por fuga com a fotografia de Ralph Gibson, *The enchanted hand* (1969).



Ralph Gibson. *The enchanted hand*. (1969)

Ralph Gibson³ nasceu em Los Angeles, em 1939. Nos seus mais de quarenta anos de carreira, possui mais de quinze prêmios internacionais e foi condecorado *Commandeur l'Ordre des Arts et des Lettres* da França e doutor honorário da Universidade de Maryland e da Ohio Wesleyan. Iniciou a arte fotográfica sob os ensinamentos de uma mestra da fotografia, Dorothea Lange, e, posteriormente, com Robert Frank. Com estes, compreendeu: o rigor da técnica, a luz perfeita, o enquadramento detalhado. Possui mais de 30 livros publicados, dentre os quais o *Libris ex*, resultado de uma pesquisa e de documentação fotográfica do aspecto visual da escrita em suas várias formas. Fez mais de 35 monografias: *Light Strings*, publicada em 2004. Suas fotografias estão incluídas em mais de cento e cinquenta coleções em museus pelo mundo e apareceram em centenas de exposições. Seu estilo peculiar foi, por várias vezes, apontado por críticos como cruzamento das tendências surrealista e minimalista.

Na foto, vemos o final de um corredor, uma porta entreaberta, uma luz fosca, vinda de trás e somente uma mão (a parte), surgida pela abertura da porta, destacada pela contraluz. A sugestão de narrativa ou sequência de ação é percebida pela mão que está pronta para tocar a maçaneta da porta ou que acabou de tocá-la. É o leitor da imagem que precisa recuperar o conteúdo elíptico, a saber, o corpo dessa mão.

Outro aspecto importante a ser notado é que esse procedimento remete-nos a um “repertório cinematográfico” aos moldes de Alfred Hitchcock, e ao jogo de recortes propositais utilizados nas fotografias eróticas, pornográficas e todas aquelas voltadas aos conteúdos adultos. Cada uma delas, ao seu modo, procura provocar o leitor da imagem, seja para causar suspense, seja para prender atenção e fazer com que fique curioso em descobrir o que está “velado”.

A terceira série, o fora-de-campo por obliteração, constitui

[...] tudo o que vem introduzir, no campo de base enquadrado pela tomada, espaços neutralizantes de todas as formas, de todas as cores e de todas as naturezas (por exemplo, quadrados negros ou retângulos brancos ou coraçõezinhos vermelhos, ou halos fantasmáticos gerados pela imprevisível alquimia da emulsão etc.), esconderijos ou véus, de certa forma vêm cobrir certas porções do campo e produzir efeitos de mascaragem pontual, de apagamento, de eliminação parcial. [grifos nossos] (DUBOIS, 1994, p. 195).

Diferente da primeira série, o fora-de-campo por (re)centramento, na qual um quadro vazio é introduzido no campo do representado (a foto), e da segunda, o fora-

3 [Http://www.ralphgibson.com/](http://www.ralphgibson.com/)

de-campo por fuga, em que a escolha de ângulo e de corte realizada por aberturas naturais deixam um conteúdo escondido, nesta terceira série surge, no campo, superfícies opacas, mas vazias de qualquer conteúdo representativo. Essas manchas adquirem um sentido somente na medida em que obliteram o que está “borrado” na fotografia e quando eliminam, manchando, determinada parte do campo.

Determinados artistas, explica Dubois (1994, p. 195), mascaram, parcialmente, determinadas partes da fotografia (o todo) por meio de diversas maneiras: pintura, papel, adesivo, raspagem, borrões, etc. Nestas séries, há também o uso fetichista da foto que é utilizada, literalmente, como substituta exata de que representa: a foto arranhada ou raspada de ex-marido ou ex-mulher, ou mesmo de outra pessoa odiada. Existem outros casos em que esses efeitos de ocultação e apagamento são produtos do acaso, das marcas do tempo que desgastam determinadas partes da foto.

Esta terceira série sinaliza o registro de censura tanto de capas de revistas e de filmes pornográficos, como de traços de rosto de menores, seja em revistas e jornais, seja na TV. Nesse segundo caso, a superfície obliterante, geralmente um quadrado negro ou fosco na foto, funciona como as siglas dos nomes de crianças e adolescentes nos textos verbais. Em todos os casos, explica Dubois (p. 196), o espaço global do campo fotográfico é desestruturado, quebrado, despedaçado por ausências, vazios, buracos: uma ausência representativa, um gesto de censura castradora, que, ao mesmo tempo em que mascara determinada parte, sublinha e destaca o ponto em questão.

Esse ponto obliterado e, portanto, fora-de campo, a depender da natureza da fotografia, operacionaliza o *studium* e o *punctum* de que nos fala Roland Barthes (1984), em *A câmara clara*. A fim de extinguir o “interesse humano” por certas fotografias, Barthes denomina de *studium* a “aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso [...]” (p. 45-46). Pelo *studium* se participa das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações; o *studium* é o campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente: gosto / não gosto; é da ordem do “gostar” e não do “amar”; mobiliza um “meio-desejo”, um “meio-querer” (p. 48). Reconhecer o *studium* é encontrar as “intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas; compreendê-las sempre, por isso sua ligação com a cultura; uma espécie educação” que permite encontrar o *Operator*; viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vivê-las de certo modo contrário, segundo o querer do *Spectator*.

Portanto, podemos dizer que o interesse por fotografias eróticas e pornográficas entrariam no conceito de *studium*, nas quais percebemos, claramente, o propósito do *Operator*: a de mostrar as partes sexuais e, até mesmo, o próprio ato sexual. Uma vez que a imagem revela explicitamente a parte que mais interessa determinado tipo *Spectator*, este pode dizer se gostou ou não, ele sana a sua curiosidade.

O *punctum*, por sua vez, parte da cena, como imagem flecha; designa a “ferida”, a “picada”, a “marca” feita por um instrumento pontudo; remete à ideia de pontuação, em que “as fotos são de fato como pontuadas, às vezes até mesmo mosqueadas, com esses pontos sensíveis [...]” (p. 46). O *punctum* de uma foto é, dessa forma, o acaso que nela “punge”, “mortifica” e “fere”; é um detalhe, um objeto parcial. O *punctum* não leva em consideração a moral ou o bom gosto, pode ser “mal-educado” (p. 71); e, por mais brilhante que o *punctum* possa ser, tem “mais ou menos virtualmente uma força de expansão”. Essa força, muitas vezes, é metonímica; ao mesmo tempo em que permanece como “detalhe”; preenche toda a fotografia, explica Barthes (p. 73). Não é possível, contudo, estabelecer uma regra precisa de ligação entre o *studium* e o *punctum*; trata-se de uma “co-presença”.

Assim, ao *subtrair*, por meio do *fora-de campo*, determinada parte do que é essencial, o ponto obliterante funciona como o *punctum*: o corte, a ausência, a subtração, enfim, a *elipse* que fere e quebra a expectativa do querer do *Spectator*. Como já se é sabido que a natureza das fotos eróticas e pornográficas é mostrar, nada mais coerente que utilizar tal recurso apenas na capa; é no interior do produto que o *Spectator* irá entrar em contato com o *studium* e, portanto, apreciar o conteúdo do que foi censurado pela elipse proposital da capa ou cartaz.

Na estratégia do *fora-de-campo* por fuga constrói-se um percurso que deixa o *studium* em aberto, em estado neutro, pois não subtrai o que está diante do observador, apenas o escamoteia, por meio de recortes naturais. O *punctum*, então, neste tipo de série é construído a partir da seleção, combinação e organização singular dos elementos da fotografia, de seus referentes. No *fora-de-campo* por obliteração, é a parte obliterada que se transforma em *punctum*, a marca feita por objeto pontudo como exemplifica Barthes (1984), por conta de um “querer sanar” o *studium*.



E. J. Bellocq. Série de *As prostitutas de Storyville Nova-Orleans* (1912)

Dubois (1994) explica a terceira série com a coleção de prostitutas de Storyville de 1912. Conforme as pesquisas de Henrique Marques Samyn (2006), o fotógrafo norte-americano (1873) trabalhou em Nova Orleans, nas primeiras décadas do século XX, fotografando barcos para ganhar a vida. Bellocq será reconhecido, internacionalmente, vários anos após a sua morte. Os negativos de Bellocq foram descobertos, casualmente, pelo fotógrafo Lee Friedlander; são fotografias que retratam as prostitutas que trabalhavam nos bordéis de Storyville e que revelam um fascinante mundo paralelo e oculto do início do século XX. Storyville era uma região de Nova Orleans confinada à prostituição. Ainda que o fotógrafo tenha se dedicado à fotografia comercial, provavelmente, aproveitava as horas livres para fotografar as mulheres de Storyville, que, a avaliar pela cumplicidade que se observa nas fotografias, não se incomodavam muito com a presença do fotógrafo.

De acordo com Samyn (2006)⁴, as fotos são um “testemunho visual” da ambiência da época, dos bordéis transpirando cor e vida, decorados com tapetes orientais, candeeiros de cristal, muitos espelhos e animados pelos músicos de jazz da

4 <http://www.carcasse.com/revista/anfiguri/bellocq/index.php>

época. Por outro lado, configuram-se, também, como retratos da intimidade: mulheres sem vergonha da sua nudez em frente à câmara; vestidas ou despidas em variadas poses, sem mostrarem atos sexuais ou retratarem qualquer cena na presença de um homem. Foi, pois, com estas fotografias que Bellocq produziu uma considerável coleção de fotografias com “valor histórico”. Infelizmente, ressalta Samyn (2006), grande parte das suas fotografias foram destruídas após a sua morte, restando somente cerca de uma centena de negativos, salvos por Friedlander. Apenas em 1970, quando o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque tomou conta da existência de suas fotografias, foi que a coleção do artista foi editada, inclusive em livro.

A quarta e última série de que nos fala Dubois (1994), o fora-de-campo por incrustação, são todas as fotos com superfície refletora: “em todos os casos, trata-se de inserir, pelo jogo do reflexo, dentro do espaço ‘real’ enquadrado pelo aparelho (o campo), um (ou alguns) fragmento(s) de espaços ‘virtuais’, exteriores ao primeiro quadro, mas contíguos e contemporâneos a ele” (DUBOIS, 1994, p. 196).

A justaposição de imagem reflexo na imagem que a origina produz uma série de efeitos agrupados: em primeiro lugar, o fragmento de fora-de campo constituído pelo reflexo ocupa, ele próprio, um espaço no campo, ou seja, vem mascarar, apagar, apropriar-se de uma porção deste, como no caso de obliteração (DUBOIS, 1994, p. 196). Contudo, a parte obliterante não é neutra, não se estrutura por recortes artificiais, os quadrados negros, por exemplo, mas estrutura-se por uma presença, uma adição suplementar, um acréscimo oriundo de um campo que está na própria moldura, gerando, assim, a aglutinação das imagens.

Além disso, “o fora-de-campo do espelho, na medida em que é uma representação total e não apenas uma pura opacidade, não se contenta com ocultar uma parte do espaço do campo (supressão), ele funciona aí também por adjunção, adição, inscrição de um espaço figurativo em um outro” (DUBOIS, 1994, p. 198). O fora-de-campo por incrustação estrutura-se, portanto, pelo recorte do espelho no recorte da foto.

Dubois explica, ainda, que, por um lado, há casos em que o espelho interno reflete uma porção de espaço que está, de fato, situada fora-de campo e, por outro lado, há aqueles em que o espelho remete a um plano de espaço já situado no campo, mas que se vê sob um novo ângulo. Nos dois casos, o autor explica que vemos que se trata, principalmente, de multiplicar os olhares dentro do campo, de evitar a planura da visão monocular do aparelho, não imitando o efeito estereoscópico do olhar humano, sempre

centralizador, mas marcando mais radicalmente em toda a sua heterogeneidade uma visão estourada e polimórfica do espaço fotográfico (DUBOIS, 1994, p.198-199).



Ilse Ring. *Auto-retrato com espelhos* (1931)



Ilse Ring. *Auto-retrato com espelhos* (1986)

Alguns dos textos presentes em MMCs possuem estruturação de linguagem comum à da fotografia, e nos fazem pensar em que medida o miniconto particulariza o acontecimento narrativo. O objetivo central de nosso estudo é perceber a plasticidade dos recursos literários dos minicontos de JGN, possibilitando-nos refletir sobre a poeticidade da linguagem ao clicar o momento mais singular de uma dada situação, cena, acontecimentos da narrativa.

Gonçalves (1994, p. 18), retomando René Wellek e A. Warren, esclarece que

o meio de expressão específico de uma obra de arte não é meramente um obstáculo técnico que tem de ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão individual do artista.

Desse modo, tornam-se essenciais que se tenham claras as especificidades de cada gênero, de cada objeto artístico para que se “caminhe” na direção do entendimento das influências de um gênero em outro e compreender a questão da correspondência na organização das formas. Foi por esse motivo que refletimos sobre estas questões, acompanhadas, evidentemente, da particularidade do enunciado e da narrativa que nos interessa nesse estudo, a elipse de oração e das estruturas, juntamente com a da fotografia, o fora-de campo ou espaço *off*.

Maria Heloísa Martins Dias (1996, p. 157), em artigo intitulado “Os múltiplos ecos de um mesmo grito”, nos traz observações interessantes a esse respeito, ao dizer que

quanto mais a arte se centra na própria linguagem, trabalhando internamente os modos com que experimenta sua auto representação enquanto signo estético, mais se torna consciente de que tal construção só pode-se fazer, embora pareça paradoxal, se alimentada por outras linguagens exteriores a ela e com as quais dialoga.

Os minicontos em questão, na medida em que rompem e retomam particularidades do gênero prosa e forma narrativa conto, permitem-nos repensar a própria linguagem e, como aponta Dias (1996), verificar de que modo os outros meios “contaminam” o objeto-base.

Assim, ao se realizarem pesquisas dessa natureza, é imprescindível que, em determinados momentos, cheguemos ao limite de posicionamentos que culminam na

inserção de novos paradigmas teóricos e, com isso, numa maior reflexão sobre as questões de interdisciplinaridade que, contemporaneamente, propõem o entrecruzamento da arte literária com outros sistemas semióticos, tais como o cinema, a pintura, etc., além da própria relação entre os gêneros da literatura (prosa e poesia).

Ao tomar por base esses apontamentos sobre a correspondência na organização das formas, optamos por, primeiramente, analisar os minicontos para, posteriormente, verificarmos de que modo a correspondência com a linguagem da fotografia ocorre e qual efeito de produção de sentidos decorre, pois a presença de tais recursos operatórios configuram-se como elementos poéticos da narrativa em estudo, singularizando o relato dos acontecimentos, o que denominamos de a poética de instantes ficcionais, em que determinado acontecimento é clicado pela linguagem no seu momento mais significativo.

4 ANÁLISE DOS MINICONTOS

4.1 “A DANÇA”: ESCRITURA TRAMADA

O miniconto “A dança” (94 palavras) está inserido em “As criaturas”, “o mais extenso e complexo conjunto” (NOLL, 2003, p. 23), na parte “Os gladiadores”, seção “Os vencedores”:

Amanhã, mirando a sua lápide, conseguirei convencê-lo... Direi: “Se o fato aconteceu foi porque a contingência estava engatilhada”. Quando ele chegou com o presente e eu o abri com uma pressa infantil... Depois de tanto tempo daquela fraca companhia, sem carga de expressão... Quando ele veio com o presente e eu o abri meio inebriado com o crepitar do papel... Bem, não pude deixar de usá-lo, ali mesmo. E contra ele. O piso negro convertia-se muito lentamente à cena. As marcas das solas já se moviam, sim, mas ainda como caranguejos... (NOLL, 2003, p. 302)

Tomando por base o conceito de fábula proposto por Tomachevski (1976, p. 173), como “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra”, teríamos certa dificuldade em sintetizar ou até mesmo descrever a história relatada, por conta de seu “conteúdo impreciso”. Um narrador-personagem, em primeira pessoa, projeta, para um momento posterior, “Amanhã”, determinadas ações, percebidas com os verbos no futuro do presente, a saber, a de convencer alguém a algo que não nos é relatado com clareza, e a dizer a esse alguém que “Se o fato aconteceu foi porque a contingência estava engatilhada”. O leitor se pergunta: que fato ocorreu na fábula da narrativa? Nesse sentido, precisar a fábula do miniconto torna-se um trabalho analítico complicado, por conta de sua estrutura textual sobremaneira tramada.

Segundo Tomachevski (1976), o conceito de fábula implica o relato dos acontecimentos que já foram, enquanto que o conceito de trama refere-se ao modo como esses acontecimentos estão sequenciados, fornecendo, ao leitor, o conhecimento do que se passou. Seria a partir da trama, ou ainda, do modo como o miniconto organiza os fatos, ou o “conteúdo sem precisão”, que o leitor poderia perceber a singularidade da narrativa, que prima por “obliterar” a clareza dos aspectos articulados da ação.

Quando o narrador-personagem, logo nas primeiras linhas do texto, enuncia as futuras ações de “conseguir convencer” e de “dizer”, o “fato” já aconteceu. Assim, os fatos não ocorrem em ordem cronológica.

Franco Jr. (2003) observa a indeterminação dos “movimentos” próprios do gênero narrativo (introdução, desenvolvimento e conclusão). Para o autor, a

experiência de leitura demonstra que tais “movimentos” apresentam uma gama de variabilidade no que diz respeito à ordem de sua posição nos textos. Essa alteração da ordem dos acontecimentos é “fato comum a muitas narrativas policiais, de mistério, de terror e de suspense que se marcam, desse modo, por início *in ultima res*, isto é, que corresponde ao desfecho” (p. 33-34).

O miniconto “A dança” inicia com uma antecipação do final, ou seja, com a enunciação do narrador sobre o fato acontecido, do qual o leitor ainda não tem notícia. Há alguns “índices” que sinalizam o acontecimento: “lápide” (desfecho trágico, a suposta morte da outra personagem); “a contingência estava engatilhada” (fato detonador do desfecho trágico); “engatilhada” é um termo que pode levar a caracterizar a iminência do acontecimento e, também, promover a “imagem” de uma arma pronta para ser disparada.

A ambiguidade do enunciado suscita, nesse momento inicial da narrativa, um “desconforto” para o leitor que fica sem “referentes precisos”, mas, ao mesmo tempo, preparado para uma trama tensiva, de suspense, exigindo dele atenção. A estratégia final, como se vê, é sedutora por conta da incerteza do desfecho.

As primeiras linhas do miniconto trazem um enunciado que recorta o futuro de uma ação protagonizada pelo narrador: “Amanhã, mirando a sua lápide conseguirei convencê-lo”. O que vem a seguir é o discurso do narrador, em modo direto, entre aspas, que projeta uma explicação para o acontecimento presente no próprio enunciado, mas já “indiciado” anteriormente: “sua lápide” reporta, como dissemos, um desfecho trágico referente à outra personagem, provavelmente a mesma nas indicações feitas pelo uso do pronome “o”, que tem a função sintática de objeto direto na construção do sintagma “convencê-lo”.

O modo como nos são relatados os acontecimentos, seja no aspecto não cronológico, seja nas escolhas lexicais das expressões, contribui para a configuração da “atmosfera de suspense” da narrativa. A expressão “contingência engatilhada” funciona como um índice que nos remete à arma de fogo, ao revólver, à peça de arma que se puxa para disparar, embora tenhamos pouca certeza disso. O vocábulo “lápide”, por sua vez, auxilia na construção dessa atmosfera, pois o termo se refere tanto à “lousa tumular” como à pedra com inscrição para comemorar qualquer acontecimento. Ao dizer que usou o presente “contra ele”, em outro momento da narrativa, a personagem-narrador motiva a expressão, o que resulta na sugestão de um tiro ou disparo.

Convém, nessas elucidações, trazer a noção de índice, conforme Ch. S.

Peirce: “o índice está fisicamente conectado com seu objeto; formam, ambos, um par orgânico. Porém, a mente interpretativa não tem nada a ver com essa conexão, exceto o fato de registrá-la, depois de estabelecida” (CP, 2.299, *apud* NÖTH, 2008, p. 82). A fim de esclarecer o conceito de índice, signo da categoria de secundidade por estabelecer relações dêiticas entre o *representamen* e o objeto, Peirce compara-o aos signos icônico e simbólico. De acordo com o teórico, os índices não têm nenhuma semelhança significativa com seus objetos; referem-se a individuais, unidades e coleções singulares ou a contínuos singulares; dirigem a atenção para seus objetos por meio de uma “compulsão cega [...] Psicologicamente, a ação dos índices depende de uma associação por contiguidade e não de uma associação por semelhança ou por operações intelectuais” (CP, 2.302 *apud* NÖTH, 2008, p. 83).

Desse modo, como o índice é um signo que se refere ao objeto denotado em virtude de ser imediatamente ligado por esse objeto, é possível pensarmos no ambiente de assassinato. A imbricação desses elementos indiciais “arquiteta” a “intriga imprecisa” do miniconto, sugerindo um “possível assassinato” desse alguém pelo narrador-personagem. O *ocultamento* e a declaração de um homicídio por parte do “executor-narrador” se dão por meio dos índices, recurso estilístico que ressalta o estado de reflexão da personagem sobre o “fato” executado. É como se a personagem, ao mesmo tempo em que quisesse exteriorizar o ocorrido, também quisesse ocultar, para si e para o leitor, o “provável homicídio”. Pensamos em “probabilidade de homicídio” tendo em vista o enredo tramado do miniconto.

Ora o *ocultamento*, ora a exteriorização do “fato” realizado pela personagem-narradora demonstra o estado de reflexão e a recordação desse ato, o que pode ser percebido com a repetição dos enunciados, “Quando ele chegou com o presente e eu o abri com uma pressa infantil...”, “Quando ele veio com o presente e eu o abri meio inebriado com o crepitar do papel...”. Nos dois períodos, poucas são as mudanças gramaticais presentes; há a troca do verbo “chegar” pelo “vir” e a predicação “com uma pressa infantil” por “meio inebriado com o crepitar do papel”. A repetição dos enunciados anuncia o momento tensivo do miniconto, além de, brevemente, “prolongar” o clímax narrativo ambíguo.

Logo, poder-se-ia pensar nos modos como a personagem-narrador reagiu quando recebeu o “presente” da outra personagem. Há certa comoção, agitação e ansiedade nesse comportamento, o que sugere a expectativa da surpresa advinda com o presente ou também a ansiedade por algo, talvez, já esperado: (i) Ação premeditada pelo

outro? (ii) Apenas um presente sem outra intenção que colocasse em risco a própria vida de quem o presenteou? (iii) Liberação dos instintos reprimidos do presenteado, detonados pela ocasião, pois já “a contingência estava engatilhada”? Vale dizer que se tratam de possibilidades percebidas pela memória como relatora do ocorrido.

Conforme Genette (197-, p. 114), em *Discurso da narrativa*, “um enunciado narrativo não somente é produzido como pode ser reproduzido, repetido uma ou várias vezes no mesmo texto [...]”. Em “A dança”, temos um único acontecimento sendo relatado duas vezes, cuja estrutura pode ser representada da seguinte maneira: (2N/1H), em que o narrador conta 2 vezes aquilo que se passou 1 vez. “Toda narrativa iterativa é narração sintética dos acontecimentos produzidos e reproduzidos no decorrer de uma 'série' iterativa composta por certo número de unidades singulares” (p. 127). Se levarmos em conta essa frequência narrativa aos moldes de Genette (197-), é possível dizer que as ações narrativas são detidas pela repetição, mas que se trata de uma “demora” de sucessão e sequência de ações e não de acontecimentos, já que o “efeito de seguir” é retido.

Para o teórico, toda narrativa é uma produção linguística que assume a relação de um ou mais acontecimentos e pode ser tratada como o desenvolvimento dado a determinada forma “verbal”, no sentido gramatical do termo, ou seja, a expansão do verbo. Para o autor, certa forma mínima é ampliada, no sentido retórico, por meio de enunciados. Assim, podemos pensar o miniconto “A dança” como a ampliação da forma verbal mínima, “o fato aconteceu”, de que os demais enunciados seriam um desenvolvimento.

Para Umberto Eco (1994, p. 56), em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, “prolongar não quer dizer perder tempo”. O leitor, depois da breve retenção de ações, depara-se com o clímax que não consegue identificar, embora possa percebê-lo, afora isso, o leitor não consegue fazer uma previsão do desfecho. Ainda consoante Eco (1994, p. 56), toda obra de ficção “emite sinais de suspense, quase como se o discurso se tornasse mais lento ou até mesmo parasse, e como se o escritor estivesse sugerindo: ‘Agora tente você continuar...’”.

Os sinais, ou índices na teoria de Peirce, como dissemos, sugerem o fato, mas não o determinam. Se o “processo da fazer previsões constitui um aspecto emocional necessário da leitura que coloca em jogo esperança e medos, bem como a tensão resultante de nossa identificação com o destino das personagens” (ECO, 1994, p. 58), o que dizer dos motivos que levaram a personagem a usar o presente contra a

outra? O que desequilibrou a situação inicial da narrativa (TODOROV, 1986) e provocou o choque de interesses? A previsão do leitor não se comprova no miniconto tendo em vista que esse possível conteúdo está *elíptico* no texto, ou melhor, está fora da moldura.

Devido à estrutura concisa do texto, a “tática da delonga”, explicada por Eco (1994) na forma romance, realiza-se, no miniconto, por meio da economia do material linguístico. Para Cortázar:

No conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso. Todo rodeio é desnecessário sempre que não seja um falso rodeio, ou seja, uma aparente digressão por meio da qual o contista nos agarra desde a primeira frase e nos predispõe para recebermos em cheio o impacto do acontecimento. (1974, p. 124).

Logo nas primeiras linhas do conto, segundo período, o leitor já toma conhecimento de um fato e o porquê dele ter ocorrido de modo conotativo: “a contingência estava engatilhada”. Cortázar, ao falar sobre a necessidade de o conto “fisgar” o leitor desde o início da narrativa, observa que “em literatura não há temas bons ou ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema. (...) é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas” (p. 152). As considerações do autor conjugam-se com a “fábula de possibilidades” e com a trama do miniconto em questão.

O conto, ao começar, já está próximo ao epílogo, de forma que apenas conhecemos os momentos bem próximos ao clímax dramático. Daí a precipitação que domina o conto desde a primeira linha. As ocorrências se mostram integralmente ao leitor, mas carregam dentro de si, sem que ele o saiba, um mistério, um “nó dramático” a ser desfeito. Desse modo, a ação do conto caminha claramente a sua frente, embora de um momento para outro o clímax se manifesta.

Nesse sentido, a grande força do conto consiste no jogo narrativo para prender o interesse de leitor até o desenlace, o enigma. O desfecho enigmático deve surpreender o leitor, deixar-lhe uma semente de meditação ou de pasmo perante a nova situação conhecida; e a narrativa suspende-se. Desse modo, devido ao aspecto breve, o epílogo dessa forma narrativa corresponde ao clímax da história, que, como sabemos, deve surpreender o leitor. Por isso, há um desfecho imprevisível para, além de sanar a curiosidade do leitor, “nocauteá-lo”. Os excessos de informações não contribuem para o objetivo do conto, qual seja: ganhar por *knock-out*.

Conforme Moisés (p. 116), o contista preocupa-se menos em como terminar a narrativa do que como iniciá-la, “pois das primeiras linhas depende o futuro do resto”. Com essa estrutura concisa, começo e fim estão bem próximos.

No miniconto contemporâneo, início e epílogo amalgamam-se de tal modo que gera certa dependência: as primeiras linhas anunciam os elementos que culminarão no clímax; e o epílogo só será inesperado se tais vestígios forem, previamente, bem arquitetados.

Moisés (p. 107) destaca que na literatura moderna, há casos em que o enigma não existe ou vem diluído ao “longo do conto”, quando não testemunha, nos dias atuais, a diluição das formas, espécies e gêneros literários. Podemos dizer, com essas observações, que o conto é uma forma narrativa na qual retirar o acessório é suplementar o clímax narrativo.

A tradição da narrativa leva-nos a esperar que o mistério seja desvendado e os conflitos resolvidos, o que não se manifesta no miniconto. Como pontua Claude Bremond (1973), ao esboçar um mapa de “possibilidades lógicas da narrativa”, este serviria como a apresentação do esquema seguido pelo narrador de um discurso que consista em uma sucessão de acontecimentos de interesse humano na unidade de uma mesma ação. Bremond (1973), como vimos, propõe que uma função abra a possibilidade do processo sob forma de conduta a conservar ou de acontecimento a prever; uma ação que realiza essa virtualidade sob forma de conduta ou de acontecimento em ação; uma ação que fecha o processo sob forma de resultado esperado. A alternância de fases de degradação e melhoramento faria parte, assim, das narrativas.

Assim como o esquema equilíbrio inicial – evento perturbador – ação – resolução – equilíbrio final, a série de degradações e melhoramentos proposta por Bremond (1973) visa a marcar os momentos decisivos da narrativa, facilitando seu estudo. Contudo, a organização de como nos são relatados os acontecimentos na narrativa de “A dança” faz-nos perceber a “trama poética” configurada no miniconto, tendo em vista a não linearidade da ação. As elipses juntamente com a frase nominal alongam a tensão, potencializam o clímax já instaurado logo nas palavras iniciais da narrativa e “retardam” o “avanço” dos fatos.

O jogo de significação - agressão homicida *versus* ingenuidade pueril - funciona, na estrutura da trama narrativa, como uma manobra linguística “traíçoeira” capaz de “desorientar” qualquer tentativa de dedução rígida por parte do leitor. O narrador-personagem é o mesmo que abriu o presente “com uma pressa infantil”, “meio

inebriado com o crepitar do papel”, e o usa “contra” a outra personagem. A contrariedade do “fazer” realizado pela personagem-narrador potencializa a intriga, pois o presenteado agride quem o presenteou. Os dois períodos destacados terminam com reticências, recurso gráfico que sugere a omissão daquilo que se devia ou podia dizer; o silêncio voluntário; “indica” suspensão do sentido ou omissão de palavras.

Intercalado a esses dois períodos iniciados pela conjunção temporal e pronome, “quando ele”, há outro que suscita o questionamento sobre a natureza da relação entre as duas personagens: “Depois de tanto tempo daquela fraca companhia, sem carga de expressão...”. Assim, abrem-se novas possibilidades de leitura, e nos indagamos sobre o motivo dessa “possível agressão”. Logo, ao se referir a esse alguém como “fraca companhia, sem carga de expressão”, o narrador exterioriza certo mal-estar ou tédio em relação a este. Mas seria esse o motivo para usar o presente contra a outra personagem? A narrativa “retrai” a forma de conteúdo, por meio da economia do material linguístico, procedimento marcado, novamente, pelas *reticências* para assinalar uma hesitação ou interrupção do pensamento da personagem, bem como “indicar” passos que são suprimidos do texto, e “amplia” as possibilidades do plano de conteúdo.

A personagem-narrador enuncia a impossibilidade de não realizar tal “fato”: “não pude deixar de usá-lo [...]”. A impressão que se tem é a de um “ato” realizado como um reflexo instintivo sem premeditação, o que amplia a presença de alguma mágoa ou de algum ressentimento por “tanto tempo” pela companhia inexpressiva da personagem que o presenteia. Além disso, como temos a perspectiva do relato por meio do narrador-personagem, podemos pensar, ainda, que “não poder deixar de usar” esse objeto, oculto para o leitor, amenizaria a sua culpa e a sua consciência pesada.

Se as expressões “lápide”, “contingência engatilhada” e “contra ele” funcionam como elementos indiciais de “morte”, “assassinato” e “agressão física”, os dois últimos períodos do miniconto estruturam a caracterização da atmosfera de “pós-agressão” por meio da imagem. O termo imagem é visto, nessas considerações, como “a representação mental de objetos sensíveis; corresponderia, portanto, à repetição, na mente, de uma sensação ou percepção” (MOISÉS, 1974, p. 282). Para Peirce, a interpretação de um signo é um “processo” na mente do receptor. A imagem em “A dança” funciona como uma semiose: “possibilidade da pós-agressão”, em que aquela funciona “como o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete” (CP, 5.484, *apud* NÖTH, 2008, p. 66).

O fragmento “O piso negro convertia-se muito lentamente à cena” provoca a imagem de transformação dessa atmosfera de incertezas. Essa imagem é vista como um “ato” ou consciência do assassinato ou da agressão sugerida. O escuro do piso incita a difusão de sangue da vítima, sugestão estimulada pelo “converter muito lentamente à cena”. A combinação desses elementos produz a imagem da cena do crime, mais especificamente, após o ato.

A imagem provocada em “As marcas das solas já se moviam, sim, mas ainda como caranguejos...”, último período do miniconto, nos faz pensar tanto na saída do narrador-personagem desse “espaço cena”, como no próprio ato de leitura em que os olhos seguem a escritura no e do eixo sintagmático. Ao ler, nos movemos no processo sintagmático de leitura, em que as letras, as palavras, os períodos estão lado a lado, como o andar dos caranguejos descrito pela personagem. As “marcas das solas” indiciam alguém que esteve nessa cena; nesse “ali mesmo”, no qual o narrador ganhou e usou o presente. Desse modo, “o piso negro” e “as marcas das solas” formam, com seus objetos, o “par orgânico” no sentido peirceano, ao qual o índice está conectado fisicamente com seu objeto.

A arte da narrativa é

a arte da percepção errada e da distorção. O relato avança segundo um plano férreo e incompreensível, e perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. (PIGLIA, 2004, p. 103).

Na poética da narrativa em “A dança”, a sequência dos acontecimentos move-se, ou melhor, avança aos moldes do andar dos caranguejos.

A ambiguidade do “ato” de “usar contra” e a imprecisão do que se trata o próprio presente são figurativizadas por essa “imagem fosca” que “saca” do leitor a possibilidade de definir a fábula e de decodificar o que, de fato, se passou na narrativa, porque há lacunas a serem preenchidas.

Os elementos constitutivos da narrativa organizam-se de modo particular, e o relato do crime está singularizado no miniconto de JGN. A plasticidade da forma de conteúdo dialetiza o plano de conteúdo do miniconto, gerando a tensão entre a incerteza da fábula e a trama arquitetada. Não nos interessamos, inicialmente, pelo objeto tematizado, mas, sim, pelo processo de singularização, pois há a “formalização adequada” ao “tema”, realizada pela arquitetura literária, mais especificamente, pela

forma de conteúdo verbal.

Em “A dança”, o “fato” ocorreu por conta da “contingência engatilhada”, porém há uma outra história que não está em segredo ou oculta: a que envolve o relacionamento entre as duas personagens, indiciada pelo enunciado “fraca companhia sem carga de expressão”. A interseção dos relatos no miniconto é sobremaneira tramada ao ponto de nos perguntarmos, consoante os apontamentos de Piglia (2004), qual seria a história 1 e a história 2?

O motivo do abandono, da ausência, da amizade e do amor do narrador-personagem e do outro é imbrincado no relato do “fato declarado” e “não dito” por meio de uma economia de material linguístico, típica dessa forma narrativa. A outra tese sobre o conto proposta por Piglia (2004, p. 91), de que “a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes”, fundamenta-se no fato dessa forma narrativa ser um relato que encerra um relato secreto. Não se trata do conteúdo de um sentido oculto que dependa da interpretação, visto que o “enigma” não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático, e a estratégia do relato é posta a serviço dessa “narração cifrada”. A arte, então, está em contar uma história enquanto se conta outra, salienta o autor.

No miniconto de JGN, ao mesmo tempo em que lemos a história de um “fato ocorrido” porque a contingência estava engatilhada, lemos, brevemente, a de um personagem que sente a “falta do outro”. Vale lembrar que essa outra história, esse outro motivo é repetido no miniconto, por meio da incompletude das orações subordinadas e pela frase nominal, de modo que o narrador conta duas vezes o que se passou uma vez.

“A dança” estrutura-se pela teoria do *iceberg* de Hemingway de que o mais importante nunca se conta; o relato é construído pelo “não dito”, pelo subentendido e pela alusão. De acordo com Piglia (2004, p. 92), Hemingway, nesse sentido de *iceberg*, “põe toda a sua perícia na narração hermética da história secreta. Usa de tal maestria a arte da elipse que logra fazer com que se note a ausência do outro relato”.

Kafka “conta com clareza e simplicidade a história secreta, e narra sigilosamente a história visível, até convertê-la em algo enigmático e obscuro”. O narrar “kafkaniano” se configuraria nessa inversão dos fatos.

Borges, para atenuar ou dissimular a essencial monotonia da história secreta, segundo Piglia (2004, p. 93), “recorre às variantes narrativas que lhe oferecem os gêneros. Todos os contos de Borges são construídos com base nesse procedimento”. A

história visível seria contada segundo os estereótipos de uma tradição ou de um gênero.

Piglia (2004, p. 94) diz que 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 secreta”.

O miniconto “A dança”, no que se refere ao desfecho, aproxima-se da versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Shewood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*, no qual o final inesperado e a estrutura fechada são abandonados; a tensão entre as duas histórias é amalgamada, porém não é resolvida. (PIGLIA, 2004, p. 91). Nesse modo moderno de relatar, a história secreta é contada de uma forma cada vez mais elusiva. O conto clássico “à moda de Poe” contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só.

Piglia (2004) discute o final, a conclusão e o desfecho do conto inspirado em Borges, no modo particular de rematar as histórias: sempre com ambiguidade e com eficaz efeito de clausura e de inevitável surpresa. O ensaísta recorre a Kafka que, numa nota de seu *Diário*, escreve que há um jogo entre a vacilação do começo e a incerteza do fim:

No primeiro momento, o começo de todo conto é ridículo. Parece impossível que esse novo corpo, inutilmente sensível, como que mutilado e sem forma, possa manter-se vivo. Cada vez que se começa, esquece-se de que o conto, se sua existência é justificada, já traz em si sua forma perfeita, e que só cabe esperar vislumbrar nesse começo indeciso o seu visível mas, talvez, inevitável final. [grifos nossos] (PIGLIA, 2004, p. 98).

As primeiras linhas do miniconto em análise conjugam-se com esses apontamentos de Poe, destacado por Piglia (2004), no que diz respeito à imprecisão do fato. No texto, sua forma “mutilada” se harmoniza com o conteúdo, assim “fôrma” e “conteúdo” formam uma estrutura narrativa poética.

Piglia diz que “os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade [...]” (2004, p. 100). O final põe em primeiro plano os problemas de expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata, apenas, continua o autor, de alguém externo à história, mas de uma figura que faz parte da trama. Em “A dança”, é a personagem que é supostamente percebida pela personagem-narrador como “fraca companhia sem carga de expressão”, a que chega e

vem com o presente, que se surpreende com o “fato”, com o “presente” que foi usado “ali” contra ela mesma.

É no próprio espaço narrativo que ocorre o *knock-out*, no sentido de Cortázar (1974). A personagem é “nocauteada” com o inesperado da ação narrativa, e o leitor, como consequência, é “atingido” pela impossibilidade de quaisquer identificações, ao receber esse “embate”. Há uma quebra do “horizonte de expectativa”, por conta de o leitor estar acostumado com um desfecho preciso e esclarecedor que a tradição proporcionou.

De certo modo, há, no miniconto, reminiscências do conto tradicional, visto que podemos identificar a “unidade dramática” do relato, embora a trama faça com que “o fato” seja relatado por meio da forma de conteúdo cifrada e que não é revelado no final da narrativa.

Piglia fala-nos do modo de narrar do conto que muda a cada relato, mas não muda a sua função: “está lá para assegurar que a história pareça a princípio levemente incompreensível, como se feita de subentendidos e de gestos invisíveis e obscuros” (2004, p. 101-102). Desde as linhas iniciais, o miniconto elabora o estranhamento de forma a deixar o plano de conteúdo em suspense até as linhas finais. Se ocorre uma fatalidade no fim e um efeito trágico a ser “revelado” no conto, em “A dança” este procedimento está suspenso.

Em “A dança”, podemos perceber o desvio e o erro de que nos fala Piglia, a “experiência de errar e de desviar-se num relato se baseia na secreta aspiração de uma história que não tenha fim; a utopia de uma ordem fora do tempo, na qual os fatos se sucedem, previsíveis, intermináveis e sempre renovados” (2004, p. 104). Ora, o relato está narrado, mas não há uma sequência cronológica dos acontecimentos; não há uma identificação exata do espaço em que o fato aconteceu; as personagens sequer são nomeadas. O miniconto desvia-se de lógica possível e não nos oferece um desfecho a fim de que nossas inquietações sejam sanadas. Com isso, é a própria linguagem que se torna protagonista da história, é ela que é posta em evidência. Não é preciso que a história continue. “Os relatos nos defrontam com a incompreensão e com o caráter inexorável do fim, mas também com a felicidade e com a luz pura da forma”, destaca Piglia (2004, p. 104).

O desfecho em “A dança” é um final não estabelecido que se realiza por meio da “coreografia da linguagem”. A literatura “trabalha a ilusão de um final surpreendente, que parece chegar quando ninguém espera para cortar o circuito infinito

da narração e que, no entanto, já existe, invisível, no coração da história que se conta” (PIGLIA, 2004, p. 105). No fundo, completa o autor, “a trama de um relato esconde sempre a esperança de uma epifania. Espera-se algo inesperado, e isso vale também para quem escreve a história”.

Se, conforme Piglia (2004), o que um relato quer dizer nós só entrevemos no final, é no deslocamento do paradigma tradicional de desfecho e de resolução de conflitos presente no miniconto que nos deparamos com a “dança da linguagem”.

O final aparece como um desvio, uma mudança de ritmo, algo externo; algo que está no quarto ao lado. “Então, conhecemos a história e podemos concluir [...] Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto” (PIGLIA, 2004, p. 106).

O sentido de um relato tem a estrutura de um segredo (remete à origem etimológica da palavra: *se-cernere*, pôr à parte) está escondido, separado do conjunto da história, reservado para o final e em outra parte. Não é enigma, é uma figura que se oculta. “Há algo no final que estava na origem, e a arte de narrar consiste em postergá-lo, mantê-lo em segredo, até revelá-lo quando ninguém o espera” (p. 107).

O desfecho em “A dança” não se realiza com a conclusão e a resolução, mas, sim, como revelação das possibilidades da linguagem. Já que tudo está na origem, a “lápide”, no sentido de “pedra com inscrição para comemorar qualquer acontecimento”, seria o próprio miniconto, o espaço linguístico em que a poesia emerge desde o princípio do texto. A surpresa, o nocaute e o inesperado em “A dança” se efetivam por meio do “hiato do plano de conteúdo”.

Em “A dança”, a experiência revela-se pelo próprio trato com a linguagem literária, pelo poético e estético utilizado por JGN; o miniconto faz emergir as possibilidades da estrutura narrativa, dos modos de se narrar um acontecimento, em que, nem sempre, a fábula é o fundamental no objeto literário, mas sim a própria linguagem utilizada para, não apenas, contar um acontecimento, um estado de um personagem, de um espaço singular, de um tempo significativo que se quer narrar com certa particularidade.

4.1.1 O golpe do corte verbal: presenças e ausências

O tratamento dado ao conflito dramático de “A dança” se estrutura, principalmente, por meio dos recursos temporais, dos índices, das imagens, das reticências, das elipses e, vale lembrar também, pela narração, verificada pela primeira pessoa do singular. O narrador personagem maximiza o seu grau de envolvimento com os fatos, tendo em vista que possui completo domínio por escolher e enunciar as ações de acordo com seus objetivos, seja de explicitação ou não do “querer” a ser alcançado. Há um jogo de “esconde-esconde” de informações dos fatos ocorridos por parte desse “narrador participante”.

Consoante Genette (197-, p. 66), a narrativa na primeira pessoa “presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte de seu papel”. Assim, ao narrador cumpre a função de uma “voz” essencial no miniconto em questão, uma vez que é o agente de um processo de focalização que, como dito, singulariza tanto a fábula como a trama narrativa.

Aguiar e Silva (1988) oferece-nos considerações importantes a esse respeito:

o texto narrativo implica a mediação de um narrador: a voz do narrador fala sempre no texto narrativo, apresentando características diferenciadas em conformidade com o estatuto da persona responsável pela enunciação narrativa, e é ela quem produz, no texto literário narrativo, as outras vozes existentes no texto [...] A voz do narrador tem como funções primárias e inderrogáveis uma função de representação, isto é, a função de reproduzir intratextualmente o universo diegético – personagens, eventos, etc, -, uma função de organização e controle das estruturas do texto narrativo, quer a nível tópico (microestruturas), quer a nível transtópico (macroestruturas). Como funções secundárias e não necessariamente actualizadas, a voz do narrador pode desempenhar uma função de interpretação do mundo narrado e pode assumir uma função de ação neste mesmo mundo (assunção destas últimas funções repercute-se nas duas primeiras e suscita problemas de focalização [...]), (1988, p. 759).

É por meio da voz da personagem-narradora que o leitor toma conhecimento da “fraca companhia, sem carga de expressão” da outra personagem, é ela quem nos apresenta seu estado e suas ações. Segundo Moisés (1974, p. 102), poucas são as personagens do conto; não parece possível o conto com personagem única. Quando isso ocorre, outra figura precisaria atuar direta ou indiretamente, ou vir a atuar

na formulação do conflito de que nasce a história. Esse recurso, ao que parece, funciona como estratégia de potencialização de algum elemento do plano de conteúdo narrativo, tais como a solidão, ou mesmo uma provável união amorosa, e, desta forma, contribuir para a trama da narrativa.

O narrador pode ocultar informações, inventar fatos não ocorridos, manipular o leitor para que este tenha determinado ponto de vista em relação às ações. O organizador da narrativa pode deixar determinadas “pistas”, ou melhor, índices, que interligam ações e resultados dessas mesmas ações.

Outro aspecto importante a ser notado é que, como toda obra possui um “tema mais geral”, podemos quebrar essa “generalidade” em “temas parciais” até chegarmos a “fragmentos reduzidos” que já não possam ser decompostos. Convém reportarmo-nos a Tomachevski (1976) ao dizer que:

Os motivos combinados entre si constituem o apoio temático da obra. Nesta perspectiva, a fábula aparece como o conjunto dos motivos em sua sucessão cronológica e de causa e efeito; a trama aparece como o conjunto destes mesmos motivos, mas na sucessão em que surge dentro da obra. No que concerne à fábula, pouco importa que o leitor tome conhecimento de um acontecimento nesta ou naquela parte da obra e que este acontecimento lhe seja comunicado diretamente pelo autor, através do escrito de um personagem ou através de alusões marginais. Inversamente, só a apresentação dos motivos participa da trama. (1976, p.174).

Segundo o teórico, isolar essas pequenas unidades temáticas – os motivos – é o meio de obter um conhecimento mais completo do todo.

Embora a natureza concisa do miniconto seja percebida de imediato, podemos definir alguns motivos. Dentre os motivos associados, aqueles que se constituem peças indispensáveis para a sustentação da narrativa, destacam-se os de morte, de agressão e de crime, percebidos, respectivamente, por exemplo, pelos elementos linguísticos “lápide”, “contingência engatilhada” e “as marcas das solas”. No que diz respeito aos motivos livres, aqueles que possuem função decorativa na narrativa, destacamos os de amizade, de amor e de solidão entre o narrador personagem e a outra que esteve ausente, verificados pelo “presente”, pela “pressa infantil”, pelo “inebriado com o crepitar do papel”, e pela “fraca companhia, sem carga de expressão”. Não apenas por suas simples presenças, mas pelo modo como estão “combinados” no texto.

Ao inserir e imbricar os motivos livres aos associados nessa “motivação composicional”, a atmosfera de “crime” e também “vingança” potencializam-se no miniconto. Tomachevski (1976) aponta a relação entre os associados e os livres: “Só os

motivos associados importam para a fábula. Mas no enredo são sobretudo os motivos livres que têm uma função dominante e determinam a construção da obra” (p. 175).

A inserção dos motivos livres (amizade ou amor) aos associados faz com que pensemos no clima de vingança que norteia o miniconto. Esse procedimento entra em concordância com a perspectiva do narrador que nos oferece o seu ponto de vista sobre a outra personagem. Há a ausência da “voz do outro” pela presença da enunciação da personagem-narrador.

Se, de acordo com as observações de Tomachevski (1976, p. 177), podemos caracterizar o desenvolvimento da fábula como a passagem de uma situação para outra, sendo cada uma caracterizada pelo “conflito de interesse” e pela “luta” entre os personagens, quais seriam os objetivos e os “embates” das duas personagens em “A dança”?

O teórico explica que, para colocar em ação a fábula, os motivos dinâmicos são introduzidos para destruírem o equilíbrio da situação inicial. Conforme o formalista, o conjunto dos motivos que viola a imobilidade da situação inicial e provoca a ação, chama-se nó (p. 178).

A situação inicial da fábula está elíptica no miniconto; é possível dizer que não faz parte da narrativa, não integra o relato textual, e o narrador não nos dá essa informação. O que podemos “pressupor” é que a “fraca companhia, sem carga de expressão” possa ser o nó que desestabilizou a relação entre as duas personagens e tenha provocado a ação da personagem-narradora, aliás, pouco clara e precisa.

O desfecho da fábula configura-se pela situação em que os conflitos estão “suprimidos” e os interesses reconciliados. A situação de conflito suscita um movimento dramático, pois uma existência prolongada de dois princípios opostos não seria possível, e um dos dois deverá superpor-se (p. 177-8). O narrador põe fim a esse provável mal-estar agredindo a outra personagem, a fim de “sanar” o que nos parece ser a mágoa por estar só por tanto tempo; usa “contra” a outra um objeto – presente – do qual não sabemos de que se trata.

Voltemos às reticências que aparecem no miniconto e se relacionam com o aspecto temporal do “fato”: “quando” e “depois de tanto tempo”:

Amanhã, mirando a sua lápide, conseguirei convencê-lo... Direi: “Se o fato aconteceu foi porque a contingência estava engatilhada”. Quando ele chegou com o presente e eu o abri com uma pressa infantil... Depois de tanto tempo daquela fraca companhia, sem carga de expressão... Quando ele veio com o presente e eu o abri meio inebriado com o crepitar do papel... Bem, não pude

deixar de usá-lo, ali mesmo. E contra ele. O piso negro convertia-se muito lentamente à cena. As marcas das solas já se moviam, sim, mas ainda como caranguejos... [grifos nossos]. (NOLL, 2003, p. 302).

Como dissemos, esse recurso gráfico sugere um provável estado de reflexão da personagem por ter cometido tal “fato”, ao mesmo tempo em que omite informações das ações. Logo, temos a perspectiva da personagem que usa “algo” contra a outra personagem “sem carga de expressão”, além de não nos esclarecer o que há nesse presente, aberto com uma “pressa infantil” e “meio inebriado com o crepitar do papel”. O “segredo” torna-se, por isso, o conteúdo da narrativa; o narrador-personagem sabe de que se trata o fato e a razão de ter acontecido, e o leitor não. Basta lembrar o modo como o narrador desvia qualquer tipo de clareza e de exatidão do relato, já que o fato ocorreu porque a “contingência estava engatilhada”.

Essa figura de pensamento – reticências - une-se a outra figura de sintaxe que também estrutura a atmosfera de “segredo” no miniconto: a elipse. Se tomarmos por base Jean Dubois (1978, p. 207), ao dizer que, “em certas situações, não é indispensável pronunciar certas palavras para que o destinatário compreenda”, a situação permite que entendamos o termo não expresso. Em “A dança”, por outro lado, o contexto não nos permite que recuperemos o elemento elíptico, ou, se quisermos utilizar a definição de Dubois (1978), a elipse situacional não se configura na estrutura do texto em questão, uma vez que a própria situação inicial da narrativa não nos oferece qualquer informação a ser recuperada. Assim, o leitor desconhece do que, na verdade, o narrador quer que a outra personagem seja convencida, pois oscila entre a expressão e a omissão dos termos fundamentais para a clareza dos fatos.

A fim de verificar os elementos elípticos, retornemos ao texto:

Amanhã, mirando a sua lápide, (eu) conseguirei convencê-lo... (Eu) Direi: “Se o fato aconteceu foi porque a contingência estava engatilhada”. Quando ele chegou com o presente e eu o abri com uma pressa infantil... (?) Depois de tanto tempo (?) daquela fraca companhia, sem carga de expressão... (?) Quando ele veio com o presente e eu o abri meio inebriado com o crepitar do papel... (?) Bem, (eu) não pude deixar de usá-lo, ali mesmo. E contra ele. O piso negro convertia-se muito lentamente à cena. As marcas das solas já se moviam, sim, mas ainda como caranguejos... [grifos nossos] (NOLL, 2003, p. 302)

Identificamos as elipses de sujeito, ausência do pronome pessoal “eu”, bem como a omissão das orações principais das subordinadas temporais.

Cunha (2001, p. 594) explica-nos que a oração “principal” contém a declaração “fundamental” do período, rege-se por si. O miniconto de JGN é narrado por

uma personagem-narrador que omite as ações fundamentais. O pronome pessoal “eu” ora é utilizado ora é omitido; e, desse modo, identificamos a marca de primeira pessoa pelas desinências verbais “ei”, em “consegurei”, e “e”, em “não pude”. A concisão do miniconto, assim, se dá por meio da estrutura (geral) e dos vocábulos (específico): a identificação do sujeito se dá por meio de uma forma livre, pronome pessoal “eu”, e de uma forma presa “ei” que, consoante Câmara Júnior (1975), não tem significado e função isolada.

Os indicadores “eu” (pessoa), “Amanhã” (tempo) e “ali” (espaço) se propagam na instância do discurso; “não podem existir como signos virtuais, não existem a não ser na medida em que são atualizados na instância do discurso, em que marcam para cada uma das suas próprias instâncias o processo de apropriação pelo locutor” (BENVENISTE, 2005, p. 281).

Benveniste ressalta que:

essas formas 'pronominais' não remetem à 'realidade' nem a posições 'objetivas' no espaço ou no tempo, mas à enunciação, cada vez mais única, que as contém, e refletem assim o seu próprio emprego. A importância da sua função se comparará à natureza do problema que servem para resolver, e que não é senão o da comunicação intersubjetiva. A linguagem resolveu esse problema criando um conjunto de signos 'vazios', não referências com relação à 'realidade', sempre disponíveis, e que se tornam 'plenos' assim que um locutor os assume em cada instância de seu discurso. [grifos nossos] (p. 280).

É, pois, apenas, na instância da enunciação que esses elementos se realizam, mas, na trama do miniconto de JGN, permanecem “vazios”, embora “plenos” de sentido. A fábula não nos oferece informações acerca dos aspectos de espaço e de tempo das ações. Desse modo, a cada leitura, o “Amanhã” se repetirá, já que não temos a precisão da data de referência para a marcação “do dia seguinte”.

No que diz respeito ao aspecto espacial, não sabemos se o fato ocorreu no mesmo espaço em que a personagem-narrador enuncia, por meio da narração “predictiva”, a que irá convencer e o que irá dizer. “A narrativa predictiva não aparece senão, no corpus literário, ao nível segundo [...] A característica comum a essas narrativas segundas é, evidentemente, o serem predictivas em relação à sua instância última” (GENETTE, 197-, p. 219).

O narrador, por meio da analepse, relata que o fato aconteceu “ali mesmo”, na ocasião em que recebeu o presente. Assim como o aspecto temporal, não temos a determinação do espaço para nos remetermos ao “ali” da fábula narrativa.

Tempo e espaço tornam-se “signos vazios” na referência, mas configuram-se, por outro lado, como elementos estruturantes “plenos” para a arquitetura tramada de segredo e mistério.

A “aparência” confessional vista nessas observações pode ser percebida pela marca de oralidade, “Bem, não pude deixar de usá-lo” [grifo nosso], sucedida pelos períodos elípticos com suas reticências, assim como pela narração em primeira pessoa. A personagem oscila entre o confessar e o ocultar os acontecimentos: ao confessar, os recursos linguísticos revestem-se da motivação particular do signo literário e, ao ocultar, causa, juntamente com os procedimentos até então destacados, o estranhamento do relato.

Quanto ao emprego da primeira pessoa, Genette (197-, p. 196-7) explica-nos que “a identidade de pessoa do narrador e do herói não implica nenhuma focalização da narrativa sobre o herói. [...] o narrador do tipo autobiográfico, quer se trate de uma biografia real ou fictícia, está mais naturalmente autorizado a falar em seu próprio nome que o narrador de uma narrativa na terceira pessoa [...]”. Conforme Genette (197-), o narrador autobiográfico não tem razão nenhuma para se impor ao silêncio, não tendo qualquer dever de descrição em relação a si próprio.

De acordo com o teórico, a orientação do narrador para ele mesmo determina uma função homóloga àquela que Jakobson (1969) designa por função emotiva:

é ela que dá conta da parte que o narrador, enquanto tal, toma na história que conta, na relação que mantém com ela: relação afetiva, claro, mas igualmente moral e intelectual, que pode tomar forma de um simples testemunho, como quando o narrador indica a fonte de onde tirou a sua informação, ou o grau de precisão das suas próprias memórias, ou os sentimentos que tal episódio desperta em si. (p. 255).

Ocorre, então, a “dissolução da função testemunhal ou de atestação” em “A dança”. A personagem prefere exteriorizar o momento em que o “fato” ocorreu (Depois de tanto tempo e quando) a dizer, precisamente, o “fato”. Nesse sentido, os termos subordinados, portanto “acessórios” de outras orações elípticas na narrativa, tornam-se “essenciais” para a configuração da atmosfera de mistério e da “manobra traiçoeira” de confissão.

Verificamos, no miniconto, a “ilusão de tranquilidade” da progressão referencial. Marcuschi (1999, p. 219) define-a como a “introdução, preservação,

continuidade, identificação e retomada de referentes textuais, correspondendo às estratégias de designação de referentes”. O pronome possessivo “sua”, logo no início da narrativa, por exemplo, refere-se a um elemento não marcado textualmente, não marcado anteriormente. Após a leitura é que identificaremos que o termo diz respeito ao “ele”, o que “chega com o presente”. Vale lembrar que a identificação ocorre no *flash-back*, ou seja, na retomada do fato ocorrido; não sabemos, do mesmo modo, a quem se refere o pronome pessoal “ele”. O seu referente encontra-se “fora da moldura” do relato. O pronome oblíquo “lo” também se refere, ao que tudo indica, ao mesmo referente de “sua” e de “ele”, isto é, liga-se à personagem “sem carga de expressão”.

Ao investigar os índices na linguagem, Peirce (apud NÖTH, 2008, p. 82) diz que os pronomes pessoais são índices porque se referem a indivíduos particulares, assim como outros pronomes, artigos e preposições verbais por estabelecerem relações entre as palavras dentro de um texto. Esses termos, na verdade, fazem parte de todo texto, seja literário ou não, mas estruturam, esteticamente, a atmosfera de crime e segredo no miniconto em questão, ou melhor, contribuem para a configuração da função poética da linguagem.

A personagem descreve o “quadro” da situação em que se encontram ela e a outra personagem momentos antes da concretização do misterioso “fato”. A frase nominal, na estrutura do miniconto, potencializa a “atmosfera lacunar” de confissão e a imprecisão dos acontecimentos. Seria mesmo a outra personagem que tem “fraca companhia, sem carga de expressão? Ao ser intercalada entre os dois períodos subordinados, nos quais percebemos a chegada de um com o presente e a excitação do outro, a nominalização nos direciona a essa suspeita: a de que a outra personagem deixa o narrador-personagem sozinho. Por conta da estrutura fragmentária típica da forma narrativa conto e miniconto, não fazem parte do relato as causas da “ausência” da personagem, os motivos que o levaram a deixar a personagem-narradora sozinha “depois de tanto tempo”.

Se as causas ausentam-se do relato e são percebidas, apenas, por meio dos índices, a consequência se faz presente, ainda que de forma conotativa. A agressão, como dito, está sugerida por meio da figurativização literária, ou melhor, por meio da escritura da trama.

No miniconto, o passado também é visto por meio de índices do fato decorrido. Se o *flashback* da personagem constitui grande parte da narrativa, não seria a sua memória, a sua recordação, portanto, uma “analepse elíptica” pela sua natureza?

O *flashbacks*, por sua peculiaridade, não seria o índice do fato já acontecido e, dessa forma, ter a conexão não mais física mas mental com seu objeto, conforme Peirce? Nesse caso, podemos, sim, pensar a reticência como procedimento que, graficamente, iconizaria esse relato impreciso.

Esses recursos estruturam a representação, ou melhor, produzem, intratextualmente, o universo diegético da “fábula vazia” pela forma de conteúdo tramada. Desse modo, o ambiente de suspense e de crime (possibilidades) particulariza-se por meio desses procedimentos singulares, o que contribui para a configuração da supremacia da função poética.

Examinar a ordem temporal de uma narrativa é “confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto” (GENETTE, 197-, p. 33). O autor ressalta que nem sempre é possível a reconstituição, e que a ordem não é uma invenção moderna, mas um dos recursos tradicionais da narração literária.

A anacronia, discordância entre a ordem da história e a da narrativa, consoante a definição de Genette (197-, p. 47), é sempre uma narrativa segunda, um enxerto, uma inserção. Assim, a prolepse diz respeito a toda manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, enquanto que a analepse refere-se a toda ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está.

Ao se referir à trama do conto, Moisés (1974, p. 106) diz que a cronologia dessa forma de relato “segue a do relógio de modo que o leitor vê os fatos se sucederem numa continuidade semelhante àquela da vida real”. O miniconto “A dança”, por sua vez, foge dessa cronologia previsível e faz uma “coreografia” por meio da forma conteúdo, o que contribui para a atmosfera de suspense do texto, no qual o narrador enuncia o fato, ao mesmo tempo em que o “esconde”. Ora, a própria expressão “as marcas das solas já se moviam, sim, mas ainda como caranguejos...” funciona como signo de indício da dança, na qual o movimento é a *qualia* sensível. Basta que visualizemos o dançarino com seus pés se movendo e associemos ao andar do animal “caranguejo” que anda de lado.

Lemos, nas lacunas da narrativa, um conteúdo que está dentro e fora da “moldura”.

4.2 “QUIMERAS”: CIRCUNVOLUÇÃO

O miniconto “Quimeras” (133 palavras) está inserido em “Gênese”, na parte “O nada”, na seção “Nadas”:

Se tudo viesse dali, daquele ponto ínfimo, situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona, daquele ponto em que ninguém estava em condições de observar afora ela, aquela criança de cabelos suados na nuca, fruto da mente de algum sonso cidadão que por ali passara para entregar os papéis que o inscreveriam no concurso... Se tudo viesse dali, com certeza teríamos mais sossego, estaríamos enfim contando alguma história para a criança que via nesse ponto ínfimo, entre a mesa e a poltrona, uma nervura luminosa, se bem que fugidia, no ponto de se apagar... Se tudo viesse dali, dali, daquela nesga de nada sempre rebrilhando, eu poderia muito bem não ter vindo até esse endereço para me inscrever num tal concurso – cujo vencedor não teria nada a ganhar. (NOLL, 2003, p. 30).

Há, também, neste miniconto de JGN, a soberania da trama em relação à fábula. Por meio de três períodos, o narrador, em primeira pessoa, relata-nos não apenas um “fato”, mas a impressão que tem diante de determinada “visão” no momento em que irá se “inscrever num tal concurso”. O que poderia ser somente o relato de alguém que vai a um determinado local inscrever-se num concurso configura-se como a “descrição” do narrador-personagem que transforma um simples fato, comum e corriqueiro, a fábula, numa descrição poética, a trama, a cena que tem diante de si.

Se levarmos em conta a proposta de Genette (197-) para a narrativa como o desenvolvimento de uma forma verbal mínima, podemos dizer que o miniconto “Quimeras” é o desenvolvimento das formas verbais mínimas “teríamos [mais sossego]”, “estaríamos contando [alguma história]” e “eu poderia não ter vindo [até esse endereço]”. Logo, a narrativa segundo o autor estrutura-se como a expansão de um dado menor marcado por essas formas mínimas presentes e percebidas no texto.

É interessante destacar os tempos verbais dessas formas que, assim como ocorre no miniconto “A dança”, levam-nos à não concretude dos fatos. Os verbos no futuro do pretérito do modo indicativo, “teríamos”, “estaríamos”, “poderia”, e “teria”, e a oração subordinada condicional que, dada a sua natureza, relaciona-se a uma hipótese ou a uma condição necessária para que algo seja realizado, ou não, - o fato principal -, revelam-nos o fato não realizado ou, talvez, não concretizado.

No primeiro período, iniciado pela oração condicional, há a elipse da oração principal da subordinada “Se tudo viesse dali”, e o leitor se pergunta qual ação

será feita. A resposta a esse questionamento aparece nos períodos seguintes, quando o narrador diz “teríamos mais sossego”, “estaríamos contando alguma história” e “eu não poderia ter vindo até esse endereço”.

Assim, o narrador, nas primeiras linhas do miniconto, enuncia a condição necessária para que ocorra algo que será dito nos dois períodos posteriores, o que, além de causar um retardamento na ação, provoca curiosidade no leitor.

Esse período “incompleto” estrutura-se pelo desenvolvimento do espaço marcado num ponto distante do sujeito: “dali”, por meio de uma hierarquia de enquadramentos que parte de um plano particular para um plano geral. Podemos esquematizar a descrição do espaço do seguinte modo: “dali” (1); “daquele ponto ínfimo” (2); “situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona” (3); “daquele ponto em que ninguém estava em condições de observar afora ela” (4), “aquela criança de cabelos suados na nuca” (4.1); “fruto da mente de algum sonso cidadão que por ali passara para entregar os papéis que o inscreveriam no concurso” (4.2). O que denominamos aqui de espaço 1 consiste no ponto particular que irá se expandir nos demais espaços. A partir da marca 4, há uma mudança de foco e o narrador passa a destacar a personagem “ela” que, por sua vez, está presente nesse espaço, agora mais generalizado (4.1 e 4.2).

A estrutura do eixo sintagmático é regida, no miniconto “Quimeras”, pela elipse da oração. Do eixo de combinação, percebemos a elipse da oração principal, pela presença das reticências com toda a carga semântica que esse recurso de pontuação gráfico produz; o eixo paradigmático é mobilizado por uma escolha de vocábulos que sugerem a parte do todo, tais como: “ponto ínfimo”, “esquerda da mesa” e “borda do braço”. A forma de conteúdo do miniconto chega ao limite máximo da economia de material linguístico e produz o “sentido vazio” do plano de conteúdo, tendo em vista que nenhuma ação ocorreu, até esse momento.

Os tempos no futuro do pretérito e no modo subjuntivo causam o efeito de fato incerto ou mesmo irreal, o que no miniconto provoca o que denominamos, por ora, de “quase-ser poesia”. É como se a forma de conteúdo quisesse “ser” poema, por meio de um “fazer singular”, aproximando-o do “poder-fazer” da poesia, ao “Dançar” da perspectiva de Valéry (1999).

Nas primeiras linhas do texto, o leitor se depara com o estranhamento do “relato descrição” que se dissolve, que não chega a acontecer por conta do golpe do corte e do modo como os recursos linguísticos foram selecionados e combinados. Aliás, este

período em questão, que é o mais extenso do miniconto (tem 59 palavras), dada a sua estrutura, não se configura como uma narrativa, pois não há um fato em si, um acontecimento, mas, sim, um “estado reflexivo” por parte do narrador. Trata-se, ainda, do desenvolvimento da forma verbal mínima no sentido proposto por Genette (197-).

Diferente de “A dança”, em que a “tática da delonga”, explicada por Eco (1994), ocorre com as subordinadas temporais e com a frase nominal, no meio do miniconto, “Quimeras” já se inicia com o recurso elíptico do primeiro período que adia o “fato” principal, fazendo com que o miniconto parta do estado descritivo para a ação narrativa, para o acontecimento. Nesse sentido, o rodeio de que nos adverte Cortázar (1974) sobre a forma narrativa conto é proposital: é um “falso rodeio”. O narrador “prorroga”, por meio da brevidade peculiar do miniconto, o relato principal, causando a “aparente digressão”. Assim, não há, até então, acontecimento no miniconto.

A pausa narrativa marca-se, na maioria das vezes, por verbos de estado; nela, o narrador expõe ou descreve uma situação, um espaço e, até mesmo, um aspecto temporal. Esse recurso, denominado de “acomodação” conforme Candido (1987), é seguido pelos verbos de ação que dão seguimento aos acontecimentos e trazem, portanto, novas mudanças. A transformação ou mudança de situação, como se vê, é a característica peculiar e mais importante da narrativa e pode ocorrer por meio da ação “implícita” ou “explícita” da personagem.

O miniconto “Quimeras” não nos permite ficar presos, apenas, às ações que caracterizam a prosa, uma vez que não há estrutura fixa e pré-determinada na narrativa contemporânea. Genette (197-) oferece-nos três noções distintas para a palavra narrativa. A primeira delas diz respeito ao sentido comum, quando designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um ou de uma série de acontecimentos. O segundo sentido que o autor apresenta, menos difundido que o anterior, designa a “sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.” (p. 24). No terceiro sentido apontado por Genette, a narrativa designa aquele acontecimento em que alguém conta alguma coisa: “o ato de narrar tomado por si mesmo” (p.24).

O teórico baseia os seus estudos no sentido de discurso narrativo: o texto narrativo, que implica, por um lado, o estudo das relações entre esse discurso e os acontecimentos relatados; por outro lado, entre esse mesmo discurso e o ato, enunciação, que o produz. Assim, para que haja o “conteúdo narrativo”, são precisos, evidentemente,

o “ato” e o “enunciado” narrativos.

Entendemos “narrativa”, então, como uma sequência de conflitos, dramas ou tensões que se resolvem ou não; uma sucessão de fatos e acontecimentos numa sequência ordenada. A ação, nela presente, se constrói no nível da trama, intriga ou enredo, que envolve o que se passa com as personagens, o conjunto de suas ações e os fatos ligados entre si. Assim, é a sequência dos acontecimentos ou de uma história que caracteriza a narrativa.

No primeiro período de “Quimera”, não temos o fato, o acontecimento, ou a história propriamente dita, o que se distancia da descrição de conto destacada por Casares (*apud* Gotlib, 1994), mas a descrição dada pela personagem, a exteriorização de uma sensação, a descrição de um estado singular.

Barthes (1972, p. 35) observa que determinadas “notações” presentes em certas narrativas são deixadas de lado pela análise estrutural que se ocupa, comumente, “em distinguir e sistematizar as grandes articulações do discurso narrativo”. Tais “notações”, consideradas “detalhes supérfluos”, muitas vezes são tratadas como “enchimentos” afetados de um valor funcional indireto, na proporção em que, sendo inseridos, “constituem algum índice de caráter ou de atmosfera, e podem ser assim recuperados finalmente pela estrutura” (p. 35-36). Esses “detalhes inúteis”, ressalta Barthes (1972), ainda que não sejam numerosos, parecem inevitáveis e harmonizados a uma espécie de “luxo da narração”. A descrição, inserida numa narrativa, tem um caráter enigmático e uma função.

Conforme o crítico, a estrutura geral do discurso narrativo aparece como “preditiva”:

esquemmatizando ao extremo, e sem considerar os numerosos rodeios, atrasos, mudanças e decepções que o discurso narrativo impõe institucionalmente a esse esquema, pode-se dizer que, em cada articulação do sintagma narrativo, alguém diz ao herói [...]: se você agir de tal maneira, se você escolher tal alternativa, eis o que vai obter (o caráter resultado dessas predições não altera em nada a natureza prática). Completamente diferente é a descrição; não ter marca preditiva nenhuma; 'analógica', sua estrutura é puramente somatória e não contém esse trajeto de escolhas e alternativas que dá à narração o desenho de um vasto *dispatching*, provido de uma temporalidade referencial (e não mais simplesmente discursiva) [grifos nossos]. (BARTHES, 1972, p. 37).

Para Barthes (1972), a descrição aparece como uma espécie de “próprio da linguagem” dita superior, na medida em que não se justifica por nenhuma finalidade de ação ou comunicação. A singularidade da descrição, “trabalho inútil”, no “tecido

narrativo, sua solidão, aponta para uma questão que tem a maior importância para a análise estrutural dos discursos narrativos” (p. 37-38). Dito de outro modo, para o teórico, se tudo é significativo no discurso narrativo, qual seria a significação dessa insignificância? Em que medida esse procedimento torna-se função e contribui para a configuração da trama narrativa? O recurso estético da descrição é muito forte na trama de “Quimeras”.

O segundo período inicia-se com a repetição da oração “Se tudo viesse dali”, o que, de certa forma, promove o encadeamento da reflexão do narrador-personagem, bem como a construção de uma série ou sequência, já que, no terceiro e último período do texto, a oração em questão se repete. Nessa segunda sequência, o narrador completa a subordinada condicional com a oração principal complexa, “com certeza teríamos mais sossego, estaríamos enfim contando alguma história para a criança que via nesse ponto ínfimo, entre a mesa e a poltrona, uma nervura luminosa, se bem que fugidia, no ponto de se apagar...” (NOLL, 2003, p. 30). Embora haja a presença da principal, ou seja, o período completo, o todo, a segunda sequência do miniconto com 40 palavras é menor que a primeira. O narrador nos dá mais informações com um número reduzido de material linguístico.

Podemos saber, pela segunda sequência, o que “teríamos” e como “estaríamos”, “se tudo viesse dali”: “mais sossego” e “contando alguma história para a criança”. Nesse momento, já não há tanta intensidade descritiva, a não ser a da criança “que via nesse ponto [...]”. A ação baseia-se, como dissemos, na possibilidade, no talvez. Em “Quimeras”, diferentemente de “A dança”, a personagem nos informa algo que poderia acontecer se outro algo ocorresse.

Percebemos o acontecimento por meio dessa “afirmação condicionada” sobre a ação de contar alguma história e situação de ter mais sossego, que, pelo visto, não se realizam na “moldura” do texto de JGN. São planos de expressão de desejo que se enunciam sobre um fato pontual: a ida da personagem-narrador a esse local para efetuar uma inscrição num concurso, cujo prêmio oferecido ao vencedor já é, de antemão, reduzido a nada. Ora, esse conhecimento por parte da personagem talvez seja o motivo de toda a reflexão com que o miniconto começa.

Assim, a personagem nos esclarece a situação em que se encontram; eles permanecem sem sossego e não contam alguma história. Não ocorre mudança em termos de estrutura narrativa – estado inicial e final –, mas a “permanência” de um “nós” numa situação que os desagrada e que força a personagem a exteriorizar essa inquietação.

Podemos dizer que, como “tudo não veio dali”, não houve “mais sossego”, “não se contou nenhuma história para a criança”. A situação permanece a mesma. Vemos, apenas, um sujeito que reflete sobre um “estado de coisas”.

No terceiro período, a oração repetida tem uma ampliação: a repetição de “dali” e sua descrição, “daquela nesga de nada sempre rebrilhando”. De um “nós”, a personagem passa para o “eu”, o que resulta num teor maior de expressão poética, de exteriorização de seus desejos e erros. Nesse momento, é possível verificarmos o acontecimento, aos moldes de Genette (197-), mesmo que de forma elíptica ou implícita.

De acordo com o que o conto nos oferece, verificamos a personagem que saiu de um determinado “espaço inicial” não expresso na narrativa, dirigiu-se a um “endereço” para se inscrever em dado concurso, observa o espaço - “o ponto ínfimo” -, e pensa na possibilidade de não ter ido àquele local se tudo tivesse vindo dali. O miniconto seleciona o momento em que a personagem já está nesse local para se inscrever no concurso. O que se passou antes não está na moldura do texto, e o que será feito depois não faz parte do relato, recurso operatório peculiar dessa forma narrativa. É assim, pois, que o leitor toma conhecimento do que se passou no miniconto.

O conflito nele presente não se desenvolve por meio de “choque” entre personagens; não se manifesta, claramente, o jogo de interesses e os “embates” entre personagens. O desenvolvimento da fábula, conforme nos explica Tomachevski (1976), como a passagem de uma situação para outra, dá-se em “Quimeras” por meio da “probabilidade”, “do talvez”, do “refletir” do narrador. O conflito de interesse ocorre consigo mesmo. Ainda que o retardamento da ação provoque a curiosidade no leitor desde as primeiras linhas, o suspense e a tensão não se manifestam no texto, o que dificulta a definição dos motivos associados e livres do miniconto.

Cortázar (1974, p. 123) chama-nos a atenção para esse fato: “ao se falar da intensidade não se deve entender a obrigação de que o conto contenha acontecimentos exageradamente intensos num sentido factual”. A intensidade para o ensaísta é o “palpitar que mantém vivo o coração, esse palpitar da substância do conto”, que só se explica pela substância, assim como esta só é o que é pela palpitação.

No miniconto “A dança”, percebemos que a repetição dos enunciados com algumas alterações, juntamente com a frase nominal, pré-anunciam o clímax e potencializam a tensão narrativa. Em “Quimeras”, por outro lado, a repetição da oração “Se tudo viesse dali” aproxima a estrutura do conto à do poema, promovendo a atmosfera poética do miniconto.

Embora seja válida também para a modalidade escrita da língua, vale a pena trazermos a definição de Marcuschi (1992, p.6) sobre repetição, mesmo que a noção se aplique também à conversação. Marcuschi define-a como a “produção de segmentos discursivos idênticos ou semelhantes duas ou mais vezes no âmbito de um mesmo evento comunicativo”, não importando aí a extensão do segmento repetido ou se o que se repete é o mesmo conteúdo, a mesma forma ou ambos. Logo, a repetição é entendida como a recorrência intencional, com ou sem variações, de unidades linguísticas formais, ou semânticas, num determinado enunciado.

Em seu ensaio sobre repetição na língua portuguesa, Lopes (*on line* 2009) observa que esse recurso ativa a imaginação, sustenta uma ideia ou pensamento por um determinado tempo, imprime uma imagem na mente mediante o martelar constante de determinadas palavras ou frases e até, conforme o caso, persuade o receptor da mensagem, envolvendo-o emocionalmente. Lopes (*on line* 2009) esclarece, ainda, que “a repetição se destaca por sua natureza retórica, tendo em vista a sua função proeminentemente persuasiva. [...] serve também para se ganhar tempo no processamento da mensagem falada”. Ora, basta lembrarmos que a primeira sequência retarda a ação narrativa que acontece nos períodos dois e três.

A repetição em “Quimeras” confere o estatuto de linguagem poética ao miniconto; o narrador opta pela projeção de um espaço mítico a partir do qual tece sua reflexão sobre o espaço que, por sua configuração no contexto da enunciação, se aproxima do procedimento semelhante ao encontrado na poesia. Assim, o narrador poetiza mais um estado de ser/estar do que nos relata um fato, um acontecimento propriamente dito. Por meio desse recurso, a personagem nos transmite o modo como o “mal-estar”, por estar num “espaço particular”, o desagrada e o faz perder tempo, “[...] poderia muito bem não ter vindo até esse endereço para me inscrever num tal concurso – cujo vencedor não teria nada a ganhar” (NOLL, 2003, p. 30). A repetição, dessa forma, provoca e sugere o “martelar” constante desse descontentamento por meio da reiteração da oração “Se tudo viesse dali”, de tal forma que o texto, de maneira icônica, vai figurativizando o “estado” do que podemos, nesse momento, denominar de *circunvolução*. Esse “organizador da narrativa”, como se vê, descreve o que essa situação lhe causa, através de três instâncias. Assim, o “efeito positivo” desse recurso produz iconia, cria regularidade, contribuindo para a configuração da atmosfera poética do miniconto.

Lopes (*on line* 2009) ressalta que “não há dúvida de que não são

exatamente idênticos os significantes e os significados de uma cadeia repetitiva. Do contrário, a reiteração perderia sua função poética e deixaria de ser expressiva para se tornar num mero vício tautológico”. De acordo com o autor, para cada segmento repetido (forma de conteúdo) um novo sentido (plano de conteúdo) pode lhe ser atribuído.

Notamos uma intensidade nos termos repetidos, em que o segmento inicial prolonga a narrativa, adiando a ação futura; o segundo, além de completar o período elíptico da primeira estrutura, liga-se a ela e informa-nos o querer do narrador e de um “nós”; o terceiro, que encerra a narrativa, exclui o “nós” do termo anterior, enfatiza o “eu” do narrador e coloca a narrativa como um todo num “suspense em aberto”.

Conforme a primeira tese de Piglia (2004) sobre o conto, sobre essa forma narrativa de contar sempre duas histórias, podemos pensar no caráter duplo de “Quimeras”. A história 1 seria a de alguém que se aborrece por estar num determinado endereço para se inscrever num concurso. Esse aborrecimento ou, como dissemos, mal-estar, se dá porque o “candidato” desse concurso diz que não terá nada a ganhar. A fábula do relato 1 lembra-nos Cortázar (1974) ao falar sobre o bom e o ruim tratamento dado ao tema do conto, já que não é o assunto que deve ser interessante, mas o modo como este será desenvolvido. A história 2, por sua vez, imbrincada na história 1, seria não o relato, mas a reflexão sobre as instâncias do discurso do poema na narrativa. Em “Quimeras”, é possível percebermos procedimentos pertencentes à poesia vinculados aos da prosa.

Vejamos, então, de que modo se operacionalizam essas questões no miniconto em análise.

4.2.1 O signo da poesia na prosa: a aglutinação dos gêneros

A construção tensionada entre prosa (relato 1) e poema (relato 2) confere ao miniconto um caráter híbrido. No miniconto “Quimeras”, há uma tensão dramática entre “o nada acontecer” e “o tudo vier a acontecer”, realizada por meio de recursos poéticos, da leveza e estaticidade das ações narrativas. Se, em “A dança”, o drama é de ordem interpessoal, o conflito entre a personagem que recebe o presente e a da “fraca companhia, sem carga de expressão”, em “Quimeras”, o drama se manifesta pelo caráter intrapessoal, entre a personagem e suas próprias reflexões e questionamentos internos.

Essa atmosfera nos é sugerida desde as primeiras linhas do texto, o que, de certa forma, remete-nos aos apontamentos particulares dessa forma narrativa descritos por Cortázar (1974), Poe (s.d.), Piglia (2004) e outros.

Poe (s.d. p. 407), por exemplo, comenta que “só tendo o epílogo, constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes e especialmente o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção”. Logo nas primeiras palavras de “Quimeras”, o aspecto poético permanece no conto como se o “epílogo” adiantasse para o leitor a supremacia dos recursos da poesia em detrimento da ação particular do gênero prosa presente no miniconto. Ou seja, não ocorre o abandono de uma forma e estrutura para que a outra ocorra.

Segundo Cortázar (1974, p. 122), “Poe descobriu a maneira de construir um conto, de diferenciá-lo de um capítulo de romance, dos relatos autobiográficos, das crônicas romanceadas de seu tempo”. Para Poe, a eficácia de um conto depende de sua intensidade como acontecimento puro, isto é: todo comentário ao acontecimento em si deve ser radicalmente suprimido; cada palavra deve confluir, concorrer para o acontecimento e não alegoria ou pretexto para generalizações psicológicas, éticas ou didáticas. Um conto, segundo Poe, é uma verdadeira máquina literária que provoca interesse e desafia o leitor.

Em “Quimeras”, a “tática da delonga” que retarda o “acontecimento puro” foge dessas elucidações de Poe, pois o narrador nos apresenta a sua reflexão por meio da descrição poética e da repetição. Porém, esse procedimento funciona, como já dito, como um falso rodeio e, aí sim, a “máquina literária” de que nos fala Poe se realiza no miniconto, pois, além de incitar o leitor a continuar a leitura e a ver que desfecho será

dado ao texto, exige desse mesmo leitor um posicionamento teórico crítico, tendo em vista a estranheza tanto do relato como a da trama desse relato. Com isso, podemos ainda dizer que o miniconto possui “resíduos da forma narrativa” e torna-se um “organismo, um ser que respira e palpita [...] sua vida consiste – como a nossa – em um núcleo animado inseparável de suas manifestações” (CORTAZAR, 1974, p. 123). Desse modo, ao levarmos em conta a imbricação dos relatos, é possível pensarmos a própria reflexão da personagem como “encadeadora” do acontecimento no miniconto.

Cada período do miniconto, bem como a elipse, a repetição, e a “escassez de material” contribuem para a operacionalização desse organismo, promovida pela articulação entre suas partes. Cortázar (1974), no que diz respeito às “leis” do conto, comenta que não há, propriamente, leis, “no máximo cabe falar de pontos de vista, de certas constantes que dão estrutura a esse gênero tão pouco classificável” (p. 150). Nesse sentido, a “inclassificação” desta forma narrativa coopera para a configuração do entrelaçamento dos relatos 1 e 2. O miniconto “Quimeras” não pode ser inserido na “moldura rígida” das leis e das regras, não somente do conto, como de qualquer outro gênero e forma literária.

Se o conto é “irmão misterioso da poesia em outra dimensão do tempo literário” (CORTAZAR, 1974, p. 149), a estrutura do miniconto “Quimeras” remete-nos aos procedimentos do poema na prosa. O poema, comumente, foge das regras impostas à língua e às convenções; há a escolha, seja no eixo paradigmático, seja no eixo sintagmático, que faz a “nova ordem” parecer a “ordem possível” para a significação, ou seja, é a partir dessa nova rede de relações que se configura o “universo literário” do miniconto de JGN. A previsibilidade própria das estruturas narrativas dissolve-se e dá lugar ao espaço narrativo que se aproxima dos procedimentos próprios da poesia. Queremos dizer, nesse momento, que o miniconto utiliza procedimentos de produção de sentidos peculiares à poesia, pois verificamos: a discrepância da estrutura narrativa; a presença de mecanismos gramaticais típicos do poema, que resulta no poder de abstração suscitada pelos recursos verbais; a produção de imagens; a repetição, etc.

Num poema, há a presença de diferentes processos de seleção, distribuição e inter-relacionamento das diferentes classes morfológicas e das diferentes construções sintáticas. Também ocorrem, num poema, simetrias e antissimetrias inesperadas, realizando, assim, um efeito particular, cuja análise não poderia ser feita segundo as convenções gramaticais: são desvios composicionais de que, muitas vezes, o poeta se vale para poder construir a significação.

“Quimeras” se realiza por meio de recursos imaginativos particulares do discurso da poesia. A projeção do princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação no miniconto abstrai o valor “concreto” dos vocábulos. Assim, o significante, ao mesmo tempo em que possui o significado, procede a sua exclusão, levando à ambiguidade, ao uso conotado das palavras, que assumem seu valor de concretude e de abstração a depender do relato (1 ou 2) da qual fazem parte.

A prosa, como diz Jean Cohen (1974, p. 15-16), é a linguagem corrente que pode ser tomada como “norma” e o poema como um “desvio” em relação a ela. Convém explicar que “desvio” é visto nas considerações de Cohen como “erro voluntário, como estilo de algo que não é corrente, que não segue o ‘padrão usual’, mas com valor estético”. O poeta, portanto, não se expressa como todo mundo, sua “linguagem é anormal, e tal anormalidade confere-lhe um estilo” (p. 16). A prosa contemporânea de JGN não faz parte dessa norma narrativa a que Cohen se refere, pois apresenta padrões de “erro voluntário” que dão ao miniconto o “fato poético”. Se a poesia “destrói” a linguagem para reconstruí-la num plano superior, podemos dizer que “Quimeras”, ainda com resíduos do gênero narrativo, promove essa “destruição voluntária” nos moldes da linguagem poética. A diferença que nos interessa, portanto, entre prosa e poesia, é de natureza linguística, quer dizer, formal. É no “modo particular” de relações entre significado e significante e entre os significados em si que “Quimeras” se institui.

O discurso da poesia do que chamamos de relato 2 no miniconto “Quimeras” realiza-se pela peculiaridade de sua estrutura rítmica, percebida pelas repetições, pela morfossintaxe e pela semântica, que sugerem várias significações, evocando correspondências entre termos que se tornam presentes na memória do leitor, associando significantes linguísticos a significados imprecisos e nem sempre narrativos.

Uma das particularidades dos minicontos de JGN é esse constante movimento, ou melhor, a migração dos vários discursos e, principalmente, a revelação do outro lado da palavra, juntamente com a imprecisão de conteúdos. Com isso, percebemos a transcendência da palavra como um dos procedimentos da literatura contemporânea e que está, evidentemente, presente não somente em “Quimeras”, mas nos demais contos do autor em estudo. A palavra sugere mais do que, aparentemente, diz, provocando a ambigüidade peculiar do discurso literário. “Quimeras” rompe os limites da mera compreensão inteligível do texto narrativo (discurso da prosa - relato 1) e se estrutura como texto poético (discurso de poema - relato 2).

Isso não quer dizer, entretanto, que se trate de duas histórias separadas e

independentes narradas no conto e no miniconto, mas, sim, da interligação de uma a outra, como bem pontua Piglia (2004), ao dizer que a intriga se oferece como um paradoxo, o que resulta no caráter duplo.

Consoante Chklovski, a imagem é um dos dispositivos pelos quais o poeta singulariza o texto, mediante a realização do estranhamento, responsável pela dificuldade que atribui densidade à percepção estética. A imagem é uma das possíveis manifestações da idéia de procedimento artístico: o conjunto de atitudes rumo ao desvio da linguagem comum em favor do imprevisto. Esse imprevisto, entretanto, não se manifesta apenas pelo conteúdo insólito da obra, mas por meio da particularização da matéria que a constitui: o signo lingüístico. Ultrapassando os limites das figuras e dos tropos, a concepção de procedimento artístico de Chklovski pode consistir em qualquer agudeza favorável ao estranhamento da disposição e da elocução da matéria: qualquer escolha e combinação que transmita a sensação de surpresa e espanto. Desse modo, a função poética da linguagem consiste na ambigüidade da mensagem mediante o adensamento do significante.

Em “Quimeras”, o narrador relata sua ida a um determinado lugar aonde irá se inscrever num tal concurso, ao mesmo tempo em que, figurativamente, reflete sobre o discurso poético. Ora, basta levarmos em consideração a “imagem”, no sentido de Chklovski, que a “criança de cabelos suados na nuca” suscita. Ela nada mais é do que a imagem, ou melhor, do que o “fruto da mente de algum sonso cidadão que por ali passara”; a criança faz parte da criação imagética do narrador; somente ela está em condições de observar “o ponto ínfimo”, “a nesga de nada sempre rebrilhando”.

O discurso da poesia na narrativa “Quimeras” se operacionaliza por meio da linguagem conotada, do adensamento do significante, o que provoca surpresa e espanto. Podemos pensar o “ponto ínfimo” e a “nesga de nada” como o próprio limite entre realidade e ficção, entre prosa e poesia, e a desautomatização da linguagem cotidiana. A criança seria a imagem do próprio procedimento artístico; quando se faz presente na reflexão do narrador, portanto na *moldura* do texto, torna-se a “possibilidade do poetar narrativo”. Além disso, o discurso poético é da ordem do sugerir, e da ordem do “se”.

O narrador, enquanto repete “Se tudo viesse dali”, faz com que o fazer poético se realize desde as primeiras linhas do texto e, ao fazer isso, descarta a simples possibilidade de “ter mais sossego” e de “estar contando alguma história para a criança”. É como se a personagem quisesse se afastar da previsibilidade da fábula –

alguma história -, e quisesse, de certa forma, descrever “a poesia do instante flagrado”, mas que, na verdade, se configura, no miniconto, como a “nesga de nada sempre rebrilhando”.

O entrelaçamento do relato 2 no relato 1 permite-nos perceber a prosa e a poesia em “Quimeras”. Ao mesmo tempo em que há a ação, ocorre a descrição de um estado de ser do narrador e de um instante-espço singularizados. Desse modo, podemos avançar essa leitura e pensar no “prazer da leitura” do texto literário, “cujo vencedor não terá nada a ganhar”, a não ser que aceite as “condições” e “exigências” da poesia.

4.3 “ELE”: CROQUI E ESBOÇO DE RELATO

O miniconto “Ele” (129 palavras), assim como “Quimeras”, faz parte da “Gênese”, na parte de “O nada”, na seção “Nadas”:

Havia um rudimento qualquer puxando o seu ânimo, algo entre poeira e, quem sabe, sal. Rua após rua. Tão extremada a sua situação, que ele dependia agora só dessa porção mínima, invisível mesmo, que ia como que lhe tangendo a difusa intenção de prosseguir, até que encontrasse o que ainda não sabia dizer. Talvez logo ali, ao atravessar a avenida e dar mais cinco ou seis passadas decididas. Ou não, apenas esse avanço granulado, cantarolante, para que ninguém notasse que ele era pura hesitação, suposição de nada, enfim, hospedeiro desse fruto escuro cujo sumo saturado já lhe escorria por todos os orifícios. Ali, naquela esquina ventosa, quase irreal de tão parelha com o seu estado submerso, aquém do mundo e de todas as promessas que ele jamais conseguira ocupar... (NOLL, 2003, p. 31).

Ao pensarmos na fábula da narrativa em “Ele”, podemos descrevê-la como o relato de um alguém, “ele”, que caminha pelas ruas e avenidas de uma cidade para encontrar algo “que ainda não sabia dizer”. Assim, verificamos uma personagem que “hesita” entre permanecer prosseguindo e atravessar a avenida, ou não; desse modo, ninguém notaria sua vacilação.

No que se refere à trama, é interessante verificarmos de que maneira esse narrador nos apresenta essa “situação relato”, denominação que se justifica por não termos um acontecimento propriamente narrado com a estrutura canônica introdução, desenvolvimento e conclusão, ou equilíbrio inicial – evento perturbador – ação resolução – equilíbrio final (BREMONT 1973).

Nessa narrativa curta, percebemos a “indecisão” de uma personagem, título do miniconto, descrita por um narrador, agora em terceira pessoa. Esse narrador relata-nos o momento em que essa personagem, ao que tudo indica pela sugestão dos elementos espaciais (“Rua após rua”, “prosseguir”, “atravessar a avenida”, “passadas decididas”, “avanço”, e “esquina”), caminha pelas ruas de certa cidade, em busca de algo que nem mesmo “ele” sabe.

Desse modo, o miniconto “Ele” aproxima-se, no que diz respeito à imprecisão, dos minicontos “A dança” e “Quimeras”. Do primeiro, convém retomar, por conta de a narrativa não nos informar de que o narrador-personagem quer convencer a outra personagem, e de que se trata o presente recebido; da segunda, no sentido das hipóteses verificadas pela justaposição das condicionais e pelos verbos no futuro do

pretérito.

Em “Ele”, os elementos linguísticos “qualquer” e “algo”, pronomes que indicam pessoa, coisa, objeto, lugar ou tempo indeterminados; “talvez”, advérbio que exprime possibilidade ou dúvidas; “ou”, conjunção que indica opção entre duas ou mais coisas; bem como a expressão e o vocábulo “não sabia” e “hesitação”, constroem a atmosfera de “falta de exatidão” da narrativa. Assim, notamos uma personagem que não sabe para aonde ir, hesita em prosseguir e, por isso, torna-se “suposição de nada”.

Se tomarmos por base o sentido da expressão, verificamos o modo conotativo de caracterização não apenas de personagem, mas também da atmosfera do próprio miniconto. De acordo com o Dicionário do Aurélio Beta (*on line*), supor significa: “v.t. Alegar por hipótese; admitir hipoteticamente: suponhamos que isso seja verdadeiro. / Conjeturar, presumir, imaginar: supõe que os outros sejam iguais a ele. / Fazer presumir como necessário; exigir a existência de: os direitos supõem os deveres”. Logo, a personagem é caracterizada por conjectura e pressuposição de nada, de vazio, o que nos faz pensar na seção dos MMCs ao qual o miniconto pertence: “Gênese”, na parte de “O nada”, na seção “Nadas”.

Embora o título auxilie-nos na identificação do protagonista, aliás, a única personagem do miniconto, só saberemos a quem se atribui o termo “seu ânimo”, localizado no primeiro período, no interior do terceiro, “que ele dependia [...]”. Por isso, podemos dizer que o pronome “ele” refere-se a um ser que está na parte interna da moldura textual, porém marcado, inicialmente, nas primeiras linhas do miniconto.

O narrador enuncia, primeiramente, a posse de algo, “ânimo”, a um alguém que sequer está presente no início da narrativa – fora da moldura, escolha narrativa que se repete no terceiro período, “sua situação”. Nesse caso, o pronome “sua” e a posse “situação” estão próximos, textualmente, ao ser (ele).

Piglia (2004, p. 106) diz que “o narrador narra à sua maneira o que viu ali”. Portanto, é por meio do narrador que sabemos dos fatos indecisos da personagem. Nem mesmo o organizador do relato sabe o porquê dos fatos, situação verificada na expressão “[...] algo entre poeira, e quem sabe, sal [grifos nossos]”.

Nos outros minicontos até então analisados, eram os narradores-personagem que relatavam os fatos. Por isso, acreditamos que o narrador de “Ele” prefere relatar o “estado de ser” da personagem a apresentá-lo ao leitor (quem ele é e como ele é), procedimento por sinal ambíguo, tendo em vista o título, mas coerente para esse tipo de forma narrativa que costuma ter poucas personagens.

Em “A dança”, como vimos, o narrador em primeira pessoa enuncia a outra personagem, primeiramente, por meio dos pronomes “sua lápide” e “lo”, “consegurei convencê-lo”, e, seguidamente, por meio do *flashback*, informa-nos a quem se referem os pronomes em questão, “Quando ele chegou com o presente [...]”. Esse recurso serviu para “arquitetar” a atmosfera de segredo e mistério do miniconto. Em “Ele” também há o uso do pronome referindo-se a alguém fora da moldura, mas, no entanto, não ocorre a atmosfera de mistério.

No miniconto, a escolha por parte do narrador reflete sua preferência em “retratar” a condição da personagem. Ao dizer que “um rudimento qualquer” puxa o ânimo, o narrador não é preciso: puxa em que direção? O fato de ser “rudimento” e se situar entre “poeira” e “sal” levam-nos a cogitar que seja para o lado negativo por conta do sentido das palavras, a saber, algo não acabado, não terminado, securo; ao mesmo tempo em que possuem o sentido de elemento inicial, princípio, tempero, e sabor. É por meio da linguagem oblíqua e opaca que o “estado de ser” da personagem e o “fato” do miniconto são relatados.

Para relatar que “um rudimento qualquer” puxa o “ânimo” da personagem, um narrador em terceira pessoa precisaria penetrar no seu interior, mas percebemos que esse observador não sabe o motivo de “tão extremada situação”. O narrador, então, se funde à personagem e passa a não saber o que, de fato, ela procura, e a sentir a inquietação da personagem.

Voltemos à questão da estrutura canônica da narrativa. O narrador, embora introduza de chofre o drama da personagem, que é o fato em si do miniconto, não desenvolve os pormenores da narrativa: personagem, espaço, tempo, ação, o que seria peculiar da estrutura do conto e coerente para a do miniconto. Não há, como sabemos, como a narrativa desenvolvê-los por conta da economia do material linguístico, da forma de conteúdo reduzida. Desse modo, o que introduz o miniconto não se trata de uma introdução da narrativa ou, se pensarmos na proposta de Bremond (1973), não há equilíbrio inicial.

O equilíbrio inicial de “Ele” está fora da moldura narrativa, que relata o instante do “agora”: “[...] que ele dependia agora só dessa porção mínima [grifos nossos]”. Este é o momento clicado pelo miniconto que flagra não o antes, mas o “agora”.

Assim, o que seria o desenvolvimento da narrativa é todo o miniconto, desde as suas primeiras linhas. O relato já se inicia com o evento perturbador: o

rudimento qualquer que puxa o ânimo da personagem; a porção mínima que lhe tange a difusa intenção de prosseguir. Mesmo assim, a narrativa não nos informa de que modo se deu o conflito decorrido a partir da ação da personagem com os demais elementos. O narrador seleciona o instante do nó narrativo, visto aqui como o fato que muda a situação inicial da narrativa (fora da moldura) e que dá origem ao conflito.

O conflito do miniconto “Ele” não se configura por meio do “choque”, não há jogo de interesses e embate entre personagens. Assim como no miniconto “Quimeras”, o conflito ocorre com a própria personagem, com ela mesma, pelo fato de ela não saber o que quer encontrar; ou, se usarmos as palavras do texto, “ocupar seu estado submerso”.

Portanto, não sabemos de que modo a personagem estava “antes” desse evento perturbador (o agora) alterar seu equilíbrio inicial, do mesmo modo que não notamos a ação que irá solucionar esse conflito do “estado de ser”. O miniconto surpreende esse instante de indecisão, de tomada de decisões e que termina no desfecho aberto.

O final põe em primeiro plano os problemas de expectativa e nos defronta com a presença de quem espera o relato, diz Piglia (2004, p. 100); esse alguém não está externo à história e faz parte da trama. Por isso, podemos dizer que o desfecho aberto iconiza a ausência da resolução do conflito da personagem “ele”; a falta de um final concreto figurativiza a não solução do seu drama.

O efeito de surpresa produzido no final da história, quando o relato secreto surge na superfície também não se configura em “Ele”. Por outro lado, se o “conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto” e reproduz “a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 94), então, o miniconto em análise possui um acontecimento relatado e outro secreto. Para tanto, basta lembrarmos as estruturas ausentes da narrativa e os “vazios”, dito de outra forma, o “Nada” e os “Nadas” nas quais o texto está inserido em MMCs.

Por que ocultar a situação inicial da narrativa, o equilíbrio inicial do fato? Por que encobrir o desfecho e deixá-lo fora do narrado, fora da moldura textual? Essas perguntas têm mais a intenção de nos incitar à reflexão sobre as escolhas narrativas, portanto os recursos da linguagem, do que desvelar o fato propriamente dito. No conto, há um conteúdo não escrito, conforme Piglia (2004, p. 89), uma intriga oferecida ao leitor como um paradoxo.

Anteriormente, havíamos dito que, segundo Piglia (2004, p. 100), “Os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade [...]”. Essa perspectiva do ensaísta faz-nos pensar no desfecho aberto do miniconto, ao mesmo tempo em que nos instiga a refletir sobre as escolhas feitas pelo narrador. Além disso, “Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma da arte (PIGLIA, 2004, p. 105). O relato visível 1 seria aquele em que alguém procura algo que não sabe dizer. O relato secreto 2 seria a própria experiência da linguagem narrativa que se vale de recursos da poética: a linguagem oblíqua e opaca.

Como já vimos em Piglia (2004, p. 104), os relatos nos defrontam, também, com a felicidade e com a luz pura da forma. O miniconto “Ele”, bem como “A dança” e “Quimeras”, permitem-nos observar um modo não mais reto e transparente de narrar o fato, mas, por outro lado, percebermos o “fato poético” no sentido de Cohen (1974).

É interessante observarmos os vocábulos “rudimento”, “ânimo”, “poeira” e “sal” no miniconto, pois eles permitem-nos refletir sobre o fazer artístico da narrativa em questão. O primeiro termo, “rudimento”, remete-nos ao elemento inicial; ao esboço; às primeiras noções de qualquer arte, ciência ou profissão. Desse modo, o miniconto narra, por meio da linguagem oblíqua e opaca, o relato “estado de ser” da personagem “ele”.

O título do miniconto, pronome pessoal, além de não especificar determinada personagem, tendo em vista que permanece “vazio” no sentido apontado por Benveniste (2005), por outro lado, é capaz de particularizá-la, tornando-o um signo “pleno” na configuração particular do miniconto. O “ele”, ao mesmo tempo em que realiza esse “fazer” duplo de generalizar e particularizar, permite-nos relacioná-lo ao próprio miniconto.

O relato voltaria a sua matriz histórica, à forma narrativa conto inicial, como nos explica Coronado (1969-1970), ou melhor, retoma o seu caráter de esboço e a sua singularização de princípio, nos quais as “primeiras noções” funcionariam como “rascunhos” desse contar não somente o acontecimento, mas a “essência” de acontecimento. O que notamos no miniconto “Ele” é o sensível do relato, em que a linguagem torna-se matéria de discussão e de reflexão. É, pois, a matéria linguística que dá “ânimo” à narrativa; é essa forma de conteúdo que motiva a “intenção” de se escrever algo e que permite o “preenchimento” do espaço em branco da página. Nesse sentido, o miniconto retoma a configuração “mítica” de relato primeiro e, por isso, faz

emergir a atmosfera poética do “estado de ser” da personagem no relato 1 e da narrativa no relato 2.

O miniconto “Ele”, por conta desse “fazer” narrativo, dialoga com “A dança”, no sentido em que tal miniconto iconiza a própria “lápide”, se nos atentarmos aos sentidos de “lousa tumular”, que indicia a morte na narrativa, como vimos e, principalmente, de “pedra com inscrição para comemorar qualquer acontecimento. O miniconto “A dança” figurativizaria a própria lápide no sentido de comemoração de acontecimento, a inscrição da linguagem para relatar o acontecimento de uma possibilidade de assassinato. Já “Ele” torna-se o “rudimento” do relato, a sua essência mítica e primeira, na qual o que está em destaque é o “ensaio” da forma de conteúdo em busca de um plano de conteúdo. Se retomarmos Eco (1989, p. 241), lemos “Ele” como a “bela prosa”, na qual a forma de conteúdo é manipulada de forma poética e se acomoda ao que se tem a dizer.

Vale lembrar que o “rudimento” qualquer que puxa o “ânimo” está “entre” “poeira” e “sal”. A preposição (entre) consegue singularizar o hiato da poesia na narrativa em questão já que as lacunas constituem o relato. Percebemos uma “fenda” que não necessariamente precise ser preenchida ou revelada, mas sentida. Entre “poeira” e “sal”, “prosseguir” e permanecer, a personagem “ele” e o miniconto “Ele” ficam no limite do “quase irreal” que circunda a narrativa e, assim, a própria narrativa insere-se no “estado submerso” da ficção literária.

Em “Ele” algo está presente de modo oculto, “porção mínima invisível mesmo”; algo que não se deixa ver, mas que está “ali”, “naquela esquina ventosa”. Como o “ponto ínfimo” e a “nesga de nada” em “Quimeras”, o elíptico no texto figurativiza a procura da linguagem em que o material linguístico reduzido está à procura de algo para ser flagrado; nessa procura, o narrador, que também faz parte desse “ensaio”, relata-nos a procura da personagem (relato 1) e a linguagem em processo (relato 2).

O relato 2, o “ensaio”, a “procura” está entre poeira e sal: duas substâncias distintas, mas semelhantes na forma. É, pois, entre essa semelhança e diferença que o texto “Ele” se faz prosa e poesia, se faz relato e estado poético; ambos (ele e “Ele”) são, ainda, “traços iniciais” de um “querer ser”: “o que ainda não sabia dizer”.

O miniconto “Ele” organiza-se como “morfema” de acontecimento, unidade significativa mínima de relato, no qual apenas as informações mais precisas são

relatadas. Tanto a personagem ele e o miniconto “Ele” são particularizados por meio da supressão. A situação da personagem está “tão extremada”; ele depende de uma “porção mínima”: ele está no seu limite.

Em “a porção mínima”, notamos a expressão que indica a parte de um todo, a fração, a menor parte de algo (porção), juntamente com o superlativo de subtração (mínimo) de algo que já foi reduzido. Por meio do adjetivo superlativo absoluto sintético, o miniconto reduz para ampliar a gama de significação, comportamento procedimental que se estrutura por meio dos próprios vocábulos, majoritariamente, no terceiro período: “Tão extremada a sua situação, que ele dependia agora só dessa porção mínima, invisível mesmo, que ia como que lhe tangendo a difusa intenção de prosseguir, até que encontrasse o que ainda não sabia dizer” [grifos nossos]. A repetição dos vocábulos terminados em “ão” dá ritmo à procura vacilante da personagem; através do ditongo decrescente, o “esboço” do drama da personagem que nos é narrado vai se construindo.

Sabemos do conflito da personagem por meio de “traços” e de “detalhes” de seus conflitos que não recebem um desfecho preciso; o miniconto adquire um estatuto de croqui. Do francês *croquis*, em inglês *sketch* ou *drafting*, o croqui

constitui a forma rápida e às vezes expressiva de materialização mediante breves traços a lápis, caneta, pincel, de uma possibilidade de sentido, a partir de uma imagem sensorial. Entendido assim, o croqui se reveste da emoção da manifestação corporal por excelência, reduto e produto da interação significativa entre órgãos sensoriais, motores e o cérebro [grifos nossos]. (REGAL, 2003, p. 20).

Celso Pedro Luft (1998) dá-nos os seguintes sentidos para os termos:

esboço [ô] s.m. 1. As grandes linhas de um desenho ou pintura; delineamento. 2. As linhas iniciais de uma obra artística ou intelectual; rascunho; projeto; ensaio. 3. As linhas fundamentais de uma obra; resumo sumário. (LUFT, 1998, p. 253).

croqui s.m. Esboço de desenho ou pintura. (Ibid., p. 176).

Se tomarmos as definições de Regal (2003) e Luft (1998), voltamos ao miniconto “Ele” e notamos o “rudimento”, “a porção mínima”, “a difusa intenção”, e “a suposição”. Por meio da “rapidez expressiva” e dos “breves traços”, o narrador oferece-nos “possibilidades de sentido”; o narrador “delineia” o “estado de ser” da personagem, o seu croqui, o que lhe é fundamental, já que a própria natureza da literatura não

permite definições precisas de sentido.

“Ele”, ao utilizar a linguagem como um elemento em processo, como possibilidade de realização e como um meio de externar uma ideia instantânea, configura-se como um croqui. No entanto, o miniconto projeta uma “difusa intenção” que é a própria narrativa; o relato é a suposição de um acontecimento difuso e de um “estado de ser” “submerso” e “granulado”.

O miniconto permite que o sentido seja concebido como um universo virtual de possibilidade de significações. Vale dizer, ainda, que tais “zonas de sentidos” emergem da linguagem oblíqua e opaca, da desreferencialização do signo, portanto, da motivação poética.

Se há um relato narrado em segredo, é por meio dessa linguagem em processo que o procedimento se realiza. Não é possível pensarmos, somente, no relato da personagem que procura algo que sequer ela mesma sabe. As duas “histórias”, 1 e 2, são contadas ao mesmo tempo, pois é por meio desta linguagem que o narrador nos relata o drama da personagem e a “substância da linguagem” em processo. Se, conforme Piglia (2004), como vimos, o relato secreto é narrado de modo elíptico e fragmentário, convém destacarmos de que maneira tal procedimento se realiza no miniconto.

4.3.1 O golpe do corte verbal: encobrimento e revelação

Há, no miniconto “Ele”, a simultaneidade de procedimentos de prosa e poesia, de relações de dentro e de fora da moldura textual que culminam em certo desconforto, em certa dissonância que instiga o leitor a realizar a leitura e voltar ao texto para tentar entender o que se passou na narrativa e, ao mesmo tempo, perceber a situação da personagem nesse relato. Embora faça parte das produções do século XXI, os minis de JGN lembram-nos do “poetar” moderno discutido por Hugo Friedrich (1991), em *Estrutura da Lírica Moderna*.

De acordo com o autor, a lírica europeia do século XX fala de modo “enigmático” e “obsuro”. Essa “obscuridade” fascina o leitor na mesma medida em que o desconcerta: “A magia de sua palavra e seu sentido de mistério agem profundamente, embora a compreensão permaneça ‘desorientada’” (p.15). A essa junção, incompreensibilidade e fascinação, Friedrich chamou de “dissonância”, uma vez que gera uma tensão que tende mais à “inquietação” que à serenidade. Assim, segundo o crítico, a “tensão dissonante” é um objetivo das artes modernas em geral; é vista nas artes como portadora da “desordem”, diferente da consonância que se liga à segurança e à garantia de tranquilidade.

O miniconto em questão provoca essa desordem ao deslocar, no relato, o que seria narrativo e linear, e “poetiza” o que poderia ser, somente, acontecimento. Além disso, o plano de conteúdo desautomatizado comporta-se de modo harmônico com a sua forma dissonante: a palavra poética em busca de um sentido.

Friedrich (1991) cita Baudelaire, Benn e Montale, a fim de caracterizar a “obscuridade da lírica moderna. Do primeiro cita, “Existe uma certa glória em não ser compreendido”, o que, de certo modo, liga-se aos demais, “poetizar significa elevar as coisas decisivas à linguagem incompreensível, dedicar-se às coisas que tiveram o mérito de que não se venha a convencer ninguém delas”; e “Ninguém escreveria versos se o problema da poesia consistisse em fazer-se compreensível” (p. 16). Logo, diferente do poeta anterior, a lírica moderna quer ser uma criação autossuficiente, pluriforme na significação, amalgamando “tensões de forças absolutas”.

Em “Ele”, o material linguístico reduzido “nocauteia” o leitor desde as primeiras linhas; o relato configura-se como “fruto escuro cujo sumo saturado” é, na verdade, o próprio texto. É, de fato, a leitura do miniconto que “avança”, metonimicamente, em “passadas” não “decididas”. Ao modo do “andar de caranguejo”

do miniconto “A dança”, na leitura de seu eixo sintagmático, o leitor, a cada palavra ou a cada enunciado do eixo paradigmático, envolve-se no “avançar granulado” de decodificação e codificação do texto “Ele”.

Além dessa tensão dissonante da poesia moderna, Friedrich (1991) ressalta que traços de origem arcaica, mística e oculta contrastam com uma “aguda intelectualidade”; a “simplicidade da exposição” com a complexidade daquilo que é expresso; o “arredondamento linguístico” com a “inextricabilidade do conteúdo”; a “precisão da obscuridade”, a “tenuidade do motivo” com o mais “impetuoso movimento estilístico”. Desse modo, quando se refere aos conteúdos das coisas, dos seres e dos homens, a poesia não os trata descritivamente, contudo conduz o leitor ao âmbito do “não familiar”; torna-os “estranhos”, “deforma-os”. De acordo com esses apontamentos, o miniconto faz da fábula uma desculpa para colocar a linguagem em ação por meio da trama bem realizada, que gera o duplo movimento incompreensível e *oculto* no modo de se contar a história.

Em “Ele” apenas o primeiro período, “Havia um rudimento qualquer puxando o seu ânimo, algo entre poeira e, quem sabe, sal”, está, sintagmaticamente, completo no texto. No segundo, “Rua após rua”, a frase nominal dá a ilusão do “avançar” da personagem, que não se realiza no miniconto, e do ato de leitura; estratégia auxiliada pela preposição “após” que particulariza a “sucessão” espaciotemporal.

O terceiro período, “Tão extremada a sua situação”, também se inicia com a frase nominal, na qual notamos a ausência de verbo ser. O que se segue, no eixo sintagmático, é a sucessão de elipses, de ausências de complementos frasais que causam a dissonância do relato e a iconização do “estado de ser” da personagem.

No quarto período, por exemplo, com o auxílio do advérbio de possibilidade “talvez”, não sabemos o que a personagem fará na ocasião em que irá ou não “atravessar a avenida e dar mais cinco ou seis passadas decididas”. A elipse dessa oração reduzida de infinitivo de valor temporal reforça a ideia do clique do instante; há um recorte do eixo sintagmático que potencializa a particularidade da forma narrativa miniconto que é a de reduzir para ampliar. Assim, o que ocorrerá na ocasião em que se irá “atravessar a avenida” e “dar passadas decididas” está fora da moldura do acontecimento.

O quinto período não preenche essa lacuna, o que pode ser percebido pela expressão “Ou não” que inicia o período e quebra a lógica da ação. De que se trata,

apenas, o “avanço granulado, cantarolante”? O estranhamento dos elementos de eixo paradigmático, bem como a sua combinação no eixo sintagmático causam a dissonância do relato, ao mesmo tempo em que iconiza a hesitação da personagem. Se a personagem “ele” está à procura de algo que ainda não sabia dizer, é, pois, coerente que a própria linguagem sugira esse “estado de ser” por meio de recursos oblíquo e opaco. A personagem “ele”, desse modo, amalgama-se com a própria constituição do miniconto e, por isso, torna-se “hospedeiro desse fruto escuro”. Essa hospedagem gera a imbricação do relato 1, a procura da personagem, e do relato 2, a linguagem em processo.

O “sumo saturado” corresponde à estrutura concisa da linguagem em processo; a subtração da matéria linguística para a adição de conteúdos nem sempre precisos, mas poéticos, estranhos e dissonantes. O miniconto seria o croqui do relato; a extração de um acontecimento maior, resultando em sua “porção mínima”. O texto, desse modo, funciona como “pronome” e como “rudimento” de algo maior, que, ao sair da moldura textual, está dentro dela de modo obliterado.

O sexto período da narrativa remete-nos à questão da finitude discutida por Piglia (2004, p. 103), ao dizer que “há uma fatalidade no fim”, e que “Projetar-se para além do fim, para perceber o sentido, é algo impossível de se conseguir, salvo sob a forma da arte” (p. 105). O último período do miniconto é o prolongamento do “logo ali” do quarto período e do “Ali” que inicia o sexto. O narrador expande o espaço “ali” caracterizando-o por meio de encadeamentos poéticos: “esquina ventosa”; “quase irreal de tão parelha com o seu estado submerso”; “aquém do mundo”. Em “Quimeras”, a repetição da expressão “Se tudo viesse dali” promove o encadeamento da reflexão do narrador-personagem, bem como a imersão em seu estado reflexivo. Em “Ele”, o encadeamento de “ali” também sugere tanto a interiorização da hesitação da personagem, como a entrada no labirinto do discurso poético, no qual a recuperação de referentes precisos não se realiza. Há, pois, no miniconto, a aliança da linguagem opaca e da *elipse* que, ao mesmo tempo em que obliteram conteúdos, ampliam as possibilidades de leituras.

A *elipse* do desfecho e da resolução dos conflitos quebra a expectativa do leitor, por conta da imprecisão do relato e da indefinição desse “algo” que a personagem e tampouco o narrador sabem dizer. O equilíbrio final está fora da moldura textual, ou melhor, a solução do drama da personagem não faz parte do conteúdo narrativo. O leitor aguarda a possibilidade de esclarecimentos, de explicações e revelações que não acontecem. Essa frustração é aumentada por conta, também, das reticências que,

graficamente, marcam a omissão de conteúdos. A resolução, o esclarecimento, enfim, o desfecho narrativo estão dentro da moldura textual de forma iconizada pelas *reticências*. Se esses conteúdos estão relatados no miniconto, eles estão presentes de modo icônico.

À “interrupção” de ação, podemos ligar a “esquina ventosa”, espaço que figurativiza a “aporia do relato” (A aporia, do gr. *aporia*, “caminho inexpugnável, sem saída”), definida como uma dificuldade, um impasse, um paradoxo ou um momento de auto-contradição que impedem que o sentido de um texto ou de uma proposição seja determinado. A aporia pode também ser definida como uma figura de retórica dizendo respeito aos momentos em que uma personagem dá sinais de indecisão ou dúvida sobre a forma de se expressar ou de agir.

Ao interromper a ação ou mesmo obliterar o fim do relato, a narrativa dribla a morte, a finitude, por meio do discurso literário, no qual os caminhos se bifurcam, tais como as ruas sem saída e as “esquinas ventosas” da literatura. Ao suspender a ação através do desfecho elíptico, o narrador revela uma “tentativa agônica” de dar fim ou eternização a esse instante singular clicado.

4.4 “GIGANTE”: AÇÃO EM REPOUSO

O miniconto “Gigante”, composto por 111 palavras, está inserido na parte “As criaturas”, da parte “O corpo”, na seção “O porte”:

Era imenso, avesso aos movimentos. A perspectiva de suspender a mão na luz com a intenção de avaliar a miríade de sinais a se adensar, até um fiapo assim lhe pesava. Aliás, para ele essa carga vinha de uma espécie de fonte invisível, que o queria desqualificado para o convívio sensato das formas. Uma ideia descamada como sua pele. Sozinho, ele a chamava no seu vozeirão de teologia da aberração. O toque num motor anterior, desregulado em sua demasia. E encarnado na sua pobre imagem gigantesca. Corpanzil sem ânimo de sair e se adaptar às mesquinhas dimensões do dia, ali, com as mãos debaixo do minguado fio d’água da torneira matutina. (NOLL, 2003, p. 157).

É necessário, se quisermos fazer uma descrição da fábula narrativa, levarmos em consideração o título do miniconto em questão para iniciarmos a caracterização do relato. O que se percebe, neste miniconto, é a impressão de um querer da personagem “gigante” que deseja “suspender a mão na luz com a intenção de avaliar a miríade de sinais a se adensar”; contudo, essa ação lhe é pesada. Assim, podemos dizer que o miniconto “Gigante” narra a vontade da personagem de suspender a mão para avaliar a miríade de sinais.

A clareza dos acontecimentos ocorridos, assim como nos demais minicontos até então analisados, não é percebida, tendo em conta as elipses textuais e estruturais da narrativa, e a narração oblíqua e opaca, que veremos no decorrer da análise. Desse modo, a trama desse relato estranho configura-se de modo sobremaneira particular.

Chama-nos atenção a ausência do artigo definido “o” no título, recurso que, evidentemente, não determina com precisão a personagem, ao mesmo tempo em que direciona-nos ao conteúdo mítico que o nome carrega, e à própria estrutura complexa da forma de conteúdo do texto, o que, consequentemente, faz emergir uma gama de possibilidades de plano de conteúdo.

Cunha (2001, p. 205) explica que o artigo indica “um ser já conhecido do leitor ou ouvinte, seja por ter sido mencionado antes, seja por ser objeto de um conhecimento da experiência”; ou “de um simples representante de uma dada espécie ao qual se fez menção anterior”. No primeiro caso, trata-se de artigo definido e, no segundo, de artigo indefinido. É somente no título que a palavra “Gigante” aparece; a

presença do que pode ser a personagem está marcada no texto por meio de recursos linguísticos, tais como a elipse do sujeito em “Era imenso”; o pronome pessoal oblíquo em “lhe pesava”, “que o queria”; o pronome pessoal em “para ele essa carga”, “ele a chamava”; o pronome possessivo em “sua pele”, “no seu vozeirão” e “sua pobre imagem”.

O narrador parte do princípio de que o leitor já sabe de quem se trata “Gigante”, já que não há menção anterior no que diz respeito ao nome. Com isso, podemos dizer que o conteúdo “objeto de conhecimento da experiência ‘gigante’” está fora da moldura do relato, embora esteja marcado pelos elementos linguísticos pronominais, que, por sua vez, caracterizaria um sujeito oculto.

Além desses elementos linguísticos, há outros que nos levam ao plano de conteúdo mítico, quais sejam, “imenso”, “movimentos”, “pesava”, “carga”, “vozeirão de teologia de aberração”, “imagem gigantesca” e “corpanzil sem ânimo de sair”. A seção em que o miniconto está inserido, “As criaturas”, “O corpo”, e “O porte”, também nos remete ao mito.

Os gigantes da mitologia greco-romana, criaturas temidas tanto pelos deuses como pelos mortais, são famosos por sua “grande” estatura e força, além de terem forte temperamento. Do grupo dos Titãs, os gigantes envolveram-se em diversas histórias, muitas delas resultando em grandes batalhas.

O gigante Atlas, por exemplo, participou ativamente da luta dos Titãs contra Zeus. Vencidos, foram lançados no Tártaro, e Atlas teve um castigo original: “sustentar em seus ombros para todo o sempre a abóboda celeste. [...] Foi pai de vários filhos, dentro os quais, as Híades” (BRANDÃO, 1991, p. 144). Atlas é aquele “que sustém a abóboda celeste”; “o que suporta” o peso do céu.

Outra questão interessante para nossas observações, no que se refere à relação entre o miniconto e o mito, é que suas filhas Híades, nome de uma constelação, são estrelas que estão próximas das Plêiades e cujo aparecimento coincide com a estação das chuvas da primavera, donde a etimologia popular que as faz provir do verbo *hýein*, chover. Algumas versões dizem que as Híades foram transformadas por Zeus em constelação pelos serviços a Dioniso ou por terem se suicidado após a morte de seu irmão Hias (BRANDÃO, 1991, p. 577-578).

Logo no começo da narrativa, a caracterização da personagem nos direciona ao porte da personagem mítica: “imenso”. Em “vozeirão da teologia de aberração” e em “imagem gigantesca”, o uso do aumentativo por meio dos sufixos

aumentativos “ão” e “esca” auxiliam a qualidade mítica do relato. De acordo com Cunha (2001, p. 89), o sufixo “ão” é o formador dos aumentativos em português por excelência, e o “esca”, por outro lado, dá o sentido de relação, referência, semelhança ou qualidade. Temos, assim, a construção da imagem literária com “qualidade” de gigante (gigantesca), de grande porte ou grandes dimensões.

A imagem é, pois, resultado da forma de conteúdo reduzida, mas potencializada por qualidade semântica que se utiliza do mito não para revisitá-lo e parodiá-lo, mas, sim, para servir-se dele como significante para a construção da imagem poética do miniconto. Tal recurso resulta na supremacia da poesia em relação à fábula, ao acontecimento. A imagem é vista, em nossas considerações, como a representação mental de certa realidade sensível, oriunda de uma associação de duas instâncias distintas: o fato (i), embora diluído, conjuga-se com a situação mítica (ii), na qual o gigante Atlas sente o peso do globo terrestre.

A constelação do mito é sugerida pelas “miríades de sinais” que a personagem do miniconto quer avaliar e que lhe pesa. Miríade é um numeral de origem grega significando dez mil. A palavra em língua portuguesa provém do francês *myriade*, derivada do latim medieval *myrias* *dis* e, este, do grego *myriás* – *ádos* (1). Na língua portuguesa, além do significado original, pode significar uma “quantidade grande indefinida” (2). No sistema de numeração da Grécia Antiga, o maior número existente era a miríade de miríades, correspondente a cem milhões. Esta expressão é encontrada em certas traduções da Bíblia, como em “E olhei, e vi a voz de muitos anjos ao redor do trono e dos seres viventes e dos anciãos; e o número deles era miríades de miríades e milhares de milhares” (3) (Apocalipse 5:11).

Não se trata, apenas, de uma simples associação dialógica; a sutileza do significado constitui-se por meio de significantes selecionados e organizados de modo inusitado e estranho. A palavra no miniconto cresce e adquire o “porte” mítico e poético que abrange o sentido do uso e de outros desautomatizados; os vocábulos tornam-se “criaturas” capazes de sugerir o instante flagrado pelo miniconto, ao mesmo tempo em que *oblitera* qualquer tentativa de definição precisa da fábula narrativa. Este é o recurso de que se vale a narrativa, a trama, para relatar o acontecimento.

O miniconto recorta o momento em que a personagem está incapaz de sair de determinado espaço e “se adaptar às mesquinhas dimensões do dia”. O espaço da narrativa mítica é embaixo do globo, e a ação é suportar a Terra. O espaço e a ação do miniconto são pressupostos: embaixo de alguma pia, “com as mãos debaixo do

minguado fio d'água da torneira matutina". O narrador descreve o pensamento da personagem debaixo do fio d'água, e a imagem mental que nos surge é a de que ela, logo de manhã, reflete sobre sua expectativa.

O que poderia ser narrado pela denotação, por meio da linguagem transparente e reta, é relatado por meio de recursos imagéticos peculiar da poesia. Avaliar as "miríades de sinais a se adensar" pode ser relacionado às vicissitudes da vida da personagem, às suas dificuldades em resolvê-las. As ações de suspender a mão e avaliar são probabilidades para a personagem; ações que se amalgamam com o miniconto "Quimeras" e "Ele". Neste, vimos "a difusa intenção de prosseguir" da personagem, o seu propósito que não se realiza na moldura textual, objetivo que se mantém somente no desejo. Naquele, a repetição das condições também nos dá a ideia de perspectiva, de vontade de que algo poderia ocorrer se "tudo viesse dali". As personagens de "Quimeras", de "Ele" e de "Gigante" estão refletindo sobre determinadas situações construídas por meio de recursos linguísticos distintos, a de "A dança", por sua vez, relembra um fato por meio da memória.

Ainda no que diz respeito à linguagem da poesia no miniconto, a expressão "avaliar a miríade de sinais a se adensar, até um fiapo assim lhe pesava" expressa a essência da fábula e da trama narrativa. O próprio vocábulo "sinais" funciona como índice de junção prosa e poesia, fábula e trama, e relato 1 e relato 2, conforme Piglia (2004). O leitor precisa perceber esses índices linguísticos para avançar na leitura de acréscimo, na qual as lacunas devam ser sentidas e não necessariamente preenchidas e explicadas, pois a ambiguidade é um dos elementos que constrói o objeto artístico.

Se o miniconto reduz para ampliar, a expressão "miríade de sinais" iconiza o próprio texto, e é possível associarmos o plano de conteúdo ao título "Gigante". Como dissemos, a forma de conteúdo dos minicontos de JGN rompe com o sentido único e usual da palavra cotidiana, ultrapassa a "fronteira" do comum e adquire, na ficção, o estatuto peculiar da linguagem poética. As "miríades de sinais" se adensam a cada leitura, a cada revisitação de análise. Do leitor é exigida uma abertura para o sensível que, para usarmos as palavras do miniconto, fuja das "mesquinhas dimensões do dia".

Para Chklovski (1973), a língua poética seria distinta da língua prosaica por promover a desautomatização das palavras e das estruturas sintáticas utilizadas no dia-a-dia. Para desautomatizar o pragmatismo e a "lei do menor esforço" que regem a língua comum, a língua poética contaria, principalmente, com a capacidade de singularizar os objetos tematizados. Ora, o miniconto problematiza, de um lado, o

automatismo, relacionado à estaticidade da personagem, e, de outro, a desautomatização, ligada à expectativa, ao esforço que deve ser maior, ou melhor, gigante, a fim de que o cotidiano, o prosaico seja singularizado. O miniconto “Gigante” capta um momento banal em que a personagem parece tentar conter uma goteira, “minguado fio d’água da torneira”, e o transfigura em imagem literária.

Ao registrar um fato comum por meio da plasticidade linguística, o miniconto em questão transfigura a ação, o que resulta no que podemos chamar de fato imagem deturpada. A matriz narrativa ainda está presente no texto, há resquícios de narração no miniconto, embora estejam reduzidos. A percepção desses resíduos de gênero, por outro lado, não é tranquila, resultando no aspecto tensivo da narrativa.

O miniconto organiza-se e se realiza pelos detalhes, pelos sinais, pelas imagens que distorcem o relato, e pela economia de matéria linguística que lhe é peculiar. A concisão ocorre por meio de recursos gerais e específicos da própria forma narrativa. No que diz respeito aos aspectos mais gerais, basta lembrarmos a objetividade do relatar da forma narrativa que vai direto ao ponto, ao que é mais interessante, como nos pontuam Cortázar (1974) e Lagmanovich (2006). No que se refere aos aspectos específicos, há no miniconto, expressões que se relacionam à questão da brevidade: “adensar”, “até um fiapo” e “minguado fio”.

Às “miríades de sinais a se adensar”, como já dito, relacionamos aos “caminhos que se bifurcam” ou às “ruas sem saída” do discurso da literatura. Várias são as possibilidades de leitura, mas, quanto mais acreditamos decifrar ou desvendar o objeto, mais ele se nos afasta.

Em “até um fiapo”, temos o uso de “até” no sentido adverbial de inclusão ou adição, mas vem seguido de um nome que tem relação, quantidade ou porção reduzida e insignificante, assim como em “minguado fio” que marca duplamente o aspecto diminuto (minguado e fio). No miniconto “Quimeras”, há a expressão “ponto ínfimo” e “nesga de nada”; em “Ele”, vimos a “porção mínima”, recursos que se conjugam com a estrutura da forma narrativa miniconto e que contribuem para a poética do relato, formado por relato 1 e 2.

Descrevemos o relato 1 como a história da personagem que está sem ânimo de sair e se adaptar às mesquinhas dimensões do dia e se encontra debaixo do minguado fio d’água da torneira matutina (língua prosaica). Nesse espaço estranho, a personagem reflete sobre a perspectiva de suspender a mão na luz. Imbrincado a esse relato 1, o relato 2 pode ser visto como a história da personagem que quer avaliar a miríade de

sinais a se adensar; relato que nos direciona a linguagem conotada da narrativa (língua poética).

Se partirmos do princípio de que a narrativa precisa apresentar mais do que fatos organizados numa sequência temporal para ser considerada, esteticamente, um objeto artístico, como pontua Chklovski (1971), podemos descrever o relato 2 como o discurso artístico de narração que potencializa os recursos da linguagem que lhe é particular para relatar o fato. Não se trata somente de alguém que está debaixo do minguado fio d'água e reflete sobre sua vida.

Há, nessa narração, lacunas de acontecimentos, breves ações e estado de ser da personagem que, unidos à linguagem poética, causam o estranhamento do relato 1, pois a desautomatização das palavras e das estruturas sintáticas comprometem a fixidez de sentidos da narrativa. Tal procedimento exige do leitor uma (re)percepção da realidade ficcional e uma abrangência dos códigos de leitura.

Afora isso, o modo de organização do miniconto remete-nos aos apontamentos de Chklovski (1971, p. 45) ao dizer que o objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; a arte singulariza os objetos, obscurece a forma, e aumenta a dificuldade e a duração da percepção. Não “reconhecemos” de chofre a fábula narrativa de “Gigante”, mas a percebemos por meio da “visão” do fato, contado por meio de imagens poéticas.

A imbricação dos relatos 1 e 2 lembra-nos, também, o posicionamento de Jean-Paul Sartre (1989, p. 13), em *Que é literatura?*. Para o autor, o escritor lida com os significados. Mas há uma distinção: “o império dos signos é a prosa; a poesia está lado a lado com a pintura, a escultura, a música. [...] a poesia não se serve de palavras; eu diria antes que ela as serve. Os poetas são homens que se recusam a utilizar a linguagem [...]”.

Conforme Sartre (1989, p. 13), os escritores preocupam-se menos em nomear o mundo, do que sensibilizá-lo: “por isso não nomeiam nada, pois a nomeação implica num perpétuo sacrifício do nome ao objeto nomeado, ou, para falar como Hegel, o nome se revela inessencial diante da coisa – esta, sim, essencial”. O homem que fala está além das palavras, perto do objeto, na língua prosaica; o poeta, no entanto, está aquém, na língua poética. Para o primeiro, as palavras são domésticas; para o segundo, permanecem no estado selvagem: “O toque num motor anterior, desregulado em sua demasia” (NOLL, 2003, p. 157). Para aquele, são convenções úteis, instrumentos que vão se desgastando pouco a pouco e são jogados fora quando não servem mais.

Portanto, as palavras servem o narrar não somente do miniconto “Gigante” de JGN, mas também nos demais minicontos, e promove o não reconhecimento da fábula, do fato em si. A visão do objeto se dá por conta da trama, do modo como o fato foi narrado. Ao preferir sugerir e conotar, a nomear e denotar, a trama se utiliza de uma organização textual narrativa à qual não estamos acostumados, além de se valer do signo verbal plurissignificativo, que oblitera o conteúdo.

4.4.1 Presenças e ausências

O estranho relatar de “Gigante”, como vimos, configura-se por meio da inusitada relação paradigmática e sintagmática da forma de conteúdo, procedimento que “escamoteia” o referente. Logo, o sentido é obliterado, e o leitor, que está acostumado com certa estrutura tradicional de relato, é instigado a pressupor os conteúdos.

A quebra da expectativa, então, ocorre, também, por conta das *ausências* de conteúdos no miniconto que são percebidas na presença da matéria linguística reduzida no texto. Não há, por exemplo, a presença da reticência no miniconto “Gigante”, mas há outros elementos que indicam ausência, tais como a elipse e a frase nominal.

No primeiro período, temos a elipse de sujeito do verbo ser “Era” e a do verbo ser que sinalizaria a predicação “avesso aos movimentos”. Por conta do título, é possível dizermos que o sujeito oculto seja o gigante.

No segundo período, lemos um sintagma nominal complexo, “A perspectiva de suspender a mão na luz com a intenção de avaliar a miríade de sinais a se adensar”, que, por conta da organização sintagmática, pode ser “um fiapo” que “pesava” ao gigante, marcado, linguisticamente, pelo pronome pessoal oblíquo “lhe”. O leitor vai acumulando informações no decorrer da leitura e começa a perceber o estranhamento do relato. Por isso, a escolha paradigmática também auxilia essa estruturação narrativa que problematiza a identificação da personagem logo nas primeiras linhas do texto. Assim como nos demais textos, não conseguimos definir os elementos narrativos; a personagem, oculta no primeiro período do miniconto, é mencionada no segundo por meio do pronome pessoal oblíquo.

O segundo período, entretanto, ainda que não se estruture por meio de elipses ou frases nominais, provoca certo incomodo por conta da seleção lexical. Não sabemos se, de fato, “ele” é o gigante e mesmo se gigante é uma personagem; e se “essa carga” remete a “perspectiva de suspender a mão na luz”. Embora não percebamos nesse período a ausência de elementos linguísticos que marque elipses e frases nominais, notamos o invisível no conteúdo. É o narrador, agora em terceira pessoa, que nos informa a origem desse peso: “uma espécie de fonte invisível”.

O relato 1, a história da personagem que está sem ânimo de sair e se adaptar às mesquinhas dimensões do dia, e o relato 2, o da personagem que quer avaliar

a miríade de sinais a se adensar, e que nos direciona à linguagem conotada da narrativa, estão mais amalgamados nesse fragmento do miniconto. Basta, para tanto, pensarmos o “convívio sensato das formas” como a monossignificação, a denotação, a automatização e, por fim, a linguagem reta e transparente.

Essa personagem do miniconto “Gigante”, ora sinalizada por um sujeito oculto ora por um pronome pessoal “ele” e “lhe”, transforma-se em imagem poética que não se qualifica mais para o “relatar” inflexível e previsível da narrativa. Assim, há uma coerência tanto nas escolhas paradigmáticas como nas sintagmáticas do miniconto, pois a imagem poética, como observa Moisés (1974), funciona como a representação mental oriunda da leitura do objeto. A imagem, evidentemente não real e precisa, (re)produz-se, na mente do leitor, por meio da sensação ou percepção. Logo, conforme Chklovski (1971), a imagem é um dos recursos do qual o poeta se utiliza para singularizar o texto, a fim de causar o estranhamento.

Ao desqualificar-se para o convívio sensato das formas, a personagem está simultaneamente no relato 1 e 2, na verdade o relato geral pleno: é a que está com as mãos debaixo do minguado fio d’água e a que não se adapta às mesquinhos do dia, do cotidiano, das normas, da cronologia, mas, sim, a que figurativiza “o poetar” da narrativa, que desautomatiza o relato por meio da linguagem oblíqua e opaca.

O quarto período, estruturado por frase nominal, também nos remete às questões da poética da linguagem, por conta da expressão “ideia descamada”. A narrativa que se propõe a desautomatizar o signo verbal e a fugir, portanto, do convívio sensato das formas descama o sentido primeiro dos vocábulos e os motiva. A personagem-imagem, avessa aos movimentos, ao automatismo, *descama*, ou melhor, retira os conteúdos que a palavra adquiriu no seu percurso sócio histórico e cultural e os motiva, deforma-os: a palavra passa a servir, pois de matéria-prima, e a produzir significados, ao invés de reproduzi-los. Assim, a narrativa vai se obliterando, os relatos 1 e 2 vão se incrustando, por conta dessa organização paradigmática e sintagmática que (re)centra a forma de conteúdo e torna estranho o sentido (*fuga*).

Assim como o terceiro período do miniconto o quinto não apresenta elipses e frases nominais. Contudo, chama-nos atenção o fato de a personagem chamar, o que parece ser, a “fonte invisível” (terceiro período) e a “ideia descamada” (quarto período). Dizemos parece ser por conta da dificuldade em estabelecer o referente para o pronome “a”. Uma vez que a leitura permite, podemos dizer que a imagem gigante chama o

procedimento poético: a fonte e a ideia; ela quer transfigurar o relato, o fato, a ação e, consequentemente, deslocar a previsibilidade das estruturas narrativas.

Nesse sentido, o relato 2, o da linguagem poética, emerge do relato 1, o da linguagem corrente. A desautomatização operacionaliza-se por meio da norma, do uso; o fato poético realiza-se por meio do desvio voluntário, conforme vimos em Cohen (1974). Desse modo, o sexto período lembra-nos o fazer poético, já que podemos relacionar a linguagem base com o motor anterior, com a estrutura e elementos canônicos da prosa narrativa, que se torna “desregulada” por conta do “desvio” proposital da linguagem nova, modificada. O “toque” no motor “anterior” é necessário enquanto base para a “arquitetura artística” que estrutura o miniconto.

O sétimo período, formado por frase nominal, contribui para a ambientação da linguagem literária no miniconto, mesmo que de forma dissimulada pelo relato 2. O vocábulo “encarnado” liga-se à transformação em..., entrar em um corpo, tornar-se vermelho e, até mesmo, ser a personificação de..., o modelo ou o tipo de algo. Esses termos relacionam-se à transformação ou deformação particular do fazer artístico de que estamos falando.

O oitavo e último período do miniconto, estruturado também *pela* frase nominal, compõe-se de um sintagma nominal complexo, “Corpanzil sem ânimo de sair e se adaptar às mesquinhas dimensões do dia”, e, por conta disso, causa estranhamento. O leitor percebe que ocorre um “desarranjo” da ordem canônica frasal à qual estamos acostumados. Do que parece ser o sujeito da frase, o narrador insere o aspecto espacial “ali” e retira, explicitamente, o elemento sintático verbal. O enunciado configura-se mais como a descrição do estado de ser e estar da personagem do que relata uma ação realizada ou sentida por ela.

As “mesquinhas dimensões do dia”, juntamente com as expressões “convívio sensato das formas”, “motor anterior”, ligam-se ao relato 1, enquanto que “ideia descamada”, “desregulado” e “imagem gigantesca” ao relato 2. Essa organização estrutural do miniconto permite-nos retomar as observações de Piglia (2004), ao dizer que o conto, na verdade, conta em segredo, uma outra história que faz parte da narrativa como um todo, mas em segredo, oculta, e subjacente. Assim, não devemos olhar para “Gigante” como composto por duas histórias, mas como um relato que possui um plano de conteúdo obliterado por uma linguagem particular.

Tal procedimento faz-nos pensar o que, de fato, aconteceu na narrativa, qual a ação, que tipo de transformação ocorreu da situação inicial para a final, ou se, até

mesmo, houve um desfecho que nos informasse a resolução de conflito (BREMONT, 1973). Portanto, acreditamos ser importante em nossas análises partirmos para as questões estruturais da narrativa que estão presentes e ausentes no miniconto.

Notamos uma personagem incomodada com o “peso” de algo que, por conta da linguagem oblíqua, parece ser abstrato; ela quer fazer algo, suspender a mão, para avaliar as “miríades de sinais”. Não nos é informado de que modo a personagem chegou a essa situação; contudo, é possível dizermos que o narrador do miniconto, por meio da economia de material linguístico próprio da forma narrativa, faz uma “pseudo” ou tênue apresentação inicial: “Era imenso, avesso aos movimentos”. Entretanto, essa introdução de situação inicial (TODOROV, 1986) já indicia um drama, um conflito interior da personagem. Logo, tomando por base os aspectos gerais da forma narrativa que dialogam com a da fotografia, o recorte já ocorre no conto e no miniconto, não há tempo e espaço para a descrição de pormenores.

O estado de desequilíbrio ou conflito (TODOROV, 1986) foi gerado por esse querer suspender a mão para avaliar e que pesa para a personagem. Mas, como ela encontrava-se antes desse querer? É mesmo correto dizer que o miniconto possui uma *situação estável*? O conflito configura-se logo nas primeiras linhas da narrativa.

Verificamos, em “Gigante”, dois tipos de dramas: (i) interpessoal, estabelecido entre a personagem e o mundo externo, e (ii) intrapessoal, configurado entre a personagem e ela mesma. Assim como no drama interpessoal do miniconto “Quimeras”, em “Gigante” esse mal-estar se manifesta por conta das “mesquinhas dimensões do dia”, a personagem está “sem animo de sair e se adaptar” a esse mundo externo ao seu. Por outro lado, como nos minicontos “Quimeras” e “Ele”, também percebemos um drama da personagem com ela mesma, já que a própria “perspectiva de suspender a mão na luz” lhe é pesada, essa possibilidade de fazer é uma carga.

É por conta dessas questões que dizemos que o protagonista, ao ser apresentado ao leitor, encontra em sofrimento, típico do desequilíbrio ou conflito descrito por Todorov (1986). Assim, a situação inicial encontra-se fora da moldura do relato.

A personagem, no final da narrativa, permanece “sem ânimo de sair e se adaptar” ao mundo externo, assim como perdura com “as mãos debaixo do minguado fio d’água”, o que nos permite concluir que o conflito não se resolve, o equilíbrio não se restitui. A narrativa não nos possibilita dizer que haja um desfecho, seja positivo ou negativo.

Se levarmos em consideração o esquema de Bremond (1966), verificamos a degradação já em curso e que, pela leitura do texto, não pôde ser evitada; a ausência de melhora, haja vista a permanência do estado da personagem. A ajuda não está presente no miniconto, ela não conta com alguém que a auxilie na retomada de um bem-estar inicial. Vale dizer que a personagem seria o seu próprio ajudante por conta do drama de caráter interpessoal; não há um elemento que promova ou motive sua mudança, ou, conforme os termos de Bremond (1966), a resolução dos conflitos. O protagonista de “Gigante” é, ao mesmo tempo, o *Agente* (A1), que inicia a ação, e o *Paciente* (A2), já transformado e preocupado em obter o *Objeto* (A3).

A imbricação de relatos que trama prosa e poesia motiva o deslocamento dos aspectos narrativos, porém ainda percebemos resíduos de gênero. Se levarmos em conta a posição de Vieira (2001), “Gigante” não se configuraria como um texto narrativo coerente, pois os fatos denotados pelas proposições narrativas não estão ligados por uma relação cronológica e lógica, tampouco houve uma transformação entre uma situação ou estado inicial e a situação ou o estado final que funcionou como uma conclusão.

A situação inicial do miniconto é dupla, conforme D’Onofrio (2004), ao mesmo tempo estática; o princípio não encerra, pois, nenhuma ação; e conflituosa, porque já contém, de imediato, o conflito desenvolvido e particularizado.

Ao pensarmos a estrutura da narrativa, conforme o modelo proposto por Jung, teríamos, do mesmo modo, a elipse da Exposição, a situação inicial: o narrador não nos indica o lugar da ação, tampouco as causas do drama da personagem, no caso, o peso de suspender a mão para avaliar as miríades de sinais. O miniconto, aos moldes de Jung, seria, de chofre, o Desenvolvimento da ação, pois, nessa fase, ainda que não saibamos as causas, já se estabeleceu uma tensão.

Como a personagem permanece no mesmo estado de tensão, podemos dizer que, também, há a elipse de Peripécia: nada de decisivo ocorre e provoca uma alteração do “quadro”, ou melhor, da “foto” do acontecimento clicado no miniconto.

Deste modo, a narrativa mantém-se em estado estático: a personagem continua “com as mãos debaixo do minguado fio d’água da torneira matutina”. A proposta de Genette (197-) para a narrativa pode ser verificada em “Gigante” como desenvolvimento da forma verbal mínima “um fiapo lhe pesava”. Contudo, esse desenvolvimento ou ampliação da forma verbal mínima não se estrutura com ações, mas com a descrição de estado de ser da personagem.

Se há desenvolvimento ou movimento, ele ocorre por meio do drama narrativo: a expectativa de suspender a mão, o desânimo de sair daquele espaço e encarar as mesquinhas dimensões do dia. Assim, não há Lise ou Resolução de conflito, o drama continua. Portanto, embora singularizado, o conflito não é resolvido neste miniconto com desfecho ausente. O drama não é resolvido, tampouco amenizado ou potencializado.

4.5 “A VÉSPERA”: MOMENTO QUE PRECEDE

O miniconto “A véspera”, composto por 132 palavras, também está inserido na parte “As criaturas”, da parte “O corpo”, da seção “O porte”:

Ele se preparava todo, não tanto na parte visível do corpo, porque nem tinha mais exatamente essa parte visível. Só pele e osso. E uma infundável memória de dias melhores na pele. Um corpo até imperativo em algumas noites. Isso! Sobretudo ao beber o vinho que lhe dava, digamos, certa nobreza em estar em si mesmo. Um inquilino perdulário daquele metro e oitenta de altura, entre uma princesa e outra, diante talvez de um escudeiro tão forte quanto ele na arte de “hablar”. Mas hoje ele estava ali, preparando-se lentamente, no andamento do fôlego. Ali, vivendo a véspera indecisa, abrindo o armário com esforço, trocando a fronha, quem sabe a senha. Ali, ouvindo um murmúrio de fora, de lá, daquele vento brando na relva da coxilha que ele já não via mais... (NOLL, 2003, p. 158).

Neste miniconto, no que diz respeito à fabula, há uma personagem que se prepara para algo que não está muito claro na narrativa. Percebemos certa ansiedade de sua parte por conta da “véspera”, da possibilidade de que alguma coisa aconteça.

Se nos demais minicontos precisar a fábula, o ocorrido, foi complicado até então, neste, é possível perceber a ação, no caso, a de se preparar para algo, o que corresponderia a forma verbal mínima da narrativa conforme Genette (197-). Embora consigamos identificar o acontecimento, a inserção de elementos descritivos, que predicam o *estado de ser* da personagem, torna a trama sobremaneira singular.

No primeiro período, o narrador, em terceira pessoa, mostra-nos a sua perspectiva como observador da personagem: “Ele se preparava todo”. O organizador da narrativa não somente relata a “preparação” da protagonista, mas também a descreve física e emocionalmente. A descrição física, a caracterização do “porte”, da “parte visível do corpo”, a “pele” e o “osso”, o “corpo imperativo, daquele metro e oitenta de altura”, está em consonância com a seção à qual o miniconto pertence.

Neste miniconto composto por 10 períodos, o narrador retarda a ação narrada no primeiro período, “Ele se preparava todo”, e adiciona elementos caracterizadores que fotografam o instante da preparação da personagem, bem como seu estado de ser. Apenas no oitavo, nono e décimo períodos o narrador retoma a ação do primeiro. Teríamos, respectivamente, as seguintes retomadas: “Ele estava ali” (8º), “vivendo a véspera indecisa”, “abrindo o armário”, “trocando a senha” (9º), e “ouvindo um murmúrio” (10º).

Na ação inicial do primeiro período, o verbo está no pretérito imperfeito do indicativo (preparava), próprio do gênero narrativo, e que, no miniconto, não sinaliza a “certeza” do fato acontecido (imperfeito). Ao restabelecer a ação, o narrador escolhe os gerúndios que indicam o processo verbal em curso, recurso que, além de sugerir a volta da ação, provoca o leitor que se frustra com o encobrimento do que, de fato, ocorreria no instante posterior, já que o narrador nos relata a véspera: o dia que antecede imediatamente aquele de que se trata, procedimento, aliás, típico da forma narrativa (mini)conto, como pontuam Cortázar (1974) e Lagmanovich (2006).

Nesse intervalo do primeiro para o oitavo período, ocorre, como dito, a pausa da ação, o retardamento dos fatos (períodos de 2 a 7). Ao traçar o perfil da personagem, o narrador insere-nos numa relação intertextual com *Dom Quixote e Lazarillo de Tormes*, mais especificamente com o terceiro capítulo da obra de Cervantes, no qual é narrada a preparação de Quixote para ser armado cavaleiro andante; e o tratado terceiro da obra anônima.

A configuração física da personagem do miniconto de JGN, “Só pele e osso”, “daquele metro e oitenta de altura” (NOLL, p. 158), lembra-nos a do Quixote, “Era rijo de compleição, seco de carnes, enxuto de rosto” (CERVANTES, 2002, p. 31).

Na “cerimônia” de sua consagração como cavaleiro, D. Quixote, mestre na arte de “hablar”, vê as duas prostitutas que o ladeiam, não como elas são, mas como verdadeiras damas da corte ou como castelãs: “Feito isso, mandou a uma das donzelas [grifo nosso] que lhe cingisse a espada, o que ela fez com muito desembaraço e descrição; e não era necessária pouca para não rebentar de riso em cada circunstância da cerimonia [...]” (CERVANTES, 2002, p. 42). No miniconto, as duas ditas “senhoras” podem ser relacionadas a “uma princesa e outra” (NOLL, 2003, p. 158).

Cervantes cria uma personagem que está vivendo no cotidiano o que tem na imaginação, comportamento que se dá do início até no transcorrer das aventuras. Quando Quixote chega à pousada, vê um “castelo”; quando o dono o recebe, vê nele o “Senhor do castelo”, e as moças que atendem na pousada são “donzelas de rara beleza”.

O último período do miniconto, “Ali, ouvindo um murmúrio de fora, de lá, daquele vento brando na relva da coxilha que ele já não via mais...” (NOLL, 2003, p. 158), se encaixa bem com o Quixote, que não via a realidade como era, mas como ele fantasiava. D’Onofrio (1990, p. 280) explica que “D. Quixote cria um outro mundo, um mundo ideal, no qual, necessariamente, devem reinar a justiça, a verdade, o amor puro, a beleza, a honestidade”. A personagem pode ser vista, então, como “símbolo do homem

utópico, que sonha em estabelecer na sociedade um conjunto de valores ideológicos. Louco ou ‘quixotesco’ é todo o homem que luta em vão para modificar a dura realidade em que vive” (D’ONOFRIO, 1990, p. 280). Ainda conforme o autor, D. Quixote pode ser visto como a fantasia poética em contraste com a verdade histórica, simbolizada por Sancho Pança: “A arte, entendida como reflexo do absoluto, entra continuamente em choque com a realidade contingente, que castra o sonho universal poético” (D’ONOFRIO, 1990, p. 281).

Percebemos o diálogo com *Lazarillo de Tormes* por meio de expressões pontuais e explícitas: “princesa”, “escudeiro” e “arte de falar”, e de expressões implícitas, “Só pele e osso”, “memória de dias melhores”, e “certa nobreza em estar em si mesmo”.

De acordo com Sérgio Vicente Motta (1988, p. 318), neste tratado terceiro, a “escola da vida” do protagonista Lázaro “passa para um outro plano: o escudeiro faminto ensina a Lázaro, com seu próprio caso, que a honra é uma coisa puramente exterior e desprezível, vaidade das vaidades”. Além disso, ainda conforme o autor, “uma coisa é a realidade e outra, a aparência”. Para Motta (1988), este terceiro capítulo é fundamental na medida em que se espelha o “mecanismo constitutivo da estrutura social” que vai se confirmar no desfecho do livro, a saber, o jogo entre o ser e o parecer. Assim, “a realidade mascara-se numa falsa aparência enquanto esconde a hipocrisia de sua constituição” (MOTTA, 1988, p. 318).

Kátia Aparecida da Silva Oliveira (2008, p. 69) aponta que, apesar da aparência que ostenta, o escudeiro é mais miserável que Lázaro: “Ao conhecê-lo, Lázaro se nega a crer na realidade que se lhe apresenta, quer acreditar que com o escudeiro terá um amo abastado, mas lentamente se dá conta de que seu novo amo nada tem a lhe oferecer, que o escudeiro não vivia uma realidade muito diferente da dele”. Logo, há, no terceiro tratado na obra, a questão da essência (ser) e da aparência (parecer), e a da fome como ponto central.

Com isso, podemos, agora, perceber os elementos intertextuais explícitos e implícitos presentes no miniconto. À questão da essência e da aparência da obra espanhola, podem ser relacionados o “preparar-se todo, não tanto na parte visível”, “um corpo imperativo em algumas noites”, o “beber vinho” que lhe dava “certa nobreza”, e “inquilino perdulário”. A personagem não se prepara tanto na “parte visível do corpo” (ser), importa a ela a magnitude do corpo, a nobreza ao beber o vinho (parecer); ela habita aquele metro e oitenta de altura (armadura do corpo) de forma perdulária. É

como se no interior não houvesse conteúdo, como se bastasse, somente, a exterioridade que escamoteia a realidade.

O escudeiro de *Lazarillo* configura-se como signo artístico que veicula a aparência (conteúdo) por meio de seu ser (forma de conteúdo); portanto, não se configura a relação significante (a parte visível do corpo, só pele e osso) e significado (a parte invisível, um corpo até majestoso).

Estas observações são assim entendidas em nossa análise do miniconto “A véspera”, pois o SIGNIFICANTE é a parte sensível *física* e sensorial do signo, a captável e a traduzível pela atividade mental humana. É a representação de um ser, uma ideia, e o SIGNIFICADO, por sua vez, é a parte não sensível fisicamente: a ideia ou imagem mental, o pensamento por trás do significante. Desse modo, a personagem do texto base *Lazarillo de Tormes* funciona, em nossas considerações, como recurso operacional ou como signo estético no miniconto e não mais como sistema de signo cujo arranjo e dependência interna se dão de modo arbitrário por relação à coisa a que ele se refere. Dito de outro modo, realiza-se a motivação do signo literário.

A nosso ver, assim como no miniconto “Gigante”, cuja relação intertextual estruturou-se com o conteúdo da simbologia do mito, “A véspera” retoma um significado do terceiro capítulo de *D. Quixote* e do terceiro tratado de *Lazarillo* e os utiliza como significante. Por conta disso, podemos pensar a imbricação dos relatos, proposta por Piglia (2004), como aquela em que a personagem, à véspera, prepara-se para algo, relato 1, e a que problematiza a relação poesia e ficção, história e realidade; fábula e prosa (ser) e trama e poesia (essência), relato 2.

4.5.1 A fábula e a prosa, a trama e a poesia

Como é típico das formas narrativas conto e miniconto, não nos é informado o nome da personagem de “A véspera”, mas a identificamos por meio do pronome pessoal “ele”, como em “Ele se preparava”, “ele estava ali”, “ele já não via mais”, e pelas formas verbais que podemos associar a ele, tais como em “o vinho que lhe dava”, e “Ali, vivendo a véspera indecisa”.

Logo no início da narrativa, o leitor se depara com o estranho do relato ao ler que a personagem não tinha mais a parte visível do corpo. Assim, se ele não tinha “mais”, quer dizer que um dia teve essa “forma”. Nesse sentido, podemos pensar a relação “forma” e “fôrma” e prosa e poesia dos relatos do miniconto. “A véspera” tem o *ser prosa*, contudo, em sua essência, é poesia. Poesia é vista em nossa tese como a organização singular e particular das disponibilidades da língua, como a preocupação paradigmática e sintagmática da forma de conteúdo. Conseguimos identificar a “fábula”, a história de alguém que se prepara para algo, porém a organização do que seria o desenvolvimento desta forma verbal mínima, para retomar Genette (197-), faz com que a trama se destaque.

Ora, é no desenvolvimento da forma verbal que a relação intertextual singular ocorre. Caso esteja acostumado àquele tipo de leitura passiva, na qual o acontecimento sempre ocorre de maneira linear e automática por conta da “nomeação do mundo” (SARTRE, 1989), o leitor pode ter a “impressão” de estar lendo um poema tendo em vista a visão, a imagem, e não o reconhecimento (CHKLOVSKI, 1971). As palavras, portanto, estão a serviço do miniconto (ser) que, em seu procedimento literário é poesia (essência).

O segundo período, “Só pele e osso”, frase nominal, na qual está ausente o verbo ser, ressalta o “osso”, a estrutura que sustenta e “forma” o corpo, e que podemos associar ao interior, à parte de dentro dos seres, bem como a pele, ao revestimento exterior. O osso e a pele da personagem do miniconto, cuja relação com o escudeiro de *Lazarillo de Tormes* é significativa, figurativizam os relatos 1 e 2, caso associemos os aspectos internos aos externos.

Podemos modificar ou alterar a pele, a camada que reveste o ser, contudo, torna-se mais problemática a modificação do osso, da estrutura que os sustenta. Os minicontos de JGN são prosas em seus “elementos ósseos”: identificamos personagem, espaço e tempo, bem como as estruturas e suas ausências - (1) Exposição, (2)

Desenvolvimento, (3) Peripécia e (4) Resultado (JUNG, 2001). Contudo, a pele que reveste a forma narrativa (prosa) é poesia, é essência.

O miniconto é narrativo, há resíduos do gênero prosa quer nos elementos, quer nas estruturas. Verificamos a matéria do conto e do miniconto, como observaram Coronado (1969-1970) e Lagmanovich (2006), todavia ele comporta-se como poesia, ao utilizar a linguagem oblíqua, a palavra motivada e transparente, para lembrar Ullmann (1964). A linguagem poética, então, oblitera os elementos e as estruturas narrativas e faz uma “tatuagem artística” na “pele” dos minicontos.

O terceiro período, iniciado pela conjunção aditiva “E”, liga-se ao anterior e adiciona predicação à personagem: “infindável memória de dias melhores na pele”. É, pois, na pele da personagem que percebemos o seu querer (dias melhores), por conta de sua magreza (Só pele e osso). O relato 1, o da fábula e da prosa, oferece-nos esses conteúdos internos; o relato 2, por outro lado, exige que saibamos perceber a imagem, a visão, bem como a trama realizada pela linguagem poética. Não há, nesse período, o verbo, a ação; a frase é nominal. Se um dos recursos da arte é o procedimento de singularização dos objetos que consiste em obscurecer a forma, tais ausências frasais particularizam a trama narrativa e aumentam a dificuldade e a duração da percepção (CHKLOVSKI, 1971).

Constituído por frase nominal, o quarto período também contribui para a descrição do instante flagrado pelo miniconto por conta da ausência do verbo e, assim como a fotografia, torna o plano de conteúdo estático. O narrador relata-nos a preparação da personagem por meio de um recorte: o momento que precede o acontecimento que não é contado.

Assim, o quinto período, composto basicamente pelo pronome demonstrativo, funciona como recurso que constrói a ligação do emissor narrador ao receptor leitor, em que aquele quer manter este atento: a função fática. Esta função encontra-se nas mensagens que servem para prolongar ou interromper a comunicação, para testar o canal, para atrair a atenção do interlocutor ou, até mesmo, confirmar sua atenção continuada. Recurso que se repete no sexto período, quando o narrador diz “digamos”. Convém lembrar que o quinto período faz parte do processo de retardamento da ação iniciada no primeiro período. Ao interromper a ação da forma verbal mínima (Ele se preparava), o narrador prolonga a descrição da personagem. Além disso, a função fática adquire no miniconto um caráter estilístico ao “fisgar” o leitor, ao mantê-lo curioso por conta da leitura, como assinala Cortázar (1974) sobre os

aspectos do conto. Sendo assim, a função fática da linguagem estabelece a permanência da leitura. O período demonstrativo torna-se ícone do próprio miniconto: demonstrativo, pois se refere ao próprio relato narrado e conciso, uma vez que é constituído por uma única palavra significativa.

O sexto período configura-se como oração reduzida de infinitivo com valor adverbial cuja oração principal é elíptica, mas que pode ser pressuposta a partir dos períodos anteriores: a personagem possui um corpo até imperativo em algumas noites, sobretudo, ao beber o vinho que lhe dava certa nobreza em estar em si mesmo. Por conta dessa organização paradigmática e sintagmática, percebemos a supremacia da trama à fábula, e da poesia à prosa.

O sétimo período estrutura-se por sintagma nominal complexo, “um inquilino perdulário daquele metro e oitenta de altura”, e por expressão adverbial de espaço complexa, “entre uma princesa e outra, diante talvez de um escudeiro tão forte quanto ele na arte de ‘hablar’”. Apesar de a complexidade dos sintagmas, o período não tem sintagma verbal; o predicado verbal está elíptico e, assim como o quarto período, o plano de conteúdo é estático. O narrador fotografa o estado de ser da personagem por meio da descrição e da elipse e torna o fragmento estranho e deformado na perspectiva do procedimento artístico descrito por Chklovski (1971).

A retomada da ação inicial do primeiro período ocorre no oitavo do miniconto. Contudo, a conjunção “mas”, que inicia o fragmento, não adverte a ação dos períodos anteriores, não há necessariamente uma relação de contraste. O signo verbal está a serviço da narrativa, a palavra a serve.

Piteri (2009, p. 106), em “A escrita-corpo e o corpo da escrita em Llansol”, ao analisar a obra da escritora portuguesa, diz que a linguagem utilizada possibilita o aparecimento de construções inusitadas: “palavras aparentemente desconexas passam a constituir acordes harmônicos que vibram com intensidade numa pauta infundável, tecendo uma partitura que se dobra, redobra e desdobra em cores e tons vertiginosos”. Em JGN, a linguagem oblíqua constrói “figuras e imagens surpreendentes” que culminam no “embate” entre as categorias da língua.

Ao lermos, temos a ilusão de normatividade, ao refletirmos notamos a desestrutura sínica, a discordância da linguagem. Nessa luta, a linguagem é posta em destaque, e somos convidados à luta para verificar, por meio do sensível, a relação fábula e prosa (ser) do relato 1, e trama e poesia (essência) do relato 2.

Mesmo que nesta forma narrativa as ações sejam dinâmicas, pois de acordo com Cortázar (1974), no que diz respeito ao conto, e com Lagmanovich (2006), no que se refere ao miniconto, não há tempo e espaço para a pormenorização dos detalhes; a palavra motiva a ação. A preparação da personagem, antes retardada pela descrição, é lenta: “Mas hoje ele estava ali, preparando-se lentamente, no andamento do fôlego”, o que pode ser visto pela combinação das nasais; a escrita se faz lenta, pela nasalização, tal como a preparação da personagem. Já próxima ao fim, a narrativa dribla o leitor para um desfecho que não se resolve e, tampouco, relata o que estaria por vir.

O nono período reforça a lentidão do anterior: “Ali, vivendo a véspera indecisa, abrindo o armário com esforço, trocando a fronha, quem sabe a senha”. Conseguimos identificar, por conta dos elementos semânticos (armário e fronha), que o espaço onde a personagem prepara-se pode ser o interior de um quarto. A relação espaço interior (dentro do quarto) e exterior (fora do quarto), percebida pelo “murmúrio de fora, de lá” (nono período), contribui para aumentar o clima de ansiedade, pois a fábula está prestes a se finalizar e nada nos é informado sobre o que vai ocorrer depois: trata-se de um fragmento da véspera, o recorte de um momento particular.

O último período da narrativa não resolve o drama da personagem, mas finaliza o miniconto. A relação dentro e fora (coxilha) permanece, e o desfecho fica em aberto. Temos a impressão de que a personagem desfalece por não mais ouvir e ver “aquele vento brando na relva”; desfecho ou resolução que podemos, apenas, supor.

As elipses e as frases nominais como procedimentos estruturais auxiliam a construção da eliminação do plano de conteúdo do miniconto, juntamente com as estruturas da narrativa. Desse modo, o que estaria por detrás daquilo que não é contado pode ser somente suposto.

4.5.2 Estruturas ausentes em “A véspera”

Seguindo os esquemas das estruturas da narrativa propostos, podemos dizer que está fora da moldura do relato a situação inicial e a força que veio perturbá-la. O miniconto inicia-se já com o estado de desequilíbrio da personagem. Não sabemos o porquê da preparação e, tampouco, o que está na iminência de acontecer: a véspera. O texto flagra o instante que precede ao clímax, por outro lado, não narra o desfecho e a retomada do equilíbrio (TODOROV, 1986).

O equilíbrio inicial e o evento perturbador, conceitos de Bremond (1973), estão elípticos no relato de “A véspera”. Assim, também não percebemos a relação cronológica e lógica apontada por Vieira (2001), pois a transformação entre o equilíbrio inicial e o estado final, elíptico no miniconto, não se configura como resolução do conflito no texto. O narrador conta-nos a situação da personagem já com a quebra da normalidade instaurada. Se a transformação, conforme D’Onofrio (2004), só pode ser iniciada a partir do momento em que o sujeito sai de seu estado de inércia, podemos pressupor que a situação inicial ocorreu, mas está fora da moldura; está presente, contudo de modo elíptico, e não podemos recuperar com precisão. Temos a ação da personagem, a preparação, para resolver a perturbação da qual não tomamos conhecimento.

Aos moldes de Jung (1945/1984), talvez, teríamos a ilusão de uma *Exposição*, que indicaria o lugar da ação, a personagem e a situação inicial do drama. Seria possível pensarmos a caracterização do “porte” da protagonista como a exposição inicial, embora nas primeiras linhas o narrador diga que ela já nem tinha mais a parte visível do corpo e almejava dias melhores, informações que nos levam a concluir que, em algum momento, ela já teve a parte visível e gozou de dias melhores.

O miniconto “A véspera” estruturar-se-ia, conforme a proposta de Jung (1945/1984), como a mudança do Desenvolvimento (segunda fase) para a Culminação ou Peripécia (terceira fase), pois naquela estabelece-se uma tensão e não se sabe o que vai acontecer, nesta acontece alguma coisa de decisivo, ou a situação muda completamente. Mesmo assim, as lacunas estariam presentes porque o narrador oculta o que levou a desestabilização do estado e instaurou a tensão e não saberemos se o “algo de decisivo” vai mudar a situação, ainda que saibamos que algo tenha acontecido e exigido a “preparação” da personagem.

Por fim, o miniconto “A véspera” possui recurso intertextual sobremaneira particular como o de “Gigante”. Neste, o mito não foi apenas revisitado e parodiado, mas, sim, utilizado como significante para a construção da imagem poética do miniconto. Em “A véspera” o diálogo intertextual realizou-se de forma sutil; podemos relacionar o “ir” e “vir”, típico desse recurso, como matéria poética para a forma de conteúdo da narrativa. Vale lembrar que a intertextualidade em JGN não se operacionaliza como observa Dolores Koch (2001), no que diz respeito às mini ficções.

De acordo com a autora, nas diferentes temáticas exploradas pela mini ficção, observa-se a reescrita como uma camada mais profunda que serve como vínculo dialógico entre relato e leitor, seja de forma explícita ou de forma implícita. Ora, a “ida” ao outro texto utilizado por Noll liga-se mais a uma retomada como matéria da linguagem (forma de conteúdo) do que um “elo” de ligação leitor e texto. Não percebemos, necessariamente, nos minicontos, a síntese de uma história anterior. Dito de outro modo, não vemos uma (re)leitura das ações do Gigante Atlas e de suas filhas Híades, muito menos um outro desfecho dado a *D. Quixote* e a Lázaro ou a seu amo escudeiro do romance *Lazarillo de Tormes*.

4.6 “FOSSO DO SOM”: A PONTUAÇÃO COMO RECURSO DE ESTILO

O miniconto “Fosso do som” (94 palavras) está inserido em “Gênese”, na parte “O verbo”, da seção “Palavras”:

Ele caminhava pelo campo. Na iminência da explosão de uma palavra. Que ele não queria que se desse entre aquela relva alta, ruiva de calor. Precisava chegar à tapera. Ali daria enfim passagem à coisa que lhe forçava a mandíbula, tentando ser pronunciada de uma vez. Ao entrar, percebeu que a voz não era a dele. Uma percussão, quem sabe, com o seu oco ainda em formação. Procurando o cavo, o mais grave pendor. Deitou na esteira. Ouviu o violino do irmão, na mata, atraindo certa lembrança impossível, aquela, afogada no fosso do som... (NOLL, 2003, p. 39).

Dos minicontos até então analisados, “Fosso do som” é o que nos permite descrever e perceber a fábula, o que não quer dizer, aliás, que a trama não seja significativa. Trata-se, o miniconto, da história de uma personagem que caminha pelo campo para chegar a uma tapera, pois não quer que a “explosão da palavra” ocorra na relva. Ao chegar ao local almejado, ela sente que a voz que sai não é a dela, por isso, deita na esteira e ouve o violino do irmão.

Mesmo que a identificação da fábula nos seja um pouco mais tranquila, a linguagem oblíqua e singular ainda está presente. Quando ressaltamos a questão da linguagem aqui, queremos deixar claro que a sugestão, a conotação e a imagem poética destacam-se no desenvolvimento da narrativa. Logo, ocorre uma ilusão de entendimento; a fábula está mascarada e obliterada por uma linguagem que se faz “cínica”. Assim, o leitor precisa estar atento às armadilhas da trama narrativa.

Um fator interessante, nesse sentido, é a pontuação dos enunciados. A sintaxe do miniconto é cortada pelo ponto final, cuja função, consoante Cunha (2001, p. 650), é indicar o término de uma oração declarativa. Porém, salienta o mesmo autor, “o ponto tem sido utilizado pelos escritores modernos onde os antigos poriam ponto-e-vírgula ou mesmo vírgula. Trata-se de um eficiente recurso estilístico, quando usado adequada e sobriamente” (p. 651).

Um dos efeitos provocados por esse recurso explicado por Cunha (2001), presente em “Fosso do som”, seria a da contenção da personagem que não quer a explosão da palavra na “relva alta, ruiva de calor”. Segmentado o período, a linguagem iconiza a tentativa de conter a “palavra”, e a fluidez da leitura é “barrada” pelo ponto; é

como se o ponto bloqueasse a passagem de ar na produção do som, o que transformaria o sinal de pontuação em signo poético.

O vocábulo “fosso”, presente no título do miniconto, pode ser: 1. Cova. 2. Valeta que se abre ao longo das estradas para receber as águas das chuvas. e 3. Vala profunda que rodeia acampamentos, fortificações etc. É possível associar esses significados de fosso à “traqueia”, tubo aéreo que se inicia na parte inferior da laringe, terminando onde se dá sua bifurcação; daí para frente iniciam-se os brônquios. Desse modo, os sons da língua são produzidos quando o ar sai dos pulmões e percorre a traqueia (fosso) e a laringe. Órgão que faz parte do sistema respiratório e do aparelho fonador, do processo de produção dos sons, a traqueia tornou-se elemento motivador da forma de conteúdo e do conteúdo do miniconto, pois a personagem retém a “explosão de uma palavra”.

Silva (2003, p. 24), ao glosar o aparelho fonador, observa que as partes do corpo humano que utilizamos na produção da fala têm como função primária atividades como mastigar, engolir, respirar ou cheirar. A autora destaca que não existe nenhuma parte do corpo humano cuja função única esteja somente relacionada à fala; portanto, os órgãos utilizados na produção da fala não tem como função primeira a articulação dos sons. Cabe, ao aparelho fonador, a produção de qualquer som de qualquer língua, destaca Silva (2003).

O aparelho fonador, assim, é dividido em três grupos: os sistemas respiratório, fonatório e articulatório. Interessa-nos, por ora, o primeiro deles, formado pelos pulmões, pelos músculos, pelos brônquios e pela traqueia (fosso do som). A função primária deste sistema é, evidentemente, a produção da respiração. Por participar do aparelho fonador, a traqueia teria, então, como função elementar, a respiração, e, secundariamente, a fonação.

Essa “escolha” do minicontista na estruturação da narrativa pode ser relacionada à própria palavra, ao próprio signo verbal, que serve tanto à prosa como à poesia. A traqueia é respiração ao mesmo tempo em que é fonação; torna-se signo poetizado por essa narrativa concisa, tramada por uma linguagem oblíqua e opaca. Miniconto ícone, que quer se “comportar” como a “luta” da personagem em conter a “explosão” da palavra, ou melhor, a exteriorização do som, “Fosso do som” opera por meio de recursos particulares da poesia.

Além disso, é preciso levar em consideração, também, o recurso de pontuação, ponto final *versus* vírgula, ou ponto e vírgula, porque teríamos, assim, uma

série de frases nominais e elipses de elementos sintáticos como em “Na eminência da explosão de uma palavra”, “Que ele não queria que se desse entre aquela relva alta, ruiva de calor”, “Uma percussão, quem sabe, com o seu oco ainda em formação”, e “Procurando o cavo, o mais grave pendor”.

O primeiro enunciado do miniconto, “Ele caminhava pelo campo”, pode ser considerado a “frase-base” da narrativa, já que os demais o seguirão como elementos de complemento. Não há, então, elipse desse fragmento. Além de “enunciado-base”, podemos dizer que o fragmento é a forma verbal mínima, no sentido de Genette (197-), a ser desenvolvida na narrativa, isto é, a sua ampliação.

O segundo, “Na iminência da explosão de uma palavra”, configurar-se-ia como um enunciado nominal, elíptico de outros elementos (sujeito e predicado), mas pode ser completado pelo enunciado anterior, se levarmos em conta a normatividade da pontuação. Neste momento, começamos a ter a informação de que a personagem quer reter a articulação da palavra, a sua explosão. O miniconto flagra o instante mais singular e significativo de um *continuum*; a personagem está “prestes a” articular a palavra, a produzir o som, ou, de acordo com o texto, “na iminência da”. Estar na iminência de é o clique narrativo do miniconto que se utiliza da linguagem poética para relatar o fato.

Em “Que ele não queria que se desse entre aquela relva alta, ruiva de calor”, terceiro enunciado, também percebemos o recorte do enunciado operado pelo ponto final no lugar da vírgula. Trata-se, o fragmento, de uma oração subordinada adjetiva que qualifica, por conta de sua estrutura sintática, “a palavra”, que, no eixo sintagmático, está no enunciado anterior.

Se o miniconto (o todo) iconiza a tentativa da personagem em reter a explosão da palavra, o terceiro enunciado (a parte) potencializa essa relação entre as formas e os planos de conteúdo, tendo em vista que há uma “ilusão” de equilíbrio entre as consoantes surdas (9) e as sonoras (13). Lemos, Que ele não queria que se desse entre aquela relva alta, ruiva de calor, no qual as consoantes /k/, /s/, /t/, sublinhadas, são surdas; e as sonoras /l/, /n/, /r/, /d/, /v/, em **negrito**, são sonoras.

Sobre as surdas (som desvozeado) e as sonoras (som vozeado), Silva (2003, p. 27) explica que estas se realizam quando as cordas vocais vibram durante a produção de determinado som, e aquelas quando não houver vibração. O som vozeado, portanto, ocorre porque os músculos que formam a glote aproximam-se e, devido à passagem da corrente de ar e da ação dos músculos, ocorre a vibração. No desvozeado, por outro

lado, não há vibração das cordas vocais, tampouco ruído durante a produção, pois os músculos que formam a glote encontram-se completamente separados de modo que o ar passa livremente.

No fragmento em questão, há maior produção de som vozeado (13), contudo, a de som desvozeado (9) não é tão inferior assim, estrutura que podemos relacionar à luta, ao embate da personagem para “conter” a explosão do som. Outros aspectos que salientam essa contenção são os ápices e as quedas da tonicidade da expressão “relva alta, ruiva de calor”, nas quais temos: relva, alta, ruiva, de, calor. Essa subida e descida da tonicidade iconiza e imita a aflição da personagem ao reter a explosão da palavra. Há, como dissemos, subida seguida de descida em “rel ▲ va ▼”, “al ▲ ta ▼”, “ru ▲ iva ▼”; “▼ de ca ▼ lor ▲”.

Ainda, no que diz respeito ao som das palavras, verificamos a “disputa na retenção” da palavra da seguinte forma: relva, com a primeira consoante da sílaba fricativa velar desvozeada, e a segunda lateral alveolar vozeada velarizada, e a da segunda sílaba fricativa labiodental vozeada (desvozeada - vozeada *versus* vozeada); alta, com a primeira consoante da sílaba lateral alveolar vozeada velarizada, e a da segunda sílaba oclusiva alveolar desvozeada (vozeada *versus* desvozeada); ruiva, com a primeira consoante da sílaba fricativa velar desvozeada, e a da segunda fricativa labiodental vozeada (desvozeada *versus* vozeada); de, monossílabo, oclusiva alveolar vozeada; e calor, com a primeira sílaba oclusiva velar desvozeada, e a segunda lateral alveolar vozeada (vozeada – desvozeada *versus* vozeada).

É necessário lembrar que a uma sílaba acentuada é produzida com certo impulso torácico reforçado; “temos um jato de ar mais forte (em relação às sílabas não acentuadas ou átonas)” (SILVA, 2003, p. 77). Além disso, a tonicidade é percebida como tendo mais duração sendo pronunciada de maneira mais alta. A personagem de “Fosso do som”, na iminência da explosão, “trava” uma luta com o seu interior a fim de que a palavra fique em seu interior.

Cabe, nesse momento, observar a questão do espaço da narrativa, aberto (campo) e fechado (tapera), que contribui para a singularização da fábula e da trama do miniconto. Carlos Augusto de Figueiredo Monteiro, no texto *O mapa e a trama - Ensaios sobre o conteúdo* (2002), embora tenha enfatizado que seu trabalho não se refere a uma crítica literária dos textos, procurou, em suas análises, estabelecer uma mediação entre o real e o texto literário, ou seja, entre Geografia e Literatura. Diz o autor:

Entendo que a importância conferida à trama liga-se ao fato de que ela é aquilo que, em seu dinamismo, representa a ‘condição humana’. A sua comunicação, o seu ‘tomar vida’, requer, forçosamente, a projeção dessa trama num dado espaço-tempo, um ‘palco’ - praticável, concreto - em que qualquer trama ‘humana’ está envolta nas malhas de diferentes espaços relacionais: social, político, econômico, cultural enfim (MONTEIRO, 2002:24-25).

Trazemos, primeiramente, esses apontamentos de Monteiro (2002) por entrar em consonância com a “condição” ou drama da personagem. Ainda que de modo paradoxal, o espaço aberto e o fechado figurativizam a “explosão do som”, assim como a glote e as cordas vocais na produção dos sons vozeados e desvozeados. Há, desse modo, além da “representação da condição” da personagem, a construção de um palco ambíguo que, de certo modo, influencia *o ser e o estar* da protagonista do miniconto. O espaço aberto serviria de motivação para a liberação do som, e o aberto, por sua vez, motivaria o fechamento da glote e das cordas vocais.

Osman Lins, em *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976), reflete sobre questões do espaço, apresentando a heterogeneidade do seu uso: a possibilidade do espaço como uma referência bastante ampla a depender da particularidade da fábula e da trama da narrativa. O espaço é capaz, a depender da poética de cada escritor, de suscitar e singularizar as lutas que se travam pela sobrevivência, os espaços imaginário, físico, fantástico, social, mítico, sobrenatural, etc.

O próprio Lins destaca que uma tipologia rígida na categorização do espaço narrativo seria incompleta e ineficaz, e observa que a classificação constitui uma ilustração das suas possibilidades; o autor reforça, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indica “as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação (...)” (LINS, 1976, p. 67). O contraste conter a palavra no espaço aberto (campo) e liberá-la no espaço fechado (tapera) torna-se fulcral na caracterização da tensão narrativa, uma vez que a abertura do espaço provocaria ou motivaria a abertura do aparelho fonador, o que acabaria frustrando a personagem.

Oziris Borges Filho, em “Espaço e literatura: introdução à topoanálise” (2008), partindo dos conceitos de Gaston Bachelard (1989), de sua obra *A poética do espaço*, também chama a atenção para o fato de que a criação do espaço dentro do texto literário serve a variados propósitos e seria tarefa ingrata e fracassada separar e

classificar todos eles. Mesmo assim, o autor elenca algumas classificações, dentre as quais, as que nos interessas, são:

1.5 Representar os sentimentos vividos pelas personagens.

Esses não são espaços em que a personagem vive, mas são espaços transitórios, muitas vezes, casuais. Assim, em determinadas cenas, observamos que existe uma analogia entre o espaço que a personagem ocupa e o seu sentimento. Por exemplo, teremos uma cena de alegria que se passa sob o sol fresco de um fim de tarde, brilhante, num céu com poucas nuvens e passarinhos voando. Parece que, como a personagem, a natureza está alegre, portanto há uma relação de homologia entre personagem e espaço. Trata-se de um espaço homólogo.

1.6 Estabelecer contraste com as personagens.

Nesse caso, ocorre o oposto do mencionado anteriormente. Isto é, não há nenhuma relação entre sentimento da personagem e espaço. O espaço mostra-se indiferente, estabelece uma relação de contraste. Por exemplo, suponhamos que o protagonista tenha perdido sua mãe, devido a uma terrível infecção. No momento do enterro, temos o seguinte espaço: sol, céu azul, poucas nuvens, vento fresco, passarinhos cantando alegremente. Nesse caso, o espaço estabelece um contraste com o íntimo da personagem, há, portanto, uma relação de heterologia. Trata-se de um espaço heterólogo.

1.7 Antecipar a narrativa.

Através de índices impregnados no espaço, o leitor atento percebe os caminhos seguintes da narrativa. Em outras palavras, há uma prolepse espacial. Por exemplo, suponhamos que o herói está se escondendo de seu algoz. O narrador, ao apresentar o espaço em que o herói se encontra, mostra-nos uma faca em cima de uma mesa. Momentos depois, é justamente aquela faca que servirá para a defesa do herói. Com isso, destaca o autor, é preciso associar o elemento narrativo espaço com os demais constituintes da narrativa. (BORGES FILHO, 2008, p. 3).

Borges Filho (2008) diz que a “arquitetura” do espaço na obra literária é igualmente importante para as ações da personagem e desempenha inúmeras funções dentro da narrativa. Em “Fosso do som”, o que denominamos de relação paradoxal é justamente a ausência da “homologia” entre a personagem e o espaço; a relação espacial liga-se mais ao contraste (aberto e fechado). Contudo, o espaço aberto do campo perde o seu valor de índice, já que a personagem consegue chegar à tapera e exteriorizar o som; a antecipação sugerida pelos espaços não se configura.

No quarto enunciado, o narrador relata a necessidade de a personagem chegar à tapera; a caminhada da personagem do campo à tapera corresponde ao andar da narrativa, o seu prosseguimento. Esse fragmento do conto não apresenta elipses que funcionam como recurso estilístico porque o leitor consegue, facilmente, identificar o sujeito oculto “ele” do verbo “precisar”.

O quinto, embora não apresenta elipse, frase nominal e reticências, inicia-se com o elemento adverbial de espaço “Ali”, dêitico que remete à tapera e produz a

noção de encadeamento presente no miniconto. O clima de tensão, nesse fragmento, ainda é latente porque não sabemos se, de fato, a explosão vai ocorrer na relva; a expressão “coisa que forçava a mandíbula” potencializa a atmosfera de estranhamento da narrativa e nos faz pensar se se trata de uma palavra que quer se exteriorizar “de uma vez”.

Essa dúvida lembra-nos a tese do conto conforme Piglia (2004). No relato 1, teríamos o relato da personagem que precisa chegar a uma tapera para dar passagem à palavra que lhe força a mandíbula. O relato 2, narrado em segredo e imbricado ao relato 1, gira em torno do próprio estranhamento da fábula e que nos faz pensar em que medida trata-se, apenas, da contenção de uma palavra, do que foi pronunciado e que o fez perceber que não se trata de sua própria voz, verificada no sexto enunciado.

O estranhamento, então, realiza-se tanto na forma de conteúdo como no próprio conteúdo, procedimento que nos remete à estruturação do miniconto “Gigante”, no qual o leitor surpreende-se ao ler que a personagem está com as mãos debaixo do minguido fio d’água da torneira matutina, como também ao se deparar com a descrição “imensa” e “gigante” da protagonista da narrativa. Ainda que em “Fosso do som” ocorra uma “ilusão” de identificação da “fábula”, o diálogo com o miniconto “Gigante”, cuja fábula apresenta-se nas questões “mínimas” e nos “resíduos” da prosa, é possível, pois, em ambos, tanto o conteúdo (fábula) como a organização da forma de conteúdo (trama) operacionalizam-se por meio de uma linguagem sobremaneira ambígua e oblíqua.

O sétimo enunciado, assim como o título do miniconto, possui elementos que estão no campo semântico dos elementos sonoros (som, percussão, oco) e dos elementos da seção em que o texto está presente, “Gênese”: em formação. Percussão pode tanto estar relacionada ao “choque”, ao embate entre dois corpos, quanto à prática médica que consiste em dar pequenas pancadas com os dedos sobre as paredes das cavidades do corpo a fim de reconhecer, pelo som produzido, prováveis lesões contidas no interior dessa cavidade, portanto, significados que nos remetem aos próprios instrumentos de percussão, cujo som é resultante de uma batida em uma superfície elástica. Assim, o ponto final no lugar da vírgula pode ser relacionado ao toque ou à batida na linha sintagmática do miniconto, além de impedir a explosão da palavra. Nesse fragmento, o enunciado pode ser a caracterização da “voz que não era a dele”, presente no fragmento anterior e, ao mesmo tempo, constituir-se de uma *frase nominal*.

O estranhamento causado pela não identificação da própria voz, juntamente com a ambiguidade proporcionada pelo eixo sintagmático do oitavo enunciado, por conta da incerteza de atribuição da predicação verbal “procurando”, homologa-se ao sentido do fragmento do miniconto. Algo procura o “cavo, o mais grave pendor”; expressões que dão a ideia de cavidade e fenda como também remetem aos aspectos sonoros presentes no texto. A ambiguidade e a incerteza configuram-se como “lacunas”, como “fendas” que nos dão, como dissemos, a “ilusão de tranquilidade” na fábula e faz perceber a singularização da trama.

É interessante destacar a expressão “grave pendor” que, por conta de seus conteúdos semânticos, rígido, circunspecto, penoso ou mesmo nota musical baixa, sugere a não resolução plena do conflito da personagem. Ocorre, ainda, a propensão para permanência desse estado de angústia: reter a explosão da palavra, exteriorizá-la e não reconhecê-la, posteriormente.

Essa atmosfera de tensão é quebrada pelo evento que se segue, “Deitou na esteira”. Há uma quebra de expectativa, e o leitor espera para a resolução desse conflito que, inesperadamente, muda de tom. Essa mudança de tom desestrutura o que até então era narrado, porque, justamente, equilibra o que estava desequilibrado: personagem deita e ouve o violino do irmão na mata. A personagem, no espaço fechado interior da tapera, ouve o instrumento musical violino do irmão no espaço aberto (mata); assim, o som de percussão que perpassa toda a narrativa desde as linhas iniciais, nas linhas finais, muda para o instrumento de corda. Logo, não há mais batidas, mas, sim, a vibração das cordas. A quebra de expectativa, então, parece entrar em consonância com o pequeno volume que a vibração da corda do instrumento produz, se comparada à batida ou ao toque dos instrumentos de percussão.

Enfim, levado em consideração as estruturas da narrativa, teremos eclipse da situação inicial (TODOROV, 1986), pois uma força já perturbou a situação estável da personagem; o miniconto inicia-se já com o estado de desequilíbrio instaurado, o que é peculiar a essa forma narrativa concisa. A força dirigida em sentido inverso pode ser verificada no texto como o esforço da personagem em conter a explosão da palavra no espaço aberto relva alta, êxito obtido porque a exteriorização da voz ocorre no espaço fechado “tapera”. Contudo, a restauração do equilíbrio da narrativa é ambígua e estranha, pois a personagem tem a impressão de que a voz que sai não ser a dela, e por conta da quebra de expectativa da narrativa na mudança de tom. Todorov (1986) observa que o segundo equilíbrio nunca é idêntico ao primeiro, o que em “Fosso do som”

incita o leitor a pensar como seria, de fato, a situação inicial da narrativa, que está fora da moldura. Aliás, o miniconto, por potencializar a estrutura concisa do conto, oferece-nos lacunas, ou melhor, um oco, um cavo, um fosso na plenitude dos elementos narrativo, tal como a presença desse irmão que toca violino; apenas nas linhas finais do texto que tomamos conhecimento de que a protagonista possui um irmão, fragmento finalizado pela reticência.

Conforme Jung (1945/1984), por exemplo, embora exista certa Exposição dos fatos em que é indicada a ação dos fatos e das personagens, não há a indicação e descrição dos pormenores da situação inicial. O Desenvolvimento está instaurado desde as primeiras linhas, a situação inicial está complicada e a tensão estabelecida; a Peripécia, por sua vez, se realiza, pois a narrativa muda de tom: a personagem consegue chegar à tapera e deixar a palavra “explodir” e, além disso, a situação muda completamente. A Lise, Solução ou Resultado também estão presentes na estrutura do miniconto por conta da resolução do problema que aflige a personagem. Por outro lado, por conta da mudança de tom, o desfecho traz à tona o relato 2, narrado em segredo, e nos faz pensar em Piglia ao dizer que “os finais são formas de encontrar sentido na experiência. Sem finitude não há verdade [...]” (p. 100). Ora, “Fosso do som” apresenta-nos as principais estruturas e elementos da narrativa, mas não perde a particularidade poética dos demais minicontos até então analisados.

Apenas com o olhar voltado ao procedimento, aos recursos operatórios literários é que percebemos a “experiência” da linguagem. Por fim, em “Fosso do som”, há narrativa, caso levemos em conta a transformação de situação e estado (VIEIRA, 2001).

4.7 “CAROÇO DO ERMO”: O RELATO EM CÂMERA

O miniconto “Caroço do ermo” (100 palavras) está inserido em “Os elementos”, na parte “Água”, na seção “Mergulhos”:

Entre o hospital e o ponto de ônibus, um enorme descampado. Cravada na terra vermelha, uma birosca. Caldo de cana, cerveja, rosca. Parei, pedi. Depois dessa visita ao meu menor doente, eu passaria a ter um outro comportamento. Ao mesmo tempo duvidava de que isso pudesse acontecer. Não sei, me faltava alguma coisa. E essa coisa não era só o emprego, entende? Aí fui andando em outra direção que não a do ônibus. O descampado parecia não acabar. Até que dei de cara com um riacho limpinho, ali, bem no caroço do ermo. Num instante tirei a roupa. E entrei (NOLL, 2003, p. 110).

A fábula do miniconto pode ser descrita como a de uma personagem que sai do hospital, após a visita de alguém que lhe é querido, “menor doente”, entra em uma birosca e, depois, vai em direção a um riacho, tira a roupa e entra. A trama, modo como os fatos nos são relatados, chama-nos atenção por conta do aspecto descritivo e estático dos primeiros períodos, recursos percebidos também nos demais textos até então analisados. Assim como “Fosso do som”, conseguimos identificar a narrativa do miniconto, ainda que o modo como o acontecimento narrativo ocorra também seja peculiar. De acordo com Genette (197-), a forma verbal mínima da narrativa seria “entrei”, e os demais sintagmas do texto configuram-se como o seu desenvolvimento. Logo, embora construído por uma economia de material linguístico, as primeiras linhas do miniconto constroem o desenvolvimento da narrativa e, portanto, “retardam” a ação propriamente dita, que, conforme Coronado (1969-1970), é a “matéria fáctica” (de fato) do conto e, como vimos, a do miniconto.

Há, de certo modo, mesmo com a presença da fábula, uma estranheza no desenvolvimento da narrativa tendo em vista alguns elementos que estão fora da moldura do relato e, por conta disso, tornam o plano de conteúdo de miniconto obscuro no sentido apontado por Chklovski (1971). Trata-se, o miniconto “Caroço do ermo”, de instante em que a personagem, ao visitar o seu menor doente, reflete sobre questões particulares de sua vida que nos são relatados, mas não explicados por pormenores. Assim, determinadas ações da narrativa presentes no texto misturam-se aos pensamentos da personagem que almeja ter outro comportamento. Essa mistura de ação e reflexão lembra-nos o miniconto “Quimeras” em que a personagem reflete sobre a possibilidade de algo ocorrer, marcada repetição da conjunção “Se”.

Os três primeiros períodos de “Caroço do ermo”, formados por *frases nominais*, ausentes de verbos, são *flashes* que particularizam o espaço narrativo, procedimento que nos remete à categoria *câmera* de Norman Friedman, de 1955 (LEITE, 1985). Tal categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir *flashes* da realidade como se capturados por uma câmera. De acordo com Leite (1985), o *nouveau roman* francês adequar-se-ia a esse estilo de narração típico do cinema não pela neutralidade, mas, sim, pelos cortes bruscos e pela montagem, comportamento narrativo correspondente, também, ao recorte (geral e específico) da linguagem fotográfica.

Tânia Pellegrini observa que:

[...] há uma forte multiplicidade de soluções narrativas, presentes nos mais diferentes autores, que provavelmente se devem, entre muitas outras coisas, aos novos modos de ver o mundo e de representá-lo, instaurados a partir da invenção da câmera – primeiro fotográfica e depois, com mais força, a cinematográfica (PELLEGRINI, 2003, p. 16).

Assim, o cinema incorporou procedimentos da literatura, e esta, por sua vez, não se manteve passiva aos do cinema, ao inserir seus elementos constitutivos, tal como a sobreposição de cena. “Caroço do ermo” opera, simultaneamente, com o recurso de cena, em que os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador, e com recurso de sumário, no qual o narrador os conta, resume-os e condensa-os, passando por cima dos detalhes (LEITE, 1985). As primeiras linhas do miniconto, caso sigamos o posicionamento de Cortázar (1974), ao dizer que todo rodeio é desnecessário, desde que não seja um falso rodeio, uma aparente digressão, por meio da qual o contista nos segura desde a primeira frase para recebermos em cheio o impacto do acontecimento, auxiliam a quebra de expectativa e a frustração, pois o leitor sente-se iludido e enganado por não ser “nocauteado” pelo impacto do acontecimento. A tensão em “Caroço do ermo”, desse modo, estrutura-se por meio de elementos que não fazem necessariamente parte do relato e do drama da personagem, mas levam em conta um “repertório virtual” de leitura, que não se realiza na narrativa.

Essa ilusão, que ludibria o leitor acostumado àquele repertório de fábula narrativa, é provocada por meio tanto do breve relato como da fotografia do fato, da sua apresentação. Leite (1985) aponta que Lubbock (1976) distingue a apresentação, que pode ser cênica ou panorâmica, e o tratamento dado, que pode ser dramático ou pictórico, ou, ainda, uma combinação dos dois, pictórico-dramático. Temos, então, o tratamento dramático quando a apresentação se faz pela cena, e pictórico quando ele é

predominantemente feito pelo sumário. Pictórico-dramático é a combinação da cena e do sumário, quando a “pintura” dos acontecimentos se reflete na mente de uma personagem, por meio da predominância do estilo indireto livre.

No miniconto, a cena nos é apresentada pela perspectiva do narrador personagem, e a impressão que temos é a de que se trata da reflexão ou pensamento dele ao sair da visita ao menor doente. Após a “pintura espacial” (cena), o que se segue é a concisão do relato (sumário).

O primeiro período do miniconto, “Entre o hospital e o ponto de ônibus, um enorme descampado”, insere o leitor no espaço em que a personagem está e reflete sobre o comportamento que quer passar a ter. Como é peculiar aos minis de JGN, o miniconto em questão permite-nos conjecturar a singularidade tanto do próprio texto como da literatura. Assim, o espaço “enorme descampado” localiza-se entre os espaços “hospital” e “ponto de ônibus”. O “enorme descampado” ressalta a lacuna que existe na relação sónica em que não haveria uma ligação intrínseca entre o conceito e a imagem acústica. “Enorme” e variadas são as possibilidades de leitura do texto literário que se vale do vocábulo destituído de seu valor primeiro e denotativo, portanto “descampado” em “Caroço do ermo”. Ao se comportar dessa maneira, a palavra na sua configuração paradigmática e sintagmática desautomatizada estende ainda mais o hiato de que falamos e a relação sónica passa a ter uma relação sobremaneira íntima e intrínseca entre o conteúdo e sua forma.

Cabe ao leitor, enfim, perceber o relato por meio da sensação e não do reconhecimento (CHKLOVSKI, 1971); dele é exigido certa sensibilidade a fim de que apreenda o “des” em “descampado”, prefixo que se torna signo estético da plurissignificação da narrativa mínima, já que é por meio de elementos linguísticos mínimos que verificamos o poético nos minicontos de JGN.

Luizane Schneider (2008, p. 3) explica que a multiplicidade de sentidos que o prefixo impõe às palavras com as quais se alia dá a ele um caráter polissêmico pouco comum a outros afixos; é isso exatamente que o torna um morfema tão intrigante na língua portuguesa. A autora cita, por exemplo, as palavras “desconfiou” e “desbloqueio”, em que, no primeiro caso, o sentido atribuído à palavra base tem um teor negativo, e, no segundo caso, a ideia encerrada é exatamente ao contrário: desbloquear guarda um sentido positivo, de ganho. Schneider (2008) ressalta, ainda, situações em que o prefixo *des-* parece não exercer qualquer influência semântica sobre a palavra: sua ocorrência é neutra, expletiva. Para tanto, exemplifica com a palavra *desinquieta*, caso

que, para Coutinho (1976), são inexpressivos e esporádicos. O papel dessa partícula é o de ajuntar à palavra a que se agrega uma ideia qualquer e acessória.

Ora, assim como a multiplicidade de sentidos do prefixo *des-*, seja neutro, seja com carga positiva ou negativa, figurativiza “Caroço do ermo” e, por conseguinte, a narrativa curta de JGN. A linguagem é quem dita as regras do acontecimento e, por isso, torna-se a protagonista e organizadora da narrativa que, muitas vezes, sequer possui a matéria fáctica, o elemento de que se nutre a forma conto, segundo Coronado (1969-1970). Assim, o miniconto se situa no espaço “ENTRE”, no “descampado”, cujos vocábulos são motivados pela própria narrativa em curso ou mesmo em repouso.

Nos segundo e terceiro períodos, “Cravada na terra vermelha, uma birosca. Caldo de cana, cerveja, rosca”, o fato narrativo ainda não é iniciado; a frase nominal confere o estatuto de cena, pictórico-dramática, ao miniconto, pois se trata do desenvolvimento antecipado da forma verbal mínima relatada nas últimas linhas do texto. O segundo descreve o lugar e o modo em que está a birosca, o terceiro, pela coordenação dos sintagmas, sugere o que há no interior da birosca. Assim, o narrador câmara nos apresenta, nos três períodos iniciais, o espaço, plano geral, “um enorme descampado”, situado “entre” o “hospital” e o “ponto de ônibus”, e o espaço, plano particular, interior da birosca, “cravada na terra vermelha”, por meio das mercadorias, ao contrário do que ocorre no miniconto “Quimeras”.

Outro aspecto a ser ressaltado é a polissemia do vocábulo “rosca” que tanto pode significar pão doce feito em forma de cilindro retorcido, como sulco espiralado na parte interna das porcas ou na parte externa dos parafusos. Por conta da organização morfossintática do texto, podemos pensar nos dois sentidos: do primeiro por se tratar de um produto típico de mercearias, padarias e biroskas, e por estar justaposto com os demais elementos, caldo de cana e cerveja; do segundo por conta da focalização descrita pela câmara narrativa que parte de um plano geral para um particular e culmina no ponto mínimo: a rosca de quaisquer porcas ou parafusos no interior da birosca. Aliada a essa sugestão espacial, temos a seção em que o miniconto “Caroço do ermo” está inserido, “Mergulhos” que nos dá a ideia de ação verbal de mergulhar, afundar ou imergir. Assim, se há ação na narrativa, ela se realiza por meio do movimento do olhar da câmara do organizador do texto.

O quarto período, “Parei, pedi”, embora seja um dos mais concisos do texto, formado por apenas duas palavras, dá, à narrativa, o aspecto ativo por conta dos

verbos em questão, que se potencializa por vir depois de três períodos descritivos. Aqui, sim, podemos dizer que a narrativa prossegue.

O quinto enunciado, “Depois dessa visita ao meu menor doente, eu passaria a ter um outro comportamento”, iniciado por advérbio temporal, que pressupõe um tempo anterior que está fora da moldura do relato, aguça a curiosidade do leitor que deseja saber como o narrador se comportava antes dessa visita. Não sabemos, também, de quem se trata o “menor doente”, a própria personagem que narra o fato, bem como “a coisa” que falta à personagem que não era só o emprego. A escolha do futuro de preterido (passaria) auxilia a atmosfera de dúvida presente em “Caroço do ermo”, é como se a quebra de expectativa fosse adiantada no breve desenvolvimento da narrativa, já que a narrativa acaba sem que saibamos se a personagem consegue ter outro comportamento. No sexto período, é mesmo o narrador quem diz que duvida de que tal mudança possa ocorrer.

A dúvida e a possibilidade presentes em “Caroço do ermo”, ainda que construídas de forma distinta, remetem-nos aos minicontos “Quimeras”, em que a personagem nos informa algo que poderia acontecer se outro algo ocorresse, e “Ele”, no qual a possibilidade de atravessar ou não a avenida permanece, uma vez que o leitor aguarda a resolução, os esclarecimentos, ou as explicações que não se apresentam na moldura do relato.

O narrador de “Caroço do ermo” faz com que o leitor sinta a mesma inquietação e dúvida quanto ele, que se dirige àquele por meio da interrogação, “[...] entende?”. Não há, de fato, conteúdo a ser entendido, pois, conforme a descrição de JGN, a linguagem é quem indica a ação. Logo, a palavra em MMC é “coisa”, é “emprego” e “uso” ao mesmo tempo. Não nos é dito, também, o drama referente a esta preocupação com o “trabalho” da personagem, sequer sabemos de que se tratam as questões de seu serviço e o que ela diz ser mais, “[...] não era só o emprego [...]”.

Esse procedimento, como vimos, é particular da forma narrativa conto e também do miniconto, nos quais há o recorte de um todo maior; o contista e o minicontista decidem qual o momento mais significativo da história e no-la apresenta “perfilada”; é, pois, apenas a “fatia” do *continuum* que nos é apresentada.

A narrativa avança no nono período, iniciado pelo advérbio “aí” que sugere sucessão de acontecimentos. As escolhas tanto do eixo de seleção como o de combinação indicam o prosseguimento dos fatos: andar no gerúndio e “outra direção”. Com isso, percebemos o “andar”, o “caminhar” da narrativa por meio da trama

poética; os fatos caminham em outra direção porque se valem da linguagem oblíqua que frustra o leitor habituado a um repertório previsível de desfecho de história. Diferente do miniconto “Ele”, em que a personagem “hesita” entre permanecer prosseguindo e atravessar a avenida, ou não, a de “Caroço do ermo” anda, mas por outra direção, o que nos permite pensar nas possibilidades de leituras do objeto literário e, mais especificamente, no signo plurissignificativo que ao mesmo tempo em que é denotação é conotação. Ao ir a outra direção que não a que deveria seguir, a personagem do miniconto nos leva ao universo da poesia que lhe concede o fato poético, ao desvio com erro voluntário, para lembrarmos Cohen (1974).

O miniconto se comporta como prosa e poesia. O décimo período, “O descampado parecia não acabar”, ainda que estruturado por verbo de ligação que lhe confere um caráter menos dinâmico, dá ideia de seguimento, de caminhada da personagem e, conseqüentemente, do “andamento” da narrativa. A caminhada cessa e a ação continua no período seguinte, “Até que dei de cara com um riacho limpinho, ali, bem no caroço do ermo”, que indicia o fim da narrativa e não o desfecho que está ausente.

Chama-nos atenção o espaço “ali, bem no caroço do ermo” por ser um lugar desabitado e inserido no miniconto cujas palavras são carregadas de sentido. Ao “ermo” podemos relacionar o “descampado”, espaço situado entre o hospital e o ponto de ônibus. Aliás, a personagem não se dirigiu a nenhum desses dois espaços, mas, sim, ao “riacho limpinho”, elemento que também se relaciona à seção a qual o miniconto está inserido.

Os dois últimos períodos do miniconto trazem à tona o procedimento da forma narrativa conto e miniconto por conta da rapidez da ação e do imediato do relato. A personagem, “num instante”, “tira a roupa” e entra no riacho. Assim, o modo como o fato é narrado remete-nos ao *flash* da câmera, ao instantâneo do momento flagrado. O mais curto período, “E entrei”, iniciado pela conjunção aditiva, iconiza a própria narrativa: concisa e ambígua. A conjunção, além de adicionar tudo o que foi narrado por meio da cena e do sumário, potencializa a atmosfera de surpresa que circundou toda fábula. O leitor tem a impressão de que a informação que segue a conjunção iria sanar a curiosidade. Pelo contrário, a organização do fim do miniconto abre ainda mais a lacuna de “Caroço do ermo” e não constrói, de fato, um desfecho.

Ao obliterar o desfecho, a narrativa dribla a finitude esperada por meio do discurso ambíguo. Ao surpreender o leitor através do desfecho elíptico, o narrador de

“Caroço do ermo” também revela uma “tentativa agônica” de dar fim ou eternização a esse instante singular em que a personagem é flagrada entrando no riacho.

Não sabemos os pormenores da fábula: quem é o “menor doente”, como o menor ficou doente, como chegou ao hospital, etc.; o que pediu a personagem ao parar na birosca, qual o comportamento da personagem que narra o fato, o que lhe falta, qual o problema de emprego, etc. O desejo de ter outro comportamento poderia se configurar como estado de desequilíbrio na narrativa? Logo, se não há desequilíbrio, não ocorre, evidentemente, restabelecimento de equilíbrio. Não há resolução de conflitos (BREMONT, 1966) já que não há evento perturbador.

“Caroço do ermo” pode ser visto, então, como miniconto de instante: o momento de reflexão da personagem, em que o corte radical do desfecho não dá fim à narrativa, não há resolução do drama porque este não se configura no conto, tampouco não nos é relatada a mudança do comportamento almejado.

4.8 “FOLIA NO LIMBO”: A LINGUAGEM EM CENA

O miniconto “Folia no limbo” (95 palavras) está inserido em “Fusões e metamorfoses”, na parte “A desmemoria”, na seção “Os perdidos”:

Não havia explicação para o quadro súbito. Seus pés na bacia d’água, um quarto talvez de hotel, o banco com assento de palha... E, claro, o pendor para as coisas se conservarem assim. Ele tentou falar com o desenho de uma opulenta mulher negra que jazia misteriosamente sobre a mesa. Saiu-lhe um idioma áspero, inacessível até para ele, brutal. Tentou se masturbar, fazer a vida andar. Nada... Esfregou as mãos, abriu a porta. Um gigantesco galpão, como se um estúdio de gravações. No chão, um adereço prateado refletia um homem loiro que ele não reconheceu... (NOLL, 2003, p. 79)

O miniconto “Folia no limbo”, assim como os demais textos até então analisados, possui a estranheza tanto da fábula como da trama. O narrador em terceira pessoa relata um fato mesclado com descrições de uma personagem que, ao que parece, está dentro de um quarto de hotel com os pés dentro de uma bacia d’água, tenta falar com alguém, masturbar-se e fazer a vida andar. A narração entremeada com descrições causa certo incômodo ao leitor que está acostumado àquele tipo de texto cuja estrutura e elementos narrativos são percebidos com clareza.

No primeiro enunciado, por exemplo, “Não havia explicação para o quadro súbito”, não é possível identificarmos o tipo de narrador, se de primeira ou terceira pessoa; dito de outro modo, não sabemos se o que lemos é dito por um narrador personagem ou narrador observador. Assim, de chofre, somos lançados ao universo fabular, e as inquietações logo nos incomodam. Logo nas primeiras linhas do miniconto, a curiosidade emerge, procedimento que nos remete às elucidações de Cortázar (1974), ao discutir a particularidade da forma narrativa conto. Para o autor, desde a primeira frase, o contista nos agarra e nos predispõe para recebermos, em cheio, o impacto do acontecimento. Não é por acaso que, nas primeiras palavras do miniconto, encontramos a expressão “quadro súbito” que singulariza a narrativa, pois o narrador nos apresenta um “quadro súbito” de acontecimento, cuja rapidez é típica tanto do conto como do miniconto.

O que se segue, logo após esse impacto, é a descrição. Já conseguimos identificar o narrador que descreve um “ele” por meio de frase nominal seguida de reticência, “Seus pés na bacia d’água, um quarto talvez de hotel, o banco com assento de palha...”. Caso sigamos a ordem em que os acontecimentos nos são apresentados, a

pergunta seria: De quem seriam os pés na bacia marcados pelo pronome possessivo “seus”? Somente identificamos o referente desse pronome no quarto enunciado do miniconto.

O narrador “fotografa” uma cena, descreve um “quadro” do que nem mesmo ele sabe dizer se é de um hotel. O organizador do relato, após as reticências do segundo enunciado, inicia o terceiro com a conjunção aditiva “e” seguida de vocábulo “claro” que não esclarecem a situação e, tampouco, adicionam informações que tornariam o relato compreensível. Assim, a impressão que temos é a de que a própria narrativa se organiza com “pendor” para a descrição típica de um quadro ou da retenção da ação narrativa; o andamento da ação, particularidade da prosa, teria o “pendor” de conservar-se estático tal como a descrição que pausa o acontecimento.

Contudo, a narrativa, mesmo por meio da descrição das ações da personagem, avança e, com o prosseguimento do relato, o estranhamento se acentua. No quarto enunciado, julgamos serem dele os pés na bacia do hotel e não de outra personagem; ao mesmo tempo nos é relatado que ele tentou “falar com o desenho de uma opulenta mulher negra que jazia misteriosamente sobre a mesa”. A ambiguidade gira em torno tanto na tentativa de a personagem tentar falar com o desenho como no fato de a opulenta negra jazer sobre a mesa. Seria de fato apenas um desenho? Estaria a opulenta negra somente deitada ou morta? A semântica do verbo em questão nos oferece os dois sentidos. Trata-se de uma verdade na ficção do miniconto ou linguagem figurada? Se for verdade na realidade interna da ficção da narrativa, como a negra chegou a jazer sobre a mesa do quarto do hotel? A narrativa não oferece detalhes ou quaisquer outros tipos de informações que sanem ou esclareçam essas questões e, por isso, podemos dizer que há uma harmonia tanto entre a forma e o de conteúdo, como entre a estrutura concisa e elíptica da forma narrativa miniconto e a fábula. Desse modo, a trama lança mão dos recursos da linguagem a fim de manter a atmosfera de estranheza ao mesmo tempo em que trabalha com o relato de uma história narrada em segredo, comportamento típico da tese dos relatos 1 e 2 de que nos explica Piglia (2004).

“Folia do limbo” narra a história de uma personagem que está dentro de um quarto de hotel com os pés na bacia d’água, que tenta falar com alguém cuja existência real na narrativa é questionável; posteriormente tenta masturbar-se e fazer a vida andar. Porém, o modo como o acontecimento nos é relatado, a trama, faz com que suspeitemos de outro relato narrado em segredo, o relato 2.

Se podemos perceber existência de outro relato, imbricado ao relato 1, narrado em segredo, defini-lo e descrevê-lo, por outro lado, torna-se difícil, pois o próprio relato 1 vai se tornando mais estranho. No quinto enunciado, por exemplo, “Saiu-lhe um idioma áspero, inacessível até para ele, brutal”, não sabemos se o idioma sai da opulenta negra, e nesse momento estamos levando em consideração de que não se trata apenas de um desenho, ou se sai da protagonista do miniconto. Com isso, a aspereza do idioma torna-se inacessível, também, para o leitor do miniconto que não consegue definir e entender a fábula narrativa; trata-se do *knock-out* de que nos fala Cortázar (1974). Em poucas linhas, a narrativa acerta-nos em cheio, dá-nos um único e certo golpe, ao contrario do romance que, provavelmente, nos provocaria ao longo dos capítulos.

O sexto enunciado, “Tentou se masturbar, fazer a vida andar”, demonstra que a personagem quer sair da inércia em que se encontra. Verificamos essa tentativa pela descrição do narrador e pelas escolhas lexicais dos verbos até então presentes na narrativa: “conservar” *versus* “tentar falar”, “sair”, e “masturbar-se”. É como se o texto “lutasse” por se fazer narrativa – ação – e deixasse de ser descrição – estaticidade. A dinâmica da ação de masturbar-se ao mesmo tempo em que possui o teor sexual e de intimidade da personagem, também incita o andamento da narrativa. Contudo, a ação dinâmica permanece na tentativa e, no sétimo período composto por somente uma palavra, “Nada”, seguida de reticência, a narrativa, embora avance, não nos adiciona novos eventos, aliás, significado sugerido pela classe gramatical à qual a palavra pertence: pronome indefinido.

A tentativa de ação para sair da estaticidade retorna no oitavo enunciado, “Esfregou as mãos, abriu a porta”, em que “esfregar” e “abrir” também possuem um caráter mais dinâmico. O período composto por apenas seis palavras, dentre as quais duas são verbos, “esfregou” e “abriu”, dá um teor mais ativo à narrativa: a personagem leva-nos a outro espaço que sugere certa “teatralização” realizada pela linguagem. Aos moldes de um ator que adentra no palco de um espetáculo, a personagem sai do espaço “quarto de hotel” que, até o momento, figurativizaria a “coxia”, ou seja, os corredores que contornam o palco teatral, e dá continuidade à representação verificada nas linhas iniciais do miniconto.

O palco, “Um gigantesco galpão, como se um estúdio de gravações” (nono período), constitui-se como simulacro e “pretexto” da representação narrativa. Entre a tentativa, a ação e a realização do ato, a narração do miniconto avança à maneira

descritiva pela retenção, o que pode ser notada pelo enunciado composto pela frase nominal em questão. Desse modo, o relato “grava-se” pela economia de matéria linguística particular da forma narrativa miniconto, e o espaço oferecido ao leitor sugere a “reprodução” de um “desenho ilustrado” ou mesmo “gravado” na página do livro *MMCs*.

Outro aspecto interessante a ser notado em relação à representação operada pela linguagem é o próprio enunciado que ressalta a ideia de ato de representar: o gigantesco galpão é descrito “como se” fosse um estúdio de gravação. A comparação consiste num *tropo* em que dois elementos são relacionados por traços significativos comuns; temos, no caso, duas representações (balcão/estúdio de gravação) relacionadas por uma unidade de sentido espacial que nos remete ao palco teatral. Entendendo a comparação com o seguinte esquema, teremos: A [balcão] é B [estúdio de gravação], assim como C [palco teatral] é B [balcão e estúdio de gravação]. Ora, a analogia está implícita e se sustenta na medida em que o leitor abre-se para as possibilidades da ficção e leva em conta a questão da plurissignificação da linguagem literária.

A plurissignificação realiza-se em dois planos: um vertical, em que a “multissignificação” incorpora-se ao “arquivo histórico” dos sentidos dos significantes; estes são “depositados” pela convenção e pelos usos denotados e conotados que foram adquirindo no decorrer do tempo. Na verticalidade, o signo, ao mesmo tempo em que apresenta o seu significado primário e denotativo, assume outro mais complexo, profundo e conotado; o signo afirma e nega valores, aceita e recusa conteúdos. No plano horizontal, a palavra assume tais dimensões “plurissignificativas”, graças às “relações conceptuais, imaginativas, rítmicas, etc., que contrai com os elementos que constituem o seu contexto verbal (AGUIAR & SILVA, 1968, p. 32-33)”.

Portanto, a estrutura de uma obra literária interliga esses elementos dos planos vertical e horizontal, e, por conseguinte, a palavra adquire “novos” e “inusitados sentidos”, quando se associa a essa organização morfossintática e semântica “desautomatizada”. O texto literário resulta dessa criação realizada pela palavra, pelo seu (re)arranjo e, por isso, lhe confere sentidos múltiplos e ambíguos. Em “Folia do limbo”, as palavras tornam-se “atrizes” num palco fictício, representam o seu “papel denotativo” concomitante com o “papel artístico”. Convém lembrar que essa conduta realizada pela linguagem é sobremaneira particular à poética do escritor JGN que vê a

literatura como acontecimento, não apenas como espelho das questões sociais imediatas. Mas que ela traga o leitor para um horizonte ritualístico, um horizonte litúrgico. É como se ele tentasse lá no palco e participasse junto com o autor [grifos nossos]. Ando muito preocupado com essa questão da liturgia, do ritual. (IN: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/porele.html>)

Para o escritor, a literatura precisa levar o leitor para outro universo além daquele provocado pela ação narrativa, procedimento que se realiza pela linguagem, pois é esta a verdadeira protagonista de seus enredos. JGN se diz um escritor que capta a realidade pela indicação da linguagem que deseja a ação, o acontecimento o fato, não o contrário. Em “Fosso do som”, a personagem sai do “quarto coxia” e nos insere num “universo outro” em que a realidade de “UM” se amalgama no “OUTRO”, comportamento que nos permite pensar em dois relatos, em que um, conforme Piglia (2004), é narrado em segredo.

Ainda de acordo com o JGN, “A literatura, às vezes, é uma voz que embriagada que canta” (IN: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/porele.html>). Assim como a personagem do miniconto, o leitor é lançado ao “palco” do horizonte ritualístico e litúrgico de que nos fala JGN; ao ser levado a esse universo, a leitura habitual dá espaço à quebra de expectativas.

A ação, para JGN, é vista mais no sentido de que a personagem começa de um jeito e vai terminar de outro. Contudo, essa mudança não se relaciona àquela da *situação inicial e final* proposta por Todorov (1986), em que a personagem soluciona o conflito que o retirou do equilíbrio inicial, mas, sim, à mudança da possibilidade de se conhecer profundamente o próprio movimento. Conforme JGN, “o homem não é um bicho estagnado. E só existe ficção por isso e não para usar a ação como uma peripécia atordoante que valha por si mesma”. Como é a linguagem que lhe permite essa “escritura”, na qual a palavra atua como atriz num palco da página, é o próprio signo verbal que conduz tanto as estruturas como os elementos da narrativa.

O último período do miniconto, “No chão, um adereço prateado refletia um homem loiro que ele não reconheceu...”, encerra a narrativa, mas não as possibilidades de leitura. Não há porque a personagem reconhecer o homem loiro, pois já não se trata mais de si e, sim, do “ator no palco”, recém-saído da coxia. Seria já a mudança proposta por JGN: personagem no quarto de hotel e ator no estúdio de gravações.

O leitor que ainda esteja habituado com a narrativa estruturada e esquematizada tem o horizonte de expectativas desestabilizado tendo em vista o desfecho em aberto do miniconto, graficamente marcado pela reticência.

Podemos dizer que a situação estável da narrativa seria o quadro súbito da personagem que está, talvez, no quarto de hotel; há uma tendência para que “as coisas” permanecessem assim. Se ele tenta falar com o desenho da opulenta negra, se ele tenta masturbar-se e fazer a vida andar, então, é ele mesmo que tende a “perturbar” essa estabilidade. Sabemos que “Nada” acontece e, por isso, seria correto dizer que o desequilíbrio ou o conflito aos moldes de Todorov (1986) está elíptico. O que haveria para ser restituído pela personagem? O fato, a ação, o acontecimento permanece “quadro”; o narrador nos oferece uma “fatia” do momento “flagrado” pelo qual passa a personagem.

De acordo com a proposta de Jung (1945/1984), veríamos os esquemas narrativos de “Fosso do som” do seguinte modo. A Exposição, apresentação de uma situação inicial, seria a descrição do quarto do hotel, pois o narrador indica o lugar do relato, a personagem. O Desenvolvimento da ação, em que a situação inicial complica-se e se estabelece uma tensão, já que não se sabe o que vai acontecer, estaria elíptica, visto que falham as tentativas de “fazer a vida andar” da personagem. A terceira fase, a Culminação ou Peripécia, na qual acontece alguma coisa de decisivo, ou a situação muda totalmente, pode ser relacionada à mudança do quarto para o gigantesco galpão. Essa mudança, contudo, liga-se mais à mudança espacial que culmina na alteração da atmosfera da narrativa do que na peripécia propriamente dita, em que a ação da personagem resulta em resolução ou desencadeia outros conflitos. Na quarta e última fase, a Lise, a Solução ou o Resultado, o problema ou a falta, apontada resolve-se. Em “Fosso do som”, a quarta fase proposta por Jung estaria fora da moldura do relato mesmo porque o “conflito”, “o drama”, ou o “Desenvolvimento” não ocorre, ainda que haja certa tensão da personagem em fazer a vida andar.

Os apontamentos referentes ao miniconto em questão nos instigam a refletir sobre a seção em que está inserido em MMCs. A parte “Fusões e metamorfoses” sugere, de fato, a imbricação dos relatos 1 e 2, em que um é narrado de forma elíptica, bem como a fusão “personagem no quarto” e “ator do palco no gigantesco galpão”. Fusão em “Fosso do som” é sugerida pela questão que a linguagem conotativa sugere entre a personagem e sua metamorfose em artista do estúdio de gravação.

5 MOSTRAR PARA ENCOBRIR: A CORRESPONDÊNCIA ENTRE OS MINICONTOS E A FOTOGRAFIA

“Acredito no invisível. Não acredito no visível... Para mim a realidade reside na intuição e na imaginação, e na vozinha da minha cabeça que diz: ‘Isto é extraordinário?!’”
Duane Michals

De acordo com o capítulo 3 de nossa tese, mais especificamente nas seções 3.1, 3.2. e 3.2.1, estabelecemos como correspondência estrutural de procedimentos entre o conto, o miniconto e a linguagem da fotografia, a estrutura dessas formas, no que diz respeito aos seus aspectos gerais, quais sejam: (i) o recorte de um todo; (ii) a seleção de um *continuum*, e (iii) a escolha de um instante que seja mais significativo. Quanto aos aspectos específicos dessa relação, a questão do golpe do corte verbal, construído por meio das elipses (frasais e das estruturas narrativas), e visual, realizado por meio do fora de campo ou espaço *off*.

Mesmo que já tenhamos realizado as análises dos textos verbais e destacado de que modo tais comportamentos estruturais se verificam, retomaremos alguns apontamentos para que, ao realizar a análise com a linguagem da fotografia, tal relação fique mais coerente.

Na fotografia do norte americano Ralph Gibson, intitulada *The enchanted hand*, vemos parte de um corredor que nos leva, a partir do ponto de vista do observador, a uma porta semiaberta; desta semiabertura, vemos uma mão direita “prestes a” tocar na maçaneta. Os procedimentos de construção de sentidos nela presentes trabalham com a não totalidade dos elementos: parte do corredor, parte do cômodo e, principalmente, parte do braço: a mão. Tais recursos remetem-nos às teorizações de Dubois (1994), em “O golpe do corte”, nas quais o autor salienta que a imagem fotográfica é uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma vez só: o gesto do corte que faz seus golpes recaírem, ao mesmo tempo, sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão.



Ralph Gibson, *The enchanted hand*, 1969, New York (Museum of Modern Art)

Diferente do pintor que preenche a tela aos poucos, o fotógrafo subtrai, de uma vez, o espaço-tempo de um *continuum*. Resta-nos, como *Spectator*, pressupormos a

que todo pertence a parte clicada pelo *Operator*: se um cômodo de uma casa, de um hotel, de um estabelecimento comercial, etc., por conta do corte realizado pela objetiva.

A fotografia *The enchanted hand* insere-se na série do fora-de campo por fuga, na qual um conteúdo está encoberto ou oculto e, portanto, fora do campo da visão. O batente da porta constrói o jogo do recorte natural, inscrito no espaço referencial representado, e cabe a nós imaginarmos de quem é a mão que toca ou que tocou a porta. Tanto a combinação como a seleção dos elementos figurativos, organização da forma de conteúdo, colaboram para a construção da ambiguidade do texto; não é possível afirmar se a mão já tocou a maçaneta ou se vai tocá-la; se a pessoa, visualizada metonimicamente pela mão, entrou pelo corredor ou se vai sair do espaço detrás da porta e dirigir-se ao corredor. Trata-se de um momento singular clicado que precede tais ações que, somente, são imaginadas. Além disso, diferente do objeto literário prosa (miniconto), a fotografia não narra, ela retém e congela um objeto num espaço e tempo.

No texto de Gibson, a horizontalidade e a verticalidade dos elementos figurativos auxiliam a construção desta ambiguidade e do estranhamento do texto visual: a verticalidade da batente da porta, da própria porta, dos detalhes da porta; a horizontalidade da parte superior da batente da porta, da porta, dos detalhes da porta, das linhas luminosas e do triângulo escuro da parte superior e da parte inferior da porta que traspassa o piso. Por conta da perspectiva e do ângulo (escolhas do fotógrafo) e do instante clicado, a horizontalidade do piso é barrada pela porta entreaberta; visualizamos linhas que são cortadas pela porta, que deixa o conteúdo (o corpo) fora do campo de visão. As formas retangulares da figura destacam a forma arredondada da mão e da maçaneta da porta, o que incita ainda mais o leitor da fotografia a pensar se a pessoa está prestes a entrar e a passar pelo corredor em direção ao observador da foto, ou, pelo contrário, se já passou e dirige-se em direção ao espaço *off*.

O arredondado da mão e da maçaneta e o retangular que compõem a maior parte da fotografia figurativizam a ambiguidade do texto: trata-se, a mão, de um elemento que destoa, chama atenção, e torna o texto visual singular. A mão, então, pode ser relacionada ao *punctum* de que nos fala Barthes (1984, p. 71); a “mão-*punctum*” parte da cena como flecha, fere, é um “detalhe”, um “elemento parcial” e “metonímico” que provoca o leitor e o leva à reflexão sobre os próprios princípios constitutivos da imagem visual. A duplicidade de sentidos também pode ser notada pelo reflexo da mão projetado na parede; o leitor visualiza duas imagens, a saber, a mão e o seu reflexo na parede. Assim, tanto “a imagem referência” (mão) como o seu reflexo na parede são

imagens estranhas que provocam aquele leitor acostumado a observar fotografia cuja imagem é próxima aos referentes e que não causa qualquer tipo de estranhamento. Por mais associada que a imagem fotográfica esteja ao seu referente, não é a “coisa ela mesma”. O *Spectator*, então, tenta “decifrar” de quem seria a “imagem mão” na fotografia e se incomoda também com o reflexo fosco na parede.

Fotografias como a de Ralph Gibson, por conta do instante singular clicado, remetem-nos às colocações de Santaella (2009), ao dizer que os fotógrafos já foram identificados à figura do caçador por muitos estudiosos da fotografia. O fotógrafo é aquele que flagra e captura um momento significativo e o eterniza; mais com os olhos do que com as mãos, o fotógrafo maneja a câmera, faz escolhas e registra. Se, para Santaella (2009), os olhos são mais importantes no ato fotográfico, para Barthes (1984, p. 30), por sua vez, é o dedo “que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem)”. Logo, parece necessário que o fotógrafo, além de perceber o instante (olhar) para torná-lo poético, precisa estar atendo para registrar (dedo) o momento mais significativo. Na fotografia de Gibson, percebemos o instante flagrado e registrado num momento preciso: a mão prestes a tocar a maçaneta (ou que acabou de tocá-la).

A literatura com sua linguagem verbal também se serve das “coisas da realidade” como empréstimo, as transfigura, as particulariza e as singulariza aos moldes de Chklovski. Convém lembrar que a linguagem verbal organiza-se com base na linguagem articulada que compõe a língua; a não verbal vale-se das imagens sensoriais várias, tais como as visuais, as auditivas, as sinestésicas, as olfativas e gustativas. Mesmo assim, objetos de *qualia* distintas podem organizar suas formas de modo correspondente, bem como se comportar de modo semelhante.

Vejamos, por exemplo, o texto fotográfico de Duane Michals. O fotógrafo nasceu na Pensilvânia, em 1932. Michals começou a interessar-se pela fotografia aos 14 anos, quando iniciou suas aulas de pintura no Instituto Carnegie. Aos 17 anos, com o dinheiro que juntara da distribuição de jornais, adquiriu o seu primeiro livro de poesia *Leaves of Grass*, de Walt Whitman. Licenciou-se na Universidade de Denver e matriculou-se na *Parsons School of Design*, em 1956, com o intuito de se tornar designer gráfico. Ao fim de um ano, contudo, desistiu dos estudos para trabalhar na área da publicação, ainda que nunca tenha perdido o interesse pelas belas artes, em especial, pelos trabalhos de artistas surrealistas como Magritte e Balthus. Foi assistente de diretor artístico na *Dance Magazine*. Em 1958, durante uma viagem à Rússia,

interessou-se intensamente pela fotografia: com uma câmara emprestada; fez imensos retratos das pessoas que foi encontrando ao longo da sua viagem - trabalho que resultaria na sua primeira exposição pública.

Em 1961, colabora com a *Esquire*, a *Mademoiselle* e com a *Vogue*; com esta, fez a cobertura das filmagens do filme *The Great Gatsby*. No final da década de sessenta e início dos anos setenta, Michals inova, ao começar a relatar histórias, por meio de suas sequências de fotografias e também quando introduz a escrita nas suas imagens, tornando-se um dos pioneiros deste recurso verbal e visual. Ao longo da sua carreira, produziu fotografias para diversas capas de revistas, como a *Life*, a capa do álbum *Synchronicity* dos *The Police* e colaborou em diversas campanhas publicitárias para marcas, tais como *Elizabeth Arden* e *Revlon*. Em 1995, publicou uma homenagem a Walt Whitman, intitulada “Salute, Walt Whitman”. Michals tem mais de vinte publicações no mercado, tendo realizado exposições em países como a França, a Inglaterra e os Estados Unidos, e possui inúmeros prêmios ao longo da sua carreira. Conforme Natália Nunes (2012)⁵, o fotógrafo influenciou diversas gerações de artistas com sua originalidade, sobretudo ao introduzir, nos idos da década de 60, as séries de imagens que em sequência contavam micro histórias:

5 <http://www.resumofotografico.com/2012/03/balthus-e-setsuko-por-duane-michals.html>



Exposição *Mestres da luz*. Duane Michals

Observamos, no texto visual de Michals, seis imagens fotográficas que compõem o texto. Logo, apesar de se tratar de um único objeto, o texto fotográfico apresenta-nos seis “imagens-fotos”.

A primeira delas possui um homem sentado; veste calça e casaco pretos, e gravata; a figura masculina está com as mãos cruzadas frente ao corpo. Ao seu lado, visualizamos uma mesa preta e, sobre esta, três objetos e xícara branca. Vemos uma mulher, ao lado do homem, vestida, também, de preto; seus longos cabelos negros dão-nos a impressão de que a roupa seja um hábito, traje típico dos eclesiásticos e das congregações religiosas. A figura feminina está atrás da masculina cujo braço apoia-se na mesa ao seu lado.

Ambos parecem estar numa espécie de sala/escritório com luminária moderna e com estante, sobre a qual vemos três objetos; há um quadro na parede. A postura dos dois lembra-nos os retratos antigos de casais em que o homem fica sentado e a mulher em pé ao seu lado. Aliás, a postura, como também as roupas e os cortes de cabelo, remete-nos àquelas fotografias tradicionais típicas do século XIX, tal como a fotografia capa do livro *Sobre fotografias* de Susan Sontag, da editora Cia. das Letras.



Anônimo. Coleção Virginia Cuthbert Elliot, Buffalo, Nova York (1850)

Nas demais imagens que compõem o texto de Michals, percebemos várias subtrações de objetos. Na segunda imagem, por exemplo, o homem já não veste mais paletó; um objeto foi retirado da estante. Na terceira, a figura masculina já não está de gravata e veste camiseta branca que, provavelmente, estava por baixo da camisa de mangas compridas. Sobre a mesa, agora, um objeto e a xícara branca; o quadro foi retirado da parede. A roupa da mulher foi retirada. A quarta imagem que, topologicamente, está embaixo da primeira, apresenta-nos a mulher nua, o homem vestido como na anterior, mas com as mãos descruzadas e voltadas para baixo; a mesa, o objeto e a xícara que estavam sobre ela, bem como a luminária, também foram retirados da quarta imagem. Na quinta, notamos que os dois objetos que estavam sobre a mesa foram retirados, e a figura masculina não veste mais a camiseta branca e volta a cruzar as mãos. Por fim, na sexta e última imagem, visualizamos a subtração da estante; a figura masculina descruza as mãos novamente e, assim como a feminina, está nu. Ele continua sentado e ela em pé atrás dele.

Se a subtração é um recurso de composição estilístico do texto de Michals, a inserção também contribui para a construção de sentidos. É, pois, a partir da segunda imagem que percebemos tanto a subtração como a inserção de elementos. Na segunda

imagem, vemos fragmentos de duas árvores de pequeno porte: uma que está atrás da estante e outra que está atrás da figura masculina. Uma terceira árvore (ou planta) é posta entre as demais na terceira imagem. Um vaso com plantas ocupa o local em que estava a mesa na quarta imagem. Percebemos que, na quinta imagem, outro vaso com plantas foi inserido, mas vemos, apenas, parte das plantas; o vaso está fora do campo de visão do espaço representado. Na sexta e última imagem, outro vaso com folhagens ocupa o lugar que a estante ocupava.

O texto visual de Michals opera com a inserção e subtração de elementos que sugerem certa narrativa. Já sabemos que a fotografia não narra e que congela e retém figuras num determinado espaço e tempo. Contudo, verificamos que a fotografia de Michals, assim como a literatura, no caso a narrativa literária, articula sua corporeidade física; o objeto literário articula a sua *qualia* – o som articulado, e a fotografia de Michals articula as “imagens-quadro”. Ora, não se trata, é claro, de som articulado, mas, sim, de articulação de “imagens-fotos” (luz) numa determinada sequência que sugere uma narrativa. É por meio da sequência de imagens que notamos a sugestão de narrativa; é como se estivéssemos visualizando um fotograma cinematográfico. Podemos, por conta desta organização do texto de Michals, verificar uma anterioridade e uma posterioridade; mudanças de estados sugeridas pela subtração e inserção de elementos figurativos e pelo encadeamento dos quadros. Mas, para tanto, devemos levar em consideração todos os “quadros” (a parte) que compõem a imagem (o todo). Só sabemos que houve inserção e subtração porque a imagem (o todo – texto de Michals) é construída por “imagens-quadro” (a parte) que nos permitem perceber o que foi adicionado e retirado.

Convém observar nas sequências que, embora não haja recortes naturais, inscritos no espaço referencial representado (porta, janela, postigo, etc.) que dão para um novo campo fechado de representação (fora-de campo por fuga), tampouco introdução de espaços neutralizantes pontuais e artificiais (rabisco, quadrado negro e retângulo branco), no campo de base enquadrado pela tomada (fora-de campo por obliteração), há um fora-de campo significativo nos “quadros” três, quatro, cinco e seis.

Tal recurso torna-se significativo, se compararmos estes recortes com os dois primeiros. Na terceira, quarta e quinta “imagens-quadro”, ainda que o seio da mulher possa ser visto sem grandes “entraves visuais”, o sexo da figura feminina está “coberto” pelo tronco ou, mais especificamente, pelo ombro do homem. Assim, não há um recorte natural como uma janela ou porta, tampouco um recorte artificial como um

quadro negro ou retângulo branco. Na quinta “imagem-quadro”, a folha já cobre o que será coberto na sexta: o sexo da figura masculina. Logo, a folha cobre uma porção do campo e produz efeito de apagamento pontual (o sexo masculino), tal como no fora-de-campo por obliteração.

O texto de Michals, por conta de sua organização, remete-nos ao miniconto “Fosso do som” no sentido de que é necessário levarmos em conta os enunciados, os períodos, enfim, a organização sintática de todo o texto narrativo para percebermos o que estaria presente ou ausente. No miniconto em questão, se levarmos em consideração, somente, o período isolado, poderíamos dizer que ocorre elipse: “Que ele não queria que se desse entre aquela relva alta, ruiva de calor” (NOLL, 2003, p. 39). Como vimos na análise de “Fosso do som”, este período caracteriza “uma palavra”, sintagma presente no período anterior: “Na iminência da explosão de uma palavra” (NOLL, 2003, p. 39). É possível dizer que a elipse sintática ocorre, caso desprezemos os períodos anteriores, mesmo que finalizados por ponto final e não por vírgulas.

No miniconto “Quimera”, composto por três períodos iniciados pelo “Se tudo viesse dali”, o encadeamento e a organização ocorrem de outra forma. No primeiro período, há uma elipse da oração principal. Nos períodos dois e três, as orações principais estão presentes e, por isso, o leitor consegue identificar o que ocorreria “Se tudo viesse dali”. O miniconto organiza-se pela repetição da subordinada “Se tudo viesse dali”, mas que modifica os elementos sintáticos e, portanto, provocam outros sentidos. No texto de Michals, a repetição se dá por conta de um mesmo cenário e figuras (homem e mulher) que também são modificados nas demais “imagens-quadro”. No texto visual, só percebemos que ocorrem subtrações e inserções por conta das demais “imagens-quadro” que o constituem.

O texto de Michals comporta-se, por meio de suas próprias *qualia* sensíveis, como texto narrativo que relata sucessão de acontecimentos e mudanças de estado. A fotografia, ou melhor, a ordenação de “imagens-quadro” sugere uma anterioridade e uma posterioridade; não se trata, é válido ressaltar, que a fotografia narra um fato, um relato, uma ação, mas põe em sucessão imagens que nos remetem a um acontecimento, a uma ideia. Assim como o ponto final é um recurso estilístico em “Fosso do som”, na organização sintática, as lacunas, as faixas brancas entre os quadros no texto fotográfico relembram-nos que se trata de um objeto artístico montado, organizado e ordenado. Tal ordenação de “imagens-quadro” revela-nos uma espécie de

retorno ao “Éden”; é como se as figuras do homem e da mulher voltassem ao “princípio” da criação às avessas.

Nesse retorno, o fim (sexta imagem) apresenta-nos seu “Adão” e sua “Eva” cujas partes sexuais estão cobertas ou fora-de campo. Num jogo entre tradição, verificada pelas vestimentas, pelos cortes de cabelo, e modernidade, percebida por alguns elementos presentes nas imagens, a luminária, por exemplo, o texto de Michals nos remete, até mesmo, à função primeira da fotografia como mero registro (imagem-quadro 1) e à desautomatização da imagem fotográfica que passa a ser objeto artístico passível de causar estranhamento, de “desrealizar” o referente.

O que queremos dizer é que as primeiras “imagens-quadro” que compõem o texto retomam a postura e a roupa daqueles casais (ou grupo familiar) que viam no “retrato” uma forma de registro, de apresentação social. Boris Kossoy (2001, p. 25), em *Fotografia e História*, diz que, com a Revolução Industrial, verificou-se um enorme desenvolvimento das ciências, e a fotografia, uma das invenções que ocorre naquele contexto, teve papel fundamental enquanto “possibilidade inovadora de informações e conhecimento, instrumento de apoio à pesquisa nos diferentes campos da ciência e também como forma de expressão artística”.

Antes de ser considerada uma forma de expressão artística, contudo, a cultura, os costumes, a habitação, os monumentos, a religião, os fatos sociais e políticos passaram a ser, gradativamente, “documentados” pela objetiva, como pontua Kossoy (2001). A fotografia estava “confinada” ao simples registro.

O registro das paisagens urbana e rural, a arquitetura das cidades, as obras de implantação das estradas de ferro, os conflitos armados e as expedições científicas, a par dos convencionais retratos de estúdio – gênero que provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX -, são alguns dos temas solicitados aos fotógrafos do passado. (KOSSOY, B. 2001, p. 26).

As duas “imagens-quadro” do texto de Michals parecem retornar ao princípio utilitário da fotografia como “registro”, ao mesmo tempo em que utilizam esse mesmo princípio documental como forma de expressão artística por conta da organização. Se levássemos em conta somente o primeiro quadro, estaríamos diante a uma fotografia comum, clicada num cotidiano que teria importância para aqueles que fazem parte do núcleo familiar ou social das figuras nela presentes. Kossoy (2001, p. 28) explica que “a fotografia é um intrigante documento visual cujo conteúdo é a um só

tempo revelador de informações e detonados de emoções”. A primeira “imagem-quadro” insere-se nesta descrição feita pelo autor; ela seria apenas um documento visual em que um casal foi registrado, mas que se torna, com o encadeamento ou ordenação dos demais quadros, detonador de emoções e percepções estéticas, valendo-se de sua *qualia* sensível.

A fotografia, ao “trazer colado” o seu referente, ao “lembrar” o ser representado, amalgama, simultaneamente, um processo em que é possível “reconhecer” (i) o ser (objeto extralinguístico, o referente) no objeto artístico e (ii) a representação artística deste referente (o ser representado). É daqui, contudo, que surge a ambiguidade da arte realizada pelo *Operator* e, conseqüentemente, a fotografia artística. Valendo-se dessa especificidade da linguagem fotográfica, o fotografo precisa selecionar e organizar elementos que resultem na função poética.

Aguiar (2004, p. 50) observa que a fotografia, como toda mensagem, “busca causar impacto, mas, se ela é artística, compromete-se com um sentido mais amplo”. Até que ponto a semelhança com o referente deixa de ser um empecilho e passa a contribuir para a configuração da função poética da fotografia? Ou ainda, quando e como essa especificidade torna-se elemento estético? O *Operator* – poeta necessita, então, fazer o referente “morrer” para “nascer” signo artístico, portanto, estético. Notamos, nos textos de Gibson e de Michals, os procedimentos singulares da linguagem fotográfica deslocados daquela “função primeira” e usos apontados Kossoy (2001).

Barthes (1984, p. 33-34) destaca o caráter de “desordem”, de “acaso” e de “enigma” da fotografia, que é uma “arte pouco segura, tal como seria [...] uma ciência dos corpos desejáveis ou detestáveis”. Não há, também, na arte da literatura, a desautomatização e a desordem promovidas pela articulação do som articulado (*qualia*) de forma inusitada? Não se ausenta, na arte literária, a ordem e, por isso, não nos sentimos “pouco seguros” frente a essa desordem expressiva da linguagem verbal?

Os minicontos de JGN clicam instantes comuns e os tornam poéticos: a espera em uma fila para a inscrição de tal concurso em “Quimeras”; a indecisão de atravessar ou não a avenida e dar cinco ou seis passadas decididas em “Ele”; a perspectiva de suspender a mão na luz com a intenção de avaliar a miríade de sinais a se adensar em “Gigante”, etc.

Conforme Cortázar (1974), não é o tema, o assunto que deve ser interessante para a escrita do conto, mas, sim, o tratamento que o escritor dá a ele. Nos minicontos de JGN, a fábula é *mínima* e *comum*, contudo, é o tratamento realizado pela

trama da linguagem que os tornam poéticos. Esse procedimento verbal do miniconto relaciona-se, também, com o utilizado pelo fotógrafo. Barthes (1984) fala da surpresa que o fotógrafo provoca quando lança mão de contorções da técnica, tais como sobreimpressões, anamorfoses, exploração voluntária de certos defeitos: desenquadramento, desfocamento, perturbação das perspectivas, ou seja, aquela que tem um “alcance subversivo”. Essas surpresas obedecem a um “princípio de desafio”, portanto “estranhas” para Barthes. Tal como o acrobata, o *Operator* precisa desafiar as leis do provável ou até mesmo do possível; deve desafiar as leis do interessante:

A foto se torna surpreendente a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada; [...] A fotografia, para surpreender, fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que ela fotografa. O não importa o quê se torna então o ponto mais sofisticado do valor. (BARTHES, 1984, p. 57).

Logo, contista, minicontista e fotógrafo necessitam “arquitetar” a forma de conteúdo, os elementos constitutivos de que se nutrem para tornar o conteúdo estranho, confuso, enfim, que o leitor dos textos não “reconheça” o objeto, mas os perceba por meio da “visão” e não do “reconhecimento” como explicam os formalistas russos. É, pois, por meio desses apontamentos da linguagem da fotografia e da especificidade das formas narrativas conto e miniconto que verificamos a supremacia da trama, procedimento estrutural que potencializa e destaca a linguagem, e da organização estilística da corporeidade física dos objetos.

Ora, o relato de alguém que procura uma taberna para dar passagem à coisa que lhe forçava a mandíbula em “Fosso do som” e o da personagem que tenta se masturbar e fazer a vida andar em “Folia do limbo”, remetem-nos aos apontamentos de Barthes (1984), embora estes sejam para o texto fotográfico. Não haveria outro motivo para o clique destes instantes singulares, se não fosse pela questão do tratamento que se quis dar a eles. Assim, o assunto foi contado e tornado surpreendente a partir do momento em que não se sabe por que ele foi narrado; o conto, para surpreender, precisa ter um bom tratamento, segundo Cortázar (1974) e, logo, por uma inversão, ele decreta notável aquilo que ele relata. O não importa o quê para Barthes (1984), se torna o ponto mais sofisticado do miniconto e que resulta no clique poético de instantes ficcionais.

Nossa tese, portanto, investigou o modo como a forma narrativa miniconto de JGN recorta o dado relatado, comportamento correspondente ao modo como

determinadas fotografias organizam suas formas nas descrições da série de fora-de-campo ou espaço *off*.

Correspondente aos procedimentos apontados nos aspectos gerais do conto e do miniconto, a fotografia faz um recorte de um *continuum*, e, para tanto, basta que visualizemos as partes, os cortes, a quebra realizada pela objetiva. Em “A dança”, por exemplo, o narrador recorta um fragmento de um todo, qual seja, o momento em que a personagem projeta-se para um futuro, “consegurei convencê-lo”, e, por meio da lembrança, informa-nos o uso de determinado “presente” contra a outra personagem. Contudo, não sabemos quem são estas personagens: a que relata o fato e a que presenteia a outra, tampouco o que seria o presente aberto com “uma pressa infantil”. Assim, a estrutura da forma narrativa do conto e do miniconto é correspondente a da fotografia que também recorta um determinado instante e que resulta num fragmento de um todo maior.

Quanto aos procedimentos apontados nos aspectos específicos dessa correspondência de organização, podemos observar um corte pontual dentro do texto fotográfico que, por si, já é um recorte. Como vimos em Dubois (1994), o fora-de-campo por fuga é estruturado por conta da perspectiva adotada e pelo ângulo escolhido pelo fotógrafo que seleciona e organiza aberturas que dão para um novo campo, inesperado ou não, situado atrás do campo fechado de representação, ou seja, constitui-se de um corte interno na fotografia que já é um recorte de um todo. Já o fora-de-campo por obliteração descrito por Dubois (1994) possui espaços neutralizantes e produz efeitos de mascaragem pontual e eliminação parcial.

O efeito de mascaragem e ocultamento, às vezes, “são puros produtos do acaso, das marcas do Tempo que vêm corromper certas zonas de uma chapa [...]” (DUBOIS, 1994, p. 195). A fotografia de Bellocq, por outro lado, apresenta um rabisco que cobre e oculta o rosto da prostituta; assim, só nos cabe imaginar e pressupor o rosto ocultado da figura. Trata-se de uma “ausência representativa” em que a subtração de um plano do espaço de representação provoca o leitor que quer saber como é, de fato, o elemento que está coberto.



Prostituta de Storyville-Nova Orleans. E. J. Bellocq (1912).

O rabisco em questão leva o leitor a pensar que se trata da fotografia da amante do marido descoberta pela esposa. Nesse sentido, a foto é vista como o próprio referente. Susan Sontag (2004, p. 16), sobre esta questão, diz que:

Fotos fornecem um testemunho. Algo de que ouvimos falar mas de que duvidamos parece comprovado quando nos mostram uma foto. Numa das versões da sua utilidade, o registro da câmera incrimina. [...] as fotos tornaram-se uma útil ferramenta dos Estados Unidos modernos na vigilância e no controle de suas populações cada vez mais móveis. Uma foto equivale a uma prova incontestável de que determinada coisa aconteceu. A foto pode distorcer; mas sempre existe o pressuposto de que algo existe, ou existiu, e era semelhante ao que está na imagem.

Se levarmos em conta os minicontos, a correspondência configurar-se-ia pelas elipses frasais e das estruturas ausentes da narrativa, pelas frases nominais, bem como pelas reticências (fora-de-campo por obliteração), e por meio da linguagem

oblíqua (fora-de-campo por fuga) que constroem o relato. Não conseguiríamos, a não ser pela pressuposição e imaginação, saber a informação que está ausente.

Que informação haveria na oração principal elíptica da subordinada adjetiva temporal, “Quando ele chegou com o presente”, em “A dança”? A oração principal “teríamos mais sossego, estaríamos enfim contando alguma história para a criança” completaria a subordinada que inicia o miniconto em “Quimeras”, qual seja, “Se tudo viesse dali”, ausente no primeiro período? Correspondente ao rabisco na fotografia de Bellocq, as elipses frasais e das fases do desenvolvimento da narrativa eliminam parcialmente determinadas informações do miniconto.

Outro procedimento que coloca o conteúdo fora da moldura se relaciona à linguagem oblíqua: a expressão “a contingência estava engatilhada”, ou mesmo “As marcas das solas já se moviam, sim, mas ainda como caranguejos...”, em “A dança”. O leitor lê a forma de conteúdo do miniconto (elemento *in*), mas o conteúdo (elemento *out*) é mascarado por conta da linguagem que “Dança” (VALÉRY, 1999) e que promove o “desvio voluntário”, o “fato poético” (COHEN, 1974). Não decodificamos estes fragmentos oblíquos do miniconto, comportamento verbal literário que provoca a indeterminação apontada por Sobreira (2010).

O texto de E. J. Bellocq destaca os quatro princípios indexicais da fotografia, apontados por Santaella (2009). A *conexão física*, pois o objeto, prostituta, fotografado, estava, de fato, fisicamente diante da objetiva no momento do clique. A singularidade, uma vez que o instante clicado é único e, mesmo que o ato se repita, o momento da tomada é singular. Logo, foi aquele o instante mais significativo que o fotógrafo escolheu para registrar o objeto fotografo: a prostituta está de costas para o observador. O fotógrafo não registra o sexo, os seios e todo o rosto da prostituta, mas, sim, as suas costas e nádegas. É, pois, a parte do rosto da figura que está obliterado no campo de visão.

Sontag (2004, p. 26-27) observa o caráter de “pseudopresença” e de ausência da fotografia que serve de estímulo para o sonho: “O sentido do inatingível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos erótico nas pessoas para quem a desejabilidade é intensificada pela distância”. De acordo com a autora, esconder a foto do amante na carteira, pregar o cartaz do astro de rock acima da cama de um adolescente, colocar as fotos dos filhos de um motorista de taxi no painel do carro, são tentativas de contatar ou de pleitear outra realidade.

A designação “indica o referente, funcionando quase como um dedo que aponta para algo da realidade” (SANTAELLA, 2009, p. 57). Por conta desta proximidade, podemos pensar a obliteração como um ato de ciúmes de outra pessoa que “acredita” ser a fotografia o próprio referente, ou mesmo de raiva daquele que fotografou ou que requisitou a fotografia.

Por fim, o testemunho. Não se pode negar que a prostituta esteve lá, pintando ou desenhando naquela parede, diante da câmera: “a fotografia dá testemunho de sua presença naquele dado tempo e espaço” (SANTAELLA, 2009, p. 58). Seria por conta desses princípios que, provavelmente, uma pessoa “rabiscou”, ou melhor, obliterou o rosto da prostituta: ela, de fato, esteve diante da objetiva, teve clicado um instante que, para o outro, foi mais singular, e, realmente, existe.

Santaella (2009, p. 59) explica que quanto mais estiver enfatizado o caráter estético de uma fotografia mais a foto acionará as faculdades sensíveis de seus intérpretes; quanto mais o flagrante fotográfico for capaz de suscitar os diversos pontos de vista de uma dada situação, tanto mais seus intérpretes serão capazes de encontrar pistas para a reconstituição dessa situação. A autora salienta que quanto mais a fotografia for portadora de valores simbólicos, mais carregada ela estará de significados coletivos que falam à cultura. É possível dizer, então, que quanto mais o objeto fotográfico se volta para os próprios princípios que os constituem, mais e diversos significados suscitará.

Para pensarmos nessas questões, devemos levar em conta o ato fotográfico, seus princípios constitutivos e, principalmente, a sua história. Por que registrar uma mão no fim de um corredor que dá para uma porta entreaberta? De que se vale a linguagem fotográfica para sugerir a narração? Um texto fotográfico como o de Duane Michels é um registro que se quer eternizar como a fotografia de alguém querido ou daquela de um álbum de casamento ou aniversário? A fotografia da prostituta é a prostituta referente? O que teria levado alguém a “rabiscar” o rosto da “figura prostituta”?

Desse modo, nosso estudo preocupou-se com os procedimentos narrativos que ocultam, eliminam, obliteram e mascaram conteúdos por meio da articulação da forma de conteúdo (elipses, frase nominal, reticência, e linguagem oblíqua) que correspondem à organização da linguagem fotográfica, no que diz respeito aos conteúdos que ficam fora-de campo de visão ou espaço-off. Verificar tais organizações e comportamentos fez com que percebêssemos a poética tanto dos textos verbais

(miniconto) como visuais (fotografia).

No miniconto “A dança”, verificamos, nos aspectos gerais de correspondência, o recorte de um *continuum*: trata-se de um instante clicado em que o narrador personagem projeta para um futuro a ação de dizer que “Se o fato aconteceu foi porque a contingência estava engatilhada” (NOLL, 2003, p. 302). O que se passou anteriormente nos é relatado por meio da lembrança da personagem protagonista e narradora. Ainda de acordo com as questões típicas dessas formas narrativas, não nos é narrado o nome das personagens; a identificação ocorre por conta da presença dos pronomes, aliás, utilizados de forma sobremaneira significativa no miniconto, como vimos por meio das elucidações de signo vazio e pleno de Benveniste (2005). Tampouco há uma descrição que nos permita identificar o espaço no qual uma usa o presente contra a outra. É possível apenas pressupor que tais lugares sejam um cemitério, por conta da lápide, e um quarto, em que “As marcas das solas se moviam [...]” (NOLL, 2003, p. 302).

Assim, é a própria estrutura do miniconto que auxilia no ocultamento desses elementos que, ao mesmo tempo em que fazem parte do relato, estão *fora* de sua moldura, assim como determinados elementos ficam fora do campo de visão fotografado. Ora, como bem nos explica Cortázar (1974), o conto parte da noção de limite, e a fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, por conta do reduzido campo que a câmara abrange.

Quanto à questão dos aspectos específicos, destacamos as elipses da situação estável, do evento perturbador, bem como o reestabelecimento do equilíbrio – o desfecho. Tais elementos, como observamos nas análises, estão fora da moldura: nada nos é dito sobre a relação da personagem protagonista e da que chega com o presente; o que teria desestabilizado o equilíbrio inicial elíptico? O desfecho em aberto nos faz pensar se de fato trata-se de um final da fábula narrativa por conta da impossibilidade de se confirmar o assassinato.

A omissão das orações principais das subordinadas temporais, as reticências e a frase nominal, em “Quando ele chegou com o presente e eu o abri com uma pressa infantil... Depois de tanto tempo daquela fraca companhia, sem carga de expressão... Quando ele veio com o presente e eu o abri meio inebriado com o crepitar do papel...”; e em “mas ainda como caranguejos...” (NOLL, 2003, p. 302), auxiliam na atmosfera de segredo e de mistério do relato, juntamente com a linguagem oblíqua, conotativa, e poética, descritas por Jakobson (1969), Coronado (1969-1970), Cohen

(1974) e Valéry (1999), como também os elementos indiciais proposto por Ch. Sanders Peirce (*apud* NÖTH, 2008).

Tais procedimentos de estruturas verbais referentes aos aspectos específicos do miniconto “A dança”, são correspondentes às séries descritas por Dubois (1994), mais especificamente, à segunda, o fora-de-campo por fuga e à terceira, o fora-de-campo por obliteração.

Na segunda série descrita, Dubois (1994) observa que a configuração espacial realiza-se mais pelo jogo dos recortes naturais, inscritos no espaço referencial representado, que dão para um novo campo, inesperado ou não, situado atrás do campo fechado de representação. Esses campos *in* e *out* exercem a função de esconder um conteúdo que pode, apenas, ser pressuposto ou imaginado. A trucagem ou a manipulação existente nesse tipo de série gira em torno da escolha do ponto de vista, que deverá ser atentamente determinado, uma vez que é dele que dependerá o encaixe e o que deverá ser visto pelos buracos da cena. Logo, o espaço *off* é construído pela escolha do ângulo e pelo corte realizado pelas aberturas.

A imbricação dos elementos indiciais, a linguagem oblíqua e conotativa, portanto poética, são resultados de escolhas singulares da forma de conteúdo dos minicontos, correspondentes às escolhas do ponto de vista e do ângulo que recortam determinados espaços na fotografia. Como vimos nesta segunda série descrita por Dubois (1994), há um conteúdo encoberto ou oculto que, de fato, está dentro da moldura, mas fora da visão.

Ainda que possamos ler tais estruturas singulares da forma de conteúdo nos minicontos, não é possível estabelecer conteúdos precisos a tais expressões que sugerem, mas não determinam. A possibilidade de assassinato ou a probabilidade de homicídio é, então, em “A dança”, resultado de um jogo verbal, de seleção e de organização de vocábulos, assim como ocorre, por meio da forma de conteúdo visual fotográfica, o jogo de recortes do fora-de-campo por fuga, cujos elementos elípticos visuais podem somente ser pressupostos.

Por outro lado, mesmo que sejam resultados de escolhas e combinações, as elipses frasais, as elipses de estruturas da narrativa, as frases nominais e as reticências são correspondentes, também, ao fora-de-campo por obliteração. Como pontuado por Dubois (1994), esta série constitui tudo o que vem introduzir, no campo de base enquadrado pela tomada, espaços neutralizantes que cobrem certas porções do campo e produzem efeitos de mascaragem pontual, de apagamento, de eliminação parcial.

No fora-de-campo por obliteração, surgem superfícies opacas, mas vazias de qualquer conteúdo representativo, que adquirem sentido somente na medida em que obliteram o que está “borrado” na fotografia e quando eliminam, manchando, determinada parte do campo. O espaço global do campo fotográfico (o todo) é desestruturado, quebrado, despedaçado por ausência representativa (a parte), um gesto de censura castradora, que, ao mesmo tempo em que mascara determinada parte, sublinha e destaca o ponto em questão (DUBOIS, 1994, p. 196).

Ora, as *elipses*, sejam elas frasais, percebidas por meio de relações morfossintáticas, sejam elas estruturais da narrativa, bem como as sinalizações gráficas das *reticências*, suprem um conteúdo preciso de parte da narrativa (o todo) e dos elementos do eixo sintagmático (a parte) dos minicontos. As ausências causadas por esses recursos operatórios podem ser, apenas, imaginados ou pressupostos; tais procedimentos da forma de conteúdo verbal, correspondentes ao fora-de-campo por obliteração, eliminam, parcialmente, informações que, na trama narrativa, são fundamentais, uma vez que contribuem para a construção da atmosfera de segredo e mistério de “A dança”.

Assim, no primeiro miniconto analisado, relacionamos os signos indiciais e a linguagem conotativa e oblíqua, logo poética, aos conteúdos, às informações visuais presentes na moldura do texto fotográfico, mas que estão, parcialmente, eliminados, ou, dito de outro modo, estão pontualmente mascarados. Não se realiza um corte total do conteúdo fotográfico no fora-de-campo por obliteração, mas, sim, parte dele. Seja por meio de um “borrão” ou de um “quadro escuro”, a imagem está ali, mas metonimicamente eliminada. Esse comportamento é correspondente aos elementos ausentes nas frases (sintaxe) do texto e aos conteúdos ausentes das estruturas da narrativa; somente alguns fragmentos do todo estão fora do relato narrado, embora estejam dentro do relato que se pode pressupor.

No miniconto “Quimeras”, vimos, nos aspectos gerais, o recorte de um *continuum*: trata-se de um instante clicado em que o narrador personagem foi inscrever-se num tal concurso. Como é particular dessa forma narrativa mínima, não sabemos o nome da personagem e as suas origens; não nos foi relatado de que modo o “sonso cidadão” (NOLL, 2003, p. 30) chegou até aquele local e de que se tratava o “tal concurso – cujo vencedor não terá nada a ganhar” (NOLL, 2003, p. 30). Desse modo, sobre a perspectiva dos aspectos gerais, o miniconto é pontual: clica o instante em que a

personagem reflete nas possibilidades de que algo poderia ter acontecido “Se tudo viesse dali” (NOLL, 2003, p. 30).

Quanto aos aspectos específicos, a situação inicial, o equilíbrio típico da apresentação da narrativa está fora da moldura do relato, e o evento perturbador que desestabiliza a tranquilidade inicial do relato já se instaura desde as primeiras linhas do miniconto, pois, embora não haja choque entre personagens, o drama é de caráter interpessoal. A resolução do drama da personagem com ela mesma também está fora da moldura. Só nos é possível pressupor o que ela fará após a inscrição de tal concurso.

A elipse da oração principal da subordinada, “Se tudo viesse dali”, e as reticências, em “o inscreveriam no concurso... [...]” e “ponto de se apagar... [...]”, auxiliam na construção do estranhamento do relato e da atmosfera de segredo, pois o leitor somente saberá o que irá acontecer “Se tudo viesse dali”, nos enunciados posteriores. Além desses recursos, a repetição e a linguagem oblíqua e conotada auxiliam a “arquitetura poética” que se operacionaliza em “Quimeras”, construção que dificulta a “decodificação de conteúdos” e potencializa a “imprecisão” dos fatos. Como pontuado por Bosi (1977), a narrativa curta condensa e potencializa, no seu espaço, todas as possibilidades da ficção, se comparada à novela e ao romance; assim, não apenas abrange a temática toda de outras formas narrativas, como põe em jogo os princípios de composição poética.

Vale ressaltar que este comportamento estrutural remete-nos aos da poesia que “Dança”, ao contrário da prosa que “Anda”, conforme vimos em Valéry (1999). O “Dançar” de “Quimeras” realiza-se tanto por meio do eixo de combinação como do eixo de seleção, que é sobremaneira significativo: vocábulos que sugerem a parte do todo, tais como “ponto ínfimo”, “esquerda da mesa” e “borda do braço”.

Os procedimentos estruturais da forma de conteúdo referentes aos aspectos específicos do miniconto “Quimeras”, assim como em “A dança”, correspondem ao fora-de-campo por fuga e ao fora-de-campo por obliteração. A linguagem poética resultante de escolhas e organizações da forma de conteúdo corresponde, como vimos, às escolhas do ponto de vista e do ângulo do plano visual fotográfico do fora-de-campo por fuga.

Em “Quimeras”, por exemplo, lemos “uma nervura luminosa, se bem que fugidia, no ponto de apagar... [...]” e “nesga de nada sempre rebrilhando [...]”, que são matérias linguísticas presentes na moldura da narrativa, mas que se tornam ausentes, caso pensemos numa definição ou decodificação precisa de significados. No fora-de-

campo por fuga, por conta do ponto de vista e do ângulo, o que deveria estar “visível” fica ausente no campo de visão, consoante Dubois (1994). Logo, é a perspectiva adotada pelo narrador em relatar o fato e a do fotógrafo em clicar o objeto que faz com que determinados espaços fiquem encobertos numa presença verbal e fotográfica.

As elipses frasais e das estruturas da narrativa, e as reticências, por sua vez, são correspondentes aos espaços neutralizantes do fora-de-campo por obliteração. Baseamos essa relação por conta do recorte preciso que caracteriza tais recursos. Não é possível, a não ser por meio da pressuposição, sabermos como a personagem de “Quimeras” chegou ao endereço para se inscrever no tal concurso, tampouco se, de fato, não haveria um vencedor. Esse conteúdo elíptico (a parte) está fora da moldura do relato (o todo), como se o narrador coloca-se um “véu” que “cobriu” e “encobriu” tais fases da narrativa, comportamento estrutural homólogo ao do fora-de-campo por obliteração.

No miniconto *Ele*, o recorte de um *continuum*, como observamos, pôde ser descrito como a da personagem que caminha pelas ruas de certa cidade, em busca de algo que nem mesmo “ele” sabe. Este é, pois, o instante clicado pelo narrador da narrativa que se relaciona aos aspectos gerais da correspondência na organização das formas entre o conto, o miniconto e a linguagem da fotografia.

Os aspectos específicos podem ser percebidos por meio de diversos recursos. Percebemos a ausência de descrição de pormenores, o que é peculiar às formas narrativas conto e miniconto, cuja economia de material linguístico é significativa. A falta de exatidão da narrativa é percebida pelos usos pronomes “qualquer” e “algo”, pelos do advérbio “talvez”, pelo da conjunção “ou”, bem como pelas expressões “não sabia”, “pura hesitação” e “hesitação de nada”.

O uso dos pronomes como signos estéticos, pois o narrador antecipa-os para, posteriormente, enunciar seus referentes ou deixá-los fora da moldura do relato, também contribui para o ocultamento de conteúdos da fábula narrativa. Recurso que juntamente com a linguagem oblíqua, conotada e poética ressaltam as escolhas e a organização da forma de conteúdo e, portanto, são correspondentes às escolhas do ponto de vista e às do ângulo que recortam determinados espaços (conteúdo) no fora-de-campo por fuga.

Ainda sobre as questões da linguagem poética que encobre sentidos e os deixam de certo modo num espaço *off* na decodificação da leitura, basta que retomemos alguns fragmentos do texto, tais como “rudimento qualquer puxando o seu ânimo, algo entre poeira e, quem sabe, sal”, “porção mínima invisível”, “difusa intenção de

prosseguir”, “avanço granulado, cantarolante”, “hospedeiro desse fruto escuro cujo sumo saturado já lhe escorria por todos os orifícios”, etc. Como observamos, tais construções sugerem mais do que narram, descrevem mais do que explicam, e o leitor conjuga com a personagem as indecisões oriundas dessa linguagem que oculta referentes ao mesmo tempo que os revela por meio da sugestão e da ambiguidade.

As elipses das estruturas narrativas, por sua vez, são correspondentes aos espaços neutralizantes do fora-de-campo por obliteração. O que é relatado no início da narrativa não se trata de uma introdução ou, se pensarmos na proposta de Bremond (1973), não há equilíbrio inicial. O miniconto “Ele” que relata o instante do “agora”: “[...] que ele dependia agora só dessa porção mínima [grifos nossos]”. Este é o instante poético clicado pelo miniconto que flagra não o antes, mas o “agora”.

O que seria o desenvolvimento da narrativa é todo o miniconto. O relato já se inicia com o evento perturbador: o rudimento qualquer que puxa o ânimo da personagem; a porção mínima que lhe tange a difusa intenção de prosseguir. A narrativa não relata de que modo se deu o conflito decorrido a partir da ação da personagem com os demais elementos. Não sabemos de que modo a personagem estava “antes” desse evento perturbador (o agora) alterar seu equilíbrio inicial, do mesmo modo que não está dentro da moldura a ação que irá solucionar esse conflito do “estado de ser” da personagem. O miniconto, portanto, registra esse instante de indecisão, de tomada de decisões e que termina no desfecho em aberto.

A elipse do desfecho e da resolução dos conflitos quebra a expectativa do leitor, por conta da imprecisão do relato e da indefinição desse “algo” que a personagem e tampouco o narrador sabem dizer: obliteração e mascaragem de conteúdos. O equilíbrio final está fora da moldura textual porque a solução do drama da personagem não faz parte do conteúdo narrativo. O encobrimento parcial dos fatos é aumentado por conta, também, das reticências que, graficamente, marcam a omissão de conteúdos.

A resolução, o esclarecimento, enfim, os desfechos narrativos estão dentro da moldura textual de forma iconizada pelas reticências, assim como determinadas partes cobertas nas séries de fora-de-campo por obliteração, cuja parte obliterante não é neutra, mas estrutura-se por uma presença, uma adição suplementar, um acréscimo oriundo de um campo que está na própria moldura, gerando, assim, a aglutinação das imagens. Ora, se há um conteúdo conclusivo na narrativa, ele está marcado pela reticência, assim como os quadrados, os rabiscos que apagam determinadas partes do espaço do texto fotográfico.

Desse modo, ao interromper a ação ou mesmo obliterar o fim do relato, a narrativa dribla a morte, a finitude, por meio do discurso literário; ao suspender a ação através do desfecho elíptico, o narrador revela uma “tentativa agônica” de dar fim ou eternização a esse instante singular clicado. Aqui, sim, o ocultamento ou a obliteração funciona como uma adição de um procedimento poético que faz com que a trama seja construída artisticamente.

As elipses frasais e a reticência também cobrem e encobrem certas porções do texto (o todo) e produzem efeitos de mascaragem pontual na narrativa, comportamento homólogo ao fora-de-campo por obliteração que elimina, parcialmente, determinados espaços no campo de visão do texto fotográfico.

Em “Ele”, apenas o primeiro período está, sintagmaticamente, completo no texto. No segundo, “Rua após rua”, verificamos a frase nominal; no terceiro período, “Tão extremada a sua situação”, inicia-se também com a frase nominal, e o que se segue, no eixo sintagmático, é a sucessão de elipses, de ausências de complementos frasais que causam a dissonância do relato e a iconização do “estado de ser” da personagem.

No quarto período, “Talvez logo ali, ao atravessar a avenida e dar mais cinco ou seis passadas decididas”, a elipse reforça a ideia do clique do instante; há um recorte do eixo sintagmático que potencializa a especificidade da forma narrativa miniconto: reduzir para ampliar. O quinto período destoa ainda mais a relação de anterioridade e posterioridade que caracteriza a narrativa, o que pode ser percebido pela expressão “Ou não” que inicia o período e que quebra a lógica da ação por conta da seleção e da combinação estranha dos elementos linguísticos.

O último período do miniconto é o prolongamento do “logo ali” do quarto período e do “Ali” que inicia o sexto. Há no miniconto, a aliança da linguagem oblíqua e da elipse que, ao mesmo tempo em que obliteram conteúdos, ampliam as possibilidades de leituras.

No miniconto “Gigante”, como pudemos verificar por meio das análises, a questão da linguagem é sobremaneira significativa; tanto a escolha como a combinação das palavras salienta a poética do miniconto. Trata-se de um instante particular clicado: a personagem, com as mãos debaixo do minguado fio d’água da torneira matutina, e sua vontade de suspender a mão para avaliar a miríade de sinais. A própria fábula já é estranha e à medida que refletimos a trama, a obliteração torna-se ainda mais perceptível. O miniconto, no que diz respeito aos aspectos gerais da correspondência, recorta este momento e o singulariza por meio de recursos operatórios que mascaram

planos de conteúdos e tornam a narrativa sem precisão. Não se trata de um “jogo” de mistério e segredo como em “A dança”, mas, sim, um processo de decodificação em que não se precisam significados.

O miniconto “Gigante” vale-se de recursos linguísticos que sugerem mais do que narram. O relato é feito por meio de recursos imagéticos característico da poesia, tais como verificamos em “miríades de sinais a se adensar”, “espécie de fonte invisível, que o queria desqualificado para o convívio sensato das formas”, “uma ideia descamada”, “vozeirão de teologia da aberração”, etc. Ora, ao registrar um fato comum, estar debaixo do minguado fio d’água da torneira matutina”, por meio da plasticidade linguística, o miniconto transfigura a ação e clica, poeticamente, o instante que chamamos de fato imagem deturpada. Assim, tais “comportamentos narrativos” “escamoteiam” o referente textual, assim como os recortes do fora-de-campo por fuga que exercem a função de esconder um conteúdo que pode, apenas, ser imaginado. O leitor do miniconto, embora leia, não consegue “visualizar” o “referente impreciso”, tal como o leitor de uma fotografia que se utiliza do fora-de-campo por fuga: ele quer “espiar” o que está encoberto.

As ausências de conteúdos em “Gigante” foram percebidas por meio da presença da matéria linguística reduzida no texto. Não há reticência no miniconto, contudo há outros elementos que indicam ausência, tais como a elipse e a frase nominal. No primeiro período, vimos a elipse de sujeito do verbo ser “○ Era”, e a elipse do verbo ser que sinalizaria a predicação “○ avesso aos movimentos”.

No segundo período, verificamos o sintagma nominal complexo, “A perspectiva de suspender a mão na luz com a intenção de avaliar a miríade de sinais a se adensar”. Ainda que não percebamos a ausência de elementos linguísticos que marque elipses e frases nominais, notamos o invisível no plano de conteúdo: “uma espécie de fonte invisível”.

O quarto período, estruturado por frase nominal, remeteu-nos às questões da poética da linguagem, por conta da expressão “ideia descamada”. Tal como o terceiro período do miniconto, o quinto não apresenta elipses e frases nominais. Por outro lado, chamou-nos atenção o fato de a personagem denominar, o que parece ser, a “fonte invisível” (terceiro período) e a “ideia descamada” (quarto período). Dizemos parece ser devido à dificuldade em se estabelecer o referente preciso para o pronome “a”.

O sétimo e oitavo períodos, formados por frases nominais, compõem um sintagma nominal complexo e promovem a obliteração da fábula narrativa, embora

potencializem a trama, o modo como os fatos são relatados ao leitor. O leitor percebe uma mascaragem narrativa por meio do “desarranjo” da ordem canônica frasal à qual estamos acostumados.

Perguntamo-nos, no decorrer da análise de “Gigante”, qual a ação ou que tipo de transformação ocorreu da situação inicial para a final, ou se, até mesmo, houve um desfecho que nos informasse a resolução de conflito (BREMOND, 1973). O estado de desequilíbrio ou conflito (TODOROV, 1986) foi gerado pela vontade de a personagem querer suspender a mão para avaliar e que é pesado para ela? Como ela encontrava-se antes desse querer? Seria correto dizer que o miniconto possui uma situação estável? Como apontamos, é por conta desses questionamentos que concluímos que a personagem, na Exposição (JUNG, 1945/1984), encontra em sofrimento, típico do desequilíbrio ou conflito descrito por Todorov (1986). Assim, a Exposição ou situação inicial encontra-se fora da moldura do relato.

Além disso, por conta do ponto de vista do narrador, do foco narrativo, portanto, não foi possível dizermos que há desfecho em “Gigante”; a narrativa mantém-se em estado estático: a personagem continua “com as mãos debaixo do minguado fio d’água da torneira matutina”. Desse modo, não há Lise ou Resolução de conflito (JUNG, 1945/1984), o drama continua com desfecho ausente.

As ausências de informações baseadas nas estruturas da narrativa permitem-nos, então, relacioná-las aos recortes parciais do fora-de-campo por obliteração, no qual apenas determinada parte do campo de visão é coberto por quadrados negros ou espaços vazios. A subtração de fragmentos narrativos contribui para a construção do estranhamento literário e, assim, configura-se como adição na arquitetura da trama narrativa, procedimento homólogo ao fora-de-campo por obliteração em que o que está obliterado incita o leitor e provoca-lhe a curiosidade.

O miniconto “A véspera” relata o instante em que a personagem prepara-se para algo que não está muito claro na narrativa. Trata-se do recorte poético de um *continuum*, o que é peculiar dessa forma narrativa como vimos nos aspectos gerais.

A poética percebida em “A véspera”, assim como nos demais minicontos analisados, realiza-se por meio da linguagem singular que ressalta as escolhas do organizador da narrativa, o seu ponto de vista, ou o ângulo pelo qual ele registra o instante flagrado. Logo de início, o leitor choca-se ao ler que a personagem não tinha mais a parte visível do corpo.

Verificamos que tal recurso promove na narrativa a reflexão sobre o “comportamento” da prosa e da poesia. O miniconto “A véspera” contém resíduos do gênero prosa, quer nos elementos, quer nas estruturas, e a matéria do conto e do miniconto, como observado em Coronado (1969-1970) e em Lagmanovich (2006). Contudo, o miniconto comporta-se como poesia, ao utilizar a linguagem oblíqua, a palavra motivada e transparente, para lembrar Ullmann (1964). Desse modo, a linguagem poética, de certa forma, esconde elementos e provoca a indefinição. O texto exige que saibamos perceber a imagem, a visão e não o reconhecimento (CHKLOVSKI, 1971). Relacionamos esse procedimento da linguagem verbal às escolhas do fotógrafo, mais especificamente, ao ponto de vista ou ângulo adotado que deixa parte do campo fora do campo de visão. É, pois, por meio das escolhas e da organização da forma de conteúdo do miniconto, a sua trama poética, e das escolhas do ponto de vista e do ângulo que tecemos a correspondência entre os minicontos de JGN e o fora-de-campo por fuga descrito por Dubois (1994), já que os recursos em questão recortam, cortam, e retiram conteúdos das molduras, sejam verbais (narrativa), sejam visuais (fotografia).

Quanto às ausências estruturais e frasais, podemos retomar o fragmento de elipses e frases nominais que perpassam, praticamente, toda a narrativa

[...] Só pele e osso. E uma infundável memória de dias melhores na pele. Um corpo até imperativo em algumas noites. Isso! Sobretudo ao beber o vinho que lhe dava, digamos, certa nobreza em estar em si mesmo. Um inquilino perdulário daquele metro e oitenta de altura, entre uma princesa e outra, diante talvez de um escudeiro tão forte quanto ele na arte de “hablar” [...] Ali, vivendo a véspera indecisa, abrindo o armário com esforço, trocando a fronha, quem sabe a senha. Ali, ouvindo um murmúrio de fora, de lá, daquele vento brando na relva da coxilha que ele já não via mais... (NOLL, 2003, p. 158).

O miniconto “A véspera” estrutura-se, praticamente, por frases nominais e elipses de elementos sintáticos que, algumas vezes, podem ser recuperados no contexto narrativo, como nos dois últimos períodos. O leitor consegue preencher a lacuna por conta do “ele estava ali”, presente no oitavo e anterior período. O que nos interessou na identificação das elipses frasais e da reticência que finaliza o miniconto “A véspera” foi que tal recurso auxiliou o retardamento da ação do primeiro período ao sétimo período. Nesse intervalo, o narrador adiciona elementos caracterizadores que fotografam o instante da preparação da personagem, ou, dito de outro modo, a véspera de algo que está fora da moldura.

Observamos as elipses das estruturas da narrativa ao destacar que está fora da moldura do relato a situação inicial e a força que veio perturbá-la, uma vez que a narrativa inicia-se já com o estado de desequilíbrio da personagem. Ainda que o texto flagre o instante que precede ao clímax, o desfecho e a retomada do equilíbrio (TODOROV, 1986), não estão na moldura do relato. Ao recortar fragmentos do desenvolvimento da narrativa, ou seja, as fases que descreveriam e relatariam a transformação e a mudança típica do gênero prosa, bem como a progressão temporal, os minicontos organizam-se, tendo em vista o procedimento estrutural, ao fora-de-campo por obliteração.

Ainda que estes recursos também sejam resultados de escolhas e de organizações que relacionamos ao fora-de-campo por fuga, a correspondência se reforça devido ao recorte, ao corte de partes do campo de visão. Ao encobrir determinadas partes no campo de base enquadrado pela tomada, o golpe do corte do fora-de-campo por obliteração é correspondente às estruturas dos minicontos que eliminam, parcialmente, fases da narrativa, mascarando fragmentos de desenvolvimento.

Assim como as mascaragens pontuais do fora-de-campo por obliteração, a elipse das fases da narrativa configura-se como os espaços neutralizantes, porém plenos de significação. Ao subtrair partes da narrativa, o miniconto adiciona à trama aspectos que provocam e incitam o leitor para que tenha uma postura ativa no ato de leitura.

O miniconto “Fosso do som”, quanto aos aspectos gerais, flagra o instante em que a personagem caminha pelo campo para chegar a uma tapera, pois não quer que a “explosão da palavra” ocorra na relva. Como pontuamos no decorrer da análise deste miniconto, há uma ilusão de tranquilidade na identificação da fábula e de procedimentos particulares na trama. A pontuação é um dos recursos operatórios que singularizam o modo como a narrativa se desenvolve, pois os pontos iconizam o esforço da personagem em segurar a explosão da palavra.

Portanto, a linguagem oblíqua com toda sua carga conotativa e poética faz com que determinados conteúdos fiquem indefinidos. Logo, as escolhas e a organização da forma de conteúdo, como também o foco narrativo, são correspondentes às escolhas do ponto de vista e de ângulo do fora-de-campo por fuga. Além desta questão de escolhas, é possível dizer que o conteúdo está na moldura do relato (miniconto) e no campo de visão (fotografia), mas num espaço *off*. O narrador diz, narra, relata, porém o modo como a fábula é tramada faz com que determinadas partes fiquem escamoteadas. A narração também é desenvolvida pelas sugestões sonoras das palavras e pela

organização da pontuação. Verificamos, em “Fosso do som”, as principais estruturas e elementos da narrativa, conjugadas com a particularidade da linguagem poética.

Quanto aos aspectos específicos, vimos a elipse da situação inicial (TODOROV, 1986), uma vez que uma força já perturbou a situação estável da personagem; “Fosso do som” inicia-se com o estado de desequilíbrio instaurado.

Observamos, de acordo com Jung (1945/1984), certa Exposição dos fatos, mas não há a indicação e descrição dos pormenores da situação inicial. O Desenvolvimento está instaurado desde as primeiras linhas; a situação inicial está complicada e a tensão já está estabelecida. A Peripécia realiza-se, porque a narrativa muda de tom e a situação muda completamente. A Lise, Solução ou Resultado também estão presentes na estrutura do miniconto por conta da resolução do problema que aflige a personagem.

Resta-nos salientar que “Fosso do som”, no que diz respeito às elipses frasais, provoca a ilusão de ausência de elementos linguísticos que, contudo, se neutraliza por conta da pontuação estilística. A sintaxe de “Fosso do som” é cortada pelo ponto final, e o leitor pode ter a impressão de que alguns elementos estejam ausentes. No entanto, tal recurso torna-se poético, tendo em vista a harmonia entre o conteúdo e sua forma que iconiza o estado da personagem que quer reter a explosão de uma palavra.

No miniconto, “Caroço do ermo”, temos o instante clicado em que a personagem sai do hospital, após a visita de alguém que lhe é querido, “menor doente”, entra em uma birosca e, depois, vai em direção a um riacho, tira a roupa e entra. A fábula dá a impressão de simplicidade, mas possui procedimentos que deixam conteúdos encobertos e obliterados. Há, então, uma aliança entre a forma de conteúdo concisa da forma narrativa miniconto e a linguagem poética utilizada por JGN.

Quanto à forma de conteúdo concisa, basta que recordemos da estrutura do conto e do miniconto, ou seja, daqueles procedimentos próprios dessas narrativas apontadas nos aspectos gerais. Quanto à linguagem poética, oblíqua e conotativa, que nos lembremos do modo como a trama se configura. Desse modo, ambos, estrutura narrativa e linguagem, deixam determinados planos de conteúdo fora da moldura do relato.

Ao levarmos em consideração os apontamentos de Todorov (1986), observamos que a situação inicial e o estado de desequilíbrio da narrativa em questão estariam fora da moldura do relato. Como não há desequilíbrio, não ocorre, evidentemente, restabelecimento de equilíbrio ou resolução de conflitos (BREMOND,

1966) já que não há evento perturbador preciso. O miniconto “Caroço do ermo” foi visto como o instante de reflexão da personagem, em que o corte radical do desfecho não dá fim à narrativa.

A elipse dessas fases da narrativa em “Caroço do ermo”, assim como nos demais minicontos analisados, é correspondente às mascaragens parciais do fora-de-campo por obliteração. Como determinado ponto é obliterado no campo de visão, não nos é possível saber os pormenores da fábula: quem é o “menor”, como este ficou doente, como chegou ao hospital.

Além desses recursos, a pausa e a estaticidade dos primeiros períodos podem ser relacionadas ao golpe do corte da linguagem da fotografia cuja idiossincrasia é fazer seus golpes recair ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão. Como pontua Dubois (1994), no que se refere ao tempo, “a imagem-ato fotográfica interrompe, detém, fixa, imobiliza, destaca, separa a duração, captando dela um único instante”; reduz o fio do tempo, o instante detido; lapso “curto” e “único” retirado do “contínuo” do tempo referencial. Quanto ao espaço, do mesmo modo, a “imagem-ato” fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção de extensão. A foto configura-se como uma “fatia única” e singular de espaço-tempo.

O procedimento da linguagem fotográfica, então, constitui-se também por meio de uma “passagem”, de uma “transferência” que faz passar de um tempo evolutivo a um tempo petrificado, do instante à perpetuação, do movimento à imobilidade. Os três primeiros períodos de “Caroço do ermo” configuram-se como *flashes* que particularizam o espaço narrativo. O fato narrativo ainda não é iniciado no segundo e terceiro períodos, “Cravada na terra vermelha, uma birosca. Caldo de cana, cerveja, rosca”; a frase nominal atribui o estatuto de cena, pictórico-dramática, ao miniconto.

Há mais descrição de lugar do que a narração ou o desenvolvimento de eventos: no segundo, temos a descrição do lugar e do modo como está a birosca, no terceiro, pela coordenação dos sintagmas, temos a sugestão do que há no interior da birosca. O narrador câmera nos apresenta este espaço amplo, plano geral, “um enorme descampado”, situado “entre” o “hospital” e o “ponto de ônibus”, e o espaço reduzido, plano particular, interior da birosca, “cravada na terra vermelha”, por meio das mercadorias. Ao se “comportar” assim, a narrativa é detida pela descrição.

Quando utilizamos a linguagem verbal para construir imagens que representam seres, objetos ou cenas, assumimos a atitude linguística da descrição. Transformamos em linguagem aquilo que nossos sentidos captam a partir da

observação de um objeto, de um recorte da realidade que se quer fixar. O narrador de “Caroço do ermo” congela espaço e tempo e, com isso, retarda a progressão narrativa, o narrador nos apresenta um recorte da realidade a partir de um determinado ponto de vista.

Por outro lado, ao encadear uma sequência de fatos em que personagens se movimentam num certo espaço à medida que o tempo passa, assumimos a atitude linguística da narração, na qual um universo dinâmico e simbólico está sujeito a constantes *transformações*. Logo, a narrativa, em “Caroço do ermo”, retorna quando o narrador diz, no quarto período, “Parei, pedi”. . Aliás, verificamos tal comportamento de retardamento de ação no miniconto “A véspera”.

A descrição como recurso estilístico ocorre também no miniconto “Folia no limbo”: o narrador em terceira pessoa relata um fato mesclado com descrições de uma personagem que, ao que parece, está dentro de um quarto de hotel com os pés dentro de uma bacia d’água, tenta falar com alguém, masturbar-se e fazer a vida andar. Esse é, pois, o instante clicado pelo miniconto.

Nas primeiras linhas da narrativa, o pronome “seus” refere-se à personagem que ainda não foi apresentada ao leitor; o narrador retoma ou, melhor cita, um elemento narrativo que, até então, não foi inserido na moldura narrativa. Contudo, o pronome “seus” faz com que esta *ausência* se torne certo tipo de presença “virtual”, ao mesmo tempo em que está *in* a personagem está *out*. Esse recurso também faz parte da estrutura da forma narrativa conto e miniconto, na qual os acontecimentos vão direto ao ponto sem descrições de pormenores como no romance e na novela.

A reticência que finaliza o segundo período, “assento de palha...”, reforça o que o “jogo dêitico” provocado pelo uso do pronome “seus” causa, a saber, a ausência, o vazio, o fora da moldura. Podemos somente pressupor o que o sinal de pontuação suspende e omite. Aliás, tal recurso repete-se no sexto período conciso, “Nada...”, e, do mesmo modo, auxilia a construção daquilo que se quis ocultar; ocorre também na última linha da narrativa, décimo período, “que ele não reconheceu...”.

Assim como a personagem que não reconhece o reflexo do homem loiro no adereço prateado, o leitor sente-se enganado por conta do desfecho em aberto. Se há desfecho, ou resolução de conflito, essa estrutura está marcada textualmente pelo sinal de pontuação, o que quebra a expectativa de leitura do leitor acostumado a reconhecer, ao menos, o final da narrativa, no qual se costuma relatar a resolução dos dramas ou, até mesmo, a conclusão das ações desenvolvidas na desenrolar da história. A reticência,

portanto, em “Folia no limbo”, é correspondente àqueles espaços neutralizantes do fora-de-campo por obliteração, pois, tal sinal de pontuação mascara, oblitera, ou, como aponta Dubois (1994), esconde por certas porções, ou melhor, fragmentos da narrativa.

A estranheza da linguagem em “Folia no limbo”, juntamente com a idiossincrasia da concisão forma narrativa conto e miniconto, também contribuem para o ocultamento de conteúdo do texto. É como se essa organização do miniconto escondesse determinadas partes da fábula narrativa. Homóloga às escolhas do ponto de vista e do ângulo do fora-de-campo por fuga, a linguagem figurada em “Folia no limbo” incita o leitor, provoca-o a querer desvendar parte do que está encoberto na moldura geral do miniconto.

Tal apontamento pode ser verificado quando a personagem tenta “falar com o desenho de uma opulenta mulher negra que jazia misteriosamente sobre a mesa” (NOLL, 2003, p. 79). Essa ambiguidade não é sanada no desenrolar do miniconto, pois a narrativa não nos oferece detalhes ou quaisquer outros tipos de informações que esclareçam essas questões. Por meio de escolhas do eixo de seleção e de combinação, certos conteúdos podem ser, apenas, pressupostos, embora possam ser lidos, correspondência na organização das formas, com o fora-de-campo por fuga conforme a explicitação de Dubois (1994).

Os minicontos de JGN, por conta de seu “comportamento literário”, por conta da “Dança” de seus procedimentos poéticos, em detrimento ao “Andar”, no sentido proposto por Valéry (1999), responde a questão de Herrera-Alvarez (2009, p. 93), em seu artigo “‘Diário para um conto’ ou a provável transmutação da experiência em conto”: haverá um momento propício no qual a experiência, reunida em nossa consciência por meio de palavras cotidianas e corriqueiras, dará um salto e se travestirá de outras roupagens para surgir como texto artístico? Segundo a autora, emana do texto artístico uma “Voz” que o produz e finca-se num corpo que possui uma existência comprovada no mundo; por outro lado, tal “Voz” do texto se afasta radicalmente do âmago da experiência individual para adquirir uma tonalidade distinta, capaz de fazer transpor a fronteira do cotidiano a todo aquele que, sensivelmente, o lê. De acordo com Herrera-Alvarez (2009), surge, assim, uma nova paisagem, plena, porque distinta, eterna, enquanto infixa.

Na narrativa curta de MMCs, ocorre a abertura de novas redes de relações, ou seja, a morte do uso para o “florescer do inusitado” que se realiza por meio da motivação do signo que, entre tantas possibilidades de soluções formais, sejam estas

paradigmáticas e sintagmáticas, tem, no processo de singularização, a capacidade de atribuir, de laços de semelhança, o signo linguístico que é arbitrário. Nos minicontos analisados em nossa tese, então, ocorre a “morte dos signos primeiros”, da forma de conteúdo denotativa, para o “florescer do inusitado”, ao gerar expressões plásticas e linguísticas – forma de conteúdo conotativa.

A obra em estudo, desde a sua estrutura, sua divisão, enfim, desde sua organização, deixa clara a preocupação tanto das escolhas, das combinações e das organizações, o que nos remete ao princípio da função poética de Jakobson. Para Herrera-Alvarez (2009, p. 93), “toda experiência humana obedece a um processo complexo de montagem”, particularização predominante em MMCs de JGN por conta de sua estrutura geral, a divisão em que estão os minicontos e as ilustrações internas que antecedem as seções, e de seus constituintes mínimos, quais sejam, os vocábulos utilizados de forma inusitada e estranha.

Ainda conforme as observações de Herrera-Alvarez (2009, p. 97), num conto, nós podemos encontrar “o simulacro de uma experiência passível de corresponder a uma que já tivemos. No entanto, percebemos que a experiência simulada no conto não encontrará eco num dado comprovado do mundo”. A autora exemplifica ao dizer que nós possuímos determinadas concepções como o amor; no conto, que nos toca a sensibilidade e nos faz sonhar com a universalidade, encontramos “os andaimes”: a base da configuração do que entendemos por certa concepção, no caso, o amor, mas jamais o amor em si. “Este, nós o colocamos para preencher os interstícios dessa estrutura cheia de vazios” (HERRERA-ALVAREZ, 2009, p. 97).

Quando tocados pela trama artística do conto, abandonamos a leitura, plenos de um novo sentimento. Criamos a “ilusão” de ter tocado o cerne da nossa individualidade transmutada em universalidade pela experiência humana encontrada no conto. Na verdade, salienta a autora, essa sensação de plenitude se deve mais ao fato de que o conto soube “emular o processo discursivo” que nós mesmos usamos para afirmar que temos uma vida e uma identidade do que à própria experiência humana pretensamente referida, aspecto que nos remete à verossimilhança.

Ao lermos os minicontos de JGN de sua obra MMCs, evidentemente que identificamos experiências ou mesmo situações pelas quais passamos. No entanto, o processo de montagem é tão complexo que nos perguntamos se, de fato, ocorreu algo na narrativa, se houve ação, transformações e mudanças de estado ou, para retomarmos

Genette (197-), se houve o desenvolvimento da forma verbal mínima. Herrera-Alvarez diz que:

O conto possui um elo direto com fatos conhecidos do mundo, é preciso haver um dado que nos permita reconhecer nossa humanidade na sequência de palavras. Porém, o processo de contar, êmulo da nossa história de vida, oculta uma nova ordem que possibilita a instauração de um outro mundo superposto ao mundo cotidiano [grifos nossos]. Mesmo num conto maravilhoso ou fantástico, há, forçosamente, o dado humano que vem estender uma ponte pela qual o leitor pode entrar no texto. Quando o leitor entra no mundo instaurado pelo conto, deve aceitar as regras impostas pela dinâmica própria daquilo que se narra. Isso diz respeito à ordenação das sequências narrativas apresentadas pelo narrador. Evidentemente, há as leis da causalidade, bem conhecidas pelo leitor, mas elas respondem a uma coerência interna, advinda do estabelecimento de um mundo à parte. Este é gerado pela vontade do modo particular de narrar e é totalmente dependente dele. (HERRERA-ALVAREZ, 2009, p. 97).

Nos minicontos de JGN, percebemos claramente os fatos da vida cotidiana: um sentimento de ausência do outro, uma fila de inscrição de tal concurso, uma travessia de uma avenida, uma torneira matutina, uma indecisão de uma véspera, uma caminhada pelo campo, uma tapera, um hospital e um ponto de ônibus, um quarto de hotel e gigantesco galpão etc. Contudo, esses elementos do cotidiano são deslocados por uma linguagem que os insere num “mundo à parte”, e, por isso, identificar a fábula e a trama foi um exercício de análise que serviu-nos, somente, para destacar o modo como a linguagem do miniconto opera por meio de recursos sobremaneira singulares, ou seja, foi uma tentativa de tentar traduzir as palavras do conto e do miniconto em experiências identificáveis com as do mundo onde nos movemos, como pontua Herrera-Alvarez (2009).

O leitor dos minicontos, mesmo que aceite as regras impostas pela dinâmica próprias daquilo que se narra, se é que algo é narrado, sente certa dificuldade em se identificar com os fatos, com a imbricação narração e descrição, enfim, com o conteúdo lido, ainda que os fatos da vida cotidiana façam parte de seu repertório de vida. A ordenação das sequências narrativas e a linguagem oblíqua utilizadas e apresentadas pelos narradores dos textos em estudo de JGN *mascaram e obliteram conteúdos; algumas informações da fábula ficam, ao mesmo tempo, fora e dentro da moldura textual: in* por conta dos elementos textuais oferecidos pelo narrador e que permitem fazer pressuposições, e *out* por conta das elipses, das ausências, das omissões que os recursos linguísticos suscitam e que, de fato, configuram-se como espaço *off*.

A análise dos minicontos de JGN voltada para a identificação de procedimentos que fossem particulares aos da linguagem da fotografia, mais especificamente a *ausência*, permitiu-nos perceber a palavra trabalhada, a organização particular dos vocábulos no eixo sintagmático, a motivação do signo, enfim, a linguagem oblíqua que aproxima o “Andar”, que é próprio da narrativa, ao “Dançar” da poesia (VALÉRY, 1999). Contudo, esta “Dança” presente nos minicontos ainda possuem “resíduos de gênero” prosa e, por isso, é possível dizer que o “Andar” também constitui os minicontos de JGN, pois, como pontua Herrera-Alvarez (2009, p. 97) sobre a forma narrativa conto, há “uma forma superior que é a de contar”.

O conto, como também o miniconto, precisa “arquitetar”, “construir com consciência artística” a fábula por meio da trama: “[...] esse modo específico e medido de contar comanda, da primeira à última palavra, os parágrafos e vírgulas, calcula e prevê tudo em função de um impacto total que almeja o belo” (HERRERA-ALVAREZ, 2009, p. 98). Cortázar (1974) já dizia que o conto, por conta de sua preocupação formal, de seus recursos operatórios, aproxima-se da poesia. Nos minicontos de JGN, verificamos a preocupação com a linguagem que se torna a “protagonista da narrativa”, uma vez que a palavra “anda” e “dança”, ao mesmo tempo em que organiza e amalgama relatos 1 e 2 (PIGLIA, 2004), nos quais um deles é narrado em segredo.

O relato 2 pode ser visto também como um conteúdo que está dentro e fora da moldura do relato, pois ao mesmo tempo em que lemos e percebemos o relato 1, o da superfície, pressupomos e intuimos o relato 2, que está subjacente. Ou seja, a construção do relato 2 corresponderia ao fora-de campo por fuga, por conta do ponto de vista e do ângulo do fotógrafo (texto visual) que, no miniconto se realiza por meio das escolhas e organizações singulares da forma de conteúdo verbal. É, pois, através da organização poética da palavra que o minicontista consegue “cifrar” os dois relatos, procedimento correspondente ao do fotógrafo do fora-de campo por fuga que mostra omitindo determinadas porções do campo de visão do texto fotográfico.

Portanto, ao comportar-se com procedimentos e comportamentos correspondentes aos da linguagem da fotografia, no que diz respeito ao fora-de campo proposto por Dubois (1994), os minicontos analisados tornam a fábula estranha por meio da uma trama artística.

Mesmo que tenha a realidade concreta como matriz para a ficção, a criação do miniconto de JGN desloca o que o leitor está acostuma a ler e quebra todo o horizonte de expectativa do repertório ao qual está acostumado. A ausência das fases da

narrativa (equilíbrio inicial – evento perturbador – ação – resolução – equilíbrio final) pode somente ser realizada por meio da “ordenação nova das palavras”. Ao deslocar o que estamos habituados no processo de leitura oriundo de um repertório habitual, o miniconto de JGN afasta-nos do “cotidiano” e nos insere numa “outra realidade”. Após a “morte do signo”, o “renascimento do signo” confere trama artística ao conto e também ao miniconto.

Apenas por meio da pressuposição, da imaginação, enfim, das imagens, conseguiremos aceitar, levando em conta o “acordo de aceitação” da ficção criada, a realidade interna do plano narrativo. Ora, o que estaria no “presente” dado à personagem no miniconto “A dança”? O que significaria a expressão “as marcas das solas” mover-se “como caranguejos”? O que se trata a “nervura luminosa, se bem que fugidia, no ponto de se apagar” em “Quimeras”? Aliás, por que inscrever-se num tal concurso “cujo vencedor não terá nada a ganhar”? O que seria o “hospedeiro desse fruto escuro cujo sumo saturado” escorre “por todos os orifícios” no miniconto “Ele”? A que relacionar “o toque num motor anterior, desregulado em sua demasia” em “Gigante”? O que precede o conflito e deixa indecisa a personagem em “A véspera”? O que era a “coisa” que forçava a mandíbula e que queria ser pronunciada de uma vez no miniconto “Fosso do som”? Como se comportava, anteriormente, a personagem de “Caroço do ermo” para que a levasse a mudança? Por fim, por que tentar falar com “o desenho de uma opulenta mulher negra” que jazia misteriosamente sobre a mesa, em “Folia no limbo”?

Sobreira (2010, p. 151), ao estudar a obra de JGN e de Sam Shepard, salienta que em alguns contos de Noll,

os acontecimentos não apresentam um padrão linear de progressão, pois a supressão ou rarefação de coordenadas espaciotemporais, bem como as construções não seletivas promovidas pelo processo paratáticos fragmentam as ações em parcelas mínimas ou impedem a concatenação e a unificação dos elementos díspares de que são feitas as experiências narrativizadas. [grifo nosso].

Estes seriam os aspectos dominantes que particularizam a narrativa de JGN, a “indeterminação” e a “fragmentação”, conforme Sobreira (2010). O autor observa que as práticas mais recentes da forma narrativa conto costumam não apenas obliterar os conceitos de linearidade e progressão implicadas na noção de gradação,

como também conferir uma ênfase cada vez menor a esquemas de ordem tensiva com o intuito de produzir interesse.

Em nossa tese, observamos as elipses de fases por meio das estruturas da narrativa, em que o desfecho ou a resolução de conflitos, por exemplo, fica aberto. Aliás, o que haveria de se resolver se, na maioria das vezes, nem mesmo há um conflito ou nó que precise ser resolvido e desfeito? Se uma tensão se estabelece, ela se configura por meio da linguagem que se torna a “protagonista” da fábula e da trama narrativa; se há um embate, este se realiza entre leitor e linguagem oblíqua dos minicontos.

Luiz Gonzaga Marchezan (2006), em “O hipotexto de Noll”, deixa clara a ideia de que os minicontos de JGN exigem um leitor que se volte para a intencionalidade do literário, que leve em conta os procedimentos da linguagem bem como o modo oblíquo de seu comportamento, que seja competente para reconhecer o “hipotexto”, cuja matéria linguística é concisa e possui forte tensão interna por conta de sua brevidade.

Marchezan (2006), ao analisar o miniconto “Bispo da madrugada”, aponta elementos que estão presentes na maioria dos textos da obra em questão: um tipo de conto de situação, elíptico, multiforme, polissêmico, de atmosfera, pois trabalha a narrativa de forma vaga, diluída, indefinida. As sequências da narrativa não se opõem, mas, sim, se neutralizam; a narrativa relata mais um estado mental, um estado de espírito do que ações ou sequência de fatos do tipo equilíbrio inicial – evento perturbador – ação – resolução – equilíbrio final (BREMONT, 1973).

A relação que estabelecemos entre o que denominamos de elipses, de ausência, de fora da moldura, e a linguagem oblíqua, pode ser aproximada ao que Sobreira (2010, p. 151-152) pontua como “projeção” de enredos marcados pela intensificação de porosidades e incompletudes narrativas, que não somente “abrem” o texto, mas, na maioria das vezes, frustram a própria concretização dos esquemas narrativos.

Essa “ordenação nova” dada às palavras de que nos fala Herrera-Alvarez (2009), bem como à própria sintaxe da narrativa, confere trama artística aos minicontos de JGN e leva-nos ao “universo das imagens”. O minicontista, o poeta e o músico, como o ouvido, separam, do todo, certo “conjunto de ruídos sensíveis”, para lembrarmos Valéry (1999). O músico transforma em “som sensível” o ruído, o som que está disponível no mundo; o poeta, por sua vez, se vale do repertório linguístico e transforma em “objeto sensível” a palavra, a sintaxe, o texto; o poeta e o minicontista que faz

“Dançar” a narrativa, portanto, “brigam” com esta “matéria verbal”, desafiam o som e o sentido, desfamiliarizam as regras convencionais. Assim, JGN realiza o “novo processo de rearranjo da experiência, propiciador do texto artístico”, estilo apontado por Herrera-Alvarez sobre a “poética do conto” de Julio Cortázar.

A concisão auxilia esse processo poético de que se nutre JGN; semelhante ao poema breve, o miniconto apresenta-nos o instante poético, o momento clicado pelo narrador observador que nos relata “estado” e “ações”. Ainda de acordo com Herrera-Alvarez (2009, p. 99), “A pretensa universalidade da experiência que pensamos flagrar no texto literário nada mais é do que um fiapo de vida entremeado de ilusão”.

O miniconto de JGN apresenta-nos o “fiapo”, o “fragmento”, o “clique”, o “instantâneo” ou, se quisermos retomar Lagmanovich (2006), o rasgo, la acción condensada, una historia perfilada. Aqui, sim, a harmonia da forma de conteúdo e de sua “fôrma” constrói a poética do miniconto cuja fábula torna-se estranha, embora singular.

Para se compreender como e por que uma linguagem é capaz de significar, deve-se levar em consideração, antes de tudo, a maneira como ela é produzida com ênfase no agente dessa produção e nos meios que lhe são disponíveis para isso. A seguir, é preciso analisar de que modo a linguagem, ou processo de signos, é capaz de representar algo que está fora dela, isto é, seu objeto ou referente, comumente chamado conteúdo. (SANTAELLA, 2009, p. 53).

Por esses motivos, realizamos uma análise descritiva e interpretativa dos minicontos de JGN, pois, somente assim, pudemos verificar o modo como tais objetos organizam a sua forma de conteúdo e em que medida tal organização é correspondente a da linguagem da fotografia. Os minicontos analisados em nossa tese ocultam determinados conteúdos tanto no que diz respeito ao desenvolvimento da narrativa, às fases, por fim, às estruturas da narrativa, como na própria estruturação sintática por meio das elipses. Outro aspecto importante nessa associação é a linguagem oblíqua que, de certo modo, oblitera a decodificação de conteúdos, recurso, aliás, também resultante de escolhas, de organizações e de pontos de vista.

Associamos, a tais elementos do fora da moldura textual narrativa (elipses), o fora-de campo ou espaço *off*, conforme os conceitos de Dubois (1994). Como vimos, nestas séries, o autor baseia-se na relação do recorte com o fora-do-quadro; na sua relação com o quadro propriamente dito e com a composição (o espaço-fotográfico,

em sua autonomia de mensagem visual); e na sua relação com o espaço topológico do sujeito que o vê (o espaço-foto e sua exterioridade no momento de recepção da imagem).

Das séries descritas por Dubois (1994), percebemos correspondências com o fora-de campo por fuga e com o fora-de campo por obliteração. Com o primeiro, por conta das escolhas e da organização realizadas pelo fotógrafo e pelo minicontista cujo resultado de elaboração deixa conteúdos fora do campo de visão (fotografia) e, no caso do miniconto, problematiza a decodificação de sentidos por conta da linguagem oblíqua. Com o segundo, por conta das elipses (estruturas narrativas, elementos sintáticos do texto e frases nominais) e das reticências, que, como a série em questão, oblitera e mascara os conteúdos. No texto verbal, a mascaragem deixa o conteúdo fora da moldura do texto; no texto visual, a mascaragem borra parcialmente a forma de conteúdo no campo de visão. Ora, tal correspondência pôde ser vista por meio da linguagem, ou melhor, pelo modo como os objetos significam e são produzidos.

Levando em conta o caráter fictício da literatura (miniconto - som articulado) e a proximidade que o texto fotográfico (projeção luminosa) tem com o referente, é necessário pensarmos na poética que pode estar presente em objetos de naturezas não verbais (visuais) como a fotografia. Todorov (1969) já pontuou que a poética refere-se à criação ou à composição de obras cuja linguagem seja, a um só tempo, a substância e o meio. Jakobson (1969) já alertou que os procedimentos estudados pela poética não se limitam, somente, à arte de configuração e estruturação verbal e que não se restringem, apenas, à literatura.

Cortázar (1974) observa que escrever o conto é um ato que requer um “bom tratamento do tema” (...), não há, portanto, um assunto melhor ou pior que outro, mas, sim, *escolhas inusitadas* que o contista e, claro, o minicontista, fazem no processo de escrita. Sontag (2004, p. 26) explica que a “maioria dos temas fotografados tem, justamente em virtude de serem fotografados, um toque de *páthos*. Um tema feio ou grotesco pode ser comovente porque foi honrado pela atenção do fotógrafo”. A autora também leva em conta a questão do tratamento dado ao tema, pois um “tema interessante pode ser objeto de sentimentos pesarosos porque envelheceu ou decaiu ou não existe mais”, completa a autora.

Santaella (2009) diz que fotografar é um ato de escolha, fruto de uma atenção seletiva.

Uma vez revelada, o que a foto revela é a unidade melódica de suas luzes, linhas, direções, suas escalas e volumes, seus eixos e suas sombras, enfim, uma certa atmosfera que ele oferta ao olhar, pois a significação imanente dos motivos e temas fotografados é inseparável do arranjo singular que o fotógrafo escolheu apresentar. [grifos nossos] (SANTAELLA, 2009, p. 63).

Notamos, assim, que tanto o minicontista como o fotógrafo selecionam, de um todo, aquele instante mais significativo e nos apresentam a “fatia”, o “corte”, o “fragmento”, a “parte”. Essa fração torna-se o todo conciso – o próprio objeto –, cujo material lingüístico verbal (miniconto) e visual (fotografia) é mínimo. Reduzir e, posteriormente, ocultar é um recurso construtivo que resulta na poética do miniconto de JGN e da linguagem fotográfica.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os minicontos de JGN e as fotografias de Ralph Gibson, Duane Michals e de E. J. Bellocq presentes em nossa tese mascaram e obliteram conteúdos e, por isso, exigem outra postura no ato de leitura, no olhar daqueles que estão habituados àqueles esquemas e estruturas tradicionais da narrativa e da fotografia.

É, pois, a escolha do momento e não do tema que se torna significativa na correspondência entre a organização da forma de conteúdo dos objetos e do Plano Fenomenológico na concepção de Souriau (1965). As elipses, as frases nominais, as reticências e a linguagem oblíqua deixam fora da moldura textual determinados conteúdos na ficção minicontista de JGN, assim como o fora-de campo ou espaço *off* deixam fora da moldura visual determinados conteúdos fotográficos.

A realidade representada pela fotografia é vista a partir da objetiva e da técnica do fotógrafo que configura certo modo de vê-la e de representá-la. A organização, feita a partir dos ângulos, da proximidade ou distância, do enquadramento do campo visual e de certo ponto de vista escolhidos pelo fotógrafo, já não são mais inocentes. A fotografia por mais fiel que possa ser, é um signo da realidade; é linguagem, um duplo da realidade visível (SANTAELLA, 2009, p. 64).

Cabem ao minicontista e ao fotógrafo, na construção artística, motivar o signo, as formas de conteúdos de que se valem os objetos. Assim como há a íntima relação entre a fotografia e seu referente, a literatura, por conta de sua *qualia* sensível, som articulado, também precisa *reelaborar* a matéria escrita, recurso que se configura, em MMCs, por meio da linguagem oblíqua. A palavra nos minicontos é “rearranjada” e “ressignificada”; os vocábulos evocam significados outros que criam imagens capazes de relatar o fato conciso da narrativa de JGN, tornando-a estranha ou, como pontua Sobreira (2010), indefinida.

Logo, o escritor e o fotógrafo, para potencializar a poética de seus textos, precisam “redefinir”, por meio do que já está “pré definido”, suas formas de conteúdos. Este, por conta do poder indicador da fotografia; aquele, por conta da arbitrariedade do signo verbal linguístico.

A fotografia por se tratar da linguagem que mais perto chega da realidade física do mundo (SANTAELLA, 2009, p. 64) reflete artistas que lançam mão das potências da própria linguagem fotográfica. A fotografia é para ser vista, contemplada, olhada, ao mesmo tempo em que serve de registro, documento, e arquivo; há, no

conteúdo, algo que “serve” para ser observado. Como observa Sontag (2004, p. 15), as fotos são afixadas em álbuns, emolduradas e expostas em mesas, pregadas em paredes, projetadas como diapositivos; publicadas em jornais e revistas; a polícia as dispõe em ordem alfabética; os museus as expõem; os editores as compilam.

As fotografias que utilizam o recurso do fora-de campo por fuga e por obliteração desarticulam o caráter da fotografia como “exibição”, como “mostra”. Sontag (2004) fala-nos dos álbuns de família, que dão testemunho e se tornam um rito da vida familiar; das fotos tiradas em viagens de turismo, que provam que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão, etc.

Deixar conteúdos fora do campo de visão e tornar tal ausência expressiva e estilística na significação do todo fotografado é um procedimento artístico que leva em conta a história, o ato e o processo. A correspondência entre a linguagem da fotografia e a do miniconto é vista por meio da organização da corporeidade física, do comportamento das formas de conteúdo dos objetos.

O próprio ato de contar em si também nos remete à exteriorização de um conteúdo; quem narra quer que determinado relato seja lido, ouvido, sabido. Assim, narrar mascarando e obliterando determinadas fases ou mesmo fragmentos precisos da história é, também, levar em consideração a historicidade da narrativa e do ato de leitura. O leitor da narrativa está habituado a ler um relato, seja conto, novela, ou romance, e perceber e identificar a história, seu tema, enfim, o seu conteúdo. Ocorre uma quebra no horizonte de expectativa em *MMCs*; a narração nos minicontos de JGN está presente, mas reduzida. A indefinição, a incompletude do ato narrativo só é percebida porque sabemos da história e da crítica literária da narrativa. Desse modo, percebemos que os minicontos também desarticulam os elementos expressivos que os estruturam e os constituem, o que resulta, em *MMCs* de JGN, nos cliques poéticos de instantes ficcionais.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

ADAM, J-M. (1985). *Le texte narratif*. Paris: Nathan.

ANDRADE, M. de. Contos e contistas. IN: *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1955.

ANDRADE, O. *Memórias sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1991.

ARÊAS, V. *Trouxa frouxa*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2000.

ARRAES, L. *Anotações para um livro de auto-ajuda*. Rio de Janeiro: Sette libras, 2005

_____. *O remetente*. Rio de Janeiro: Sette libras, 2003.

ASSIS, M. de. Machado de Assis: crítica, notícia da atual literatura brasileira. São Paulo: Agir, 1959. p. 28 – 34: *Instinto de nacionalidade*. (1 ed. 1873).

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BARBOSA, J. A. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Iluminuras e Secretária de Estado da Cultura, 1990.

_____. A. Reflexões sobre o método. *Revista Mosaico*. S. J. Do Rio Preto, v. 3, p. 31-47, 2004.

BARTHES, R. O efeito do real. IN: BARTHES, Roland. *Literatura e semiologia*. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *A Câmara clara*. Trad. de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENVENISTE, E. *Problemas de linguística geral I*. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.

BERGER, J. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1996.

BERNARDI, R. M. *Dalton Trevisan: trajetória de um escritor que se revê*. Tese do doutorado FFLCH/USP, São Paulo, 1983.

BORGES FILHO, O. *Espaço e literatura: introdução à topoanálise*. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

BOSI, A. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRANDÃO, J. de S. *Dicionário mítico etimológico da mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1991.

BRASILIANSE, L. (2006) IN: http://www.leonardobrasiliense.com.br/pdfs/trecho_fadas.pdf

BREMOND, C. (1966). La logique des possibles narratifs. *Communications*, 8, 60-76.

_____. A lógica dos possíveis narrativos. IN: BARTHES, Roland. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1973.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Trad. Tania Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CAMARA JUNIOR, J. M. *História e Estrutura da Língua Portuguesa*. Petrópolis: Vozes, 1975.

CANDIDO, A. A nova narrativa: In: *A educação para noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira: história e antologia*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

CAPAUVERDE, T. *Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. Dissertação de mestrado. UFRGS. Porto Alegre: 2004.

CARELLI, W. “Um painel minimalista da Criação”. In: NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

CASTELO, J. A. A afirmação de um contista. *Revista Anhembi*, São Paulo, dez. 1957, p. 120-122.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Dom Quixote*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo; Fernando Nuno Rodrigues. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Ed. cit., 1971, p. 39-59.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974.

COLASANTI, M. *Zoológico*. Rio de Janeiro: Editorial Nórdica, 1975.

_____. *A morada do ser*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.

_____. *Contos de amor rasgados*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

CORONADO, G. de la C. *Teoria do conto*. Estudos Anglo-Hispânicos. N. 2-3, p. 15-45, 1969-1970.

CORTAZAR, J. *Valise de cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, I. de L. *Gramática Histórica*. Rio de Janeiro: Ed. Ao Livro técnico, 1976.

CRUZ, A. R. *Primeiras estórias e o filme A terceira margem do Rio: estruturas artísticas e consciência possível*. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura de Língua Portuguesa) Programa de Pós-graduação em Letras, UNESP, IBILCE/São José do Rio Preto.

CUNHA, C. & CINTRA, L.. *Nova gramática do português contemporâneo*. Rio de Janeiro: 2001.

DALCASTAGNÉ, R. Renovação e permanência: o conto brasileiro da última década. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília, n.11, p. 3-17. jan/fevereiro. 2001.

DIAS, M. H. M. Os múltiplos ecos de um mesmo grito. *Revista de Letras*, São Paulo, 36, 157-175, 1996.

D'ONOFRIO, S. *Teoria do texto 1: prolegômenos e teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 2004.

_____. *Literatura Ocidental*. São Paulo: Ática, 1990.

DUBOIS, J. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico*. (Trad. Marina Appenzeller). Campinas: Papirus, 1994.

ECO, U. "Divagando pelo bosque" IN: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1994, p. 55-79.

_____. O signo da poesia e o signo da prosa. IN: *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro, 1989.

ERIK, K. Miniatura e fragmento: brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil. IN: NOGUEROL, F. (org.) *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 153-162.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. IN: BONNICCI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Ozana. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Ed. UEM, 2003, p. 33-56.

FRANCO-JUNIOR, A . Artesanato industrial: criação artística e repetição na obra de Dalton Trevisan. *Maringá*, v. 26, n.2, p. 201-208, 2004.

FREIRE, M. *Os cem menores contos brasileiros do século*. Cotia: Ateliê, 2004.

FRIEDMAN, N. *Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept*. PMLA, Vol. 70, No. 5 (Dec., 1955).

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. 2. ed. São Paulo : Duas Cidades, 1991.

FURUZATI, F. D. *SCRIPTA*, Belo Horizonte, v. 4, n. 8, p. 405-448, 1 sem. 2001.

GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprenda a pensar*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1986.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Lisboa Vega, 197-.

GIUDICE, V. *Os banheiros*. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado: relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Edusp, 1994.

_____. *Noções de estilística*. s.d.

GONÇALVES, P. *Pérolas no decote*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1998.

GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1991.

HERRERA-ALVAREZ, R. G. “Diário para um conto” ou a provável transmutação da Experiência em conto. *Olho d’Água*, São José do Rio Preto, 1 (1): 93-106, 2009.

HOHLFELDT, A. C. *Conto brasileiro contemporâneo*. 2 ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

JAKOBSON, R. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.

JOLLES, A. *Formas simples: legenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste*. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C. G. (1984). Da essência dos sonhos (M. R. Rocha, Trad.). IN: *A dinâmica do inconsciente* (pp. 287-306). Petrópolis: Vozes. (Original publicado em 1945)

KOCH, D. M. Diez recursos para lograr la brevedad em el miro-relato. IN: *Cuento en Red*, 2, Outono, 2000.

KOSSOY, B. *Fotografia & História*. 2 ed. revisada São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LAGMANOVICH, D. *El microrrelato*. Teoría e historia. Palenzia: Menoscuarto, 2006.

LEITE, L. C. M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

LEMINSKI, P. *Gozo fabuloso*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.

LEVY, T. S. *Uma escrita pelos sobreviventes – entrevista com Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro: Trarepa, 2003.

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOPES, C. A. G. (2009) IN: <http://www.scribd.com/doc/6835631/Carlos-Alberto-Goncalves-Lopes-A-REPETICAO-NA-LINGUA-PORTUGUESA>

LOPES, C. H. *Coração aos pulos*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

LOURENÇO, M. N.; FIALHO, F. A. P. Circuito fechado. *Revista Interação do Centro Universitário do Sul de Minas – Unis-MG*, ano I, v.3, n.3. Maio de 2001.

LUFT, C. P. *Minidicionário*. São Paulo: Ática, 1998.

MACHADO, A. Fotografia em mutação. *Jornal Nicolau*, n. 15. 1993. Disponível IN: <http://www.uel.br/pos/fotografia/wp-content/uploads/downloads-uteis-fotografia-em-mutacao.pdf>. Acesso em novembro de 2011.

MARCHEZAN, L. G.; NEUBERN, F. A arquitetura da criação – Um estudo de Mínimos, múltiplos, comuns, de João Gilberto Noll. IN: *Anais XI Seminário de Pesquisa / V Simpósio de Literatura do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Questões Literárias Contemporâneas (1980-2010)*, p. 77-83, 2010.

MARCHEZAN, L. G. O hipotexto de Noll. IN: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. Rio de Janeiro: Abralic, número 9, p. 229-242, 2006.

MARCHI, D. M. Dalton Trevisan: - Ah é? *Cien. Let. Porto Alegre*, n. 34, p. 83-92, jul/dez, 2003.

MARCUSCHI, L.A. *A repetição na língua falada; formas e funções*. Tese para concurso de Professor Titular. Recife, UFPe, 1992.

MARCUSCHI, L. A. Aspectos da progressão referencial. na fala e na escrita no português brasileiro. In: *Estudos de Linguística do Texto*. GÄRTNER, Eberhard, HUNDT, C.e SCHÖNBERGER (eds): Frankfurt am Main: tfm, 1999.

MESQUITA, S. *Dois palitos*. São Paulo: Samir Mesquita, 2007.

_____. *18:30*. São Paulo: Samir Mesquita, 2009.

METZ, C. Além da analogia, a imagem. IN: *A análise das imagens*. Trad. Luís Costa Lima e Priscila Viana de Siqueira. Petrópolis: Vozes, 1974.

MOISES, M. *A criação literária*. São Paulo: Melhoramentos, 1974.

MONTEIRO, C. A. F. *O mapa e a trama – ensaios sobre o conteúdo geográfico em criações romanescas*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.

MONTERROSO, A. El dinossaurio e otros. IN: LAGMANOVICH, D. (org.) *La otra mirada: antologia del microrrelato hispanico*. Valência: Menoscuatro, 2005.

MOTTA, S. V. *Dois momentos históricos da ironia: Memórias de um Sargento de Milícias e Lazarillo de Tormes*. 1988. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura). Programa de Pós-graduação em Letras, UNESP, IBILCE/SJRP.

NAVES, R. *O filantropo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

NOLL, J.G. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

_____. A literatura, às vezes, é uma voz embriagada que canta. Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/porele.html>. Acesso em janeiro de 2011.

NÖTH, W. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1996.

_____. *Panorama da semiótica. De Platão a Peirce*. São Paulo: Annablume, 2008.

OLIVEIRA, N. de. *Naquela época tínhamos um gato*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

PIGLIA, R. *Formas breves*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2004.

PELLEGRINI, T. et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 37-59.

PITERI, S. H. de O. A escrita-corpo e o corpo da escrita em Llansol. IN: MOTTA, S. V.; BUSATO, S. *Fragmentos do contemporâneo: leituras*. (organizadores). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

POE, E. A. *Poesia e prosa*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

RAMOS, R. *Circuito fechado*. São Paulo: Martins, 1972.

REGAL, P. H. A prática gráfica do croqui e a criatividade. *Revista Educação Gráfica*, Bauru, n.7, p.19-32, 2003.

RUFFATO, L. *Eles eram muitos os cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

SANTAELLA, L; NÖTH, H. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, L. *Lições e subversões*. São Paulo: Lazuli, 2009.

SCHNEIDER, L. Polissemia e produtividade lexical do prefixo des-: as múltiplas facetas semânticas de um morfema presente. In: *Seminário do GEL*, 56. São José do Rio Preto (SP): GEL, 2008. Disponível em: <<http://www.gel.org.br/=4460-08>>. Acesso em: novembro. 2011.

SILVA, V. M. da A. e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.

SILVA, T. C. *Fonética e fonologia do português*. São Paulo: Contexto, 2003.

SIMÕES, M. L. *Contos contidos*. Belo Horizonte: RHJ, 1996.

SOBREIRA, R. da S. *Escritas indeterminadas e sujeitos fragmentários em contos pósmodernos de João Gilberto Noll e Sam Shepard*. Dissertação de mestrado. UNESP/IBILCE. São José do Rio Preto, 2010.

SONTAG, S. *Sobre fotografias*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SOURIAU, E. *La correspondencia de las artes: elementos da estética comparada*. Trad. Margarida Nelken, México: FCE, 1965.

SPALDING, M. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação de mestrado. UFRGS. Porto Alegre: 2008.

STIGGER, V. *Gran cabaret demenzial*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

STRECKER, H. *O narrador de poucas palavras*. Disponível em: <http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2650,1.shl>. Acesso em: janeiro de 2011.

TEZZA, C. Limites de uma poética. *Folha de São Paulo, Mais!*, 9/7/2000, p.23.

TODOROV, T. *Poética*. Lisboa: Teorema, 1986.

_____. *As estruturas narrativas*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____. *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970.

TOMACHEVSKI, B. Temática – a escolha do tema. IN: EIKHENBAUM, ET. AL. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 2 ed. Trad. Ana Maria de Ribeiro, et. AL. Porto Alegre: Globo, 1976.

TREVISAN, D. *Ah é?* 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

ULLMANN, S. Palavras transparentes e opacas. In: *Semântica. Uma introdução à ciência do significado*. 3. ed. Trad. de J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1964.

WANDERLEY, G. S. Arte iluminada: o confronto entre fotografia e arte. *Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2010/expocom/EX19-0464-1.pdf>. Acesso em novembro de 2011.

VALERY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIEIRA, A. G. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, 2010, 14(3), pp. 599-608.