



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Câmpus de São José do Rio Preto

Danieli Munique Fontes da Silveira Oliveira

Casa de Microrrelatos: a caracterização do microrrelato em *Casa de Geishas*, de Ana María Shua.

São José do Rio Preto
2019

Danieli Munique Fontes da Silveira Oliveira

Casa de Microrrelatos: a caracterização do microrrelato em *Casa de Geishas*, de Ana María Shua

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

São José do Rio Preto
2019

O48c Oliveira, Danieli Munique Fontes da Silveira
Casa de microrrelatos : a caracterização do microrrelato em Casa de Geishas, de Ana María Shua. / Danieli Munique Fontes da Silveira Oliveira. -- São José do Rio Preto, 2019
212 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto
Orientadora: Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

1. microrrelato. 2. narrativa argentina contemporânea. 3. Ana María Shua. 4. Casa de Geishas. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Danieli Munique Fontes da Silveira Oliveira

Casa de Microrrelatos: a caracterização do microrrelato em *Casa de Geishas*, de Ana María Shua

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração – Teoria e Estudos Literários, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez

Comissão Examinadora

Prof^a. Dr^a. Roxana Guadalupe Herrera Álvarez
UNESP – São José do Rio Preto
Orientadora

Prof. Dr. Cláudio Aquati
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim
UNESP – São José do Rio Preto

Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves
UNESP- Assis

Prof^a. Dra. Ana Cecilia Arias Olmos
USP – São Paulo

São José do Rio Preto
27 de fevereiro de 2019

Ao meu amado e querido Pai
Tudo o que faço sempre foi e sempre será por você...

AGRADECIMENTOS:

Primeiramente, agradeço a Deus por todos os caminhos criados em minha vida;

Aos meus pais, José e Dalva, e ao meu esposo, Leandro, pelo amor, paciência e apoio em todos os momentos;

À professora Roxana pela orientação e ensinamentos passados desde a graduação. Este trabalho não seria possível sem a sua ajuda e conhecimento;

Aos professores Cláudio Aquati e Pablo Simpson pelas valiosas contribuições durante o Exame Geral de Qualificação e Defesa deste trabalho. Sou igualmente grata aos professores Antonio Roberto Esteves e Ana Cecilia Olmos que leram esta tese com dedicação para aprimorar o meu trabalho;

Aos meus primos e primas pelo constante incentivo a nunca desistir;

Aos meus amados sobrinhos, Kaique e Pedro, que me fizeram sorrir até mesmo nos momentos difíceis;

Às minhas queridas amigas Nathália e Tainan pela contribuição nesta pesquisa;

A todos os meus amigos, em especial a Eduarda e a Aline, pelas conversas motivadoras;

À seção de pós-graduação e funcionários da biblioteca pela atenção e disposição em sempre ajudar.

O que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor.

(William Faulkner)

RESUMO

O presente trabalho pretende elaborar uma reflexão em torno de um conjunto de microrrelatos presente no livro *Casa de Geishas* da escritora argentina Ana María Shua. As cinquenta narrativas breves que fazem parte dessa reunião de microrrelatos expõem os segredos e as curiosidades de um inusitado prostíbulo do porto que abriga mulheres misteriosas especialistas em gerar os mais variados tipos de prazer. Essas narrativas permitem uma ponderação entre as suas personagens e as peculiaridades do próprio gênero em questão. Considerando essa premissa, o objetivo deste estudo é desenvolver uma reflexão sobre essas características representadas pelas gueixas de Shua para legitimar o microrrelato como um gênero literário independente de outros com os quais possui proximidade. As reflexões voltadas para a caracterização do microrrelato desenvolvidas por Lagmanovich (2006) e Andres-Suárez (2010) são utilizadas como embasamento teórico para este trabalho. Refletindo também sobre a relação entre leitor e texto literário, observa-se que o microrrelato, devido à elipse presente em sua composição, conta com a colaboração do leitor para a construção da trama narrativa, já que esta não se desenvolve inteiramente nas poucas linhas impressas no papel. Para versar sobre esse assunto, foi utilizado o trabalho de Eco (1986) que considera o processo de interação entre o leitor e obra literária. Valendo-se do uso de metáforas, ironia, humor, ambiguidade, entre outros recursos, Shua desenvolve a sua *Casa de Geishas* para torna-se *Casa de Microrrelatos*, ou ainda *Livro de Microrrelatos*.

Palavras-chave: microrrelato; narrativa argentina contemporânea; Ana María Shua; *Casa de Geishas*.

ABSTRACT

This study aims to elaborate a reflection on a set of microrrelatos from the book *Casa de Geishas* by the Argentine writer Ana María Shua. The first fifty short narratives that are part of the reunion of microrrelatos expose the secrets and the curiosities of a usual port brothel that shelters mysterious experts women in generating the most varied types of pleasure. These narratives allow a balance between its characters and the peculiarities of the genre itself. Given the premise, this work proposes to develop an analysis about these characteristics represented by the gueishas of Shua in order to legitimize the microrrelato as a literary genre independent of others with which it has proximity. The reflections related to the characterization of the microrrelato developed by Lagmanovich (2006) e Andres-Suárez (2010) are used as theoretical basis in this study. Reflecting on the relation between the reader and the literary text, it is considered that the microrrelato, due to the ellipsis present in its composition, needs the reader's collaboration to the construction of the narrative plot, since it does not develop itself entirely in the few lines printed in the paper. To discuss about it, it is used the ideas developed by Eco (1986), who considers the process of interaction between the reader and the literary work. Using metaphors, irony, humor, ambiguity and other resources, Shua develops her *Casa de Gueixas* to become *House of Microrrelatos* or *Book of Microrrelatos*.

Keywords: microrrelato; contemporary argentine narrative; Ana María Shua; *Casa de Gueishas*.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. O GÊNERO MICRORRELATO.....	15
2.1. História do microrrelato.....	15
2.2. Breves narrativas no Brasil.....	22
2.3. Características do microrrelato.....	30
2.3.1. Microficção, miniconto, microrrelato... ..	31
2.3.2. Brevidade.....	36
2.3.3. Leitor e intertexto.....	43
2.3.4. Narratividade e narrador.....	49
2.3.5. Título.....	56
2.3.6. Ironia e humor.....	60
2.3.7. Final surpreendente/enigmático.....	63
2.4. Microrrelato e pós-modernidade.....	66
3. ANA MARÍA SHUA: <i>LA REINA DEL MICRORRELATO</i>.....	69
3.1. Shua e microrrelato.....	74
3.2. Shua e o feminino.....	81
4. GUEIXAS.....	93
4.1. Da cortesã à mulher de arte.....	94
4.2. Visão do ocidente.....	97
5. ANÁLISES DOS MICRORRELATOS.....	105
5.1 <i>CASA DE GEISHAS, CASA DE MICRORRELATOS, LIVRO DE MICRORRELATOS</i>.....	107
6. CONCLUSÃO.....	197
7. REFERÊNCIAS.....	202

7.1. Sobre Ana María Shua.....	202
7.2. Sobre microrrelatos.....	204
7.3. Sobre feminino e gueixas.....	208
7.4. Geral.....	209

1. INTRODUÇÃO

Este estudo busca promover uma reflexão sobre o microrrelato enquanto gênero literário considerando suas particularidades em valer-se de recursos específicos, como a extrema brevidade, o humor, a ironia e o uso de metáforas para compor narrativas. Serão utilizados como pano de fundo para compor essa reflexão cinquenta microrrelatos da escritora argentina Ana María Shua presentes no livro *Casa de Geishas* (2010).

Em 1992, depois de oito anos da publicação do seu primeiro livro de microrrelatos, a primeira edição do segundo livro contendo narrativas breves de Shua, *Casa de Geishas*, chegou ao público. Essa obra possui três partes: na primeira, sem título, encontramos durante a leitura de cinquenta narrativas a casa que dá nome ao livro, cheia de mistérios, ironias e humor; *Versiones* dá continuidade à obra e contém 29 microrrelatos que narram versões de contos de fada; Por fim, *Otras posibilidades* encerra o livro com mais de 130 textos que envolvem temas variados.

Além de a escolha da primeira parte do livro *Casa de Geishas* justificar-se por sua grandeza literária, também o é por nela ser plausível estabelecer um diálogo entre as personagens presentes nas narrativas e o próprio gênero microrrelato. Esse diálogo está relacionado com os recursos linguísticos utilizados nas narrativas e com o trabalho da linguagem para alcançar a concisão que é tão característica deste gênero. Em síntese, foi encontrado um caminho de reflexão que permite fazer uma ligação entre as personagens do livro e a descrição do microrrelato enquanto gênero literário.

A segunda e a terceira parte do livro, *Versiones* e *Otras posibilidades*, não serão enfoque deste estudo devido à necessidade de fazer recorte para garantir a exequibilidade deste trabalho. Porém, serão utilizados alguns microrrelatos dessas partes para a exemplificação do gênero.

Em *Casa de Geishas*, o leitor depara-se com um estabelecimento dedicado ao prazer um tanto quanto inusitado. A *Casa* é composta por personagens especialistas em proporcionar aos clientes as mais variadas sensações, desde o

amor e o prazer até dores profundas, sejam elas físicas ou psicológicas. Como poderá ser visto, cada uma das personagens possui sua especialidade e juntas, as mulheres da *Casa*, formam um corpo único que funciona como um universo paralelo significativo no qual o humor e a ironia vivem ligados à reflexão e à desautomatização.

O interesse em desenvolver um estudo relacionado a esse tema nasceu durante reflexões sobre a brevidade em contos hispânicos desenvolvidas durante o processo de investigação de Mestrado intitulado *O arquétipo da Grande Mãe na representação da Bruxa em contos fantásticos contemporâneos* (2015). Nesse estudo, também houve uma ponderação sobre o feminino em uma figura emblemática que aguça o interesse humano há gerações: a bruxa.

Junto a esse interesse pelo breve e por uma figura emblemática feminina, verificou-se que não existe um número amplo de estudos voltados para a questão do microrrelato enquanto gênero textual autônomo dentro da teoria literária brasileira. Por outro lado, a produção artística do microrrelato tem alguns nomes destacados como Dalton Trevisan, João Gilberto Noll, Marcelo Spalding, apenas para citar alguns, e está ganhando espaço em nossa cultura pós-moderna e difusão na era digital. Por esse motivo, julga-se importante desenvolver uma pesquisa voltada para discussão deste gênero.

Embora não seja um nome muito afamado no Brasil, é possível encontrar vários estudos sobre a obra de Ana María Shua na crítica de língua hispânica. Rosa Navarro Romero, Anna Boccuti, Miriam Di Gerónimo, Rhonda Dahl Buchanan, Margarita Saona, Graciela Tomassini e Denise León, para citar alguns nomes, produziram artigos cujo tema central está ligado à produção de Shua.

É necessário acrescentar que a escrita deste trabalho foi tecida considerando o microrrelato como um gênero independente e não como uma subcategoria de outro tipo, como o conto. Os gêneros citados são extremamente próximos, embora, atualmente, o microrrelato já possua particularidades para ter esse estatuto. Para legitimar essa visão, foram

utilizados os trabalhos de David Lagmanovich, principalmente *El microrrelato. Teoría e Historia* (2006), além dos estudos desenvolvidos por Irene Andres-Suárez: “*El microrrelato: caracterización y limitación del género*” (2010a) e *El microrrelato español: Una estética de la elipsis* (2010b).

Justamente pelo que foi exposto acima, para nomear as brevíssimas narrativas optou-se pela denominação “microrrelato”. Assim, foram deixados de lado os termos “minicontos” e “minificções”; o primeiro por estabelecer uma ligação com o conto frisando a brevidade como elemento diferenciador, o segundo por abranger outros tipos de textos. Em língua portuguesa o uso do termo “miniconto” é uma preferência e não foram encontradas discussões sobre a nomenclatura do gênero nos trabalhos conhecidos durante esta investigação. Posteriormente, será apresentada uma ponderação mais aprofundada sobre esse dado para aclarar essa escolha.

Diante do que foi exposto até o momento, vale ressaltar que a tese que está sendo defendida é a de que os cinquenta microrrelatos presentes na primeira parte da obra de Shua (2009) funcionam como metáforas para explicar, elucidar, expor o próprio gênero. Dito de outro modo, cada narrativa traz informações sobre as *pupilas*¹ da *Casa* que podem ser associadas com características do gênero em questão. Assim, é possível inferir que as gueixas prestadoras de serviços na *Casa* remetem às particularidades do microrrelato configurando uma Casa de Gueixas que atua como o próprio livro de microrrelatos; e *Casa de Geishas* torna-se então *A Casa de Microrrelatos*, ou ainda *O Livro de Microrrelatos*.

Para defender a tese apresentada, este trabalho foi dividido em quatro partes:

Inicialmente, foi elaborada uma síntese sobre a história e características do gênero microrrelato, uma vez que é necessário estabelecer uma postura teórica

¹Em espanhol o termo “pupila” refere-se, entre outras acepções, a “prostituta”; em português, do latim “pupilla”, alude a “menina órfã que está sob tutela”, ou ainda “aprendiz, aluna, discípula”. Existe ainda, tanto em língua portuguesa quanto em língua espanhola, o uso ligado à anatomia que designa “o centro da íris, ou menina do olho”. Shua utiliza esse termo para nomear as mulheres que trabalham na Casa.

do microrrelato para aclarar e legitimar a ponderação sobre o seu estatuto de gênero próprio. As narrativas da própria Ana María Shua foram utilizadas para ilustrar as particularidades do microrrelato sob perspectivas de estudos de origem espanhola e hispano-americana. Nessa parte deste estudo, também foram desenvolvidas reflexões em torno do leitor e seu papel durante o processo interpretativo usando como embasamento teórico o livro de Umberto Eco, *Lector in fabula* (1986). Outro dado importante para este trabalho exemplificado na primeira parte deste estudo está relacionado com a brevidade que colabora para a singularidade deste gênero literário.

Na segunda parte deste trabalho, uma abordagem biobibliográfica de Ana María Shua foi apresentada. Como poderá ser constatado, essa escritora não é um nome afamado nos estudos literários brasileiros, embora seja reconhecida em países de língua hispânica e Estados Unidos por trabalhar magistralmente com o microrrelato. Desse modo, trazer informações sobre a autora pareceu uma forma de contribuir com a difusão de novos escritores em nosso país.

A primeira parte do livro *Casa de Geishas*, como sugere o próprio título, conta com uma figura emblemática na composição de suas narrativas: a gueixa. Dessa forma, após a explanação sobre Ana María Shua, algumas informações julgadas importantes sobre a figura da gueixa foram expostas na terceira parte desta tese para compreender como a autora utiliza essa imagem para compor as suas narrativas. As obras de Liza Dalby, *Geisha* (2000), Ana Echeverría, “*Geishas: mitos y verdades*” (2017), e Laura Gómez, “*Profesión Geisha: mitos y realidades*” (2013) contribuíram para abordar esse ponto.

A ponderação sobre a figura da gueixa contribuiu e reforçou a percepção em compreender a obra de Shua como uma metáfora para o próprio gênero microrrelato. Essa ideia motivou o desenvolvimento das análises das narrativas e foi defendida na quarta e última parte deste estudo.

Casa de Geishas atrai o seu público, os seus clientes, para o mundo de prazer da leitura. Cada narrativa, cada pupila do estabelecimento do prazer tem a responsabilidade de proporcionar alguma reação, modificação ou simplesmente despertar algum sentimento naquele que toca com os olhos a

tinta impressa no papel. Nesse contexto, nota-se que as poucas palavras e a extrema brevidade dão uma aparente simplicidade a um gênero muito complexo; surge então o questionamento de como narrativas com menos de quinze linhas abarcam tamanhos significados.

O processo de leitura não termina no final do ato de ler, mas perdura minutos, horas, dias na mente do leitor da mesma forma que o prazer não se limita ao que se faça no ato sexual na Casa de Gueixas. O prazer sentido pelos clientes do bordel é capaz de provocar mudanças irreversíveis. De modo igual, a interpretação das brevíssimas narrativas conta com a psique do leitor para formar completamente a trama narrativa e dar vida ao relato contado fazendo com que a história conhecida permaneça em sua mente tocando-o sempre de alguma forma. Dessa maneira, percebe-se o quanto a extrema brevidade colabora para esse contato especial com o leitor do microrrelato.

Isto posto, é necessário deixar claro que não é o objetivo deste trabalho fazer uma comparação apreciativa do microrrelato com os demais gêneros literários para colocá-lo acima de outros tipos de textos artísticos, mas apontar os aspectos e elementos que lhe dão emancipação literária e estatuto de gênero autônomo.

Enfim, tecemos nossa escrita acerca do microrrelato entrando na Casa de Gueixas de Ana María Shua para conhecer mais sobre esse gênero. Deparamos com uma escrita carregada de significados na qual o leitor pode rir, chorar, emocionar-se ou ainda intrigar-senas cinquenta narrativas que, como um todo, relatam muito mais do que parecem poder relatar os poucos vocábulos impressos no papel.

2. O GÊNERO MICRORRELATO

2.1. O microrrelato na Espanha e na América hispânica

Como observam vários estudiosos, o microrrelato é caracterizado por sua fragmentação, intenção crítica, ironia, humor, concisão, intensidade expressiva: algumas marcas da literatura pós-moderna. Convém lembrar que o microrrelato não é fruto apenas da pós-modernidade. Apesar de o gênero ter ganhado forma e maior visibilidade na contemporaneidade, talvez como consequência da inquietação do nosso tempo e adequação aos próprios meios de difusão, resquícios do gênero são encontrados na nossa cultura há muito mais tempo, como, por exemplo, nos epigramas da Roma Antiga:

Enterrou no campo, Fíleris, suas sete mulheres.
Isso é o que eu chamo de terra produtiva.

Fica doente uma vez por ano, ou mais,
e no fim, Policarmo, nós é que sofremos,
pois, quando fica bom, pede presentes.
Faz o seguinte: fique doente só uma vez.

Cina, dizem, escreveu versos contra mim.
Nada escreve um poeta que não é lido.²

Os três textos do poeta-cronista romano Marco Valério Marcial, que viveu aproximadamente entre 38 e 104, são epigramas: denominação para os versos de circunstância, satírico ou aforístico. A concisão, o humor, o desfecho inesperado e a crítica a costumes constatados nos versos do autor romano são características similarmente presentes no gênero microrrelato.

Lagmanovich (2005) também lembra que algumas marcas das narrações brevíssimas estão presentes nas composições dos sumérios, nos escritos bíblicos e nas tradições orais árabes e africanas, mas destaca a necessidade de fazer um recorte temporal do gênero para observar o seu desenvolvimento. Compreendendo

² Os epigramas foram apresentados pelo jornal *Folha de S. Paulo* na seção ‘Ilustríssima’ para noticiar o lançamento do livro contendo as traduções dos epigramas de Marco Valério Marcial realizadas pelo poeta e escritor Rodrigo Garcia Lopes, publicado pela Ateliê Editorial no primeiro semestre de 2016. C.f. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/07/1660056-leia-epigramas-do-poeta-romano-marco-valerio-marcial.shtml>

a importância de estabelecer um contorno para a conceituação e sistematização do microrrelato, voltamos o nosso olhar para a manifestação desse gênero na modernidade, período no qual suas características foram fortalecidas.

Ocorreu uma mudança de perspectiva artística na Europa durante os séculos XIX e XX e nestas primeiras décadas do XXI: escritores afastaram-se das formas do passado e criaram novos modelos para atrair a atenção dos leitores. Segundo Lagmanovich (2005, p. 14), em todos os ramos artísticos, houve uma recusa à ornamentação, à excessiva extensão e à redundância: a fórmula “menos é mais” entra em vigor. Assim, a concisão parece alcançar a literatura moderna, de acordo com Lagmanovich (2006):

(...) muitos escritores contemporâneos chegaram na forma independente a fórmulas estéticas que implicam em reduzir a extensão, eliminar a redundância, favorecer a condição nuclear das composições e buscar um essencialismo minimalismo que permita às palavras – cercadas agora de silêncio- brilharem com toda a intensidade de sua luz. (LAGMANOVICH , 2006, p.19).^{3 4}

Para Hernandez Mirón (2010, p. 124), vários fatores fomentaram o surgimento e a consolidação do microrrelato, dentre os quais estão alguns que presidiram a gênese da cultura pós-moderna: a crise dos grandes relatos; o desaparecimento do sentido da história do homem na cultura ocidental; o cosmo visto como uma realidade física que não precisa do homem (no sentido de que o antropólogo Lévi-Strauss coloca o mundo começando sem o homem e podendo continuar sem ele); a quebra da convicção da aptidão do indivíduo para conhecer a sua capacidade de raciocínio, a crise do sujeito diante da noção da realidade; a exaltação da liberdade; e o individualismo.

Segundo Lagmanovich (2005, p. 15-16), o século XX foi emblemático para o microrrelato, visto que nele ocorreu uma supervalorização do tempo por

³ (...) muchos escritores contemporáneos 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 minimalismo que permita a las palabras- rodeadas ahora de silencio- brillar con toda la intensidad de su luz. (LAGMANOVICH, 2006, p.19).

⁴ Todas as traduções feitas neste trabalho são de nossa autoria; além disso, disponibilizaremos os trechos originais em notas de rodapé.

homens e mulheres, o que se refletiu na literatura. Segundo o autor, o microrrelato sempre existiu com a humanidade, mas neste momento de enaltecimento do tempo, devido a uma vivência de escassez do tempo para o sujeito fazer tudo o que gostaria, passou de ocasional para sistemático. Como resultado, em meados desse século, notou-se em diversos campos da literatura textos de extensão reduzida. É possível deduzir dessa relação entre obras literárias de extensão reduzida e a falta de tempo na sociedade que a necessidade da brevidade e a rapidez em que tudo ocorre são ecoadas na literatura.

Mais uma vez é importante destacar que ao traçar uma linhagem de produção do microrrelato, consideramos as produções pós século XIX: textos produzidos tendo como pano de fundo a cultura moderna. Essa limitação justifica-se pela necessidade de estabelecer um recorte para garantir a exequibilidade deste trabalho. Andres-Suárez (2010b) destaca a unanimidade da crítica em fixar o ponto de partida do microrrelato no movimento moderno, mas frisa que as condições propícias para o desenvolvimento do gênero ocorreram na década de 20 do século passado, em virtude das vanguardas históricas que questionaram as formas artísticas e o cânone literário, promovendo sua renovação formal, técnica e temática. Em consequência dessa renovação, os textos literários ganharam outras dimensões, e as barreiras que separaram as letras das outras artes foram quebradas.⁵

Andres-Suárez (2010b) reclama a origem espanhola do microrrelato. Se hispano-americanos e norte-americanos possuem 20 anos à frente no âmbito de estudos do gênero, na produção de obras literárias não ocorre o mesmo. A autora destaca nomes como Juan Ramón Jiménez com seus *Cuentos largos* (1906) e

⁵ Para aclarar nossa escrita, é importante considerar o período modernista hispânico como distinto do brasileiro. Segundo Moraes (2013, p. 113), com o “esgotamento dos temas da terra, por um lado, e por outro em decorrência da necessidade de se romper definitivamente com a literatura espanhola, iniciou-se, na segunda metade do século XIX, o movimento designado como modernismo na literatura hispano americana” (p. 107) e “As manifestações surgidas no fim dos oitocentos, sob o nome de modernismo hispano-americano, expressam as angústias, os questionamentos e as contradições do fim de século através da síntese de tendências muitas vezes contraditórias entre si: em pleno auge do positivismo, o interesse crescente pelas ciências ocultas ecoou nas obras de vários modernistas; reagindo contra o romantismo, os pioneiros do movimento conservam características românticas; pretendendo uma inovação, resgatam a tradição esquecida.”

Ramón Gómez de la Serna com seu livro *Greguerías* (1917) na produção dos textos hiperbreves garantindo a origem espanhola do gênero.

Lagmanovich (2006) destaca Rubén Darío, Charles Baudelaire, Alfonso Reyes, Julio Torri e Leopoldo Lugones como precursores do microrrelato tal como o conhecemos. Charles Baudelaire é visto como o criador do poema em prosa, e este tipo de texto deu abertura para que escritores desenvolvessem os relatos brevíssimos. Nota-se que, embora a narratividade não seja prevalente nesses tipos de poemas, o seu leve tom narrativo permite uma composição mais flexível para o microrrelato.

No caminho esboçado por Baudelaire, Rubén Darío destaca-se com a publicação de *Azul* em 1888, que compreende textos breves que possuem alguma substância narrativa com propensão a contar/relatar algo. De acordo com Lagmanovich (2006, p. 174), podemos ler esses textos “[...] como passos até esse território; como tentativas de apropriação de um gênero que mal existia em forma de botão, mas que rapidamente desabrocharia em uma impressionante floração”.⁶

Ao abordar essa questão sobre o marco inicial da produção de microrreatos, Fernando Valls *apud* Lagmanovich (2006, p. 244) destaca *Los niños tontos* (1956), de Ana María Matute e *Crímenes ejemplares* (1957), de Max Aub como obras que podem ser lidas como ponto de partida do que hoje entendemos por microrrelato.

Assim,

(...) a poética simbolista da expressão densa e concisa, o gênero do poema em prosa de cunho baudelaireano e as circunstâncias materiais de publicação convergiram conjuntamente, junto a outras formas breves, em um modo de escrita que, em sua aparência fragmentária, iria dar respostas às necessidades de expressão do artista moderno. (LAGMANOVICH, 2006, p. 88).⁷

⁶ “como pasos hacia este territorio; como tentativas de apropiación de un género que apenas existía en capullo, pero que muy pronto estallaría en impresionante floración.” (LAGMANOVICH, 2006, p. 174).

⁷ (...) la poética simbolista de la expresión densa y escueta, el género del poema en prosa de cuño baudelaireano y las circunstancias materiales de publicación convergieron solidariamente, junto a otras formas breves, en un modo de escritura que, en su apariencia fragmentaria, iba a dar respuesta a las necesidades de expresión del artista moderno. (LAGMANOVICH, 2006, p. 88).

Considerando essa mudança vista na cultura ocidental moderna, os alicerces para o desenvolvimento e floração do microrrelato são sólidos e a atividade crítica e a indústria editorial, procurando sempre buscar o interesse dos leitores, exercem papéis decisivos para a difusão do gênero.

Jorge Luis Borges e Adolfo Bioy Casares com seus *Cuentos breves y extraordinarios* (1953) foram precursores na compilação de microficcões, segundo María Isabel Larrea (2004). Andres-Suárez (2010b) reconhece os escritores José Jiménez Lozano (1930), Javier Tomeo (1932), Rafael Pérez Estrada (1934), José María Merino (1941), Luis Mateo Díez (1942), Juan José Millás (1946), Ángel Guache (1950), como alguns dos responsáveis pela consolidação do microrrelato.

Segundo Andres-Suárez (2010, p. 158), depois desta geração de escritores, surgem os nascidos na década de 60, que coexistem com as novas gerações e que hoje estão dando respaldo para a normalização do gênero na Espanha: Felipe Benítez Reyes (1960), Hipólito G. Navarro (1961), Ángel Olgoso (1961), Pedro Ugarte (1963), José Manuel Benítez Ariza (1963), Roberto Lumbreras (1963), Carmela Greciet (1963), David Roas (1965), José Alberto García Avilés (1965), F.M. (1967), Andrés Neuman (1977), entre outros.

Larrea (2016) destaca também *El libro de la imaginación* (1976) de Edmundo Valadés e os estudos do crítico Juan A. Epple (1987, 1989, 1991, 1999, 2002) como trabalhos que colaboraram com o estabelecimento de um cânone literário ao reunirem narrativas breves e textos críticos promovendo um interesse pelo delineamento das características e aspectos deste gênero.

O microrrelato é tão significativo para a Espanha quanto para a América Hispânica. Atualmente, a Espanha conta com um grande número de escritores que produzem minificção. De acordo com Lagmanovich (2006), a produção editorial é abundante no que se refere a livros de minificção, publicações em jornais e editoras que se dedicam preferencialmente ao gênero, como, por exemplo, as editoras espanholas Páginas de Espuma e Menoscuarto.

Na difusão, valorização e desenvolvimento do microrrelato duas revistas literárias foram muito importantes. Na Europa, a revista *Quimera* sob a direção de

Fernando Valls publicou microrrelatos de 35 escritores do âmbito hispânico, além de publicar várias monografias sobre o gênero entre fevereiro de 2003 e abril de 2006.⁸ Na América Hispânica, a revista *Puro cuento* promoveu concursos de minificções e publicou os resultados desses trabalhos sendo responsável pela publicação de mais de dois mil textos literários de aproximadamente 800 autores circulando por todo o continente. A revista foi dirigida e pensada pelo ensaísta, contista e romancista Mempo Giardinelli, na Argentina, entre 1986 e 1992.⁹

Similarmente, nos últimos anos, realizaram-se vários concursos literários envolvendo a produção de microrrelatos. Em um deles, exemplo bastante conhecido, a Fundação César Egido Serrano (Toledo, Espanha) organiza o Prêmio Internacional de Microrrelatos *Museo de la Palabra*. Nesse concurso, os candidatos devem produzir um relato de no máximo 100 palavras. Segundo o organizador, a Fundação Egido Serrano, na quinta edição do concurso, inscreveram-se escritores de 172 países com um total de 43.185 textos.¹⁰

Além de *Museo de la Palabra*, o programa de rádio *La Ventana*, pertencente à famosa emissora SER (Sociedad Española de Radiodifusión), promoveu em 2015, junto com a organização *Escuela de Escritores*, a nova edição do concurso *Relatos en cadena*. Nesse concurso, mais uma vez, o limite máximo de palavras no texto é de 100 e não há restrições para participar.¹¹

Além desses, existem outros concursos similares que incentivam a produção e difusão deste gênero literário nos últimos anos, tais como o VI Concurso Nacional de Microrrelos "Gayarrelatos" 2018 organizado pela Associação cultural "Gaya Nuño" de Tardelcuente (Espanha)¹²; e o X Concurso

⁸ Cf. ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 22

⁹ C.f. <http://www.mempogiardinelli.com/revistas.html>

¹⁰ Cf. <https://www.fundacioncesaregidoserrano.com/es/actividades/concurso-de-microrrelatos/v-edicion/item/791-fallo-de-la-v-edicion-del-concurso-internacional-de-microrrelatos>

¹¹ Cf. <http://escueladeescritores.com/concurso-cadena-ser/>

¹² Cf. <https://www.esritores.org/recursos-para-esritores/24307-vi-concurso-nacional-de-microrrelatos-qgayarrelatosq-2018-espana>

de Microrrelatos “De Paseo por El Prado y El Buen Retiro” 2018 realizado pela Rede de Bibliotecas Públicas de Madri.¹³ Atividades como essas acabam por fomentar um crescente interesse por parte de escritores e leitores pelo microrrelato.

Se este gênero é significativo para a Espanha, para a América Hispânica não é diferente. De acordo com Pollastri (2007a), o microrrelato está presente há quase um século na Argentina, inicialmente, com poucas aparições, mas logo com uma maior presença até se tornar efetivamente parte da literatura argentina. Os primeiros textos, vinculados à literatura modernista, estão presentes em *Filosofícula*, de Leopoldo Lugones.

Pollastri (2007a) destaca ainda que a vanguarda possui uma atitude própria de se ligar à difusão do gênero:

Os mesmos processos que afetam a poesia de vanguarda são incorporados à narrativa, permitindo o amadurecimento do modelo mais tradicional do conto até que alcance esta forma que atualmente se denomina microrrelato. Os movimentos de vanguarda reagem contra os desenvolvimentos discursivos e a análise sentimental no poema. Por que não assumir, então, que o mesmo destino cabe à prosa? (POLLASTRI, 2007a, p.12).¹⁴

Portanto, o microrrelato molda-se no século XX, iniciando-se com Leopoldo Lugones com *Filosofícula*, nutre-se com as transformações feitas por Horacio Quiroga, passa por Macedonio Fernández e chega à figura central de Jorge Luis Borges. Lagmanovich (2006) destaca além de Lugones, o também modernista Ángel de Estrada, com *Calidoscopio* (1911).

Depois do apogeu da fase modernista hispânica, alguns escritores produzem obras com a presença de narrativas breves em prosa, mesmo que ainda não destaquem apenas estas. Autores como Macedonio Fernández (1874- 1952),

¹³ C.f <https://www.tregolam.com/concurso/x-concurso-de-microrrelatos-de-paseo-por-el-prado-y-el-buen-retiro/>

¹⁴ Los mismos procesos que afectan la poesía de vanguardia se incorporan a la narrativa permitiendo madurar el modelo más tradicional del cuento hacia esta forma que actualmente se denomina microrrelato. Los movimientos de vanguardia reaccionan contra los desarrollos discursivos y el análisis sentimental en el poema. ¿Por qué no asumir, entonces, que la misma suerte cabe a la prosa? (POLLASTRI, 2007, p. 12)

Oliverio Gironde (1891- 1967) e Antonio Porcha (1886- 1969) cultivam contos nos moldes tradicionais, mas com a presença da brevidade.

Fernández Pérez (2010) traz dados importantes sobre a história cronológica do microrrelato moderno. Resumidamente, segundo o autor, entre os anos 1917-1949 estão os precursores do gênero, Torri, Lugones, Fernández, Anderson Imbert, que trazem o fragmentário como experimentação. Borges, Arreola, Monterroso apresentam uma intuição minimalista da escritura nas décadas de 1950 e 1960. Nos próximos anos, ocorre a consolidação da tradição com Cortázar, Denevi e Monterroso. Entre 1970 e 1985, etapa das expansões e rupturas, destacam-se Alcalde, Peri Rossi, Barros, Valenzuela, Galeano, Muñoz, Jiménez Emán. E entre as novas vozes estão Britto García e Ana María Shua, objeto deste trabalho.

2.2. Breves narrativas no Brasil

Muito cultivado e estudado na Espanha e na América Hispânica, o microrrelato, contudo, não é muito conhecido no Brasil, ainda que encontremos, já há algum tempo, exemplos do gênero em nossa literatura.

No cenário da crítica literária brasileira, são raros os estudos que envolvem minificção e microrrelato. Mesmo não possuindo um grande número de trabalhos, esse gênero é produtivo no que se refere à rede temática de seu estudo, pois, como poderá ser visto, é possível encontrar temas relacionados não só à literatura contemporânea.

Capaverde (2004), por meio dos conceitos de interdisciplinaridade e hibridez, elabora um diálogo entre miniconto e fotografia. Valendo-se dos textos de Julio Cortázar, “*Continuidad de los parques*” e das imagens das séries fotográficas *Things are Queer*, de Duane Michals, a autora promove uma reflexão na qual vê o miniconto como uma modalidade do conto, habitando a margem do gênero e conversando com as linguagens hipertextuais. Defende, assim, uma natureza híbrida das breves narrativas por acreditar que pertença a vários gêneros textuais. Embora a autora desenvolva em pouco mais de três páginas esta ideia,

não busca formulações de hipóteses para a problemática que gira em torno das fronteiras do miniconto enquanto gênero. Segundo seu entendimento, os trabalhos críticos não chegaram

a definição das características distintivas do miniconto e os resultados das tentativas que perseguem este propósito não são satisfatórios, pois incluem pontos que os caracterizam, mas que não os diferenciam do conto como gênero maior. (CAPAVERDE, 2004, p. 33).

O miniconto só poderia ser compreendido dentro da evolução do conto relacionada a outras formas breves. Capaverde (2004) apresenta a opinião de teóricos que acreditam na classificação do miniconto como um gênero independente devido a sua consolidação constatada por meio do aumento das publicações e projetos autônomos sobre o gênero. De acordo com essa visão, o miniconto nasceria do conto, mas hoje deve ser visto com marcas substancialmente próprias.

Do outro lado estão outros teóricos que acreditam na natureza híbrida do miniconto. Assim, a discussão em torno do seu pertencimento ou não ao conto não faz sentido algum. Capaverde (2004) coloca o seu trabalho dentro deste pensamento:

Neste trabalho, será defendida a segunda colocação [a discussão a respeito do pertencimento do miniconto ao gênero conto não faz sentido quando se pensa no miniconto como um não-gênero, um espaço de cruzamentos, um híbrido], acreditando que o mais importante é a observação das inter-relações possíveis entre diferentes gêneros que o miniconto proporciona, sem a preocupação de uma determinação entre estas fronteiras. Pensando desta forma, pode-se considerar que o miniconto seria uma modalidade do conto, porém tendo em sua identidade um pertencimento marginal ao conto, já que habita a margem do gênero e inaugura um diálogo com as linguagens multimídia e hipertextual. (CAPAVERDE, 2004, p. 33).

Observa-se que a autora se abstém da discussão que procura definir as fronteiras do miniconto enquanto gênero e busca dar ênfase às suas relações com outros gêneros e ao seu diálogo com diferentes linguagens.

Gonzaga (2007) prioriza como fortuna crítica estudos da América Hispânica e Estados Unidos devido ao fato de o desenvolvimento de estudos sobre o assunto no Brasil serem recentes. Em sua pesquisa, o autor apresenta um

panorama da produção de contos partindo da obra de Poe, a partir da qual foi delineando-se o espaço para a produção do miniconto, até o surgimento das brevíssimas narrativas com Monterroso e Denevi.

Durante grande parte do primeiro capítulo, o autor dá enfoque aos contos clássicos, modernos e pós-modernos, mas no final deste e no segundo capítulo dedica-se inteiramente a tratar das formas narrativas breves presentes na literatura e particularmente das minificções. Gonzaga (2007) afirma que a minificção pode ser dividida de duas maneiras:

A primeira delas diz respeito a uma convenção razoavelmente aceita, sintetizada por Zavala, quanto ao número de palavras de que estão compostos os relatos. (...) Chamaremos a essa primeira divisão de *formal*. No entanto, tal divisão não pode dar conta da natureza precisa dos relatos, por isso, decidimos partir para uma classificação mais fechada do gênero, que pudesse dar conta de suas possibilidades poéticas, assim chegamos a uma divisão *poética*, construída em conjunto com as observações de vários estudiosos e também oriunda de nossas convicções. Esta tipologia estaria dividida em quatro tipos básicos: da seguinte maneira: *relatos muito curtos ou ultracurtos de caráter narrativo (minicontos)*; *percepção poética ou metafísica (percepção)*; *fragmento, esboço ou sketch (vinheta)*; *fábula, paródia ou metaficção (minimetaficção)*. (GONZAGA, 2007, p. 38).

Pode-se observar acima que Gonzaga (2007) não se debruça apenas no miniconto, mas nas minificções de maneira geral, sendo o miniconto uma forma narrativa da minificção e os outros microtextos (que não são necessariamente narrativas) são vistos como formas híbridas. Assim, na definição do autor, os minicontos são textos nos quais,

estão preservadas, mesmo em tão pouco espaço, as características definidoras do conto convencional: brevidade (aqui extrema), ação narrativa (um episódio está sendo contado), personagem, trama, etc. A este tipo de minificção, que é capaz de manter a capacidade narrativa (independente dos recursos de que se utilize), chamaremos de *miniconto*. (GONZAGA, 2007, p. 45).

No terceiro e quarto capítulos de seu estudo, Gonzaga (2007) dedica-se a tratar de Dalton Trevisan e da análise de dez minificções evidenciando as potencialidades do gênero para, por fim, concluir seu trabalho ressaltando que o miniconto “deriva, sim, do conto, como parte das minificções, embora estas

estejam com frequência combinadas a outros materiais literários e extraliterários, dando origem a formas híbridas”. Ele mostra também que “a minificção é um gênero de prosa, com potencial narrativo, que possui uma poética própria, capaz de permitir realizações artísticas elevadas (...)” (GONZAGA, 2007, p. 109).

É importante a reflexão que o autor desenvolve a respeito do nível artístico do miniconto. Partilhamos de suas convicções e acreditamos que ele foi feliz ao constatar que o miniconto é rico, pois é crescente o interesse da crítica internacional pelo gênero. Os suportes analíticos possíveis para estabelecer as bases do gênero também mostram como este gênero é atrativo para a teoria literária.

Spalding (2008), partindo da obra *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, observa a presença do miniconto nos países hispânicos e Estados Unidos e como o gênero se desenvolveu no Brasil. O autor tem como objetivo principal “analisar como é possível produzir uma narrativa com começo, meio e fim preservando as propriedades do conto em espaço tão exíguo” (SPALDING, 2008, p. 10).

O estudioso inicia seu trabalho partindo de uma reflexão em torno do próprio conto com base em estudos de Nádia Gotlib, Enrique Vila-Matas, Cíntia Moscovich Faccioli, além de não deixar de citar o mestre Edgar Allan Poe¹⁵ e sua *A filosofia da composição*, até chegar ao miniconto utilizando as ideias de David Lagmanovich. Ao analisar os textos presentes na antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* organizada por Marcelino Freire (2004), Spalding reflete sobre as características das breves narrativas propostas por Lagmanovich (2006) e tenta demonstrar como um texto tão curto e enxuto consegue preservar as características contísticas.

Spalding (2008) fala sobre uma “miniaturização do conto” e acredita que o miniconto deve ser visto como uma reinvenção do mesmo. Usando a ideia proposta por Piglia (2004), de que cada conto conta duas histórias, o autor destaca que

¹⁵ Spalding destaca as principais características do conto apontadas por esses autores e a dificuldade de definição do conto.

tendo a história 1 elementos suficientes para o leitor identificar, perceber ou sentir a história 2, independente dessa história 1 ter dez páginas, um parágrafo ou uma linha, podemos falar, sim, em conto. Mais do que isso, o miniconto unifrásico seria uma espécie de radicalização desse conceito de conto, que seria uma narrativa que se constrói para fazer aparecer artificialmente algo que estava oculto. (SPALDING, 2008, p. 72).

Spalding (2008, p. 75) termina a sua escrita dando ênfase na necessidade de haver estudos voltados para os conceitos de efeito, intensidade e tensão sob uma nova perspectiva, “projetados num tempo posterior à leitura e construídos também no e pelo leitor, não apenas no e pelo texto”. Para ele, os textos de *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século* possuem em seus “não ditos”, estruturas narrativas e estratégias formais que remetem ao gênero conto; o que é preciso ser compreendido é que os valores dos séculos XIX e XX são distintos do tempo e espaço efêmeros, líquidos, fragmentários em que vivemos, mas o gênero conto continua presente em nossa cultura.

Sanfelici (2009) buscou apontar para as características que permanecem nos contos curtos e as rupturas com os contos anteriores a essa geração. A autora parte da emergência do conto brasileiro apresentando as suas grandes vertentes passando pelo regionalismo, sócio-documental, intimismo, fantástico e estranho, até chegar à geração 90, foco de seu estudo. Sanfelici (2009, p. 177) propõe “desenhar algumas das linhas que compõem as narrativas dos anos 90 até o presente, atentando ao que elas traçam, ao que criam e recriam, como e com o que se relacionam (...)”.

A pesquisadora traz à cena questões importantes para serem refletidas, por exemplo, como a cultura tecnológica e os meios de comunicação em geral afetam a produção literária pós década de 90 e a rede temática presente nessas narrativas. Entretanto, questões relacionadas às características que definem e delimitam o miniconto como gênero independente, não aparecem sistematicamente em seu estudo.

Em outro momento, Spalding (2012), buscou na prosa moderna de Machado de Assis e Oswald de Andrade origens do miniconto difundido, segundo

ele, por Dalton Trevisan. Em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Machado de Assis demonstrou preocupação com a concisão narrativa. Prova disso, segundo Spalding (2012), é o grande número de capítulos com uma página ou menos. Já Oswald de Andrade é lembrado pelo autor pelo *Manifesto Pau-Brasil* e *Memórias Sentimentais de João Miramar* nos quais a síntese, a agilidade, a velocidade e a concisão narrativa são colocadas em destaque como características da prosa modernista.

Se Machado de Assis e Oswald de Andrade são precursores, a minificção ganha contornos mais específicos com Dalton Trevisan, que, já no começo dos anos setenta, publicou quatro minicontos na conhecida antologia de Alfredo Bosi, *O conto brasileiro contemporâneo*. Spalding (2012) destaca a presença da produção do miniconto mesmo que naquele período não houvesse a distinção entre as breves narrativas do conto em si.

Entretanto, para Spalding (2012, p. 71), Trevisan leva o miniconto a uma espécie de limite quanto à miniaturização da prosa com o seu livro *Ah, é?*, de 1994, que traz 187 narrativas sem títulos dialogando com temas urbanos de uma sociedade cheia de problemas sociais como assassinatos, traições, pedofilia, violências, entre outros. A partir dessa publicação, as portas para a produção e debates sobre o miniconto no Brasil foram abertas, e mesmo que timidamente, estão até hoje promovendo reflexões importantíssimas para o gênero como um todo.

Alguns títulos e nomes são destacados pelo autor como importantes para a consolidação do miniconto no Brasil depois da publicação de Trevisan: *Contos contidos* (1996), de Maria Lúcia Simões; *O filantropo* (1998), de Rodrigo Naves; *Pérolas no decote* (1998), de Pólita Gonçalves; *A luz e a fresta* (1999), de Luiz Arraes; *Coração aos Pulos* (2001), de Carlos Herculano Lopes; *Passaporte* (2001), de Fernando Bonassi; *Eles eram muitos cavalos* (2001), de Luiz Rufatto; *Mínimos, múltiplos, comuns* (2004), de João Gilberto Noll; *Adeus contos de fadas* (2006), de Leonardo Brasiense.

Por sua vez, Vieira (2012) apresenta, inicialmente em seu estudo, as particularidades da minificção com base em estudos hispânicos de Lauro Zavala e

David Lagmanovich, além de usar as pesquisas acadêmicas sobre o gênero, pioneiras no Brasil de Pedro Gonzaga e Marcelo Spalding.

A relação entre ficção e realidade e uma descrição de uma classificação normativa para a minificção também são questões presentes nas discussões propostas pelo autor. Valendo-se de estudos de Lagmanovich e Zavala, ele elabora dez tipos formais possíveis de minificção: miniconto; minificção proverbial ou aforística; com feição de piada ou jogo de palavras; com marcas fabulares e morais; minicrônica; minificção com dicção poética; intertextual ou de apropriação; metalinguística ou metaminificção; ensaística; minificção gráfica. Sobre o miniconto, afirma:

Chamaremos miniconto àquele tipo de texto que exponha os movimentos narrativos típicos do conto, seja tradicional, moderno ou contemporâneo. Dessa forma, o miniconto, categoria mais austera, aparece-nos como aquele apegado ao enredo, a acontecimentos sucessivos. Certamente, os limites são tênues, e aqui são postos apenas como balizas para nosso esforço tipológico. (VIEIRA, 2012, p. 48).

Na primeira parte do seu trabalho, o autor também explora os atuais suportes de transmissão, circulação e armazenamento do miniconto. Já no segundo capítulo da sua tese, Vieira (2012) apresenta a linha de produção de minicontos no Brasil: partindo das *Canções sem metro*, de Raul Pompéia, chega à década de 70, que marca a configuração da minificção brasileira. Dalton Trevisan é colocado pelo autor como um minificcionista por excelência em razão de sua obra ser vista como um exemplar máximo de condensação narrativa, e o livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, de Marcelino Freire também recebe uma atenção especial por ter realçado a presença da minificção no Brasil.

O autor dedica ainda capítulos do seu estudo para tratar o conceito de paratextualidade com o espaço de minificção no meio editorial, além de apresentar uma gama de escritores e obras brasileiros contemporâneos pós década de 70 até os anos de 2010, ano em que a minificção tornou-se significativa no espaço literário de nosso país. Concluindo o seu trabalho, Vieira (2012, p. 149) destaca que há um discurso crítico e teórico ainda em formação para o estudo da

minificção e que “a relativa dificuldade em estabelecer parâmetros próprios para a sua caracterização é um estímulo para sua análise e apreciação”.

Esse trabalho é importante para a crítica literária que se interessa pela brevidade presente na literatura, já que de forma sistemática, objetiva e completa, o autor consegue elaborar uma discussão interessante em torno da minificção.

Silva (2013), em outro estudo que envolve a minificção, apresenta sucintamente um breve panorama da crítica relacionada à produção de classificação do miniconto. Mesmo sendo um trabalho voltado para a literatura infanto-juvenil, a autora traz também alguns dados interessantes sobre o gênero.

Feita esta apresentação, é importante ainda citar uma discussão presente nos estudos sobre minicontos relacionada com os seus precursores. Durante as leituras dos trabalhos envolvendo o gênero em questão, foi possível perceber que associar nomes contemporâneos como Dalton Trevisan, Marina Colasanti, João Gilberto Noll à produção de minicontos é comum, porém traços do gênero são encontrados anteriormente. De acordo com Vieira (2015), foram esboçados os primeiros passos do gênero que foi firmado na Semana de Arte Moderna de 1922 e que já haviam sido delineados no século XIX:

A literatura brasileira de finais do século XIX e em todo o século XX percorreu múltiplos caminhos inventivos, quer na narrativa, na poesia, ou ainda em modos de representação textual que se insurgem contra impedimentos genéricos, como o ensaio e a crônica, sobretudo aqueles das décadas de 1950 e 1960.

Basicamente, a voga mini ficcional tem origem referencial e conceitual na Semana de Arte Moderna de 1922. Coloca-se dessa maneira pelo fato de a literatura modernista conferir valor a textos fracionados, breves, com alusões à piada e ao chiste, ao provérbio invertido ou parodiado, que serão incontornáveis às gerações seguintes. (VIEIRA, 2015, p. 78).

Vieira (2015, p. 68) cita grandes nomes como Machado de Assis, com uma tendência ficcional de se situar em textualidades comprimidas, e Raul Pompéia, com peças literárias próximas do poema em prosa com teor ficcional em “exíguo espaço da imprensa”.

Assim, enquanto alguns dão créditos aos mais contemporâneos ou nomes importantes da literatura brasileira, outros procuram lembrar nomes não

recorrentes da nossa literatura. Almeida (2012) tenta veementemente dar destaque a outros nomes esquecidos na produção do miniconto. Por exemplo, segundo ele, o mineiro Elias José já produzia minicontos conscientemente nos anos de 1960. Francisca Vilas Boas, Sebastião Resende e Marco Antonio de Oliveira também são nomes lembrados pelo autor. Eles fizeram parte de um grupo de escritores pioneiros na produção das minificções, com textos divulgados em 1968 e 1969, em publicações como o *Poleiro de Urus* e *Cadernos 20*, produzidas pelo Diretório Acadêmico da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé.¹⁶

Essa discussão e reivindicação quanto ao início da produção minificcional no Brasil mostra que o gênero miniconto, longe de ser considerado de menor importância, vem ganhando prestígio no cenário da crítica literária brasileira. Dessa maneira, os estudos apresentados anteriormente e a discussão acima exposta em torno da origem do gênero dão espaço para novos trabalhos e pesquisas, pois há ainda muito a se dizer sobre o miniconto para formarmos uma base sólida com instrumentos necessários para a compreensão desse fenômeno que é o miniconto.

2.3. Características do microrrelato

Acreditamos que o microrrelato possui características essenciais que lhe dão autonomia como gênero literário. É fato que mantém diálogo próximo com outros gêneros, como, por exemplo, o conto, mas seu conjunto de particularidades é suficiente para dar-lhe este estatuto.

De acordo com Lagmanovich (2005), tanto microconto, microrrelato, minificção, miniconto, minirrelato ou ficção mínima trazem consigo no nome as duas marcas principais do gênero: micro e mini trazem a brevidade; ficção, relato e conto oferecem a ideia de que o que é narrado nestes textos são possibilidades de realidades possíveis.

Álamo Felices (2010) traz resumidamente as principais características do microrrelato: características discursivas (narratividade; hiperbrevidade; concisão e

¹⁶ http://divirta-se.uai.com.br/app/noticia/pensar/2014/06/28/noticia_pensar,156751/sendas-do-miniconto.shtml

intensidade expressiva; fragmentariedade; hibridez genérica); características formais (trama com ausência de complexidade estrutural; personagens com mínimo de psicologismo; construção essencial do espaço; anti-descrição; tempo com uso extremo da elipse; diálogos praticamente ausentes; final enigmático); características temáticas (intertextualidade; metaficção; ironia, paródia, humor; presença de fantasia; intenção crítica); e características pragmáticas (impacto sobre o leitor; exigência de um leitor ativo).

Por sua vez, Andres-Suárez (2010a) destaca a extensão, a concisão, o esquema básico narrativo que contém uma relação entre personagens e espaço/tempo e a voz narrativa como características formais. Para a autora, na rede temática, predominam os relatos intertextuais, fantásticos e humorísticos e no que se refere às características estruturais, dá ênfase na importância do título e no desfecho do microrrelato.

Nota-se que as características formais, discursivas e temáticas são constantemente lembradas por autores nos estudos sobre o microrrelato, isto porque elas são importantes para a interpretação das breves narrativas. Não estamos afirmando que não sejam relevantes para outros gêneros, mas de forma especial para o microrrelato, pois as suas características essenciais cumprem a função de potencializar o seu efeito no leitor. Deter-nos-emos nestas questões a seguir, mas precedentemente julgamos ser necessária a exposição da justificativa sobre a escolha do termo *microrrelato* para nomear o gênero que estamos estudando.

2.3.1. Microficção, Miniconto, Microrrelato...

Microrrelato, miniconto, microficção são termos que não devem ser usados indistintamente para se referir a um mesmo texto literário, mesmo que exista essa tendência bastante generalizada na América Hispânica, como bem lembra Andrés-Suárez (2010b, p. 158). Convém destacar que isso ocorre porque a crítica ainda não estabeleceu uma nomenclatura única, fixa e determinada para

este gênero narrativo não contribuindo para a consolidação de uma nomenclatura consistente.

A Argentina, possivelmente pela influência de Lagmanovich, utiliza o termo microrrelato; Venezuela e Colômbia preferem o termo microconto; Chile possui variações entre microconto e miniconto; já no México, em virtude dos trabalhos de Lauro Zavala, reconhecido teórico desse gênero narrativo, optam pela nomenclatura de minificção; no Brasil, o termo preferido é miniconto, também pela influência dos estudos produzidos por Zavala.¹⁷

Com base nas leituras feitas para esta reflexão, é necessário diferenciar tais termos e justificar a escolha deste trabalho uma vez que a autonomia do microrrelato está sendo defendida. Começemos por minificção.

Concordamos com os autores que veem a minificção como uma categoria que compreende uma área maior que o microrrelato ou o miniconto. Tomassini e Maris Colombo (1996) apresentam a minificção como capaz de englobar as estruturas de outros textos que possuem em comum a ênfase na brevidade e no estatuto ficcional, mas sem fazer alusão a uma classe de superestrutura discursiva determinada. Fábula, aforismo, parábola, são alguns exemplos.

Seguindo esse pensamento, a minificção daria conta de obras literárias ficcionais brevíssimas. De acordo com Andres-Suárez (2010b),

A minificción está, portanto, constituída por uma classe de obras literárias em prosa, bastante breves, que tratam de eventos e personagens imaginárias, com extensão reduzida, e é uma supracategoria literária poligenérica (um hiperônimo) que agrupa os microtextos literários ficcionais em prosa, tanto os narrativos (...) quanto os não narrativos (...).¹⁸ (ANDRES-SUÁREZ, 2010b, p. 164).

¹⁷ Como vimos anteriormente neste trabalho, os estudos críticos sobre esse gênero no Brasil, possuem como embasamento teórico as ideias desenvolvidas pelo autor mexicano.

¹⁸ La minificción está, pues, constituida por una clase de obras literarias en prosa muy breves que tratan de sucesos y personajes imaginarios con muy reducida extensión, y es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo) que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos (...) como a los no narrativos (...). (ANDRES-SUÁREZ, 2010b, p. 164).

Assim, a minificção pode ser considerada um gênero que abraça diversas formas narrativas e o miniconto e microrrelato estariam incorporados em seu interior. Destaca-se, porém, que utilizar ambos os termos (miniconto e microrrelato) como sinônimos não contribui para a sua desvinculação do gênero conto.

De acordo com o dicionário Michaelis on-line, o prefixo mini “diz-se de ou qualquer item ou produto em tamanho reduzido”¹⁹. Desse modo, esse prefixo dá conta da principal característica deste gênero narrativo, porém a utilização do termo *conto* faz com que a associação com o mesmo seja iminente.

Andres-Suárez (2010a) adota o termo microrrelato. Considerando que os prefixos “micro” e “mini” destacam a brevidade do gênero, os vocábulos “conto” e “relato” expressam o seu caráter narrativo. Optar pelo termo microrrelato mostra o desejo de marcar a identidade autônoma deste tipo de obra em relação ao conto. A autora acredita que o microrrelato

como categoria narrativa se depura por meio do conto, mas a sua progressiva redução e condensação (...) [resultaria em] uma mutação estrutural e em uma mudança de estatuto genérico, chegando a transformar-se em uma entidade autônoma e independente.²⁰ (ANDRES-SUÁREZ, 2010a, p. 162).

Com esse pensamento, qualquer relação a um tipo de caráter híbrido é afastada do conceito de microrrelato, uma vez que este é visto como um tipo de texto com características próprias. Entretanto, outros autores optaram por defender a hibridez do microrrelato, dentre eles, se destaca Lauro Zavala.

Zavala (2002) prefere uma classificação bem precisa e categórica para os textos com extensão curta. O autor delimita tipos de textos curtos de acordo com o número de palavras que os mesmos possuem. Assim, há o conto convencional, o conto curto, o conto muito curto e o conto ultracurto:

¹⁹ C.f <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/mini/>

²⁰ como categoría narrativa se decanta, a partir del cuento, pero su progresiva reducción y su condensación (...) [redundaría en] una mutación estructural y un cambio de estatuto genérico, llegando a convertirse en un entidad autónoma e independiente. (ANDRES-SUÁREZ, 2010, p. 162).

Para estudar o conto breve podemos partir do acordo que existe entre escritores e críticos que estabeleceram a extensão do conto convencional variando entre 2.000 e 10.000 palavras. Ao estudar as antologias e as pesquisas que foram feitas até agora sobre contos cuja extensão é menor que 2.000 palavras, proponho reconhecer a existência de três tipos de contos breves. As diferenças genéricas que existem entre cada um destes tipos de contos dependem de suas respectivas extensões. Aqui proponho chamar a cada um destes tipos de relatos, respectivamente, de conto curto, muito curto e ultracurto. Abaixo do limite das 2.000 palavras parece haver três tipos de contos distintos entre si: curtos (de 1.000 a 2.000 palavras), muito curtos (de 200 a 1.000 palavras) e ultracurtos (de 1 a 200 palavras).²¹ (ZAVALA, 2002, p.540).

Esta é uma forma válida para reconhecer e delimitar estes textos, porém, percebe-se que esta classificação pode trazer algumas implicações e acarretaria outras discussões. O número exato de palavras que um texto deve conter para estar enquadrado sob uma nomenclatura pode ser preciso, mas não justo. O que diríamos de um texto narrativo ficcional com 10.001 palavras? Estaríamos diante de um romance?

O uso do número exato de palavras para estabelecer uma classificação para demarcar limites entre textos literários também resultaria em discussões a respeito das traduções. Uma vez que ocorre variação na quantidade de palavras na transposição de uma obra literária para outro idioma, resultaria inviável a contagem de vocábulos para uma categorização.

Existem ainda teóricos, como Violeta Rojo, que veem esta questão de nomenclatura buscando uma especificidade como uma forma de tornar o estudo do gênero “complicado”. Rojo (2016) coloca sua opinião desta forma:

Ao revisar a história do gênero, podemos comprovar que a nomenclatura minificción/microrrelato/miniconto é recente. (...)

²¹ Para estudiar el cuento breve podemos partir del acuerdo que existe entre escritores y críticos al señalar que la extensión de un cuento convencional oscila entre las 2.000 y las 10.000 palabras. Al estudiar las antologías y las investigaciones que se han realizado hasta ahora sobre cuentos cuya extensión es menor a las 2.000 palabras, en lo que sigue propongo reconocer la existencia de tres tipos de cuentos breves. Las diferencias genéricas que existen entre cada uno de estos tipos de relatos dependen de la extensión respectiva. Aquí propongo llamar a cada uno de estos tipos de relatos, respectivamente, cuento corto, muy corto y ultracorto. Por debajo del límite de las 2.000 palabras parece haber tres tipos de cuento distintos entre sí: cortos (de 1.000 a 2.000 palabras), muy cortos (de 200 a 1.000 palabras) y ultracortos (de 1 a 200 palabras). (ZAVALA, 2002, p.540).

Segundo Javier Perucho (Perucho), o termo microrrelato foi utilizado pela primeira vez por José Emilio Pacheco em sua coluna *Inventario* a partir de 1977. Dolores Koch, possivelmente a primeira teórica do gênero, utilizou o termo micro-relato em 1981. Nos anos 70 também se usava a denominação minicontos. Minificção passou a ser mais usual a partir do Primeiro Colóquio Internacional no México em 1998. Eu utilizei o termo miniconto em 1992 porque pensei ser um conto muito curto, com todas as características da forma canônica, exceto a extensão. Entretanto, agora não tenho tal certeza, por isso prefiro minificção. Embora haja estudos que estabeleçam diferenças entre um e outro em razão das suas características, sendo a minificção o termo geral que engloba os relatos e contos muito curtos, creio que tal especificidade apenas complica.²² (ROJO, 2016, p. 380).

Observa-se que todos os termos estão relacionados com os princípios básicos deste texto literário em prosa: brevidade e narratividade. Entretanto, não se deve utilizar miniconto, microrrelato e minificção como sinônimos.

Desse modo, reforçando o que foi mencionado, assim como Andres-Suárez, optamos pelo termo microrrelato em razão da posição de considerá-lo um gênero completamente independente do conto: não o vemos como um conto em miniatura, mas como um tipo de texto narrativo que inclui um relato, mas sem a necessidade de um desenlace narrativo. Isto pode trazer a ideia de recorte de outro texto de maior extensão, mas como poderá ser visto, essa é a ideia de fragmentação, outra característica do microrrelato.

A ação é extremamente importante, e igualmente importante é o modo como é construída. Dedicar-nos-emos a exemplificar algumas características que comprovam, a nosso ver, a autonomia do microrrelato e que o diferencia dos demais gêneros, tomando como base as abordagens teóricas dos autores Andres-Suárez e Lagmanovich.

²² Al revisar la historia del género podemos comprobar que la nomenclatura minificción/microrrelato/minicuento es reciente. (...) Según Javier Perucho (Perucho), el término microrrelato lo utilizó en primer lugar José Emilio Pacheco en su columna *Inventario* a partir de 1977. Dolores Koch, posiblemente la primera teórica del género, utilizó micro-relato a partir de 1981. En los años 70 también se usaba minicuentos. Minificción se hizo más usual a partir del Primer Coloquio Internacional en México en 1998. Yo utilicé el término minicuento en 1992 porque me parecía que era un cuento muy corto, con todas las características de la forma canónica, con la excepción de la longitud. Sin embargo, ahora no tengo tal certeza, así que prefiero minificción. Si bien hay estudios que establecen diferencias entre uno y otro en razón de sus características, siendo la minificción el término paraguas que acoge a los relatos y cuentos muy cortos, creo que tal especificidad solo complica. (ROJO, 2016, p. 380).

2.3.2. Brevidade

Como já citado, a ideia da brevidade está estritamente vinculada com o microrrelato, como pode ser comprovado pela necessidade desta característica ser assinalada até mesmo na nomenclatura do gênero. Entretanto, definir a brevidade de um texto literário não é tarefa fácil.

Lagmanovich (2006) apresenta formas de diferenciação entre o breve e o extenso, mas ressalta os problemas dessa diferenciação. O autor expõe a possibilidade de diferenciação por meio da quantidade de palavras. Se considerarmos o limite de 400 palavras para a minificação, descartaremos uma obra com 405 palavras? Lagmanovich (2006, p. 38) afirma que esta lógica aritmética é absurda e acredita que “Breve é aquilo que, em minha leitura, percebo como breve; extenso é aquilo que, em minha leitura, percebo como extenso”.²³ Acreditamos que o autor propõe esse questionamento se referindo à proposta de Zavala citada anteriormente, na qual o autor dá a quantidade exata de palavras necessárias para classificar os tipos de minificação.

Já expusemos nossa opinião sobre tal classificação. Parece-nos injusto limitar tão categoricamente o número de palavras que um texto deva ter para estar compreendido sob uma nomenclatura. Como disse Lagmanovich (2006), a brevidade é o que nos parece breve, e essa característica está mais ligada com os recursos utilizados e impressões fomentadas do que com número de palavras presentes na narrativa.

Por sua vez, Andres-Suárez (2010) acredita que o ideal seria o texto não ultrapassar uma página de extensão para que possa ser lido de uma única vez e assim garantir a sua unidade de impressão. Esta unidade de impressão se relaciona com a totalidade narrativa presente no microrrelato.

É frequente notar que o limite mínimo da quantidade de palavras no microrrelato está em torno de uma linha ou 10 palavras. Um exemplo desta

²³ Breve es aquello que, en mi lectura, percibo como breve; extenso es aquello que, en mi lectura, percibo como extenso. (LAGMANOVICH, 2006, p. 38)

hiperbrevidade narrativa pode ser constatado no microrrelato “*La insaciable*”, presente em *Casa de Geishas* que contém 17 palavras contanto o título²⁴:

LA INSACIABLE

A otra mujer la llaman La Insaciable, como si alguien, alguna vez, saciara algún deseo. (SHUA, 2009, p. 303).

A INSACIÁVEL

Chamam a outra mulher de *A Insaciável*, como se alguém, alguma vez, tivesse saciado algum desejo. (SHUA, 2009, p. 303).

Não é o objetivo desta reflexão discutir o limite de palavras para que um microrrelato seja breve ou hiperbreve. Destaca-se apenas que os microrrelatos presentes em *Casa de Geishas* variam entre 17 e 174 palavras contando os títulos. A teoria está sujeita às obras e não o oposto, dessa forma, tentar nomear e classificar textos literários com base em uma linha tão tênue como o número de palavras não parece eficiente ou significativo para os objetivos deste trabalho.

O que se procura destacar e o que se entende como características essenciais do microrrelato são a condensação dos motivos narrativos, a eliminação de tudo o que é supérfluo para a narrativa, a natureza elíptica das obras. Considerando essas características, o foco desta pesquisa está na forma como cada relato é construído e quais recursos são utilizados para que sua significação se complete em uma forma tão breve. Além disso, será discutido o que esta extrema brevidade acarreta na interpretação dos textos, visto que a brevidade no microrrelato possui um efeito distinto se comparada com a brevidade do conto, como se verá adiante.

Constatou-se durante as leituras que, no microrrelato, ocorre uma supressão de ações e acontecimentos secundários que não são importantes para a narração. Dessa forma, o tempo narrativo se condensa e por esse motivo o uso da

²⁴ Como veremos posteriormente, o título é, segundo alguns teóricos, parte significativa no microrrelato.

linearidade e da elipse é constante, como pode ser observado no microrrelato a seguir:

CLIENTE FANTASMA I

Se habla entre ellas de un cliente fantasma, cuyo exigente ectoplasma visitaría a algunas (pero no a todas), cuya existencia estaría confirmada por el parto de Ermelinda, madre de un niño invisible que ella atribuye, en cambio, a un funcionario de la Dirección Impositiva. (SHUA, 2009, p. 282).

CLIENTE FANTASMA I

Se fala entre elas de um cliente fantasma, cujo ectoplasma exigente visitaria a algumas (mas não todas), cuja existência estaria confirmada pelo parto de Ermelinda, mãe de uma criança invisível que ela atribui, por sua vez, a um funcionário da Diretoria de Impostos. (SHUA, 2009, p. 282).

Nota-se que não há neste microrrelato a caracterização excessiva ou detalhada dos personagens, tampouco descrições minuciosas dos acontecimentos: não é possível saber como o Cliente Fantasma se relacionou com Ermelinda, ou os motivos que a levaram a atribuir o filho a um funcionário da Diretoria de Impostos. Isso ocorre graças ao fato de que descrições temporais ou espaciais detalhadas e processos minuciosos de singularização das personagens não fazem parte do microrrelato.

A supressão de ações e de acontecimentos colabora para a hiperbrevidade narrativa presente nesse texto literário. O leitor, conhecedor de outras formas narrativas nas quais há desenvolvimento preciso das ações, vê nessa ausência uma falta que deverá ser suprida por ele próprio. Portanto, existe a elipse, não apenas descritiva, mas também alusiva, visto que o leitor pode encontrar uma história oculta e invisível aos seus olhos entre as linhas do microrrelato.

O uso do diálogo como recurso narrativo também não é frequente no microrrelato, e quando há, é feito de maneira sucinta. Isto ocorre por causa da ênfase ser dada ao desenvolvimento das ações. No conjunto de microrrelatos contidos na primeira parte do livro *Casa de Geishas* não existem diálogos como recurso narrativo, desse modo, será utilizado como exemplo um relato contido na parte *Variaciones* do livro *Botánica del Caos* da autora:

CONQUISTA DE LA NUEVA ESPAÑA IV

- Mis cortesías, mis respetos - dice el conquistador, con grave sonrisa y reverencia.

- Mis escupitajos, mis insultos – traducen los lenguas, imitando su gesto.

Los mexicanos entienden perfectamente. Sonríen y devuelven los cumplidos. Besan la tierra con las manos y la boca, preparan secretamente las armas.

Los lenguaraces serán recompensados con justicia por el bando que resulte triunfador. ¿Acaso una traducción más literal habría evitado la guerra? (SHUA, 2009, p. 584).

CONQUISTA DA NOVA ESPANHA IV

- Minhas cortesias, meus respeitos – diz o conquistador, com um sorriso sério e reverência.

- Meus escarros, meus insultos – traduzem os intérpretes, imitando seu gesto.

Os mexicanos entendem perfeitamente. Sorriem e devolvem os cumprimentos. Beijam a terra com as mãos e a boca, secretamente preparam as armas.

Os intérpretes serão recompensados com justiça pelo bando que saia triunfante. Por acaso uma tradução mais literal teria evitado a guerra? (SHUA, 2009, p. 584).

Percebe-se que o diálogo foi utilizado nesse microrrelato por ser essencial para a trama narrativa, que se desenvolve em torno de uma questão de discurso e intenção discursiva e as suas consequências em um cenário de conflito. Assim, esse recurso narrativo foi utilizado por fazer parte da base temática deste texto, a conquista do povo asteca pelos espanhóis e a comunicação precária entre essas duas nações.

Como já foi citado, a concisão é uma marca importante para o microrrelato. Para chegar a um texto conciso, este gênero não admite redundância e necessita da máxima simplificação da trama narrativa. Essa característica pode ser observada no microrrelato a seguir extraído de *Casa de Geishas*:

EN EL PATIO

En verano se baila en el patio, con faroles y lepidópteros nocturnos. La danza es lenta, las parejas se abrazan, los cuerpos se buscan y se unen, se adhieren los vientres y los pechos, la música es densa, el aire es viscoso, para despegarlos basta con sumergirlos un ratito en agua tibia. (SHUA, 2009, p. 266).

NO PÁTIO

No verão dançam no pátio, com luminárias e lepidópteros noturnos. A dança é lenta, os casais se abraçam, os corpos se buscam e se unem, colam-se os ventres e os peitos, a música é densa, o ar viscoso, para desgrudá-los basta apenas submergi-los um pouquinho em água morna. (SHUA, 2009, p. 266).

No microrrelato acima se observa a trama sem complexidade de uma ação, mas são nítidos os elementos de uma narrativa, embora extremamente breve. Há um narrador, personagens, espaço e ambientação envolvidos em uma ação.

O narrador heterodiegético, segundo a classificação de Genette (1979), não participa do relato, entretanto é caracterizado tendo como foco narrativo “autor onisciente intruso”, segundo a classificação de Friedman *apud* Franco Jr. (2003). Esse narrador possui um ponto de vista que transcende espaço e tempo e passa a sensação de conhecer tudo e a todos da narrativa.²⁵ O espaço, o pátio da casa, e a ambientação, de nebulosidade, mistério e sensualidade são transmitidos para o leitor por esse narrador, bem como as personagens, embora não caracterizadas detalhadamente.

De acordo com o que Romero Navarro (2013) afirma, a trama do microrrelato não possui complexidade estrutural e o tradicional esquema introdução, desenlace e desfecho dos acontecimentos são extremamente sintetizados, e é o que ocorre no microrrelato em “*En El Patio*”. Por esse motivo, os microrrelatos podem fazer com que alguns leitores tenham a sensação de estarem diante de esquemas ou fragmentos de contos, pois a estrutura narrativa se faz presente enquanto os comentários e digressões são eliminados.

A concisão da linguagem ocasionada pela extrema brevidade está relacionada com o que alguns críticos consideram a condição de fragmento no microrrelato. Segundo Larrea (2004), o fragmentarismo revela uma cultura que está ligada ao instante: os personagens das narrativas existem no fulgor do fragmento, na vivência do imediato, no momento instantâneo. Por estar ligada com a concisão da linguagem e com a concentração significativa da trama, a

²⁵ Voltaremos a falar sobre o narrador ainda neste capítulo do nosso trabalho.

fragmentação está estritamente ligada com a brevidade. De acordo com a autora Larrea (2004):

A fragmentação nos textos contemporâneos de literatura hispano-americana é um signo da ruptura do contrato mimético, da falta de lógica do mundo e da consideração do artista pela síntese como revelação de uma faceta significativa da realidade. Também tem relação com um projeto de abolição das categorias temporais e espaciais a fim de que no fragmento possa revelar ao leitor algum tipo de intensidade. Por último, a fragmentação tem a ver também com a cultura do periférico, isto é, com uma visão desprovida do poder hegemônico dos grandes relatos.²⁶ (LARREA, 2004, s.p.).

O leitor sente essa intensidade e tenta modelar uma imagem automatizada feita em pedaços, trabalhando com fragmentos de ideias, de átomos de ação, correspondendo cada vez mais à sua própria existência num cotidiano de pressa e de ruídos. Vida aos pedaços, eventos fruídos em partes, o todo dificilmente apreensível de uma só vez: no microrrelato a fruição dos quadros dá-se nessa medida.

Com base nos poucos elementos que encontra no microrrelato devido à elipse, o leitor precisa construir a trama narrativa; a elipse, por outro lado, oferece algo que agrada o leitor moderno: a interatividade. O mesmo pode ocorrer nas narrativas convencionais, como contos e romances, mas não com a igual intensidade.

Além de que, este tipo de narrativa proporciona também ao leitor a leitura rápida. Atualmente, não há tempo a perder, já que existe pouco tempo disponível para algumas atividades como, por exemplo, a leitura. As pequenas telas de dispositivos móveis são utilizadas a todo o momento por uma grande quantidade de pessoas que contribuem para a propagação do gênero, pois a tecnologia e a internet móvel aumentaram a facilidade ao acesso a informações e a esses textos

²⁶ El fragmentarismo en los textos contemporáneos de la literatura hispanoamericana es un signo de la ruptura del contrato mimético, de la ilogicidad del mundo y de la consideración del artista por la síntesis como revelación de una faceta significativa de la realidad. También tiene relación con un proyecto de abolir las categorías temporales y espaciales a fin de que en el fragmento revele al lector toda una suerte de intensidad. Por último, la fragmentación tiene que ver también con la cultura de lo periférico, es decir, con una visión desprovista del poder hegemónico de los grandes relatos. (LARREA, 2004, s.p.)

de extensão reduzida. Constantemente, as pessoas estão lendo algo no celular, e por esse motivo, textos literários e escritores podem estar mais próximos dos seus leitores.

O microrrelato, graças a sua brevidade, pode ser lido do começo ao fim no ônibus, no metrô, na fila de um banco. Um exemplo relacionado com o aproveitamento do tempo para leituras é o que acontece na cidade francesa, Grenoble. Existem em alguns pontos da cidade máquinas que distribuem contos. Os leitores podem selecionar contos de um, três ou cinco minutos de leitura.²⁷

A ideia de fragmento proposta anteriormente por Larrea (2004) pode ser observada nos microrrelatos de Shua durante a leitura de cada narrativa, já que mesmo fazendo parte de uma antologia ou de microrrelatos integrados²⁸, os textos presentes em *Casa de Geishas* podem ser lidos de forma independente. Destacamos que se lidos de maneira integrada, teremos outra dimensão interpretativa dos textos literários, entretanto, isso não impede a leitura de forma individual de cada relato. Essa diferença reside no fato da necessidade de um complemento proporcionada pela sensação de fragmento ser suprida na leitura consecutiva de outro texto literário.

No microrrelato, a brevidade é alcançada por meio da elipse, entre outros recursos, e conta com o leitor. Este tem o papel de preencher todas as lacunas presentes nas narrativas, e isto traz uma marca para o gênero: a vasta possibilidade de interpretações. A sensação de ausência faz com o que leitor reflita e busque mais significados nas poucas linhas impressas. Portanto, nota-se que a relação entre texto e leitor é peculiarmente densa no microrrelato, pois o gênero exige muito de quem o lê. De acordo com o que afirma Roas (2012, p. 60), “É certo que no microrrelato se reforça o papel do leitor, pois lhe é solicitado um maior envolvimento (...)”.²⁹

²⁷ Cf. <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/12/1716338-cidade-francesa-recebe-maquinas-que-distribuem-contos-gratuitamente.shtml>

²⁸ Lagmanovich chama de microrrelato integrado aqueles textos que aparecem conectados com outros de iguais características formando um conjunto. (LAGMANOVICH, 2005, p. 63)

²⁹ “Es cierto que en el microrrelato se refuerza el papel del lector, pues se le pide una mayor implicación (...)”. (ROAS, 2012, p. 60)

Ainda sobre esse assunto, Roas (2012) afirma que

Sua hiperbrevidade e os diversos recursos que esta implica – uso extremo da elipse, caráter aberto e polissêmico, emprego constante da intertextualidade (...) – exigiriam uma maior cooperação do receptor, ou ainda, como não duvidam em afirmar muitos críticos, um leitor mais competente do que o que requerem outras formas narrativas. A hiperbrevidade implicaria uma maior quantidade de vazios de informação para ser preenchida por esse leitor hiperativo. E ele, por conseguinte, determinaria, segundo essas vozes, um leitor modelo especial para o microrrelato além de algumas diferentes estratégias de leitura.³⁰ (ROAS, 2012, p. 54).

Nota-se que a colaboração do leitor e o uso do intertexto assumem papéis importantes na construção da interpretação do microrrelato. As próximas páginas serão utilizadas para tratar desses aspectos.

2.3.3. Leitor e intertexto

Um texto só é completo com a participação de um leitor que exerça o papel de decodificar cada sintagma linguístico presente em seu interior. Como já mencionou Eco (1986, p. 35), uma expressão continua sendo “*flatus vocis*”, uma emissão fonética sem correspondência de significado, até que o seu operador a correlacione, abra o dicionário para toda a palavra e reconheça a função de cada termo no contexto da frase.

O microrrelato requer um leitor atento que seja capaz de identificar as informações presentes nas entrelinhas do pequeno texto narrativo. Como o texto é brevíssimo, um leitor desatento deixaria passar algumas informações importantes para uma interpretação mais profunda. Dessa forma, como declara Lagmanovich (2006, p. 204) “a brevidade da composição requer que a atenção do leitor não se desvie em momento algum, alcança-se isso acentuando a velocidade da

³⁰ Su hiperbrevidad y los diversos recursos que esta implica – uso extremo de la elipsis, carácter abierto y polisémico, empleo constante de la intertextualidad (...) - exigirían una mayor cooperación del receptor, o incluso, como no dudan en afirmar muchos críticos, un lector más competente que el que requieren otras formas narrativas. La hiperbrevedad implicaría una mayor cantidad de vacíos de información a rellenar por parte de ese lector hiperactivo. Y ello, por tanto, determinaría, según dichas voces, un lector modelo especial para el microrrelato y unas diferentes estrategias de lectura. (ROAS, 2012, p. 54)

narración”.³¹ Isto é, essa velocidade narrativa está vinculada com a brevidade elaborada no microrrelato, que dará ao leitor a responsabilidade de decodificação do texto.

Por esse motivo, a leitura do microrrelato também se dá de maneira diferente em comparação com outras narrativas. Depois de percorrer com os olhos as poucas linhas escritas, a necessidade de associação a outras leituras que possivelmente o leitor já fez é imprescindível. Da mesma forma, é indispensável um momento de reflexão posterior ao ato da leitura do texto.

Assim, existe uma cooperação entre leitor e narrador. Como afirma Eco (1986), o autor prevê que o seu leitor modelo compartilhe uma série de competências que deem conteúdo às expressões utilizadas pelo narrador. A esse respeito, Hernández Mirón (2010) assegura que o microrrelato necessita de um leitor ativo e cúmplice, que tenha conhecimento dos mecanismos linguísticos e da tradição e história literária para ser capaz de alcançar a total significação da curta narrativa, dessa forma, a interpretação da obra conta com o leitor e com a bagagem literária que possui. Vejamos um exemplo de microrrelato presente na segunda parte do livro *Casa de Geishas, Versiones*, para ilustrar essa cooperação:

COMO ULISES

Como Ulises, un hombre vuelve de la guerra, o de la cárcel o del destierro. Un golpe le ha quebrado la nariz. Ahora se parece un poco a Kirk Douglas, aunque su pelo es ralo y casi blanco y los harapos cuelgan de su cuerpo sin ninguna gracia. Todos lo reconocen perfectamente pero disimulan, menos el tonto de su perro, que vuelve a recibir una de aquellas épicas patadas. (SHUA, 2009, p. 320).

COMO ULISSES

Como Ulisses, um homem retorna da guerra, ou da prisão ou do exílio. Um murro quebrou o seu nariz. Agora está um pouco parecido com Kirk Douglas, mesmo que seu cabelo seja ralo e quase branco e farrapos desgraciosos caiam do seu corpo. Todos o reconhecem perfeitamente, mas fingem que não, menos o idiota do

³¹ “la brevedad de la composición requiere que la atención del lector no se distraiga en momento alguno, y esto se logra acentuando la velocidad de la narración.” (LAGMANOVICH, 2006, p. 204).

seu cachorro, que volta a receber um daqueles chutes épicos. (SHUA, 2009, p. 320).

Nessa narrativa, Shua retoma a figura clássica de Ulisses, da épica atribuída a Homero, além de fazer referência ao ator e produtor cinematográfico estadunidense Kirk Douglas, que interpretou o personagem *Ulisses* no filme de mesmo nome em 1954. Pode-se perceber que as imagens fictícias e reais são colocadas em choque neste texto devido ao fato da ficção do filme e da história clássica dialogarem com o ator vinculado com os mesmos.

Existe uma ilustração do diálogo constante entre ficção e realidade presente nos microrrelatos, e essa ilustração aparece no texto com a figura do ator Kirk Douglas fornecendo ao leitor uma imagem que o aproximará do relato e reforçará o seu efeito impactante. A aproximação se dá devido ao fato de a voz narrativa citar uma figura existente no mundo empírico, e, fazendo essa alusão, o narrador parece estar em um mesmo plano que o leitor, pois ao citar Kirk Douglas, o narrador se coloca lado a lado com o leitor compartilhando de uma mesma realidade.

Ao mesmo tempo em que ocorre essa aproximação, a reflexão que impacta o leitor ganha uma dimensão maior. O homem não se assemelha a um rei, e as pessoas não celebram sua volta, exceto um fiel cachorro, caracterizado como “idiota” na narrativa, que leva chutes épicos.

É interessante notar o uso do adjetivo épico para caracterizar o chute que o cão levou do dono que é justamente assemelhado com o personagem também épico Ulisses. No microrrelato, o fiel, visto como tonto é chutado, menosprezado, afastado porque vai revelar aquele que está voltando. No relato grego, o cão Argos também reconhece Ulisses, mas morre imediatamente depois de perceber que seu dono retornou.

Assim, observa-se que o conhecimento de todas essas referências pode contribuir para a leitura do microrrelato por trazer mais informações para a narrativa. Considerando essa característica, constata-se que o microrrelato utiliza como aliado o intertexto para tecer o seu significado e faz isso trazendo algo de

outro texto para dentro de si, a fim de que o leitor identifique e construa sua significação fora das poucas linhas escritas no papel; a construção profunda da trama não está visível aos olhos do leitor, este apenas encontra indícios no texto literário e deve fazer as inferências necessárias para construir a narrativa completa.

Como já foi mencionado em outros momentos deste estudo, existe uma supressão de ações a fim de que o texto alcance uma extrema brevidade. No microrrelato citado acima, por exemplo, não está evidente o que aconteceu com o personagem para que todos dissimulem não o reconhecer ou o que pode ter ocorrido com o seu nariz, mas o leitor conta com alguns dados para construir uma significação mais ampla.

Para alcançar tal construção, cada palavra dita em um texto literário deste gênero é essencialmente importante para a sua interpretação, porém as informações não expostas, mas subentendidas pelo leitor, fazem-se igualmente importantes. O resultado dessa premissa é o fato de que aquilo que não está presente no texto torna-se tão importante quanto aquilo que está. Para Eco (1986), o

‘Não-dito’ significa não manifestado em superfície, a nível de expressão: mas é justamente este não-dito que tem de ser atualizado a nível de atualização do conteúdo. E para este propósito um texto, de uma forma ainda mais decisiva do que qualquer outra mensagem, requer movimentos cooperativos, conscientes e ativos da parte do leitor. (ECO, 1986, p. 36).

A ponte que une esse dito e o não-dito conferidos pela extrema brevidade do microrrelato aguça o interesse do leitor e possibilita inúmeras possibilidades de leitura. Entretanto, essas possibilidades são controladas pelo narrador, pois mesmo que o microrrelato seja um gênero com uma abertura maior para interpretações, a voz narrativa possui o controle no que diz e é ela quem dirige o caminho que o leitor deverá percorrer. Por esse motivo, não é válida a ideia de que o microrrelato possa ser lido de qualquer forma. Segundo o que declara Eco (1986),

Os vazios e as negações contribuem de diversos modos para o processo de comunicação que se desenrola, mas, em conjunto, têm

como efeito final aparecerem como instâncias de controle. Os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. (ECO, 1986, p. 91).

Percebe-se que essas negações invocam elementos conhecidos para posteriormente suprimi-los. Conforme afirma Eco (1986, p. 91-92), as negações permanecem acessíveis de alguma forma ao leitor e o possibilitam situar-se diante do texto, assim, a atividade de constituição da trama narrativa possui uma estrutura determinada controlando o processo de interação.

Cada texto literário constrói-se de maneira distinta e individual dependendo da experiência e dos conhecimentos de cada leitor. E as leituras de uma obra não devem ser consideradas como boas ou ruins, não devem ser acatadas como universais ou desconsideradas. O nível de interpretação de um crítico literário é distinto de um estudante de Ensino Médio, mas isso não faz a primeira melhor que a segunda. A literatura é indiscriminadamente para todos, e classificar as leituras de um microrrelato neste sentido seria incoerente.

Como foi visto, a presença de outros textos é um recurso muito utilizado nos microrrelatos. Essa intertextualidade pode estar relacionada com paródia, humor, sarcasmo, sátira e ironia. É importante destacar que o elemento retomado deve ser de conhecimento de uma grande maioria dos leitores, para que assim exista eficácia. No microrrelato “*Como Ulisses*” citado anteriormente, Shua recupera um personagem conhecido, isto é, há o uso de uma figura que faz parte da tradição.

Shua utiliza de forma abundante esse recurso na segunda parte da obra *Casa de Geishas*, que recebe o título *Versiones* e contém 29 narrativas. Os microrrelatos presentes nesta parte do livro dialogam com textos clássicos e contos tradicionais como, por exemplo, *Cinderela*, *Branca de Neve*, *Golem e Rabino*, *A Princesa e o Sapo*, *Ermitão*.

CENICIENTA I

A las doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana). (SHUA, 2009, p. 328).

CINDERELA I

Às doze em ponto ela perde na escadaria do palácio seu sapatinho de cristal. Passa a noite inquieta e meio adormecida e de manhã retoma seus cansativos afazeres enquanto espera os mensageiros reais. (Príncipe fetichista, espera vã). (SHUA, 2009, p. 328).

Em “*Cenicienta I*”, a figura clássica da Cinderela é retomada, mas o desfecho narrativo não se assemelha em nada com o final do conto tradicional. Shua desconstrói os estereótipos dos contos de fadas utilizando os personagens dessas narrativas de forma irônica. A leitura dessa desconstrução só é possível se o leitor tiver conhecimento da trama narrativa que foi o ponto de partida para a construção deste microrrelato: o conto da Cinderela.

A intertextualidade cumpre um papel essencial nesta narrativa, pois o leitor, logo ao ler o título do microrrelato, poderá associá-lo com a figura clássica da Cinderela e ao fazê-lo perceberá as semelhanças e as discrepâncias. E estas, justamente por serem latentes, promoverão uma reflexão em torno da temática dos contos de fadas. Este recurso é potencializado com a brevidade do microrrelato, já que a redução da trama faz com que haja um maior esforço por buscas de significados e, conseqüentemente, esta busca faz com que o leitor reflita mais sobre o assunto abordado.

É interessante notar o uso dos parênteses no final da narrativa. O narrador parece segregar uma informação com o leitor: para o Príncipe, o sapato bastará para a sua satisfação, por isso a espera de Cinderela é vã. Embora a moça espere o príncipe, mostrando conhecer a história clássica, o desfecho e o final feliz não serão os mesmos levando em consideração que Cinderela desconhece a sua espera vã, confidenciada pelo narrador entre parênteses.

Ródenas de Moya (2008) afirma que o microrrelato possui uma fórmula na qual impera a regra “basta o suficiente”. Existe a intenção de fechar o universo dentro de um verso valendo-se do *maximus in minimo*. Mas este universo é maior que este físico onde habitamos, é o universo de significações que o microrrelato abraça. Dessa maneira, as poucas linhas estão somente no papel, uma vez que elas trazem um caminho de possibilidades em que o leitor deverá percorrer

sempre se ancorando nas pistas deixadas no relato. Como disse Eco (1986, p. 37), “Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”.

Destaca-se ainda que este caminho será conduzido por uma figura importante em uma narração: a voz narrativa. O narrador é essencial, pois é o bote que leva o leitor até a outra margem do mar de significações que o microrrelato possui. Esse bote possui um leme independente, por mais que o leitor conduza à interpretação, o direcionamento de sua leitura será conduzido para chegar a um campo já predestinado.

2.3.4. Narratividade e narrador

Além da brevidade e da cooperação do leitor, a narratividade é um fator imprescindível para o microrrelato. Um texto literário que não possui fábula narrativa, sequências de ações, temporalidade e espaço narrativo não poder ser considerado uma narrativa. Ródenas de Moya (2008) caracteriza a narratividade como

a temporalidade como sucessão de acontecimentos; unidade temática, garantida por exemplo por um sujeito ator (ou actante); a transformação de um estado inicial ou de partida em outro diferente; unidade de ação que integre os acontecimentos em um processo que conduza do estado inicial ao estado final; e a causalidade que permita ao leitor reconstruir nexos causais em uma possível intriga.³² (RÓDENAS DE MOYA, 2008, p. 78).

O microrrelato deve relatar algo: possuir ações encadeadas que indiquem movimentos ou mudanças de um estado para outro, delineando uma trama narrativa, mesmo que esta não tenha uma estrutura amplamente desenvolvida. Como esclarece Andres-Suárez (2010b, p. 162), não existe microrrelato sem uma história, uma trama, uma ação sustentada em um conflito que se modifica em

³² la temporalidad como sucesión de acontecimientos; unidad temática, garantizada por ejemplo por un sujeto actor (o actante); la transformación de un estado inicial o de partida en otro distinto; unidad de acción que integre los acontecimientos en un proceso que conduzca del estado inicial al estado final; y la causalidad que permita al lector reconstruir nexos causales en una virtual intriga. (RÓDENAS DE MOYA, 2008, p. 78).

determinado tempo por meio de uma personagem. Podemos observar essas marcas no microrrelato a seguir:

MÁRGARA Y VANESSA

La primera vez que un hombre ve desnuda a Márgara la Bella queda ciego para siempre. La segunda vez se le caen las cuatro muelas del juicio.

La primera vez que un hombre se acuesta con la Bella Vanessa se le caen las cuatro muelas del juicio, la segunda vez elimina el apéndice por el ombligo, la tercera vez le crecen diez pelos en la planta del pie izquierdo. Pero la cuarta vez le desaparecen para siempre las jaquecas. Hay quien prefiere empezar directamente por la cuarta vez, todo tiene su precio. (SHUA, 2009, p. 291).

MÁRGARA E VANESSA

Na primeira vez que um homem vê Márgara, a Bela, nua, fica cego para sempre. Na segunda vez, perde os quatro dentes do siso.

Na primeira vez que um homem se deita com a Bela Vanessa caem-lhe os quatros dentes do siso, na segunda vez elimina o apêndice pelo umbigo, na terceira vez crescem dez pelos na planta do pé esquerdo. Mas na quarta vez desaparece para sempre sua enxaqueca. Há quem prefira começar diretamente pela quarta vez: tudo tem seu preço. (SHUA, 2009, p. 291).

Neste microrrelato, existe a sequência de ações que relatam os acontecimentos com os clientes que procuram a Vanessa e a Márgara. Há uma situação inicial, o encontro com as personagens femininas, que provoca uma série de acontecimentos ligados a algumas modificações físicas nos clientes. Essas modificações são gradativas e resultam em uma situação final: os clientes deixam de ter enxaqueca e muitas vezes querem iniciar diretamente pelo final das sequências.

Esse texto foi escolhido para ilustrar a narratividade e a temporalidade do microrrelato porque é possível encontrar em sua estrutura uma ruptura da lógica temporal dentro da trama narrativa. Existe a possibilidade de o cliente iniciar seus encontros com as belas Márgara e Vanessa pela quarta vez, mas para isso, devem pagar um preço. Como é possível começar algo pela quarta vez? Esse paradigma intriga o leitor inicialmente e aponta para a questão da lógica temporal que as narrativas normalmente possuem.

As mulheres da Casa não se importam com o fato do encontro se iniciar pela quarta vez, se o preço for pago, assim, o impossível pode tornar-se possível desde que você tenha meios para pagar. Nessa narrativa, percebe-se também que todas as necessidades podem ser supridas na casa e as personagens parecem possuir poderes mágicos que exterminam as dores de seus clientes.

O processo de desenvolvimento narrativo tem como suporte as personagens que estão envolvidas com a situação inicial e final da trama narrativa. Como citado, Andres-Suárez (2010b) destaca essas características (uma ação sustentada em um conflito e personagens sendo usadas como ferramentas para a construção deste processo) como essenciais para todo microrrelato.

Nota-se que a narratividade é uma constante no microrrelato e pode servir para delimitar a tênue linha que o separa de outros gêneros. Existem alguns tipos de textos bem próximos a ele. Lagmanovich (2006) cita o aforismo (texto curto filosófico) e o poema em prosa como alguns exemplos. O aforismo é um tipo de texto com cunho reflexivo e que traz algum tipo de ensinamento, com enfoque em algum pensamento. Larrea (2004) destaca também o caráter fechado do gênero microrrelato como aspecto diferenciador, pois por mais breves que sejam essas narrativas, possuem uma fábula completa.

No que se refere ao poema em prosa, no fragmento 36 *do Livro do Desassossego*, é possível notar as diferenças entre os dois gêneros:

Não são as paredes reles do meu quarto vulgar, nem as secretárias velhas do escritório alheio, nem a pobreza das ruas intermédias da Baixa usual, tantas vezes por mim percorridas que já me parecem ter usurpado a fixidez da irreparabilidade, que formam no meu espírito a náusea, que nele é freqüente, da quotidianidade enxovalhante da vida. São as pessoas que habitualmente me cercam, são as almas que, desconhecendo-me, todos os dias me conhecem com o convívio e a fala, que me põem na garganta do espírito o nó salivar do desgosto físico. É a sordidez monótona da sua vida, paralela à exterioridade da minha, é a sua consciência íntima de serem meus semelhantes, que me veste o traje de forçado, me dá a cela de penitenciário, me faz apócrifo e mendigo. (PESSOA, 1999, p.71).

Observa-se que o texto acima se desenvolve por meio de um tom narrativo, por outro lado, percebe-se que o teor lírico e o trabalho com a

linguagem são bem elaborados, provocando efeitos visuais e sonoros peculiares e característicos da linguagem poética. Existe também uma subjetividade carregada de sensibilidade que demonstra um sentimentalismo exacerbado do eu lírico diante da realidade que o cerca.

Compreendendo essas diferenças, o microrrelato não deve ser confundido com o poema em prosa. Neste, a linguagem é mais figurada e há o uso de ritmos, períodos, construções, além da preocupação com o uso dos vocábulos que são características dos poemas. Ademais, no poema em prosa a metáfora, os efeitos descritivos, os elementos alegóricos e simbólicos são extremamente importantes, já no microrrelato esta importância se relaciona com a narratividade, uma vez que o tempo e o movimento narrativo colaboram com uma progressão dramática relacionada com o conflito dos personagens. Assim, o microrrelato necessariamente deve apresentar esta progressão narrativa que o difere do poema em prosa. Se antes existiu uma confusão entre esses gêneros, hoje a situação é diferente, o estudo do gênero permite uma clara diferenciação.

Se existe uma narração, necessariamente existe uma voz na narrativa. Norman Friedman sintetizou elementos comuns presentes nos tipos de narrações para a classificação das vozes narrativas. Segundo a sua tipologia, existe como foco narrativo o *narrador onisciente intruso* (narrador que conhece totalmente a história, personagens e desdobramentos das ações), o *narrador onisciente neutro* (uso da terceira pessoa para a descrição dos acontecimentos, difere da voz narrativa anterior pela ausência de intrusões e comentários), o “*eu*” *como testemunha* (uso da primeira pessoa, mas ocupa uma posição secundária em relação à história narrada), o *narrador protagonista* (uso da primeira pessoa, narra de um centro fixo, já que é protagonista da própria história), a *onisciência seletiva múltipla* (uso do discurso indireto livre, sem a presença de um narrador claro, há o uso da cena para registro de percepções, sentimentos, sensações), a *onisciência seletiva* (acontecimentos são passados ao leitor por meio dos pensamentos e sentimentos do personagem central), o *modo dramático* (uso exclusivo da cena e

predomínio do discurso direto) e a *câmera* (narrativa construída por meio de fragmentos soltos).³³

Por sua vez, Lígia Leite (1985, p. 5) afirma que entre os fatos narrados e o público, desde sempre, se interpôs um narrador. Da mesma forma, todos os gêneros literários narrativos possuem uma voz que transmite o seu conteúdo artístico ao leitor. Entretanto, esta voz possui particularidades distintas em cada gênero narrativo e com o microrrelato não poderia ser diferente. Nas brevíssimas ficções, o narrador é o elo entre os acontecimentos e o receptor do texto e o responsável por atrair, seduzir e impactar o leitor.

É comum, em grande parte dos microrrelatos, a narração estar na terceira pessoa gramatical em uma voz onisciente que percebe o relato como um todo. É esta voz que está entre o relato e o leitor mediando a transmissão dos acontecimentos. A imersão na narração é tão profunda que a voz narrativa parece estar dentro da mente do leitor, desse modo, o leitor assume o papel do narrador construindo completamente a trama narrativa para si mesmo, desenvolvendo os acontecimentos por meio da sua imaginação, já que não os têm escritos a sua frente. E o narrador passa a ser então o dono de uma verdade única, o único capaz de fornecer as informações necessárias para existir uma narração, existir um relato. O leitor não tem dados suficientes para debater ou discordar dessa voz, portanto o que lhe resta é colher tudo o que lhe é transmitido e tecer um significado. De acordo com Villanueva (2006),

(...) o texto narrativo é uma soma de presenças e de vazios. O discurso romanesco [e, sobretudo, o contístico, devido a sua brevidade] está composto, entretanto, tanto pelo que contém explicitamente quanto pelo que lhe falta e implicitamente exige do leitor para que com sua mente contribua para o êxito da operação co-criadora, a leitura (...) Justamente no curso do que o próprio Wolfgang Iser chama de o ato de ler, a partir do que é a pura presença do texto - suas palavras, percebemos as lacunas ou ausências. [...] Pois bem, todas essas ausências, vazios, brancos, lacunas ou indeterminações, pertencentes ao texto por serem os elementos constitutivos do mesmo, compõem o espectro de nossa noção do leitor implícito, junto com aquelas outras

³³ C.f. FRANCO Jr, 2003, p. 41-42.

técnicas de narrativas ou de escrita que exigem uma determinada forma de decodificação.³⁴ (Villanueva, 2006: 36-37).

José María Merino *apud* Irene Andres-Suárez (2010b, p. 170) afirma que o narrador adquire uma importância especial devido à condensação particular presente neste gênero. Assim, a perspectiva do narrador e sua maneira de enfocar o relato são aspectos decisivos para o alcance da intensidade narrativa constante no microrrelato.

No livro *Casa de Geishas*, todos os microrrelatos são transmitidos ao leitor por um narrador onisciente. Este conhece muito bem a *Casa*, as mulheres que ali trabalham e os seus clientes, sabe os gostos, desejos e aspirações de cada um. Este narrador parece ser tão íntimo da casa, que sua voz é intrínseca a ela.

É interessante notar que em alguns relatos o narrador emite a sua opinião e visão sobre as mulheres da *Casa* e os seus clientes, como pode ser observado em “*La Insaciable*” e em “*Los Perversos Polimorfos*” presentes na primeira parte do livro *Casa de Geishas*.

LA INSACIABLE

A otra mujer la llaman La Insaciable, como si alguien, alguna vez, saciara algún deseo. (SHUA, 2009, p. 303).

A INSACIÁVEL

Chamam a outra mulher de *A Insaciável*, como se alguém, alguma vez, tivesse saciado algum desejo. (SHUA, 2009, p. 303, tradução nossa).

³⁴ (...) el texto narrativo es una suma de presencias y de vacíos. El discurso novelístico [y, sobre todo, el cuentístico, en razón de su brevedad] está compuesto, sin embargo, tanto por lo que contiene explícitamente como por lo que le falta e implícitamente reclama al lector para que con su mente contribuya al éxito de la operación co-creadora que es la lectura [...] Precisamente en el transcurso de lo que el propio Wolfgang Iser llama el acto de leer, a partir de lo que es la pura presencia del texto —sus palabras, percibimos las lagunas o ausencias [...] Pues bien, todas esas ausencias, vacíos, blancos, lagunas o indeterminaciones, que pertenecen al texto pues son elementos constitutivos del mismo, componen el espectro de nuestra noción del lector implícito, junto con aquellas otras técnicas de narración o escritura que exigen una determinada forma de decodificación (Villanueva, 2006: 36-37)

Nesse microrrelato, o narrador nos informa que existe uma mulher na casa conhecida como “A Insaciável” e expressa como é irônico alguém ser conhecida como insaciável levando em consideração o fato de ninguém nunca ter tido o seu desejo saciado completamente. Esse dado ilustra a atual condição na qual o sujeito pós-moderno se encontra por buscar incansavelmente desejos para serem saciados. Nunca há um término completo dessa situação, pois, ao realizar um desejo, imediatamente se cria outro levando alguns homens a uma busca contínua e causando um constante descontentamento com o que já se possui.

A sugestão dada pelo narrador sobre a impossibilidade de ter algum desejo saciado é passada para o leitor como algo para ser refletido. Na medida em que essa busca insaciável por realizações cercada por frustrações é lançada frente ao leitor na narrativa, cria-se a possibilidade de ele ver por outro ângulo a sua também condição de ser insaciável.

Em *Os Perversos Polimorfos*, há a figura do narrador dando informações e mostrando suas sensações diante de seres singulares:

LOS PERVERSOS POLIMORFOS

Polichinelas fantásticos, con sus trajes multicolores, blandiendo sus chupetes como mandolinas o cimitarras, llega el tren de los perversos polimorfos. Da gusto verlos lanzarse rodando por las escalerillas de los vagones, serpentear alegremente en el piso polvoriento de la estación. Los esperan caballos y carruajes: como extraños jinetes llegan a la Casa lambiendo gozosos el sudor del cuello de sus cabalgaduras, o apoyando las mejillas sobre el tapizado de los automóviles mientras respiran en éxtasis el olor a nafta quemada. Así vienen los perversos polimorfos, los que necesitan todo, los que no necesitan nada, los que serán siempre como recién nacidos, los únicos que vienen porque se les da la gana. (SHUA, 2009, p. 297).

OS PERVERSOS POLIMORFOS

Polichinelos fantásticos, com seus trajes multicoloridos, brandindo suas chupetas como bandolins ou cimitarras, chega o trem dos perversos polimorfos. É bom vê-los lançar-se rodando pelas escadarias dos vagões, serpenteando alegremente no piso poeirento da estação. Esperam-lhes cavalos e carruagens: como estranhos cavaleiros chegam até a Casa lambendo satisfeitos o suores dos pescoços de sua cavalaria, ou apoiando as bochechas sobre o estofado dos carros enquanto respiram arrebatados o odor de gasolina queimada. Assim vêm os perversos polimorfos, aqueles que precisam

de tudo, os mesmos que não precisam de nada, os que serão sempre como recém nascidos, os únicos que vêm porque têm vontade. (SHUA, 2009, p. 297).

Além de nos apresentar os polimorfos, o narrador emite opiniões sobre os mesmos e sobre a sensação experimentada ao vê-los chegar. O narrador expressa gostar de observar os polimorfos e ele ainda os adjetiva como seres estranhos. Dessa forma, percebe-se que há uma caracterização presente na narrativa feita por meio da focalização da visão do narrador.

Observa-se que o narrador atua de uma maneira singular na construção da trama do microrrelato: atrelado à extrema brevidade, seu papel está longe de apenas transmitir a história narrada, já que a sua voz contribui para a promoção da reflexão que o microrrelato possibilita. Essa reflexão tem início logo nas primeiras palavras das brevíssimas narrativas. Portanto, cada vocábulo, considerando inclusive o título, exerce grande influência na leitura e interpretação do microrrelato.

2.3.5. Título

Atrair o leitor, estabelecer pautas de leitura, indicar a temática ou descrever a natureza da escrita: eis algumas funções ligadas ao título de um texto.

Os primeiros vocábulos da narrativa também possuem um papel muito importante no microrrelato, pois colaboram com a interpretação, contextualizando o leitor e norteando a sua leitura. Como já citado, pela questão da extrema brevidade, cada palavra se faz essencial na narrativa, inclusive o título. Dessa forma, é nítida a diferença da função do título entre o microrrelato e outros gêneros como o romance, por exemplo.

No microrrelato, essas primeiras palavras delimitam a interpretação considerando que por ser um gênero que possibilita muitas leituras o título colabora para marcar limite nessas possibilidades e orientar o leitor durante a leitura. Como Andres-Suárez (2010a, p. 173-174) reconhece, o título possui uma relação dialética com o texto, além de cumprir a função de conduzir a leitura e

destacar os elementos mais significativos presentes na obra literária. A autora ainda afirma que existem aqueles mais explícitos e outros mais vagos; a extensão também sofre variação, mas os mais comuns são os menores, formados por um substantivo ou adjetivo acompanhados ou não por artigo.

Pujante Cascales (2006) apresenta reflexões interessantes acerca da “Titulogía”, ciência que estuda os títulos de obras artísticas, literárias e jornalísticas. De acordo com o autor, ultimamente, o uso do título se dá de forma enigmática e ambígua associado a “um encurtamento progressivo e eliminação de subtítulos em obras literárias” (PUJANTE CASCALES, 2006, p. 246).³⁵

No conjunto de microrrelatos foco deste estudo, encontramos títulos formados apenas por um substantivo: “*Simulacro*”, “*Plantação*”, “*Curiosos*”, “*Ataduras*”, “*Sádicos*”, “*Sofisticação*”, “*Classificação*”, “*Imitação*”, “*Tradição*”, “*Tatuagem*”, “*Deslealdade*”, “*Multidões*” e “*Ginástica*”.³⁶ É igualmente frequente o uso de um substantivo ou mais acompanhados de um artigo e/ou adjetivo e verbo: “*O recrutamento*”, “*A ferramenta feroz*”, “*Carícia perfeita*”, “*Formas de chegar*”, “*Os disfarces e as fantasias*”, “*Benefícios secundários de alguns clientes*”, “*Os masoquistas*”, “*Os números artísticos*”, “*Cliente fantasma I*”, “*Cliente fantasma II*”, “*Reservas da esfinge*”, “*Cabelo eletrizado*”, “*Secreto de sedução*”, “*Delegações estrangeiras*”, “*Cemitério próprio*”, “*Os perversos polimorfos*”, “*Uma mulher*”, “*Discurso duplo*”, “*Gozos e decepções*”, “*Fantasias eróticas*” e “*Canteira de fantasias*”.³⁷

Nota-se que o estilo nominal é muito empregado nos títulos. Segundo Pujante Cascales (2006, p. 251-252), isto se em razão da presença da elipse,

³⁵ “un progresivo acortamiento así como la tendencia a eliminar el subtítulo en la mayoría de las obras literarias. (PUJANTE CASCALES, 2006, p. 246).

³⁶ “*Simulacro*”, “*Plantación*”, “*Mirones*”, “*Ataduras*”, “*Sádicos*”, “*Sofisticación*”, “*Clasificación*”, “*Imitación*”, “*Tradición*”, “*Tatuaje*”, “*Deslealtad*”, “*Multitudes*” e “*Gimnasia*”

³⁷ “*El reclutamiento*”, “*La herramienta feroz*”, “*Caricia perfecta*”, “*Formas de llegar*”, “*Los disfraces y las fantasias*”, “*Beneficios secundarios de algunos clientes*”, “*Los masoquistas*”, “*Los números artísticos*”, “*Cliente fantasma I*”, “*Cliente fantasma II*”, “*Reservas de la esfinge*”, “*Cabello electrizado*”, “*Secreto de seducción*”, “*Delegaciones extranjeras*”, “*Cementerio propio*”, “*Los perversos polimorfos*”, “*Una mujer*”, “*Discurso doble*”, “*Goces y decepciones*”, “*Fantasías eróticas*” e “*Cantera de fantasías*”

economia da mensagem e eliminação de redundâncias e funciona como um pólo de atração para o leitor. Considerando que no próprio texto existe a economia de meios para conquistar o máximo de efeitos, com o título não poderia ser diferente. Observa-se que os títulos acima instigam o leitor e ao mesmo tempo promovem uma contextualização a fim de guiar a compreensão da trama narrativa.

O uso de nomes próprios ou ainda o uso de artigo e outro vocábulo acompanhado ou não de pronome relativo para nomear também são usados constantemente como títulos: “*Rosaura*”, “*Márgara e Vanessa*”, “*A Que Não Está*”, “*A Mais Loira*”, “*A Seis Dedos*”, “*A Magra*”, “*A Que Olha*”, “*A Gorda*” e “*A Insaciável*”.³⁸ É relevante o fato de que as palavras contidas nos títulos iniciam com letra maiúscula, reforçando a ideia de nomes próprios e possibilitando a ponderação de que vários títulos referem-se a nomes das mulheres que trabalham na *Casa*. O diálogo entre o título e o texto é bem nítido nesses relatos, visto que todos descrevem e caracterizam as mulheres, os clientes ou as particularidades que nomeiam. Os títulos remetem ao texto para complementar as informações que faltam sobre o objeto enunciado.

Embora existam alguns casos, o uso de verbos nos títulos não é frequente, tampouco estruturas completas contendo sujeito, verbo e complementos. Há alguns exemplos do uso dessa organização na obra de Shua: “*Abaratando custos*”, “*Os belos são assim*” e “*As mulheres se pintam*”.³⁹

Por fim, há ainda o uso de títulos expressando a ideia de lugar e de finalidade que serão apresentados no desenvolvimento dos relatos: “*No pátio*”, “*Para todos os gostos*” e “*Para princesa que lê muito*”.⁴⁰

Entre as diversas funções do título, Pujante Cascales (2006) destaca a identificação do seu referente, a informatividade sobre o mesmo e a possibilidade

³⁸ “*Rosaura*”, “*Márgara y Vanessa*”, “*La Que No Está*”, “*La Más Rubia*”, “*La Seis Dedos*”, “*La Flaca*”, “*La Que Mira*”, “*La Gorda*” e “*La Insaciable*”

³⁹ “*Abaratando costos*”, “*Los pulcros son así*” e “*Las mujeres se pintan*”

⁴⁰ “*En el patio*”, “*Para todos los gustos*” e “*Para princesa muy lectora*”.

de uma orientação interpretativa útil para o leitor como sendo as mais importantes, conforme pode ser observado em “*Plantação*”:

PLANTACIÓN

Un hombre convenientemente moreno, de gran tamaño, es el encargado de que los clientes adecuen su conducta al reglamento de la Casa. El rítmico martillear de sus puños sobre la cabeza de los infractores puede llegar a hundirlos en la tierra del jardín, sobre todo si llueve o ha llovido. De ahí las peculiares floraciones que rodean la Casa en primavera, y los notables frutos del verano, esas ramas cargadas de manos laxas, curvadas, que agita el viento, esas flores con un ojo o una boca en el centro de la corola y hay que ver algunas con qué sonrisa. Los que se plantan en pleno invierno, en un alto porcentaje se malogran. (SHUA, 2009, 270).

PLANTAÇÃO

Um homem grande e convenientemente moreno é o responsável por adequar a conduta dos clientes ao regulamento da Casa. O martelar rítmico dos seus punhos sobre a cabeça dos infratores pode chegar a afundá-los na terra do jardim, sobretudo se está chovendo ou se choveu recentemente. Daí as peculiares florações que rodeiam a Casa na primavera, e os notáveis frutos do verão, os galhos cheios de mãos flácidas, curvadas, que se movem com o vento, e essas flores com um olho ou uma boca no centro da corola e algumas tem cada sorriso. Os que são plantados em pleno inverno, em grande porcentagem não se desenvolvem. (SHUA, 2009, 270).

O microrrelato acima intitula-se “*Plantação*”. Ao lê-lo, o leitor toma conhecimento do assunto que estará presente na narrativa: não se trata de uma série de assassinatos seguido da omissão de corpos e do florescer de plantas singulares com frutos igualmente estranhos, trata-se de uma *plantação*. Esta informação orienta o leitor e o prepara logo no início do texto para o fato de que o relato estará relacionado com o cultivo de algo. O que traz um estranhamento e choca o leitor é a “*plantação*” ser de seres humanos.

Segundo o que afirma Pujante Cascales (2006), o título funciona como porta de entrada da obra literária e influencia sua leitura. O título pode se considerar autônomo, mas nunca independente do texto, já que faz parte de seu contexto verbal. Por esta razão,

O título seria o lugar de encontro entre leitor e texto. Sua função com respeito a estes dois elementos narrativos é muito complexa, pois tem que oferecer simultaneamente informação sobre o texto ao receptor e ocultá-la, isto é: ser ambíguo e manter a incerteza, funcionar como se fosse uma pergunta cuja resposta se encontra no texto. Além disso, a união de ambas as entidades oferece uma série de significados que isoladamente nunca poderiam ser encontrados.⁴¹ (PUJANTE CASCALES, 2006, p. 249).

Observa-se que estas características acima citadas no título estão presentes no conjunto de microrrelatos integrados de Shua. A primeira parte de *Casa de Geishas* apresenta duas informações ao leitor: a presença de uma casa, mas não uma casa comum, uma casa de gueixas. Estas informações promovem certas expectativas no leitor, que irão ser afirmadas ou quebradas durante a leitura da obra. Assim, o título, ao mesmo tempo em que fornece uma informação, oculta outras que serão descobertas posteriormente. A *Casa* realmente não é comum; as gueixas tampouco são mulheres japonesas como os estereótipos criados na cultura ocidental. Ana María Shua vale-se do humor e da ironia para compor as suas narrativas, e ambas as características são constantes nesse tipo de texto literário.

2.3.6. Ironia e Humor

O uso da ironia com a intenção de provocar o humor é uma característica frequente no gênero microrrelato. Destaca-se, porém, que o humor é intencionalmente usado a fim de promover uma reflexão acerca da temática presente no microrrelato. Na literatura, o humor é uma modalidade de expressão que ocasiona um distanciamento entre texto e leitor para provocar uma visão crítica diante da realidade descrita.

⁴¹ El título sería el lugar de encuentro entre lector y texto. Su función con respecto a estos dos elementos narrativos es muy compleja, pues tiene que dar simultáneamente información sobre el texto al receptor y ocultársela, es decir: ser ambiguo y mantener la incertidumbre, funcionar como si fuera una pregunta cuya respuesta se hallará en el texto. Además, la unión de ambas entidades ofrece una serie de significados que por separado nunca podrían alcanzar. (PUJANTE CASCALES, 2006, p. 249).

O humor pode eliminar o automatismo e, com isso, criar uma crítica a códigos tradicionais vigentes. Ao observar de maneira distanciada o lado cômico da temática de um texto, o leitor pode perceber que faz parte deste tradicional sempre inquestionável e o riso transforma-se em reflexão, como pode ser observado no microrrelato a seguir:

SÁDICOS

Para aquellos que se complacen en el sufrimiento o en la humillación del prójimo, se propone una combinación de estímulos placenteros de los que no se excluyen ciertos programas de televisión. (SHUA, 2009, p. 274).

SÁDICOS

Para aqueles que se comprazem com o sofrimento ou com a humilhação do próximo, propõe-se uma combinação de estímulos prazerosos dos quais não se excluem certos programas de televisão. (SHUA, 2009, p. 274).

O humor do microrrelato acima está em situar uma atividade comum, “assistir televisão”, como algo que pode causar prazer aos sádicos por presenciar a humilhação do próximo. Não é usual a utilização do vocábulo sádico para uma autodefinição, pois esta palavra traz consigo a ideia de uma pessoa que sente prazer por ver outra pessoa sofrer. Ninguém se autodenomina um(a) sádico(a), mas não são sádicos todos aqueles que veem como algo engraçado determinados programas de televisão que mostram pessoas caindo, assustando-se, ou, até mesmo machucando-se?

Esse é o questionamento que o microrrelato promove. Inicialmente, há o humor diante da apresentação desse sadismo presente em todas as pessoas, mas, posteriormente, surge a reflexão sobre até que ponto o sadismo, ou qualquer outro sentimento maléfico humano, está presente em todos os indivíduos e não é notado como algo negativo.

O humor negro também cumpre a função de distanciamento para a desautomatização, só que com uma dose maior de ironia e sarcasmo. De acordo com Andres-Suárez (2010b, p. 121-122), o humor é uma forma de encarar a realidade de forma distanciada e adotar uma visão crítica das convenções sociais. O microrrelato utiliza o absurdo, a ruptura com a lógica, a incoerência, a distorção

e a desumanização da realidade, a degradação da sociedade como recursos que associados com a ironia e o sarcasmo transformam-se em humor negro.

Este tipo de humor é observado em temas polêmicos para a sociedade, como a religião e o sexo, vistos como tabus e trabalhados em tons críticos. A ironia é bem explorada neste sentido por permitir a compreensão de algo afirmando o oposto e o sarcasmo para aumentar o tom provocativo da crítica, ridicularizando ou zombando de algum aspecto social. Essas questões podem ser observadas no microrrelato “A Ferramenta Feroz”:

LA HERRAMIENTA FERROZ

Desoyendo los consejos de sus compañeras, en sus tradicionales atuendos de mucama, enfermera o religiosa, Catalina insistió en la túnica muy larga y en la herramienta feroz. A pesar de que la sensatez preveía el rechazo, resultó ser una de las más solicitadas: muchos se complacen en jugar con ella sabiendo que nunca podrían tomar o dejar a voluntad a la auténtica mujer de la guadaña. (SHUA, 2009, p. 265).

A FERRAMENTA FERROZ

Não atendendo aos conselhos de suas companheiras, em seus tradicionais trajes de criada, enfermeira ou religiosa, Catalina insistiu na túnica muito comprida e na ferramenta feroz. Embora a sensatez previsse a rejeição, acabou sendo uma das mais solicitadas: muitos sentem prazer em brincar com ela sabendo que nunca poderão possuir ou deixar a seu bel-prazer a mulher da foice. (SHUA, 2009, p. 265).

Pode-se perceber que as mulheres que trabalham na *Casa* utilizam tradicionais fantasias como as de criada e enfermeira. Usam também trajes não tão convencionais neste tipo de trabalho, como o de religiosa. Entretanto, na narrativa, esse traje é classificado como tradicional e, neste ponto, existe o “humor negro”, pois há uma mescla de religiosidade e sexualidade. Os sistemas convencionais condenam a erotização de pessoas ligadas diretamente à religião, e esta condenação acaba estimulando a imaginação e o desejo individual de alguns homens.

Mas o traje que mais chamou a atenção dos clientes não foi nenhum dos citados anteriormente, mas o da morte. Esta imagem é um tabu para o ser humano, mas está ligada à vida: de um lado, o nascimento, o início; do outro lado, a morte,

o fim, e entre as duas pontas, está a vida. Existe na narrativa a constatação de que os frequentadores da *Casa* gostam de brincar com ela, mas nunca poderão possuí-la de verdade, conhecê-la completamente, ou ainda deixá-la à vontade tirando as suas vestes a fim de desnudar essa imagem. Os clientes não podem tomar ou deixar a seu bel-prazer a morte porque é ela que decide quando vem para levar os homens com ela.

Embora existam microrrelatos que apenas contam um determinado evento sem um investimento crítico, é comum encontrar no gênero críticas sociais e morais que subjazem no próprio texto revelando um tom satírico cheio de humor e reflexões. As críticas não estão relacionadas apenas com a conduta e costumes dos indivíduos ou dos grupos sociais, mas também com as ideias e instituições presentes na sociedade.

A ironia constantemente está localizada no final da narrativa, e esta é mais uma característica importante deste gênero: um final surpreendente. Como foi citado, o microrrelato é impactante e promove sempre uma segunda leitura interpretativa após a leitura da trama narrativa; além disso, deixar um final enigmático estimula o leitor a continuar refletindo sobre o que terminou de ler.

2.3.7. Final Surpreendente/ Enigmático

Existe uma peculiaridade relacionada com o desfecho do microrrelato. A leitura deste gênero não se limita àqueles poucos minutos que o leitor utiliza para conhecer a trama narrativa, visto que a sua interpretação desenvolve-se em sua mente possibilitando um pensamento reflexivo a respeito do que leu. Desse modo, como já mencionado, justamente por ter essa característica de promover uma reflexão, é comum haver um final surpreendente/enigmático no microrrelato, como pode ser visto no microrrelato “*Os Masoquistas*”:

LOS MASOQUISTAS

Un pabellón entero está dedicado a esos sujetos melancólicos y generosos, los masoquistas. Cuentan allí con una serie de habitaciones en las que el sufrimiento se gradúa de acuerdo con lo doloroso de los estímulos. Si en las primeras habitaciones son mujeres las que infligen

los castigos, en la sexta se los invita a copular con un cocodrilo y en la octava con el recuerdo de la felicidad perdida. (SHUA, 2009, p. 279).

OS MASOQUISTAS

Um pavilhão inteiro está dedicado a esses sujeitos melancólicos e generosos, os masoquistas. Ali dispõem de uma série de quartos onde o sofrimento tem gradações de acordo com a dor dos estímulos. Se nos primeiros quartos são mulheres que infligem os castigos, no sexto convida-se à cópula com um crocodilo e no oitavo com a recordação da felicidade perdida. (SHUA, 2009, p. 279).

Os masoquistas podem usufruir de uma série de sofrimentos na Casa de Gueixas que vão se graduando nos quartos: nos primeiros, as mulheres são encarregadas de provocar os castigos, já no sexto, é possível copular com um crocodilo. Espera-se que os castigos físicos cheguem ao máximo no oitavo quarto, mas há um final surpreendente que provoca uma reflexão: os masoquistas devem deparar-se com a lembrança da felicidade perdida. Existe nesse ponto uma mudança de dor física para dor emocional; e esta é incrivelmente mais penosa que aquela.

O final deste microrrelato, por ser inesperado, potencializa o efeito reflexivo no leitor dialogando com uma questão emocional comum no indivíduo moderno. Ao perder uma oportunidade de êxito, seja profissional ou sentimental, existe uma tendência do ser humano em não pensar sobre essa perda e um desejo de não se deparar com “a felicidade perdida”. Isso acontece em razão da sensação de arrependimento depois de uma escolha errada que pode causar sofrimentos inigualáveis.

De acordo com Franco Filho (2009, p. 185) “Pior do que uma não-felicidade é uma felicidade perdida por um ato culposos. Aqui, felicidade e tragédia se articulam: nossa incapacidade de ser feliz é lembrete amargo de uma falha (o pecado original), cujas marcas carregamos”. É esta felicidade perdida que encontramos no final do microrrelato que surpreende e causa desconforto no leitor promovendo uma reflexão em torno de uma temática tão emblemática.

Em outro microrrelato, intitulado “*As chaves do destino*”, presente na terceira parte do livro *Casa de Geishas, Outras Possibilidades*, ocorre algo semelhante:

LAS LLAVES DEL SINO

Seis son las llaves del Sino. La llave de oro es la llave de las miserias. La de plata es la llave de los dolores. La de cobre chinesco es la llave de la muerte. La de hierro es la llave del poder. La llave de arrezaz es la llave de la dicha y del saber. La de bronce es la llave del garaje. (SHUA, 2009, p. 350).

AS CHAVES DO DESTINO

Seis são as chaves do Destino. A chave de ouro é a chave das misérias. A de prata é a chave das dores. A de cobre chinês é a chave da morte. A de ferro é a chave do poder. A chave do regozijo é a chave da felicidade e do saber. A de bronze é a chave da garagem. (SHUA, 2009, p. 350).

Similarmente ao microrrelato anterior, “*As chaves do destino*” possui um final surpreendente. Shua, por meio da sinestesia, constrói uma descrição das seis chaves do destino e o que surpreende é o fato de a sexta chave ser simplesmente a da garagem, enquanto as outras cinco são de grandes sentimentos da humanidade. Se no outro texto a ênfase dada inicialmente se ligava aos sentidos físicos e por fim a um sentido psíquico, neste relato ocorre o inverso.

Esse recurso quebra uma expectativa do leitor estimulada pela série de nomeações anteriores estarem ligadas a tragédias e poderes humanos. Esperava-se que a última chave fosse aquela capaz de abrir o maior de todos os poderes/tragédias, pois o ápice da narrativa do microrrelato normalmente se encontra no desfecho da história, como se o leitor sempre esperasse algo de grandioso no fim do texto.

Larrea (2004) destaca que a fábula aberta do microrrelato, como consequência da brevidade, colabora para concretização de um final abrupto, inesperado e incompleto, abrindo um amplo leque de significações. O processo de conclusão do microrrelato dar-se-á na recepção do texto e os “não ditos” na narrativa estender-se-ão para além do texto, aumentando a possibilidade de significados do mesmo.

A leitura do texto continua depois do fim da narrativa por meio de uma busca pela totalidade do microrrelato que não está no texto escrito. É neste ponto que reside a principal peculiaridade do microrrelato que se relaciona com a extrema brevidade e concisão: o efeito que estas pequenas e ferozes criaturas,

utilizando as próprias palavras de Ana María Shua, podem causar no leitor. Esta peculiaridade permite também a constatação de que a diferenciação entre o microrrelato e o conto clássico não se limita ao tamanho da narrativa, mas, como declara Andres-Suárez (2010b, p. 51), se relaciona com o silêncio e a escrita, entre o dito e o não dito.

No decorrer desta parte do nosso trabalho, observamos que todas as características formais, temáticas e discursivas do microrrelato estão voltadas para o objetivo comum de produzir essa continuidade da narrativa que o torna distinto de qualquer gênero literário narrativo.

Na primeira parte do livro *Casa de Geishas*, os microrrelatos são integrados, entretanto, cada narrativa deixa um vazio que deverá ser preenchido pelo leitor. A base da trama narrativa está exposta, e o papel do leitor de completar as lacunas do texto utilizando seu repertório pessoal fará com que a intensidade do relato aumente até o seu máximo grau e então como uma co-autoria transformem as breves linhas em algo completo permitindo considerações sobre temas latentes ao leitor e à sociedade pós-moderna que o cerca.

2.4. Microrrelato e pós-modernidade

Os estudos críticos sobre o microrrelato cresceram com o pensamento pós-moderno, assim, não são desconhecidas ao microrrelato as teses de dissolução do sujeito nem mesmo a redução do protagonismo do indivíduo. As grandes narrativas cedem lugar a pequenos relatos que se alimentam de referências mítico-culturais, apresentando aspectos parciais da realidade. Fazem isso usando a elipse e a omissão que justamente enfatizam a pluralidade de significados e a ausência do “eu”.

Como afirma Hernández Mirón (2010), o microrrelato não se limita a apresentar aspectos parciais da realidade, mas são frequentes as redes temáticas que giram em torno de aspectos que discutem a condição humana como sofrimento, amor, morte, perdão, entre outros.

No que se refere à temática do microrrelato, também é interessante notar a questão da representação literária. De acordo com Zavala *apud* Hernández Mirón (2010), ao invés de oferecer uma representação da realidade como os contos clássicos ou uma anti-representação da mesma como os contos modernos, o conto pós-moderno consiste em uma apresentação de uma realidade textual:

Em vez de a autoridade estar centrada no autor ou no texto, essa se translada aos leitores e leitoras em cada uma de suas leituras do conto. Ao invés de uma lógica exclusivamente dramática (clássica) ou compassiva (moderna) há uma justaposição fractal de ambas as lógicas em cada fragmento do texto. O sentido de cada elemento narrativo não é apenas paratático ou hipotético, mas sim itinerante. Isso significa que a natureza do texto muda constantemente de uma lógica sequencial ou aleatória para uma lógica intertextual.⁴² (HERNÁNDEZ MIRÓN, 2010, p. 91).

Como afirma Hutcheon (1991), a literatura pós-moderna reconhece a sua identidade e não apenas se vê como mero simulacro de uma realidade externa. A realidade construída no interior do conjunto de microrrelatos que pretendemos estudar também não é fiel à realidade extratextual: as narrativas possuem um caráter autônomo e uma mistura de elementos estranhos e comuns, pois as mulheres que vivem na *Casa* pagam impostos e devem obedecer a regras de vigilância sanitária, mas por outro lado têm o abdômen liso, o ventre inumanamente liso, sem umbigo, são também seres fragmentados, estranhos, incomuns. Essas características as colocam em um plano longe da nossa realidade convencional.

O microrrelato é bem aceito tanto pela crítica quanto pelos leitores, como disse Andres-Suárez (2010a, p. 158), tornou-se “um gênero na moda”. Relacionar a extrema brevidade com as preferências artísticas da nossa época parece o caminho mais sensato para explicar esse fenômeno considerando que a era da

⁴² En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, esta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas del cuento. En lugar de una lógica exclusivamente dramática (clásica) o compasiva (moderna) hay una yuxtaposición fractal de ambas lógicas en cada fragmento del texto. El sentido de cada elemento narrativo no es solo paratático o hipotático sino itinerante. Esto significa que la naturaleza del texto se desplaza constantemente de una lógica secuencial o aleatoria a una lógica intertextual. (HERNÁNDEZ MIRÓN, 2010, p. 91).

brevidade se manifesta não apenas na literatura, mas também no teatro, música, artes plásticas, arquitetura, cinema.

Essa preferência pelo mais breve também pode ser explicada por mudanças relacionadas ao tempo e por sua valorização pelo homem moderno. Os avanços tecnológicos, a globalização e a facilidade de propagação de informações promovem a aceleração do tempo e isso causa uma preocupação para todos que necessitam dele para alcançar determinados objetivos.

Portanto, acreditamos que a literatura reflete a sociedade na qual está inserida e esses anseios podem ser constatados nos microrrelatos de Ana Maria Shua. A própria forma deste gênero já dialoga com os aspectos da sociedade moderna, pois a brevidade não é exclusividade da literatura, mas está presente no cotidiano das pessoas. Desse modo, a fórmula menos é mais nunca foi tão exercida como está sendo atualmente.

3. ANA MARÍA SHUA: LA REINA DEL MICRORRELATO

Ana María Shua nasceu em Buenos Aires, Argentina, em 22 de abril de 1951⁴³, filha de imigrantes (pai libanês e mãe polonesa) que chegaram ao país na década de 20. Seus primeiros poemas foram publicados no livro *El sol y yo* quando ela tinha apenas dezesseis anos. Entretanto, Samanta Schweblin no prólogo de *Contra el tiempo* (2013, p. 11), livro de Shua, destaca que a necessidade de escrever caminha ao lado da escritora desde os três anos quando escrevia cartas à cegonha durante a gravidez de sua mãe.

O teatro foi inicialmente o fio condutor que levou a renomada autora à literatura. Sua professora de teatro apresentou-lhe a poesia contemporânea, então, com essa descoberta, Shua percebeu que “era possível uma poesia sem métrica nem rima, que a poesia era algo mais que som”⁴⁴ (Shua *apud* Samanta Schweblin, 2013, p. 12).

Shua estudou licenciatura em Letras na Universidade de Buenos Aires onde recebeu título de Mestre em Artes e Literatura. Com 19 anos, por querer independência, ela buscou trabalho no meio jornalístico e começou a escrever histórias curtas para uma revista feminina da editora Abril intitulada *Nocturno* que publicava fotonovelas e contos românticos. Nessa revista, Shua assinava suas obras com o pseudônimo Diana Montemayor.

Suas produções para essa revista eram sobre narrativas de amores tradicionais e previsíveis, pois esta era a orientação dos editores. Dessa forma, como afirma Schweblin (2013), Shua ficou distante da aspiração de produzir textos para a literatura universal. Em entrevista cedida a Mónica Mateos-Vega para o jornal *La jornada* em 2016, Shua afirmou que durante esse trabalho aprendeu as técnicas do conto, como criar personagens e como misturar elementos da realidade na trama narrativa pode tornar tudo mais interessante e mais rico. No

⁴³ Cf. <http://www.anamariashua.com.ar/>
<https://www.escritores.org/biografias/4311-shua-ana-maria>
http://literatura.wikia.com/wiki/Ana_Mar%C3%ADDa_Shua

⁴⁴ “era posible una poesía sin métrica ni rima, que la poesía era algo más que sonido.”

meio jornalístico, trabalhou ainda com publicidade, avisos gráficos, frases para rádio e folhetos comerciais.

Na década de 1970, a escritora tentou publicar seu primeiro livro, mas deparou-se com a dificuldade de encontrar uma editora que estivesse disposta a publicar contos de uma aspirante na época em que Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa e Juan Rulfo estavam produzindo suas melhores narrativas breves. Anos mais tarde, em 1976, Shua saiu da Argentina devido ao golpe militar chefiado pelo general Jorge Rafael Videla que promoveu a implantação de um regime ditatorial muito severo. Ela atravessou o Atlântico e foi viver em Paris com o marido. Na Europa, trabalhou em uma revista espanhola, *Cambio 16*.

A autora voltou ao seu país em 1980, ano em que publicou seu primeiro romance *Soy paciente*, que recebeu o primeiro prêmio do concurso internacional de narrativa da Editorial Losada (Argentina) ocasionando a sua explosão como escritora. Em 1981, depois de três anos de espera, publica também o primeiro livro de contos, *Los días de pesca*, e inicia assim efetivamente uma trajetória que a tornará uma das maiores representantes deste gênero na América hispânica. Esse trabalho, segundo a própria autora em entrevista para Emma Rodríguez, relaciona-se com a morte de seu pai que morreu afogado e talvez seja o livro mais pessoal e doloroso que já escreveu.⁴⁵

Alguns anos mais tarde, em 1984, chegou aos seus leitores o livro *Los amores de Laurita*, que foi levado ao cinema pelo diretor Antonio Ottone e teve como principais intérpretes Alicia Zanca e Víctor Laplace⁴⁶ marcando o início da carreira da autora também no cinema. Neste mesmo ano, sua primeira obra de minificção *La sueñera* estava nas livrarias e foi muito aclamada pela crítica.

Shua escreveu mais uma coleção de histórias curtas em 1988: *Viajando se conoce gente*. O conto que dá título ao livro fez com que a escritora ganhasse o prêmio no primeiro Concurso de Contos Eróticos da Revista Don.

⁴⁵ Cf. <https://lecturassumergidas.com/2013/05/15/ana-maria-shua-me-gusta-apretar-al-lector-y-ser-dulce-a-la-vez/>

⁴⁶ Cf. <http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=shua-ana-maria>

Neste período, começou também a se destacar na publicação de literatura infanto-juvenil na Argentina, assim como em países como Estados Unidos e Alemanha. Desde então, a autora não deixou de publicar obras voltadas ao público mais jovem: *La batalla entre los elefantes y los cocodrilos* (1988), *Expedición al Amazonas* (1988), *La fábrica del terror* (1991), *La puerta para salir del mundo* (1992), *White Raven* (1994), *Cuentos judíos con fantasmas y demonios* (1994), *Miedo en el sur*, *El tigre-gente y otros cuentos* (1994), *Ani Salva a la perra Laika* (1996), *Historia de un cuento* (1998), *La fábrica del terror II* (1998), *Las cosas que odio* (1998), *Cuentos con magia, adaptación de cuentos populares* (1999), *Cuentos con magia II, versiones de cuentos populares* (1999), *El valiente y la bella*, *Cuentos de Amor y Aventura* (1999), *Caracol presta su casa* (2000), *La luz mala* (2001), *Vidas perpendiculares* (2001), *Los Monstruos del Riachuelo* (2001), *Animal rarísimo* (2001), *La leyenda de la yerba mate* (2002), *Planeta miedo* (2002), *Mi primera zanahoria* (2005), *Colección Animales de la Patagonia* (2005), *Los devoradores* (2005), *Miedo de noche* (2006), *Colección Mitos y leyendas de los dioses de Egipto* (2006), *Colección Mañana de sol* (2007), *Este pícaro mundo* (2007), *Adónde está Petronillo* (2007), *Mariposa con hipo* (2007), *Bruno en la bañadera* (2007), *La Nariz de Ramón* (2007) e *Colección Yo soy* (2007).

As publicações voltadas aos pequenos leitores renderam a Shua a Menção Especial do Prêmio Fantasia Infantil na Argentina em 1996. Ela alcançou o Prêmio em 2001 na categoria fantasia por *Vidas perpendiculares. Veinte biografías de personajes célebres*.

Como se observou até este momento, a obra desta escritora é ampla e possui uma grande variedade de estilos voltados a diferentes públicos. Miriam Di Gerónimo (2010) afirma que

É impossível definir uma linha contínua na produção de Shua uma vez que os elementos fantásticos se fundem com os eróticos e os realistas de sua ascendência judia, tudo temperado com uma dose de humor e ironia. Definitivamente seus dotes naturais: sua capacidade para a

síntese e para a concisão, adubam o terreno para o florescimento do microrrelato.⁴⁷ (DI GERÓNIMO, 2010, p. 22).

O seu segundo livro contendo narrações brevíssimas *Casa de Geishas* foi publicado em 1992. Posteriormente, publica também os seguintes títulos de microrrelatos: *Botánica del caos* (2000), *Temporada de fantasmas* (2004), *Cazadores de letras* (2009), *Fenómenos de circo* (2011).

Entre 1993 e 1995, Shua dedicou-se a publicar obras relacionadas com a sua cultura. Ela possui também uma ampla publicação de antologias entre os anos de 1995 e 2005: *El pueblo de los tontos* (1995), *Sabiduría popular judía* (1997), *Como agua del manantial* (1998), *Cabras, mujeres y mulas* (1998), *Antología del amor apasionado* (1999), *Para decir te quiero, poesía de amor* (2002), *El libro de los pecados, los vicios y las virtudes* (2002), *Libros prohibidos* (2003), *El libro del ingenio y la sabiduría* (2003) e *El libro de las mujeres* (2005).

Em 1994 publicou *El libro de los recuerdos* que foi traduzido e editado em inglês como *The book of memories* pela University of New Mexico Press (Albuquerque, Estados Unidos, 1998).⁴⁸ Em 1997, *La muerte como efecto secundario* alcançou o *Premio Club de los XIII* e o *Premio Ciudad de Buenos Aires de novela*. O Congresso de Língua Espanhola de Cartagena em 2007 integra este título à lista das cem melhores novelas publicadas em língua espanhola dos últimos 25 anos.

Como una buena madre foi publicado em 2001. Recebeu os prêmios *Club del Progreso* em 2003 e o prêmio *Destacado de Alija* (IBBY) em 2005. No ano anterior, Shua já havia recebido o Diploma ao Mérito na categoria “Conto” da fundação Konex, que premia os escritores mais destacados nos últimos dez anos.

Shua publicou outra novela em 2007, *El peso de la tentación*, que discute magistralmente a questão da busca por uma aparência perfeita que rege a

⁴⁷ Es imposible definir una línea continuada en la producción de Shua ya que los elementos fantásticos se asimilan con los eróticos y los realistas de su ascendencia judía, todo condimentado con una dosis de humor e ironía. Seguramente sus dotes naturales: su capacidad para la síntesis y la concisión abonan el terreno para el florecimiento del microrrelato. (DI GERÓNIMO, 2010, p. 22).

⁴⁸ C.f. <http://www.imaginaria.com.ar/03/1/shua1.htm>

sociedade moderna. Nessa obra, os seus leitores conhecem a história de Marina, uma mulher que almeja um corpo perfeito e, cansada de dietas inválidas, paga uma fortuna para internar-se em um centro para emagrecimento que cobra um valor muito mais alto caso o paciente saia sem terminar o tratamento.

A autora teve seus microrrelatos reunidos na obra *Cazadores de letras, minificción reunida*, em 2009. O livro conta com as narrativas presentes nos livros *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) e *Temporada de fantasmas* (2004), além de outros textos inéditos. Ainda em 2009 publicou em Buenos Aires o livro que reúne seus contos completos produzidos ao longo de 30 anos. *Que tengas una vida interesante* traz, além dos relatos já publicados, sete contos inéditos.⁴⁹ Já a antologia preparada por Samanta Schweblin intitulada *Contra el tiempo*, citada anteriormente, reúne uma mostra de contos de Shua publicados entre a década de 80 do século passado e 2009. Esse título foi publicado em 2013.

Ana María Shua recebeu em outubro de 2016 o primeiro “*Premio Iberoamericano de Minificción Juan José Arreola*” na Feira do Livro do Zócalo da Cidade do México outorgado pela Secretaria de Cultura do governo da cidade com as suas *Minificciones: Antología Personal*.⁵⁰

Em 2016, publicou o romance *Hija*. Nesse livro, há a história de um casal que após voltar a Buenos Aires depois de um tempo em Paris devido à ditadura, têm uma filha com uma personalidade peculiar. Os pais vão percebendo no decorrer da narrativa que a filha não é a pessoa que haviam imaginado. No romance, como ela mesma afirmou em entrevista para a agência de notícias da Argentina *Télam*, há a descrição de como pode se sentir uma mãe diante de uma filha que não é boa pessoa e é capaz de provocar qualquer dano sem sentir culpa alguma desde que alcance seus objetivos.

⁴⁹ C.f. <http://asesinostimidos.blogspot.com.br/2009/06/entrevista-ana-maria-shua.html>

⁵⁰ C.f. <http://segundoenfoque.com/ana-maria-shua-premio-de-minificcion-46-280560/>

Em 2017, Shua reuniu todos os seus microrrelatos no livro *Todos los universos posibles*. O livro editado pela editora Emecé conta com cerca de mil textos publicados ao longo de sua trajetória como escritora.

Ana María Shua é casada com o fotógrafo e arquiteto argentino Silvio Fabrykant desde 1975 e tem três filhas.

3.1. Shua e o microrrelato

Em entrevista para Saturnino Rodríguez para a revista eletrônica *El cuento en Red* em 2008, Shua disse ter interesse no microrrelato por uma tendência natural à síntese e por simplesmente se incluir em uma tradição consolidada na Argentina, já que os grandes nomes da literatura no país, Borges, Bioy Casares, Cortázar, Denevi, Blastein, trabalharam com o gênero. Durante entrevista para Maria Ripetta da *BAE Negocios* (2018), a autora aponta a leitura da obra desses autores como motivação para começar a escrever e conta que o primeiro gênero que produziu foi o microrrelato:

Comecei a escrever porque sempre gostei muito de ler contos tão curtos, como os de Borges e Cortázar. Eu estava trabalhando em uma agência publicitária. Um colega me presenteou com uma coleção da revista mexicana *El cuento*, que publicava muitos contos brevíssimos. Comecei a escrever para me inscrever no concurso que promoviam. Não publicaram nenhum, mas sim a carta que mandei para acompanhá-los. Depois veio a ditadura, a revista não voltou a entrar na Argentina e 40 anos depois descobri que os contos haviam sido publicados. Foi feita uma recopilación e para minha grande surpresa havia vários relatos meus. O que escrevi primeiro foram microrrelatos, mesmo que o que publiquei primeiro tenha sido uma novela. (SHUA *apud* RIPETTA, 2018, s.p.).⁵¹

⁵¹ Empecé a escribir porque siempre me gustó mucho leer estos cuentos tan cortitos, como los de Borges y Cortázar. Yo estaba trabajando en una agencia publicitaria. Un compañero me regaló su colección de la revista mexicana *El cuento*, que publicaba muchos cuentos brevísimos. Yo empecé a escribir para presentarme al concurso que tenían. No publicaron ninguno pero sí la carta que mandé para acompañarlos. Después vino la dictadura, la revista no volvió a entrar a Argentina y 40 años después descubrí que habían sido publicados. Se hizo una recopilación y para mi gran sorpresa había un montón de relatos míos. Lo primero que escribí son microrrelatos, aunque lo primero que publiqué fue una novela. (SHUA *apud* RIPETTA, 2018, s.p.).

Shua escreve poemas, romances, contos e microrrelatos. Segundo a própria autora, em entrevista para Mariana Perel do *Jornal Clarín*, cada gênero “tem um tempo de gestação”. Enquanto escreve romances e contos em sua casa trabalhosamente, os microrrelatos lhe são mais naturais: “Nem sequer penso neles, nascem com a forma pronta. O gênero é natural para mim.” (SHUA *apud* PEREL, 2017, s.p.).⁵²

Sobre o gênero, em entrevista para Silvina Frieria do *Jornal Página 12*, Shua também ressalta que o microrrelato

Tem que contar algo. É muito importante o que acontece com o microrrelato no âmbito hispano-americano e com o microrrelato de língua inglesa. No âmbito hispano-americano se trata com frequência de questões mais universais, os personagens não estão identificados, não são realmente personagens, são mais vetores de ação. Por sua vez, no microrrelato inglês, há realmente contos brevíssimos, os personagens muitas vezes aparecem com nome e sobrenome, são pessoas com quem coisas acontecem, muitas vezes se encontram em uma situação reveladora; e eu vejo também quando leio os conselhos que são dados às pessoas que querem escrever microrrelatos em inglês, aliás repetem mais de uma vez, que seja escolhido um tema breve. No microrrelato hispano-americano não há sentido dizer: o tema pode ser a vida, a morte, ou a história do universo. Qualquer um pode dizer coisas como sobre a terra ter nascido como um projeto fracassado e por isso desapareceu. E está contando toda a história do planeta terra em uma linha. (SHUA *apud* FRIERA, 2017, s.p.).⁵³

Em outra entrevista com Graciela N. V. Corvalán (2007) para a *Revista de Literatura hispánica*, Shua afirma que o gênero tem sua personalidade e seu estilo. Quando trabalhou como redatora criativa em uma agência de publicidade

⁵² Ni siquiera los pienso, nacen con la forma puesta. El género me resulta natural. (SHUA *apud* PEREL, 2017, s.p.).

⁵³ Tiene que contar algo. Es muy interesante lo que pasa con el microrrelato en el ámbito hispanoamericano y el microrrelato en inglés. En el ámbito hispanoamericano se trata con frecuencia de cuestiones más universales, los personajes no están identificados, no son personajes sino como vectores de la acción. En cambio en el microrrelato en inglés, verdaderamente son cuentos brevísimos, los personajes muchas veces aparecen con nombre y apellido, es gente a la que le pasan cosas, muchas veces se los toma en una situación reveladora y yo veo también cuando leo los consejos que se le dan a la gente que quiere escribir microrrelatos en inglés que repiten una y otra vez que se elija un tema breve. En el microrrelato hispanoamericano no tiene sentido decir eso: el tema puede ser la vida, la muerte o la historia del universo. Uno puede decir algo así como que la tierra nació como un proyecto fracasado y desapareció. Y está contando toda la historia del planeta tierra en una línea. (SHUA *apud* FRIERA, 2017, s.p.).

não teve dificuldades por tudo lhe parecer melhor se breve. Essa familiaridade com a brevidade justifica os mil textos publicados em seu livro de minificções reunidas. Para Shua,

As minificções são criaturas pequenas e ferozes, como as piranhas. E ainda mais, porque não necessitam trabalhar em cardume. São narrativas, têm menos de vinte cinco linhas e mordem. São pedacinhos de caos transformados em pequenos universos. Se foi possível pegá-las, é porque não são boas. Uma boa minificção é tão difícil de pegar e escorregadia como qualquer peixe, como qualquer bom texto literário. (SHUA *apud* CORVALÁN, 2016, s.p.).⁵⁴

Ao ser questionada a respeito do gênero não comportar muitos elementos narrativos, Shua destaca que todas as vezes que tentam impor uma regra, aparece uma obra que a desmente. Ela acreditava ser impossível haver um desenvolvimento psicológico de personagens, mas mudou de ideia ao ler um texto do norte-americano Robert Hass, *A story about the body*. Em entrevista para Claudia Lorenzón (2017) ao jornal eletrônico *Infobae*, da Argentina, ela também recorda a obra de Hass como um exemplo de microrrelato com grande desenvolvimento narrativo em poucas linhas:

Eu gosto da possibilidade de concentrar o significado em poucas linhas e obter dessa brevidade a maior profundidade possível em textos que não ultrapassem 300 palavras. Alguns dizem que o microrrelato não permite desenvolver a psicologia dos personagens e, no entanto, o autor norte-americano Robert Hass escreveu “Uma história sobre o corpo” em 20 linhas, e é uma história absolutamente comovente que tem um grande desenvolvimento dos personagens. (SHUA *apud* LORENZÓN, 2017, s.p.).⁵⁵

⁵⁴ Las minificciones son criaturas pequeñas y feroces, como las pirañas. Y todavía más, porque no necesitan actuar en cardumen. Son narrativas, tienen menos de veinticinco líneas y muerden. Son trocitos de caos transformados en pequeños universos. Si se ha conseguido atraparlas, es que no son buenas. Una buena minificación resulta tan inasible y resbaladiza como cualquier pez, como cualquier buen texto literario. (SHUA *apud* CORVALAN, 2016, s.p.)

⁵⁵ Me gusta la posibilidad de concentrar el significado en unas pocas líneas y obtener de esa brevedad la mayor profundidad posible, en textos de no más de 300 palabras. Algunos dicen que el microrrelato no permite desarrollar la psicología de los personajes, pero el autor norteamericano Robert Hass escribió "Una historia sobre el cuerpo" en 20 líneas, y es una historia absolutamente conmovedora que tiene un gran desarrollo de los personajes. (SHUA *apud* LORENZÓN, 2017,s.p.)

Considerando esse grande desenvolvimento narrativo em poucas linhas e a grande profundidade do microrrelato, Shua lembra bem que os leitores desse gênero são muito bons e afasta a ideia de que os que buscam as breves narrativas são pessoas com pouco tempo para ler. Nas palavras da autora,

Em geral são muito bons, existe uma fantasia de que é lido porque é curto, porque as pessoas não têm tempo de ler, mas não é assim. É um fato objetivo. Basta olhar a lista de *best seller* para ver que não há nenhum livro de microrrelatos. Ali em geral há narrativas longas porque as pessoas que não tempo de ler, leem um pouquinho, e podem parar e voltar com mais facilidade. Um romance pode ser lido distraidamente, o microrrelato requer muita, muita atenção, um segundo de distração, e você deixa de entender, se perde. Não podem ser lidos em seguida, nem ler muitos de uma vez, porque cansa um pouco, você tem que estar muito atento. Absolutamente, não acho que seja o gênero de uma época que tem pouco tempo para ler. Os que desfrutam deste gênero são muito bons leitores, gostam muito de ler. (SHUA apud RIPETTA, 2018, s.p.).⁵⁶

Esses bons leitores fizeram com que a Shua fosse reconhecida como a rainha do microrrelato⁵⁷ na Espanha e junto com Luisa Valenzuela é uma das autoras com maior prestígio internacional. Em 2008, a Universidade de Nebraska publicou *Microfictions*, uma obra contendo textos breves de Shua traduzidos pelo professor Steven J. Stewart, dando a ela o estatuto de ser uma das poucas escritoras que possuem microficções traduzidas a outro idioma.

Se a escritora é aclamada na Espanha e na América Hispânica, além de ser muito conhecida nos Estados Unidos, no Brasil não ocorre o mesmo, assim como o próprio gênero microrrelato não é muito difundido. Entretanto, encontramos exemplos de trabalhos sobre a autora. *O universo argentino de Ana María Shua: uma tradução cor-de-rosa* (2013) é um estudo feito por Léia Nayr Moraes Ferreira

⁵⁶ En general son muy buenos, existen una fantasía de que se lee porque es corto, porque la gente no tiene tiempo de leer, pero no es así. Es un hecho objetivo. Basta con mirar la lista de *best seller* para ver que no hay ningún libro de microrrelatos. Ahí en general sí hay novelas muy largas porque la gente que no tiene tiempo de leer, lee un poquito, se puede entrar y salir con más facilidad. Una novela se puede leer distraidamente; el microrrelato requiere de mucha, mucha atención, si te distraes un segundo dejaste de entender, te lo perdiste. No se puede leer seguido, no puedes leer muchos juntos, porque cansa un poco, tenés que estar muy atento. No me parece en absoluto que sea el género de una época con poco tiempo para leer. El que disfruta de este género son muy buenos lectores, les gusta mucho leer. (SHUA apud RIPETTA, 2018, s.p.).

⁵⁷ http://elpais.com/diario/2009/04/11/babelia/1239407411_850215.html

para obtenção de título de mestre em tradução. Esse estudo reflete sobre questões relacionadas com a forma metafórica que Shua utiliza para apresentar a sua realidade num contexto particularmente feminino e histórico na obra *El Marido Argentino Promedio* (1991). Carla Victoria Albornoz produziu uma dissertação intitulada *Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes* (2008). A autora aborda a microficção como uma forma de escrita fragmentária e utiliza três escritoras para ilustrar as características deste gênero e sua atomização narrativa: Ana María Shua, Luisa Valenzuela e Marina Colasanti.

Como mencionado, Shua publicou seis livros que pertencem ao gênero microrrelato: *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) e *Temporada de fantasmas* (2004); *Cazadores de letras* (2009) reúne todos os microrrelatos da autora, além de alguns textos inéditos. Em 2011, publicou seu livro contendo microficções *Fenómenos de circo* e em 2017 reuniu mais uma vez todos os seus microrrelatos em *Todos los universos posibles*.

La sueñera (1984) possui 250 microrrelatos levantando questões emblemáticas entre o sonho e a realidade, nos quais as personagens sonham ou fazem parte do sonho de um outro. Segundo Casas Caro⁵⁸, o título da obra já nos remete a um processo de intertextualidade que chega à obra de Jorge Luís Borges. No poema de Borges “*Fundación mitológica de Buenos Aires*”, a realidade é uma suposição e o mítico é aceito como verdadeiro. Da mesma forma, os relatos de Shua possuem personagens oriundos de outros textos que estão em uma zona entre a realidade e um “algo mais”, assim, as narrativas se desenvolvem entre um limite não bem definido entre o real e o onírico.

Como visto na introdução deste trabalho durante a apresentação do nosso objeto de estudo, *Casa de Geishas* (1992) conta com três partes. Na primeira parte, sem título, encontramos a casa que dá nome ao livro, cheia de mistérios, ironias e humor em cinquenta narrativas breves.

⁵⁸ O autor apresenta esta relação entre a obra de Ana María Shua e Jorge Luís Borges de maneira objetiva, mas utilizando vários exemplos ilustrativos em seu artigo *Aproximaciones a la obra de Ana María Shua* presente na bibliografia.

A segunda parte do livro *Casa de Geishas* é intitulada *Versiones*, e, como o próprio título diz, trata-se de 29 microrrelatos que narram versões irônicas de contos clássicos como “A Donzela e o Unicórnio”, “Cinderela”, “Branca de Neve”, “O Golem e o Rabino”, “A Princesa e o Sapo”, “Ermitões”. Shua, por meio de suas *versões*, apresenta outros finais para essas narrativas, não tão felizes e idealizados, porém mais próximos da realidade da sociedade moderna, cheia de desejos, interesses, ambições, corrupções.

Por fim, *Otras posibilidades*, a terceira parte da obra, encerra o livro com mais de 130 textos com os mais variados temas. Com uma escrita carregada de humor e de ironia, como já é comum nos relatos da autora, há narrativas trazendo não apenas risos e reflexões, mas também angústia, espanto e até mesmo medo. Essas são as *outras posibilidades* dadas por Shua aos seus leitores em *Casa de Geishas*.

Botánica del caos (2000) possui 11 partes: *Ejemplares raros*, *Acerca del tiempo*, *De dioses y demonios*, *Diagnósticos*, *Variaciones*, *Noches Árabes*, *Sueños*, *Literarias*, *Monstruos*, *Artesanía de la magia* e *Caos*. O próprio título do livro apresenta uma prévia sobre o que o leitor encontrará nas narrativas: a botânica (uma área que estuda a classificação) do caos.

Shua usa como classificador deste caos Hermes Linneus: junção dos nomes de um deus mitológico (Hermes) e o conhecido botânico (Linneus). Em seu estudo sobre o microrrelato argentino, Ceballos (2014, p. 180) afirma que *Botánica del caos* “nos coloca de bruços diante de uma realidade que não oferece nenhuma certeza, e não há melhor modo de fazê-lo que por meio de microrrelatos que oferecem fragmentos da realidade que nunca poderá ser completa”⁵⁹.

O livro *Temporada de fantasmas* (2004) está dividido em nove seções e conta com mais de 90 textos, alguns dos quais já haviam sido publicados em *Botánica del Caos*. Os brevíssimos relatos contam com temas que variam desde situações simples e cotidianas até questões que refletem problemas intrínsecos a nossa sociedade e dúvidas sobre a origem do universo.

⁵⁹ “nos planta de bruces ante una realidad que no ofrece ninguna certeza y qué mejor modo de hacerlo que mediante microrrelatos que ofrecen fragmentos de realidad que nunca podrá ser completa”. (CEBALLOS, 2014, p. 180).

Segundo Ceballos (2014), este dado mostra o interesse temático constante da autora:

Em suma, nossa autora mantém em *Temporada de fantasmas* as mesmas inquietações que a moveram a escrever seus primeiros livros de contos brevíssimos e isso pode ser notado se os analisamos tematicamente. A autora reivindica a estética do intervalo, a capacidade de seus contos de evocar mais do que criar e, ao mesmo tempo, nos adverte de que, como nem todo o mundo é capaz de ver os fantasmas, nem todos os leitores serão capazes de penetrar em suas microficcões, cujo significado às vezes é difícil de perceber porque estão imersas em um mundo que supera as leis da lógica. (CEBALLOS, 2014, p. 181).⁶⁰

Por fim, *Fenómenos de Circo* (2011) surgiu com o pedido para publicação de um microrrelato inédito em um jornal espanhol. Depois da escrita de uma narrativa, foram surgindo outras e Shua desenvolveu em um livro textos dedicados a um único tema. Seres humanos estranhos que fogem de qualquer normatividade são figuras presentes em um universo de casos surpreendentes. Segundo a autora, em entrevista para Claudia Lorenzón (2017) da agência de notícias *Télam*, o livro apresenta o circo como um símbolo da arte, uma representação da sua necessidade e o problema dos artistas frente ao público.

Diante do exposto sobre a autora, nota-se que Shua sempre mostrou um forte vínculo com a brevidade e a sua profundidade e dessa forma mantém uma ligação constante com o microrrelato. Muitas vezes, este gênero é ambíguo e se vale constantemente do humor e da ironia para mostrar algo a mais aos seus leitores, como outros gêneros literários. Nas palavras da autora, “é interessante que nos textos haja reflexão, que não sirvam apenas para provocar riso. Eu quero

⁶⁰ En suma, nuestra autora continúa en *Temporada de fantasmas* con las mismas inquietudes que la movieron a escribir sus primeros libros de cuentos brevísimos y que pueden notarse si los analizamos temáticamente. La autora reivindica la estética del intersticio, la capacidad de sus cuentos para evocar más que crear y, al mismo tiempo, nos advierte de que, al igual que no todo el mundo es capaz de ver a los fantasmas, no todos los lectores serán capaces de penetrar en sus microficciones, cuyo significado a veces es difícil de percibir porque están inmersas en un mundo que sobrepasa las leyes de la lógica. (CEBALLOS, 2014, p. 181).

da literatura emoção e reflexão, sem deixar de lado o humor” (SHUA apud LORENZÓN, 2017, s.p.).⁶¹

Para o jornal *Milenio* em entrevista para Jesús Alejo Santiago (2016), Shua afirma que,

Um conto tem que dizer algo sobre o ser humano, sobre a sua sensibilidade, a sua inteligência, os seus problemas, as suas angustias e tem que dizê-lo de uma maneira que nunca foi dita antes. Esforço-me para conseguir isso, não sei se consigo, mas essa é a minha intenção. (SHUA apud ALEJO SANTIAGO, 2016, s.p.).⁶²

Pode-se perceber que esse “a mais” de Shua relaciona-se frequentemente com o feminino. Portanto, uma breve explanação sobre a autora e o feminino será feita porque se entende que esta questão dialoga com as análises que levam em consideração a figura feminina elaborada por Shua em seu conjunto de microrrelatos presente na primeira parte do livro *Casa de Geishas*.

3.2. Shua e o feminino

Na primeira parte de *Casa de Geishas*, é notório observar a condição da mulher como objeto, sujeito e autora na Literatura, pois temos uma autora desenvolvendo figuras femininas carregadas de significados. Ana María Shua constrói uma trama que envolve a figura da gueixa oriental de forma irônica e nota-se uma reflexão sobre os papéis sociais desempenhados pela mulher na sua obra. Mas este título não está isolado no que se refere ao feminino na bibliografia produzida por Shua.

Los amores de Laurita (1984) estabelece um diálogo com a narrativa erótica, entretanto apresenta uma transgressão e modificação de um cânone já

⁶¹ Es interesante que en los textos haya reflexión, que no sean solo para provocar una sonrisa. Yo de la literatura quiero emoción y reflexión, sin descartar el humor. (SHUA apud LORENZÓN, 2017, s.p.).

⁶² Un cuento tiene que decir algo acerca del ser humano, acerca de su sensibilidad de su inteligencia, de sus problemas, de sus angustias y tiene que decirlo de una manera que nunca se haya dicho antes. Me esfuerzo por lograrlo, no sé si lo consigo, pero esa es mi intención. (SHUA apud ALEJO SANTIAGO, 2016, s.p.).

estabelecido desde a década de 60. A história dos relacionamentos da jovem, desinibida e inteligente Laurita, traz consigo uma reflexão irônica sobre a burguesia argentina sob uma aparente normalidade cotidiana.

Apresentando uma relação maternal complexa e mostrando ao leitor uma necessidade mútua entre mãe e filha para a construção de uma identidade própria, a narrativa de Shua tece uma trama focada no eixo dos relacionamentos das mulheres. Fez algo parecido em seu último romance, *Hija* (2016): a autora construiu uma narrativa dando ênfase aos conflitos vivenciados pela mãe de uma garota extremamente problemática. Segundo Almeida (2009, p. 620), esta é a característica da literatura de autoria feminina.

Gliemmo (2001) cita algumas escritoras latino-americanas que diante do gênero tão regrado como o erótico incorporam e modificam velhos e novos fundamentos, realizam transgressões e reformulações, além de desafiar o imaginário social nos anos sombrios da ditadura militar na Argentina. Ela se refere às obras *El monte de Venus* (romance, 1976) de Reina Roffé, *La condesa sangrienta* (romance, 1976) de Alejandra Pizarnik, *Feigule y otras mujeres* (contos, 1976) de Cecilia Absatz, *En breve cárcel* (romance, 1981) de Silvia Molloy, *Urdimbre* (romance, 1981) e *Ciudades* (contos, 1981) de Noemí Ulla e *Cambio de armas* (contos, 1983) de Luisa Valenzuela. De acordo com a autora:

Com o impulso de mudar um cânone, estas escritoras argentinas se apropriam dos modelos para desviar o sentido ideológico que o romance erótico apontou. O resultado está à vista: mostra-se um saber feminino em relação ao corpo e o erotismo; a protagonista é agora sujeito e não objeto dos encontros (...) o erotismo parece ser o caminho escolhido para a busca de uma possível identidade genérica. Deste modo, a ampliação é dupla: ampliam-se os limites de um imaginário literário, muito cristalizado e fechado, uma vez que se questiona um imaginário social que naturaliza as construções culturais. O erotismo coloca em evidência o corpo feminino e permite representá-lo desde o olhar da mulher. (GLIEMMO, 2001, s.p.).⁶³

⁶³ Con el impulso de cambiar un canon, estas escritoras argentinas se apropian de los modelos para desviar el sentido ideológico que la novela erótica ha señalado. El resultado está a la vista: se muestra un saber femenino en relación con el cuerpo y el erotismo; la protagonista es ahora sujeto y no objeto de los encuentros (...) el erotismo parece ser el camino elegido para la búsqueda de una posible identidad genérica. De este modo, la ampliación es doble: se extienden los límites de un imaginario literario, muy cristalizado y cerrado, a la vez que se cuestiona un imaginario social

Gliemmo (2001) dá destaque à obra de Shua por esta apresentar-se no cenário pós-ditadura e ser capaz de refletir e questionar o sistema de tradições familiares deste período:

Estando próximo aos relatos de *Cambio de armas*, não organiza como este uma representação do erotismo em conjunção com a repressão e perversões dos últimos anos da história política argentina, mas sim reúne um sistema de crenças, rituais e práticas familiares, cotidianas, incorporadas por aqueles anos em nossa sociedade. Neste sentido, exerce sobre o cânone uma dupla pressão: amplia-o dando uma visão feminina do erotismo, muitas vezes paródica dos romances consagrados e reconhecidos no sistema literário, tal como ocorre com a produção das outras escritoras mencionadas, e desenvolve um imaginário que combina o mecanismo de importantes costumes sociais com os modelos literários da narrativa erótica. (GLIEMMO, 2001, s.p.).⁶⁴

Espinoza-Vera (2010) tenta demonstrar como escritoras-latino-americanas reduzem às situações humorísticas e paródicas as relações tradicionais do feminino levando em consideração que o humor é utilizado como uma estratégia discursiva por escritoras para protestar contra comportamentos tradicionais femininos. A autora destaca Ana María Shua dentre essas escritoras:

(...) um significativo número de escritoras latino-americanas contemporâneas usaram em seus textos o humor como meio de expressar ideias irreverentes e subversivas contra o sistema patriarcal. O uso de um humor subversivo é um dos aspectos comumente encontrados em textos de escritoras como Griselda Gámbaro, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Angélica Gorodisher, Ana María Shúa, para citar apenas algumas. Uma das características desta escrita cômica é geralmente a chacota com os estereótipos e com as normas dos valores patriarcais. Tudo isso geralmente por meio de um discurso duplo como a sátira, a ironia e a paródia, em que os elementos transgressivos se entrelaçam no discurso

que naturaliza las construcciones culturales. El erotismo pone en escena el cuerpo femenino y permite representarlo desde la mirada de la mujer. (GLIEMMO, 2001, s.p.).

⁶⁴ Cercano a los relatos de *Cambio de armas*, no organiza como éste una representación del erotismo en el cruce con la represión y perversiones de los últimos años de la historia política argentina, sino que recoge el sistema de creencias, rituales y prácticas familiares, cotidianas, incrustadas por aquellos años en nuestra sociedad. En este sentido, ejerce sobre el canon la doble presión: lo amplía dando una visión femenina del erotismo, muchas veces paródica de las novelas consagradas y reconocidas en el sistema literario, tal como ocurre con la producción de las otras escritoras mencionadas, y despliega un imaginario que combina las claves de importantes costumbres sociales con los modelos literarios de la narrativa erótica. (GLIEMMO, 2001, s.p.).

dominante e constituem uma subversão do *status quo*. (ESPINOZA – VERA, 2010, p. 6).⁶⁵

Os contos de fadas podem ser vistos como um dos responsáveis pela disseminação do modelo de sistema patriarcal. Em sua tese, Murcia Martínez (2016, p. 125) já destacou a forte relação que a obra de Shua possui com os contos clássicos e folclóricos: estes contos foram criados para a educação do público feminino, para a transmissão de valores tradicionais, como por exemplo, o “bom” matrimônio representando o final feliz de todas as personagens femininas. Estas normalmente se casam com belos príncipes, donos de riquezas e castelos.

Shua retoma esses textos em vários microrrelatos criando uma paródia, quebrando estereótipos e trazendo uma reflexão sobre os discursos dominantes impostos pela sociedade, como pode ser observado no microrrelato a seguir:

LOS ENANOS SON MINEROS

La Reina mala logró su propósito, pero así, dormida, todavía la tienen con ellos. El Príncipe Azul, en cambio, se la quiere llevar. Los enanos se resisten. Blancanieves propone emplearlos como jardineros en el parque que rodea el palacio. Parece una solución sensata.

Pero los enanos no son jardineros sino mineros. Las malezas invaden el parque, los macizos de flores languidecen, las especies más delicadas no sobreviven, el invernadero es un depósito de cadáveres vegetales. Los enanos, mientras tanto, han cavado un túnel que los lleva directamente a la bóveda del Banco Central. Ejerciendo su natural oficio, extraen los lingotes de oro que respaldan la emisión monetaria del reino. El subsiguiente caos económico provoca la caída de la familia reinante. Encabezan la sublevación los verdaderos jardineros, despedidos por causa de los enanos.

Blancanieves y el Príncipe se refugian en la casita del bosque. La Reina mala está vieja y aburrida y de vez en cuando los visita: su hijastra es ahora una mujer de cierta edad y el espejo mágico le dice que las hay más bellas. (El espejo es malvado pero no miente). Los

⁶⁵ (...) un importante número de escritoras latinoamericanas contemporáneas han usado en sus textos el humor como medio de expresar ideas irreverentes y subversivas contra el sistema patriarcal. El uso de un humor subversivo es uno de los aspectos comúnmente encontrados en textos de escritoras como Griselda Gámbaro, Silvina Ocampo, Luisa Valenzuela, Rosario Ferré, Ana Lydia Vega, Angélica Gorodisher, Ana María Shúa, por nombrar sólo a algunas. Una de las características de esta escritura cómica es generalmente la burla de los estereotipos y de las normas de los valores patriarcales. Todo esto generalmente a través de un discurso ‘doble’ como la sátira, la ironía y la parodia, en los cuales los elementos transgresivos se entrelazan en el discurso dominante y constituyen una subversión del *status quo*. (ESPINOZA – VERA, 2010, p. 6)

enanos se separaron y escriben desde países lejanos y diversos.

El Príncipe se acuerda a veces de su primera esposa y se pregunta cómo habría sido su vida si no se hubiera separado de Cenicienta. (SHUA, 2009, p. 333).

OS ANÕES SÃO MINEIROS

A Rainha má alcançou seu propósito, mas mesmo assim, adormecida, está com eles. Por outro lado, Príncipe Azul, quer levá-la. Os anões resistem. Branca de Neve propõe empregá-los como jardineiros no parque que circunda o palácio. Parece uma solução sensata.

Mas os anões são mineiros, não jardineiros. As ervas daninhas invadem o parque, os ramos de flores perdem as forças, as espécies mais delicadas não sobrevivem, a estufa é um depósito de cadáveres vegetais. Os anões, enquanto isso, cavam um túnel que os leva diretamente ao cofre do Banco Central. Exercendo seu natural ofício, extraem as barras de ouro que garantem a emissão monetária do reino. O subsequente caos econômico provoca a queda da família real. Os verdadeiros jardineiros, demitidos por causa dos anões, lideram a revolta.

Branca de Neve e o Príncipe se refugiam na casinha do bosque. A Rainha Má está velha e chata e de vez em quando os visita: sua enteada é agora uma mulher de certa idade e o espelho mágico lhe diz que há outras mais belas. (O espelho é malvado, mas não mente). Os anões se separaram e escrevem de distintos e distantes países.

O Príncipe recorda-se às vezes de sua primeira esposa e se pergunta como teria sido sua vida se não tivesse se divorciado de Cinderela. (SHUA, 2009, p. 333).

Nesse microrrelato, com um tom humorístico, Shua cria uma paródia do conto clássico Branca de Neve com significativas alterações. Há uma inversão das personagens, uma quebra dos estereótipos e não existe a separação entre as personagens negativizadas e as heroínas. A rainha má, a princesa, o príncipe não são construídos como, respectivamente, a entidade má responsável pelos males na narrativa, a bondosa jovem indefesa e o herói capaz de proporcionar a normalidade e a felicidade de todos. Os personagens possuem características suficientes dos personagens do conto clássico para a identificação daqueles com estes, mas as semelhanças param neste ponto.

Branca de Neve não deseja se separar dos anões e propõe que trabalhem como jardineiros. A figura feminina mostra a sua voz, ela propõe algo e é ouvida. Ela não é mais a personagem submissa, pacífica, meiga, incapaz de ter algum tipo de autoridade. Mais adiante na narrativa, refugiados na casa do bosque, Branca de

Neve recebe a visita da Rainha má, que não é tão má como no conto clássico, reforçando a ideia de que os estereótipos foram quebrados. Observa-se o diálogo com a discussão levantada pela professora Nadilza Martins de Barros Moreira em *A condição feminina revisitada*, há uma “desconstrução” da imagem feminina que foi criada nas grandes obras dos escritores homens. A imagem da Branca de Neve como personagem idealizada de maneira passiva é desconstruída por Shua e cede lugar a outra Branca de Neve.

O príncipe tem recordações da sua primeira mulher, Cinderela. E diante deste dado pode-se mais uma vez inferir uma reflexão relacionada com o fato de como as relações amorosas são colocadas em xeque e vistas como produtos descartáveis com a pós-modernidade. Como ressalta Monte (2012):

O indivíduo, ao mesmo tempo em que se relaciona, não mantém o compromisso, uma vez que prefere distanciar-se do outro ou simplesmente manter as portas abertas para algo maior do que aquela relação. A partir de tal ponto começamos a observar que, para esse sujeito, não é interessante ficar a mercê do outro. (MONTE, 2012, p. 165).

O amor idealizado e o “felizes para sempre” cedem lugar ao casamento mais próximo da realidade na sociedade pós-moderna. Como afirma Tomassini (2006, p. 26), por meio da desautomatização, ocorre a desconstrução dos discursos recebidos (discursos de poder, da intimidade doméstica, do imaginário masculino sobre a mulher como ser sexual) possibilitando uma reflexão por trás da escritura feminina de Shua: o texto permite uma leitura lúdica e descompromissada, mas essa dupla leitura faz parte de um jogo textual que criptografa uma ideologia revolucionária.

Larrea (2004) também cita como estratégias frequentes no microrrelato a ação de transformar as imagens estereotipadas, a desautomatização de clichês e de quadros intertextuais e a perversão de textos sacralizados pela cultura. E, justamente neste ponto, observa-se a desautomatização proposta por Tomassini e Larrea na obra de Shua: o uso dos contos clássicos e estereótipos na construção dos microrrelatos desautomatiza nossa visão de imagens cristalizadas no imaginário social. Estas imagens são impostas como discursos prontos, muitas

vezes, silenciando o feminino, e ao utilizá-las de forma irônica e paródica, Shua promove um estranhamento e induz o leitor a uma leitura crítica, voltada para questões nem sempre discutidas no sistema patriarcal vigente.

Em outro microrrelato de *Casa de Geishas*, “*Ataduras*”, Shua coloca a questão da família em evidência:

ATADURAS

Muchos prefieren que se los ate y la calidad de las ataduras varía, como es natural, de acuerdo con el peculio de la gozosa víctima: desde lazos de seda hasta lazos de sangre. Y es que en el fondo nada ata tanto como la responsabilidad de una familia (ciertamente el más caro de los placeres-sufrimientos). (SHUA, 2009, p. 273).

ATADURAS

Muitos preferem ser amarrados e a qualidade das ataduras varia, como é natural, de acordo com os bens da contente vítima: desde laços de seda até laços de sangue. E é que no fundo nada prende tanto quanto a responsabilidade de uma família (certamente o mais caro dos prazeres-sofrimentos). (SHUA, 2009, p. 273).

Nesse microrrelato, existe a mistura de laços literais e metafóricos. No fim do microrrelato, a ironia reside na metáfora que descreve o laço familiar como o laço de maior capacidade de apreensão. As normas dos valores patriarcais colocam a família como um bem supremo, mas a família aparece aqui no relato de Shua, não só como uma instituição capaz de gerar prazer, mas também de gerar prazer/sofrimento.

Tomassini (2006) chama estas representações presentes na tradição de clichês e o uso dos mesmos é visto pela autora como um articulador paródico por excelência. O microrrelato usa a capacidade do leitor de perceber o clichê como expressão verbal de estereótipos e a sua desautomatização promove a leitura lúdica e irônica de acordo com o contexto de leitura. Como exemplo, a autora cita os microrrelatos “*Tatuaje*” e “*Deslealtad*” que dialogam com o clichê presente na tradição literária canônica relacionando-se com a ideia de o corpo feminino ser um território geográfico que pode ser possuído ou visto como privado.

TATUAJE

En cierto paraje de su anatomía, Jezabel ha soportado un complejo tatuaje. Muchos han pagado por verlo. Los que, gracias a su habilidad o a su fortuna, pueden contarlo, dicen que el dibujo representa un mapa teñido de colores suaves (esa combinación de las tintas con el tono natural de la piel). En el mapa está señalado el punto en el que se encuentra el observador y la ruta que lo llevará a la salida.(SHUA, 2009, p. 299).

TATUAGEM

Em certo lugar da sua anatomia, Jezabel susteve uma complexa tatuagem. Muitos pagaram para vê-la. Aqueles que, graças a sua habilidade ou a sua fortuna, podem contar, dizem que o desenho representa um mapa tingido de cores suaves (uma combinação das tintas com o tom natural da pele). No mapa está sinalizado o ponto no qual se encontra o observador e a rota que o levará até a saída. (SHUA, 2009, p. 299).

A tatuagem de Jezabel representa um mapa possuindo um ponto inicial que indica a localização em que o observador está e a rota que o levará até a saída. O corpo da mulher é construído neste microrrelato como um território a ser percorrido, um lugar a ser explorado; a ideia de mapa faz alusão às narrativas de aventura nas quais os personagens passam por verdadeiras odisséias até alcançar o destino almejado. Mediante o corpo de Jezabel, o “cliente desbravador” depara-se diante de si com o desafio de percorrer uma jornada de prazeres no corpo da mulher.

El árbol de la mujer dragón y otros contos e *Todo sobre las mujeres* (2012) são outros títulos de Shua que refletem o papel desempenhado pela mulher frente a sociedade em que vive. Neste, a autora reescreve e comenta textos sobre a imagem da mulher construída na literatura e cultura popular; naquele, contos misturam fantasia, coragem e amor apresentando mulheres comuns fazendo coisas extraordinárias.

Cresta Leguizamón (1995, p. 167) afirma que “frente a um processo de desconstrução profunda e orgânica, a mulher sente a necessidade de uma re-construção”⁶⁶ e isso reafirma a urgência do reconhecimento do discurso feminino. Esse discurso feminino traz consigo questões socioculturais impossíveis de

⁶⁶ “frente a un proceso de desconstrucción profundo y orgánico, la mujer siente la necesidad de una re-construcción”

ignorar, como o papel desempenhado pela mulher frente à sociedade na qual está inserida.

Neste mesmo sentido, Moreira (2003) afirma que a divulgação de ideias e ideologias e o modo de ver e perceber o mundo e a sociedade com seus valores dominantes está entre as várias funções sociais da literatura. Desta forma, a literatura tem o papel de discutir conflitos presentes nas relações de gêneros, e a literatura feminina busca espaço em uma realidade que dá ao masculino o reconhecimento dos códigos sociais vigentes. Na narrativa a seguir podemos encontrar essas relações:

LAS MUJERES SE PINTAN

Las mujeres se pintan antes de la noche. Se pintan los ojos, la nariz, los brazos, el hueco poplíteo, los dedos de los pies. Se pintan con maquillajes importados, con témperas, con lápices de fibra. En el alba, ya no están. A lo largo de la noche y de los hombres, se van borrando. (SHUA, 2009, p. 287).

AS MULHERES SE PINTAM

As mulheres se pintam antes da noite. Pintam os olhos, o nariz, os braços, a cavidade poplíteia, os dedos dos pés. Pintam-se com maquiagem importada, com têmperas, com lápis de fibra. Na aurora, já não estão. Com o passar da noite e dos homens, vão se apagando. (SHUA, 2009, p. 287).

Nesta narrativa observa-se a construção da mulher feita por ela mesma, entretanto, esta construção, esta pintura, mesmo sendo feita *por* ela, não é feita *para* ela, mas sim para os homens. A mulher não se apresenta como realmente é, mas de forma artificializada, construindo-se, montando-se em busca da satisfação da figura masculina.

A versão desse feminino é construída para a noite, momento em que elas estarão trabalhando para satisfazer os seus clientes; durante a manhã elas já não existem, pois foram perdendo-se e se apagando durante o tempo em que passaram exercendo a função de agradar aos homens. Assim, entende-se que o feminino forjado contra a sua vontade deixa de existir durante a sua aurora, e compreende-se “aurora” como o nascimento de um novo momento para o feminino. Este

nascimento do verdadeiro feminino possibilita o apagamento do antigo construído para o homem que está presente no modelo patriarcal.

A presença do feminino frente à realização dos desejos do homem é possível ser localizada em outra narrativa:

UNA MUJER

En la puerta del burdel, un hombre pregona la mercadería a los viandantes. Les ofrece una mujer muy blanca pero cubierta de lunares y otra dada a pulposas fantasías y otra de ojos como espadas y otra capaz de tocar tres instrumentos al unísono y otra que ruge como el rotor de un helicóptero desbocado y otra extranjera y otra que se olvida de su propio nombre en cada recodo de su sexo. Sin embargo, adentro hay solamente una mujer. Sin embargo, el hombre no miente. (SHUA, 2009, p. 298).

UMA MULHER

Na porta do bordel, um homem vende a mercadoria aos passantes. Oferece-lhes uma mulher muito branca mas coberta de sardas e outra dada a polpudas fantasias e outra de olhos como espadas e outra capaz de tocar três instrumentos em uníssono e outra que ruge como a hélice de um helicóptero barulhento e outra estrangeira e outra que se esquece de seu próprio nome em cada canto de seu sexo. Porém, no interior existe apenas uma mulher. No entanto, o homem não mente. (SHUA, 2009, p. 298).

No texto literário acima, um homem oferece como mercadoria várias mulheres utilizando uma adjetivação que varia desde características físicas até habilidades exorbitantes. Um fato é destacado no microrrelato: existe apenas uma mulher sobre a qual o homem fala. Assim, há neste texto a construção de um feminino com a capacidade de preencher qualquer necessidade e suprir qualquer anseio da figura masculina. Uma única mulher é descrita, entretanto representa qualidades de várias mulheres simultaneamente e é também simbolicamente construída para contentar ao homem.

Zinani (2006) reflete sobre o discurso literário no qual a mulher vale-se da narrativa para expor sua visão questionando as normas das instituições sociais vigentes e criando uma abertura para uma nova reflexão das formas simbólicas. Nas palavras da autora:

No momento em que a mulher se apropria da narrativa, externando seu ponto de vista, passa a questionar as formas institucionalizadas,

promovendo uma reflexão sobre a história silenciada e instituindo um espaço de resistência contra as formas simbólicas de representação por meio da criação de novas formas representacionais. (ZINANI, 2006, p. 264).

Isto traz maior atenção para o reconhecimento de que a experiência da mulher enquanto escritora é distinta da experiência do homem na medida em que refletem sobre a condição feminina. Dessa forma, a obra literária produzida por mulheres exerce uma função social por promover uma discussão sobre questões tradicionais relacionadas a uma transformação social e cultural do papel feminino.

Showalter (1994) afirma que a escrita produzida por mulheres apresenta um caráter polifônico onde há a presença de uma escrita dominante e outra silenciada. Desse modo, a interpretação dessas obras necessita de uma busca de significação nas entrelinhas do não dito.

Na crítica literária feminista mais pura nós somos (...) apresentadas com uma alteração radical de nossa visão, uma investigação na qual vemos significado no que previamente havia sido espaço vazio. O enredo ortodoxo retrocede, e outro enredo, até agora submerso no anonimato do segundo plano, se projeta em um relevo corajoso como uma impressão do polegar. (SHOWALTER, 1994, p. 53).

Considerando essas entrelinhas, observa-se que a narrativa escrita por mulheres pode possuir um segundo plano significativo muito mais rico e complexo do que aparenta a história narrada. Pode ainda existir na escrita feminina a presença de uma reflexão mais profunda sobre o feminino, mais exatamente sobre as relações interpessoais que a figura feminina vivencia.

Há no livro *Casa de Geishas*, microrrelatos integrados que possuem uma reescritura do papel convencional desempenhado pelas gueixas orientais tradicionais nos quais o leitor pode construir uma totalidade significativa a partir de fragmentos. Entretanto, destaca-se que não se trata da mera descrição de um prostíbulo do porto, mas de uma configuração do feminino pelo viés de uma rede temática problemática a fim de expor uma reflexão.

Boccuti (2013) destaca que encontra-se nessa reunião de microrrelatos, inquilinas que enriquecem a galeria de excepcionalidades presente nos textos de

Shua e propõem uma reflexão irônica sobre o feminino. Como será visto no decorrer deste trabalho, Shua tece em seus microrrelatos uma nova identidade feminina da gueixa desconstruindo a mesma e valendo-se de uma adjetivação irônica para caracterizar cada personagem da *Casa*. Em *Casa de Geishas*, o feminino é constituído de forma a promover uma reflexão sobre a sua condição social marginalizada, possibilitando uma identificação com as características do próprio gênero microrrelato também marginalizado.

Nota-se que esse feminino marginalizado reforça a leitura que considera a *Casa de Geishas* como a *Casa de Microrrelatos*. Entretanto, antes de prosseguir com o desenvolvimento dessa reflexão, serão apontados alguns aspectos julgados importantes sobre essa figura tão essencial para esta pesquisa: a gueixa.

4. GUEIXAS

Uma gueixa é caracterizada por ser educada de forma estética e refinada durante anos; sua formação implica perseverança, sacrifício pessoal, isolamento familiar, além do esquecimento da própria identidade. A finalidade desse processo é a capacidade da mulher em gerar o prazer completo do seu cliente por meio de sua companhia. Gómez (2013, p. 52) afirma que “Uma gueixa é uma artista, uma mulher culta e disciplinada, formada em música, dança, história, literatura, canto, poesia, cerimonial, etiqueta e cultura geral, que presta serviços de acompanhamento e entretenimento em reuniões de negócios e em eventos.”⁶⁷

No Ocidente, muitos possuem uma visão equivocada da gueixa relacionando sua figura com a prostituição. Mas essas mulheres exercem um papel muito diferente: durante sua formação, elas fazem aulas de dança, comportamento, expressão, etiqueta e cultura para serem capazes de manter uma conversação inteligente de acordo com os interesses de seus clientes. O público que utiliza os serviços de uma gueixa também é diferenciado, pois utilizar esses serviços tem um preço elevado. Segundo Gómez (2013, p. 55), essas mulheres desempenham em alguns casos o papel de relações públicas, já que asseguram a representação social de quem as contrata.

Durante nossa reflexão, como poderá ser visto ao longo das análises dos microrrelatos, Shua utiliza a ideia construída em torno da gueixa de forma irônica para compor as suas narrativas. A Casa de Gueixas não é composta por mulheres japonesas, requintadas e cultas, além disso, o seu público também não é formado apenas por homens ricos. As habitantes da *Casa* são personagens sem identidades definidas cuja função é gerar prazer a fim de sobreviverem.

A escolha das integrantes para compor o elenco da *Casa* dá-se aparentemente ao azar, porém, depois que todas estão reunidas, é possível

⁶⁷ “Una geisha es una artista, una mujer culta y disciplinada, formada en música, danza, historia, literatura, canto, poesía, protocolo, etiqueta y cultura general, que presta servicios de acompañamiento y entretenimiento en reuniones de negocios y en eventos.” (GÓMEZ, 2013, p. 52).

observar a configuração de um conjunto. Durante os relatos, essas personagens vão ganhando contornos que destacam suas qualidades responsáveis por gerar prazer, entretanto suas identidades e suas origens vão desvanecendo-se com o desenvolvimento dos relatos. As mulheres não possuem nomes, e quando os têm, são meramente descritivos de acordo com a sua especialidade no bordel.

Portanto, diante do que foi exposto acima, entender a configuração da figura da gueixa oriental é extremamente relevante para perceber como Shua vale-se dessa figura para compor as suas personagens.

4.1. Da cortesã à mulher de arte

A origem das gueixas é tão nebulosa e misteriosa como a sua própria figura atualmente. Hye-Jeoung Kim em sua tese de doutorado *Orientalismo en la literatura española finisecular* (2011) afirma que a origem desse ofício se relaciona com a tradição social confucionista, em que as mulheres deveriam estar reclusas no interior de suas casas sem contatos com os homens e, assim, os anfitriões necessitavam de mulheres para prestar serviços, para alegrar as suas visitas e animar as festas, já que estavam privados do contato com mulheres comuns.

Em contrapartida, segundo Echeverría (2017), no século XII já existiam mulheres que viviam do espetáculo como, por exemplo, as bailarinas que dançavam para samurais. Durante muito tempo, essas mulheres costumavam ser sacerdotisas ou meretrizes e deveriam ser virgens, mas quando perdiam essa condição deixavam também o seu posto. Dessa maneira, sem alternativas, pediam trabalho em casas de chá que acolhiam peregrinos que buscavam diversões.

Echeverría (2017) afirma que em 1603 formou-se a companhia de teatro *Kabuki* que contava com mulheres coristas com reputações duvidosas para o padrão social da época. As danças apresentadas por essas mulheres, mesmo inspiradas no folclore religioso tradicional, foram consideradas provocativas e sensuais. Diante desse fato, em 1628, foi proibido o *Kabuki* feminino sendo permitida somente a interpretação masculina, o que levou essas mulheres a

buscarem outras formas de sobrevivência, como, por exemplo, ensinar música e dança, ou ainda dedicar-se à prostituição, com ou sem licença.

No século XVII, de acordo com Echeverría (2017), existiram bairros dedicados somente ao prazer nas principais cidades do Japão. Nesses lugares, o dinheiro podia proporcionar total felicidade aos clientes, independentemente de sua classe social. Por esse motivo, existia um mundo mágico nesses locais onde plebeus podiam viver como senhores por algumas horas.

Entretanto, a autora destaca que para as mulheres esse mundo não era tão prazeroso. Parte dessas jovens era oriunda de famílias de camponeses cedidas por dinheiro e com a convicção de que nesses lugares elas teriam um teto e comida. Ao chegar ainda crianças, elas trabalhavam como criadas, não podiam sair das casas e ainda estavam sujeitas a contratos e dívidas inesgotáveis que as obrigavam a trabalhar até o fim da juventude.

Segundo Echeverría (2017), a maioria dessas mulheres tornava-se prostitutas comuns, mas as mais belas e com talentos podiam tornar-se cortesãs de alto nível. Mesmo vivendo endividadas e confinadas como as demais, elas eram verdadeiras estrelas midiáticas sendo solicitadas somente pelos mais poderosos.

As cortesãs de alto nível vestiam-se de forma diferente e possuíam penteados exóticos e chamativos. Echeverría (2017) afirma que para ter a companhia dessas profissionais era necessária uma verdadeira fortuna e elas podiam rejeitar alguns clientes. Elas ofereciam não apenas sexo, mas sim romance. Posteriormente, as cortesãs de luxo dedicaram-se somente à sedução e deixaram as artes musicais para os gueixos, homens que tocavam o shamisen⁶⁸ para divertir os seus clientes.

Uma mulher se autodenominou gueixa pela primeira vez em 1750, segundo Echeverría (2017). Ela se chamava Kikuya e era uma prostituta ilegal do bairro de Fukagawa em Edo e queria dar dignidade a sua profissão dedicando seu

⁶⁸ Shamisen é um instrumento musical tradicional do Japão, possui três cordas e aproximadamente um metro de comprimento.

Cf. <http://www.culturajaponesa.com.br/index.php/diversos/musica/shamisen/>

talento para canto e dança. Muitas mulheres seguiram o seu exemplo e as gueixas ficaram famosas, pois eram independentes e entretinham melhor os clientes.

Em consequência dessa mudança,

os distritos oficiais decidiram conjurar esta ameaçadora concorrência contratando suas próprias gueixas femininas. Impuseram a elas normas rígidas: podiam apenas usar três adornos no cabelo, além disso os seus quimonos deveriam ter um nó nas costas e ser muito menos vistosos que os das cortesãs. E, o mais importante, deviam limitar-se a cantar e a dançar. Sob nenhum pretexto deveriam tocar em um cliente. (ECHEVERRÍA, 2017, s.p.).⁶⁹

Desde então a profissão cresceu de forma exorbitante e, segundo Echeverría (2017), em 1800, existiam três gueixas femininas para cada artista masculino e assim a palavra gueixa passou a ser usada apenas para se referir às mulheres.

Entretanto, a profissão gueixa não afastou as mulheres totalmente dos favores sexuais. Até meados do século XX, a virgindade de jovens gueixas de 14 ou 15 anos era vendida pelo maior valor a fim de marcar a sua passagem de aprendiz para profissional, esse processo era chamado de *mizuage*. Segundo Echeverría (2017), depois desse contato sexual, normalmente a *maiko* (aprendiz de gueixa) e o cliente não voltavam a ter nenhum tipo de aproximação. A gueixa deveria então buscar um *danna*, homem que custearia todas as suas despesas, além de ser seu protetor e amante oficial. Desse modo, devido ao valor usado para manter uma gueixa, ser um *danna* era símbolo de status na alta sociedade nipônica.

Em 1929, de acordo com Echeverría (2017), existiam mais de 80 mil gueixas trabalhando no Japão, mas a Segunda Guerra Mundial fez com que muitas fossem trabalhar em fábricas para contribuir com o país e essas artistas acabaram misturando-se com as mulheres comuns. Além disso, posteriormente, durante a

⁶⁹ los distritos oficiales decidieron conjurar esta amenazadora competencia contratando a sus propias geishas femeninas. Les impusieron estrictas normas: solo podían lucir tres adornos en el cabello, mientras que sus quimonos debían anudarse a la espalda y ser mucho menos vistosos que los de las cortesanas. Y, lo más importante, debían limitarse a cantar y bailar. Bajo ningún concepto podían tocar a un cliente. (Echeverría, 2017).

ocupação americana, os soldados estadunidenses chamavam de gueixas qualquer mulher que oferecesse favores sexuais. Esses acontecimentos fizeram com que a profissão decaísse e nem mesmo a ilegalidade da prostituição fez com que as gueixas voltassem à posição que ocuparam, e

Ainda há *maikos* e *geikos* jovens, mas o seu número, que não supera o milhar, decresce sem parar e a sua qualidade, segundo as veteranas, também. A escolarização obrigatória cortou drasticamente sua etapa de aprendizagem. As melhores intérpretes de shamisen são quase octogenárias. O turismo de alto nível é, há alguns anos, a última tábua de salvação da arte tradicional e do estilo de vida das gueixas. E também uma oportunidade insólita para o Ocidente conhecer um mundo secreto ao qual, há menos de uma década, apenas podia-se ter acesso por meio de um convite. (ECHEVERRÍA, 2017, s.p.).⁷⁰

Atualmente, segundo Echeverría (2017), não existe mais o *mizuage* e conseguir um *danna* é uma tarefa praticamente impossível. O mundo das gueixas não é o mesmo, mas a sua essência exótica e misteriosa ainda atrai os olhares e aguça a curiosidade de muitos. O uso dessa figura na literatura confirma esse dado, como é a condição do livro *Casa de Geishas*.

4.2. A visão do ocidente

A palavra gueixa é a transcrição fonética de “藝(arte)者(pessoa)”. Assim, a gueixa é uma profissional que presta serviços valendo-se da arte para satisfazer os seus clientes por meio de sua companhia e, por esse motivo, a sua formação implica obter conhecimentos sobre diversas áreas culturais para ser capaz de manter uma conversação sobre os mais variados temas. Aprender a cantar, dançar, recitar poesias, tocar o shamisen e ter uma postura impecável também fazem parte de seus estudos. De acordo com Gómez (2013), após sua formação, a gueixa deve

⁷⁰ Todavía hay *maikos* y *geikos* jóvenes, pero su número, que ya no supera el millar, decrece sin parar y su calidad, según las veteranas, también. La escolarización obligatoria ha acortado drásticamente su etapa de aprendizaje. Las mejores intérpretes de shamisen son casi octogenarias. El turismo de alto nivel es, desde hace algunos años, la última tabla de salvación del arte tradicional y el estilo de vida de las geishas. Y también una oportunidad insólita para Occidente de asomarse a un mundo secreto al que, hasta hace menos de una década, solo se podía acceder con invitación. (ECHEVERRÍA, 2017, s.p.)

decidir se continuará na profissão e deixará sua família para viver nas casas de gueixas, a *okiya*, com sua nova mãe, a *okāsan*, e suas novas irmãs mais velhas, as *onēsan*.

Em determinados períodos, essas mulheres eram respeitadas como artistas e não eram equiparadas às cortesãs comuns do Japão. Porém, elas pertenciam à classe social baixa, já que adquiriam conhecimentos com o objetivo de agradar aos seus clientes em troca de recompensas econômicas.

Almazán Tomás (2004) destaca que foi criada uma imagem arquetípica muito distante da realidade destas mulheres por meio de representações dessa figura em obras como *Madama Butterfly* (1898) e as narrações de Pierre Loti, em especial *Madame Chrysanthème* (1887). Em *Madama Butterfly*, o estadunidense John Luther Long acrescentou emoções intensas e um erotismo sensual à gueixa. Esta obra foi para o teatro em 1898 nos Estados Unidos com David Belasco como autor do texto. Posteriormente, serviu de inspiração à ópera do italiano Giacomo Puccini. Puccini, por sua vez, valeu-se de todas as referências anteriormente citadas além de outros escritos sobre o Japão para tecer sua última versão da ópera.

As gueixas tiveram grande importância como figuras representativas do Japão e Almazán Tomás (2004) destaca os momentos em que elas apareceram em jornais da Espanha e a maneira como foram apresentadas à sociedade entre 1894 e 1930: os artigos procuravam desconstruir a imagem de prostituta que a gueixa remetia e tentavam mostrar como eram educadas para conversar, cantar, recitar, dançar e agradar aos seus clientes. Por essa razão, a sua profissão estava relacionada com o trabalho artístico e não com prestação de serviços sexuais.

Em 1900, o jornal espanhol *Alrededor del mundo* destacou no artigo *Baile de Geishas Japonesas* os aspectos musicais da formação da gueixa, descritas no texto como mulheres encantadoras por sua graça e educação. No ano de 1904, o mesmo jornal publicou um artigo intitulado *Lo que son las geishas de Japón. Las mujeres más agradables del mundo* e trouxe aos seus leitores algumas informações sobre essa figura oriental. O artigo apresentava a gueixa como uma mulher encantadora, elegante e com grande capacidade de alegrar o seu cliente.

Para compreender bem esse costume, imagine que um senhor rico de Madri e amante de diversão e vida boa quer convidar um par de amigos para uma festa íntima. Ele escolheria a atriz ou a cantora que mais lhe agradasse; iria a um hotel ou estabelecimento no qual ela fosse contratada; solicitaria uma reunião com outra ou outras artistas do mesmo lugar, e arranjaria um cantinho reservado com uma comida fina. À hora marcada iria com os seus amigos e encontraria o salão com as artistas solicitadas. Estas exibiriam suas habilidades e quando o anfitrião e seus amigos se cansassem de vê-las cantar, representar ou dançar, as convidariam para se sentar e conversar com eles. Isso é o que fazem os japoneses com as gueixas. (ALMAZÁN TOMÁS, 2004, p. 263).⁷¹

O artigo traz também outras informações sobre a gueixa. De acordo com o mesmo, a mulher dedicada a esta profissão começa a ser educada aos sete anos de idade e termina o seu estudo ainda bem jovem. O objetivo da gueixa é alegrar a vida alheia e sua formação é voltada totalmente para este fim: aprender a cantar, a dançar e a tocar instrumentos; recitar poesias, contos e chistes; possuir conhecimento para manter uma conversação inteligente; saber todos os jogos já inventados. O artigo afirma ainda que as gueixas são as mulheres mais elegantes do país.

O País do Sol Nascente instigou outros pesquisadores ao redor do mundo devido a sua cultura singular no que diz respeito às gueixas. Em 1996, o escritor americano Arthur Golden, graduado em História da Arte pela Universidade de Harvard, publicou o livro *Memórias de uma Gueixa*, baseado em pesquisas e entrevistas.

Dentre os entrevistados, Golden contou com as experiências de uma famosa gueixa japonesa, Mineko Iwasaki, para compor seu livro. Entretanto, em 2001, Iwasaki entrou na justiça contra o autor por falta de cumprimento de um acordo de confidencialidade e por distorção de informações. O fato incentivou a

⁷¹ Para comprender bien esta costumbre, hay que figurarse a un señor rico de Madrid y aficionado a divertirse y a vivir bien, quisiera convidar un par de amigos a una fiesta íntima. Elegiría a la actriz o la cantante que más le agradara; iría a un hotel o establecimiento en que estuviera contratada; la encargaría en unión a otra o de otras artistas de la misma casa, y dispondría que se le reservase un rincón y se preparara una comida fina. A la hora señalada iría con sus amigos y se encontraría en un salón con las artistas encargadas. Estas lucirían sus habilidades y cuando el anfitrión y sus amigos se cansaran de verlas cantar, representar o bailar, las invitaría a sentarse y conversar con ellos. Eso es lo que hacen los japoneses con las geishas. (ALMAZÁN TOMÁS, 2004, p. 263)

antiga gueixa Iwasaki a publicar a sua própria biografia em 2002 intitulada *A vida de uma gueixa*.

Golden utilizou um historiador fictício para dar voz às memórias da gueixa ficcional Nitta Sayuri. Jakob Haerhuis é apresentado no início da narrativa como Professor de História Japonesa na Universidade Arnold Rusoff de Nova Iorque e é o autor do livro que relata a história da gueixa também ficcional Nitta Sayuri.

Nascida em um pequeno vilarejo do Japão, Yoroido, a garota deixa sua casa vendida como escrava junto com sua irmã mais velha aos nove anos de idade em 1929 quando ainda era Sakamoto Chiyo. Devido à doença da mulher, o pai da menina não encontra uma saída para a criação das filhas e decide entregá-las ao dono da Companhia Japonesa de Frutos do Mar, Sr. Tanaka.

A partir de então, o leitor acompanha a trajetória feita por Sakamoto até tornar-se a conhecida gueixa do distrito de Gion em Kyoto. O livro traz o relato do processo de transformação de menina para mulher por meio da aprendizagem rigorosa de como ser uma mulher da arte. Dança, música, comportamento, maquiagem, kimono, a arte de servir um simples chá, fazem parte da formação de Sayuri.

O filme homônimo adaptado do romance de Golden estreou em 2005. Produzido por *Amblin Entertainment* e dirigido por Rob Marshall, a adaptação contou com as atrizes chinesas Zhang Ziyi (Sayuri) e Gong Li (Hatsumomo), com a malasiana Michelle Yeoh (Mameha) e o japonês Ken Watanabe (Presidente).

Se o filme foi aplaudido e premiado no ocidente, o mesmo não ocorreu no Japão. De acordo com Dávila (2005), a obra cinematográfica recebeu inúmeras críticas sobre a escolha das atrizes e concepções equivocadas da imagem das gueixas japonesas:

Se existe um filme errado, feito no lugar errado, pelas pessoas erradas, este título parece pertencer a "Memórias de uma Gueixa" (...) Para a comunidade cinematográfica japonesa e chinesa, é um absurdo o fato de Marshall ter usado as três atrizes mais conhecidas do cinema chinês atual no papel de japonesas em vez de utilizar a mão-de-obra local. Foi criticado até pelo chinês Chen Kaige ("Adeus Minha Concubina"), que afirmou que suas conterrâneas não conseguiam captar as expressões faciais exigidas, "muito enraizadas na cultura japonesa para serem interpretados por estrangeiras". (...) Outros japoneses

reclamaram da falta de compreensão dos ocidentais sobre a profissão. Gueixas, disseram críticos cinematográficos locais, não se vestiam da maneira mostrada no filme nem dançavam assim. Além disso, usavam uma camada espessa de pó branco no rosto, que foi abrandada por motivos comerciais por Marshall. "Seria um absurdo esconder da platéia os belos rostos das atrizes e suas inflexões", retrucou o americano. (DÁVILA, 2005).

Gómez (2013) também destaca que tanto o filme como o livro trouxeram imprecisões que trouxeram imagens equivocadas sobre essa profissão.

A antropóloga e escritora Liza Dalby é especialista em cultura japonesa e também se dedicou a escrever sobre a vida das gueixas. A sua tese de doutorado foi desenvolvida por meio de pesquisa de campo em uma comunidade gueixa do Japão, e seu primeiro livro, *Geisha*, é fruto dessas pesquisas. Ela entrevistou gueixas, ex-gueixas, donos de casa de gueixas e registros oficiais de catorze comunidades em diferentes áreas nipônicas. Durante o seu trabalho, Dalby teve a oportunidade de conviver com essas mulheres e ser treinada na comunidade de Pontochō, Kyoto, e tornou-se a primeira gueixa ocidental. Ela relata as suas experiências e nos fornece informações importantes sobre o mistério sob essas mulheres.

Sobre as relações entre a gueixa e sua nova família, Dalby (2000, p. 9) afirma que as “mães” das casas de chá são verdadeiras mulheres de negócios e empresárias. As gueixas, suas filhas, vivem a sua vida profissional e privada com suas outras irmãs mais velhas ou mais novas. O homem não possui uma posição importante na vida da gueixa, estando presente apenas como ajudantes com as roupas e cabelos dessas mulheres, ou assumindo alguma função em escritórios.

Durante o treinamento para se tornar uma gueixa, essas mulheres podem receber o título de *maiko*, quando iniciam o seu treinamento muito jovem e têm a oportunidade de vivenciar um estágio de aprendizado, ou ainda *minarai*, irmã mais jovem que aprende observando. É importante destacar que o termo jovem aplicado para caracterizar uma gueixa não se refere à idade da mesma, mas sim ao tempo de treinamento.

As mais inexperientes devem aprender observando as gueixas experientes. Segundo Dalby (2000, p. 21), é comum existirem banquetes que mesclam a

presença de gueixas experientes e gueixas mais jovens, estas para preencherem a atmosfera com distintos vestidos e aquelas cuidando da recepção e entretenimento.

Nota-se que a relação de irmandade é extremamente importante para as gueixas. Esta relação é hierárquica neste caso, pois as jovens não são apenas irmãs uma da outra, mas sim, irmã mais velha ou irmã mais nova. Porém aquela não possui um caráter tirano, antes sim possui empatia e lealdade com a última. Dalby (2000, p. 40) afirma que os termos irmã mais velha, irmã mais jovem, mãe e filha não definem postos desiguais, mas complementares setores de categorias presentes na sociedade das gueixas. Segundo a autora, os papéis de esposa e gueixa também são complementares, e não excludentes. As mulheres japonesas encaram as gueixas como profissionais que colaboram para os negócios do marido e por este motivo não há conflitos, e

O mais importante é que as gueixas são diferentes das esposas. De fato, elas são categoricamente diferentes e as categorias são mutuamente excludentes. Se uma gueixa se casar, ela deixa de ser uma gueixa. Do ponto de vista do homem japonês, o papel da esposa e o da gueixa são complementares. (...) As gueixas têm uma grande liberdade que não é permitida às esposas, e elas [esposas] são dedicadas a uma carreira que podem seguir sem medo de serem descartadas da folha de pagamento quando atingirem os trinta e cinco anos de idade. (DALBY, 2000, p. 13-14).⁷²

Desse modo, a mulher japonesa não sofre nenhum constrangimento perante a sociedade, como alguns podem pensar. Pelo contrário, a mulher como mãe e esposa no Japão alcança uma alta aprovação social e é extremamente importante para a família. Ela recebe do esposo o pagamento destinado à família e é responsável por planejar o orçamento da casa.

⁷² Most important, geisha are different from wives. They are categorically different, in fact, and the categories are mutually exclusive. If a geisha marries, she ceases being a geisha. From the vantage point of the Japanese man, the role of wife and that of geisha are complementary. (...) Geisha have a great deal of freedom not permitted to wives, and they are dedicated to a career they can pursue without fear of being jettisoned from the payroll when they reach age thirty-five. (DALBY, 2000, p. 13-14).

Gómez (2013) destaca também que as gueixas não podem envolver-se emocionalmente com seus clientes, com exceção de casos que ela deixa a profissão para se casar, mas isso com um prévio acordo com o seu *danna*:

O *danna* é um cliente habitual, endinheirado, que se converte em protetor da gueixa e financia todos os gastos que exigem a sua formação e a aquisição de seu vestuário. Se o protetor é casado, a gueixa representa algo como a esposa não oficial do seu *danna* e deve dar a ele uma atenção preferencial frente a outros clientes. (GÓMEZ, 2013, p. 53).⁷³

Observa-se no trecho acima, a relação entre as gueixas e os homens é essencial para a formação da gueixa, mas é também muito profissional. Como já dito, a profissão da gueixa pode ter uma visão distorcida, principalmente no Ocidente, sobre a prestação de seus serviços. Existe a associação da gueixa com a prostituição pela má interpretação de alguns fatos relacionados a esta profissão.

Gómez (2013, p. 51) apresenta algumas razões para essa associação. De acordo com a autora, a gueixa surgiu em uma época na qual as cortesãs japonesas, as *yūjo* (que trabalhavam legalmente em áreas controladas pelo governo e estavam sujeitas até mesmo a fiscalização e controle) tiveram que deixar este ofício e optaram por autodenominar-se “gueixas” para continuar trabalhando, pois no ano de 1873 foi proibido o confinamento de prostitutas nas casas de prazer.

Dalby (2000) esclarece as distinções dessas duas profissões. As mulheres do prazer eram instruídas a alcançar o máximo prazer do homem, contando com habilidades sexuais e técnicas voltadas para este fim. Por sua vez, a gueixa procurava desenvolver habilidades mais específicas para satisfazer a seus clientes e estas habilidades estão relacionadas com a arte. Dalby (2000, p. 222) considera que para a gueixa a arte é vida e esta afirmação se faz mais presente no momento em que a sua vida torna-se arte, pois esta é permanente em tudo o que faz, incluindo o modo de andar, sentar, falar. Para alcançar este comportamento ímpar, disciplina e dedicação são ferramentas essenciais.

⁷³ El *danna* es un cliente habitual, adinerado, que se convierte en el protector de la geisha y le financia todos los gastos que requiera para su formación y la adquisición de su vestuario. Si el protector está casado, la geisha representa al *danna* como una *esposa no oficial* y debe darle una atención preferencial frente a los otros clientes. (GÓMEZ, 2013, p. 53).

A autora destaca também que a gueixa é muito mais que um tradicional entretenimento feminino, tampouco o seu trabalho consiste apenas em usar um kimono durante festas e banquetes, isto é apenas a parte mais visível da sua vida profissional. Ser gueixa está muito além dessa aparência.

Mas porque tornar-se uma gueixa? O que leva uma mulher no Japão a escolher esta profissão? Ao questionar algumas gueixas acerca dos reais motivos que as levaram a escolher este ofício, Dalby (2000, p. 224) ouviu o tópico “arte” inúmeras vezes. Entretanto, outras razões foram apresentadas ligadas ao interesse pela arte, como a busca por uma maior independência e a fuga do padrão estabelecido pela sociedade nipônica de que o objetivo da vida de uma mulher é ser casada, ter filhos e governar um lar.

Com mais de 400 anos de história, a profissão de gueixa começa a se extinguir por volta da década de 50, e a decadência do número dessas profissionais colabora com a solidificação de uma imagem singular e misteriosa. O mistério dessa imagem instigou a imaginação de muitos artistas e ela está presente em diversos campos da arte, e como não poderia ser diferente, inclusive na literatura.

Como poderá ser visto, nos microrrelatos presentes em *Casa de Geishas*, existe um diálogo intertextual entre a gueixa japonesa e as personagens das narrativas. Shua utiliza a imagem da gueixa de forma irônica para tecer seus microrrelatos valendo-se das características dessa imagem. Refletindo sobre essa caracterização, tentaremos mostrar em nossas análises como esse diálogo com a gueixa japonesa permite uma leitura das narrativas relacionada com a configuração do próprio microrrelato enquanto gênero literário.

5. ANÁLISES DOS MICRORRELATOS

Como foi visto no decorrer deste estudo, o microrrelato possui características essenciais que lhe dão autonomia como gênero literário. É fato que mantém diálogo próximo com outros gêneros como, por exemplo, o conto, mas seu conjunto de particularidades é suficiente para dar-lhe um estatuto próprio.

No livro de Shua, é possível encontrar reflexões sobre as próprias características do microrrelato. Portanto, será promovida uma leitura dos microrrelatos da primeira parte do livro *Casa de Geishas* buscando identificar a maneira como essas narrativas funcionam como uma representação do próprio microrrelato.

Se as breves narrativas de Ana María Shua abrigam tamanha reflexão, seria ingenuidade não dar esse estatuto de independência para o gênero. O microrrelato está longe de ser um gênero literário menor, pois é constituído por uma aparente simplicidade, mas é complexo por promover importantes reflexões por trás das poucas linhas escritas no papel.

Na Casa de Gueixas, o leitor conhecerá figuras bizarras prestando uma variedade sinistra de serviços. A responsável pela *Casa*, a cafetina do bordel, é apresentada como Senhora ou Madame do estabelecimento. Há menção também a trabalhadores que cuidam da manutenção do lugar, além de existir um homem negro que atua na fiscalização das normas da *Casa* e uma professora de ginástica responsável por manter o corpo das pupilas em forma. As narrativas mencionam ainda alguns espaços da *Casa*: banheiros, cozinha, necrotério, cemitério, um belo pátio e um jardim inusitado com partes de corpos humanos.

As protagonistas da *Casa* são muitas. Algumas expostas por nomes comuns: Márgara, Vanessa, Jezabel, Lina, Catalina, Rosaura, Ermelinda. Outras são nomeadas por determinados atributos: A Que Não Está, A Mulher do Próximo, A Mais Loira, A Seis Dedos, A Fraca, A Que Olha, A Gorda e A Insaciável. Existem também partes do corpo isoladas trabalhando na *Casa*, como nádegas e um grande olho, além de animais capazes de proporcionar aos clientes experiências únicas, como aranha, crocodilo, caracóis, baratas, ratos e sapos.

Os serviços são variados, mas todos têm a única finalidade de buscar prazer, inclusive pela dor ou por maneiras incomuns. Uso de laços de sangue, encontros com a felicidade perdida, copular em paraquedas ou com um crocodilo e incesto, são algumas atividades encontradas na *Casa*.

O leque de possibilidades é grande para a satisfação de todos os clientes, que são muitos e variados. A *Casa* recebe clientes de todos os lugares, norte e sul, leste e oeste; eles são exibicionistas, observadores, sádicos, masoquistas, de Psseria, pulcros, fantasmas, zumbis, vampiros, polimorfos, hermafroditas e até mesmo princesas.

Nota-se com essa breve descrição dos personagens que o livro de Shua está repleto de fantasia; além disso, o universo da *Casa* desafia a realidade, os bons costumes, a honradez dos seus clientes leitores por meio de suas histórias. É perceptível que a autora utiliza essa configuração com fins específicos de provocar perplexidade em seus leitores a fim de alcançar segundas interpretações. Desse modo, poderá ser constatado que os textos de Shua promovem um estranhamento no leitor.

O conceito do uso da arte para singularização foi desenvolvida pelo formalista russo Viktor Chklóvski. De acordo com o autor,

A arte é feita para dar a sensação da coisa enquanto coisa vista e não enquanto coisa reconhecida; o procedimento da arte é o procedimento da representação insólita das coisas, é o procedimento da forma confusa que aumenta a dificuldade e a duração da percepção, porque em arte o processo de percepção é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é o modo de viver a coisa no processo de sua consecução, em arte aquilo que está feito não tem importância. (...) E eis que para se ter a sensação da vida, para sentir os objetos, para sentir que a pedra é pedra, existe aquilo a que se chama arte. A finalidade da arte é dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objetos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; a arte é um meio de sentir o devir do objeto, aquilo que já se “tornou” não interessa à arte. (Chklóvski, 1984, 36- 37).

A autora vale-se desse processo de singularização das imagens, do humor, da ironia, para, juntamente com o fantástico, criar narrativas breves cheias de significados. Algumas doses de erotismo também são utilizadas na *Casa*, mas o erótico em Shua não é empregado com o intuito de provocar a potencialização do desejo ou de pestar algum interesse sexual; o erótico presente nos microrrelatos é configurado para intensificar o estranhamento no leitor, que deverá decifrar os enigmas encontrados nas narrativas ao entrar na Casa de Gueixas.

5.1. *Casa de Geishas, Casa de Microrrelatos, Livro de Microrrelatos*

Como já foi mencionado, por meio da composição que Ana María Shua faz, pode-se vislumbrar a metáfora da caracterização do próprio gênero microrrelato. Em sua primeira parte, *Casa de Geishas* é muito mais do que a mera descrição de um bordel do porto com histórias extraordinárias de cortesãs e seus clientes. Shua utiliza a figura cristalizada da gueixa japonesa para construir personagens emblemáticas e, como será visto no decorrer das análises, as gueixas de Shua não são completamente idênticas às japonesas, mas trazem algumas marcas para que haja essa identificação com a figura nipônica. O próprio título do livro já remete a essa figura oriental.

Shua tece suas narrativas com doses de humor, ironia e paradoxos como estratégias discursivas para promover reflexões carregadas de *segundas intenções*. Cada narrativa pode ser lida isoladamente, mas se essas mesmas narrativas forem lidas em conjunto é possível encontrar outra dimensão interpretativa. Assim, será feita uma leitura interligada dos textos da primeira parte do livro a fim de ser exposta uma interpretação de que a *Casa de Geishas* é o próprio *Livro de Microrrelatos*.

Logo na primeira narrativa, pode-se observar como é feito o recrutamento das gueixas para trabalhar na casa:

EL RECLUTAMIENTO

Las primeras mujeres se reclutan aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en el

conjunto, una organización que, enfatizada, podría convertirse en un estilo. Ahora la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan, y a esta altura ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela. (SHUA, 2009, p. 263).

O RECRUTAMENTO

As primeiras mulheres são recrutadas aparentemente ao acaso. No entanto, uma vez reunidas, se observa certa configuração no conjunto, uma organização que, enfatizada, poderia tornar-se um estilo. Agora, a senhora busca as mulheres que faltam, não quaisquer, mas sim unicamente as que se encaixam nos espaços que as outras delimitam, e a essa altura já é possível distinguir que tipo de bordel está sendo formado e até mesmo que tipo de clientela poderá atrair. Como um livro de contos ou de poemas, talvez até mesmo um romance. (SHUA, 2009, p. 263).

A ideia de conjunto é apresentada no recrutamento das gueixas, mas esse conjunto é pré-estabelecido e possui uma simetria, mesmo que aparentemente tenha sido construído ao acaso. Observa-se que a configuração do conjunto de mulheres possui um estilo sendo possível delinear quais mulheres trabalham na *Casa* e quais clientes serão atraídos para desfrutarem do prazer proporcionado por elas.

A reunião do conjunto de microrrelatos de Shua funciona da mesma forma. A organização dos textos possui certa simetria e estilo pré-estabelecidos. Assim, o livro de microrrelatos não contém textos selecionados ao acaso, mas são escolhidos para formar e poder significar algo também em conjunto. Ao se estabelecer este conjunto, pode-se imaginar qual tipo de leitor o livro atrairá.

Os *clientes* da literatura podem buscar nos objetos literários algum tipo de prazer, um lugar de refúgio, um modo para promover sua reflexão acerca dos mais variados temas, ou ainda simplesmente passar o tempo e ter entretenimento, entre outras finalidades. Como será constatado durante a leitura das narrativas de Shua, o microrrelato atrai os mais variados tipos de *leitores/clientes*.

Em “*O Recrutamento*” existe ainda a comparação de forma evidente entre a *Casa* e três conhecidos gêneros: conto, poema e até mesmo romance. Essa informação reforça a tese defendida neste estudo ao declarar no fim da narrativa a

comparação entre a *Casa* e os tipos de textos literários. Como visto durante a apresentação das particularidades do microrrelato feita no segundo capítulo deste trabalho, o microrrelato é caracterizado por possuir sempre algo surpreendente em seu desfecho a fim de promover alguma reflexão e influenciar na interpretação do leitor, assim, a autora, ao colocar essa informação no final da narrativa, dá ênfase a esse dado guiando a leitura dos demais relatos.

Meditando sobre essa comparação, verifica-se que a *Casa* pode estar representando algo: ela é um simulacro. Essa constatação é confirmada logo no título do segundo relato que traz diversas informações sobre as figuras femininas presentes no bordel:

SIMULACRO

Claro que no es una verdadera Casa y las geishas no son exactamente japonesas; en épocas de crisis se las ve sin kimono trabajando en el puerto y si no se llaman Jade o Flor de Loto, tampoco Mónica o Vanessa son sus nombres verdaderos. A qué escandalizarse entonces de que ni siquiera sean mujeres las que en la supuesta Casa simulan el placer y a veces el amor (pero por más dinero), mientras cumplan con las reglamentaciones sanitarias. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis, mientras paguen regularmente sus impuestos, de que ni siquiera tengan ombligo mientras a los clientes no les incomode esa ausencia un poco brutal en sus vientres tan lisos, tan inhumanamente lisos. (SHUA, 2009, p.264).

SIMULACRO

Claro que não é uma verdadeira Casa e as gueixas não são exatamente japonesas; em épocas de crise podem ser vistas sem kimono trabalhando no porto e não se chamam Jade ou Flor de Loto, Mônica ou Vanessa também não são seus verdadeiros nomes. Para que escandalizar-se então de que nem ao menos sejam mulheres as que na suposta Casa simulam o prazer e algumas vezes o amor (mas por mais dinheiro), enquanto se cumprem com as regulamentações sanitárias. Para que escandalizar-se de que nem ao menos sejam travestis, enquanto se pagam regularmente seus impostos, de que nem ao menos tenham umbigo enquanto se aos clientes não incomoda essa ausência um pouco brutal em seus ventres tão lisos, tão inumanamente lisos. (SHUA, 2009, p.264).

Existe nessa narrativa uma característica que aproxima a gueixa oriental e a gueixa de Shua: a identidade perdida. A gueixa oriental perde o seu nome de nascimento e abandona a família para seguir com a sua carreira, assim há uma perda da identidade. De acordo com Gómez (2013), após sua formação, a gueixa

deve decidir se continuará na profissão e deixará sua família para viver nas casas de gueixas, a *okiya*, com sua nova mãe, a *okāsan*, e suas novas irmãs mais velhas, as *onēsan*.

A gueixa de Shua também não possui uma identidade definida, pois não sabemos os seus verdadeiros nomes ou o que elas realmente são. Para reafirmar a dificuldade de definir a gênese dessas personagens há a informação na narrativa acima de que elas não possuem nem mesmo umbigo, parte do corpo que remete a mãe, de quem uma pessoa nasce, isto é, a sua origem.

Semelhantemente, o microrrelato envolve uma problemática em torno da sua origem. Muitos críticos literários o veem como uma subcategoria, uma variante ou ainda uma forma de manifestação do gênero conto. É preciso destacar que a postura assumida neste trabalho considera que, mesmo não tendo uma origem claramente definida, o microrrelato é um gênero autônomo do mesmo modo que as mulheres da *Casa* são individuais e com marcas próprias, diferentes das demais gueixas ou cortesãs.

As mulheres que prestam serviço no estabelecimento do prazer de Shua não são verdadeiras gueixas, nem ao menos são japonesas. Existe um desmascaramento da *Casa* logo no segundo microrrelato, e este fato já prepara o leitor para o que há de vir no decorrer das breves narrativas: a *Casa* seria apenas mais uma casa de prostituição no porto não fosse a falta de humanidade que suas mulheres têm, dado este que apresenta um questionamento sobre quem são essas mulheres, ou até mesmo o que elas são.

O livro de microrrelatos seria apenas mais um apanhado de histórias curtas não fosse a problemática que envolve a sua origem e a sua falta de humanidade literária, dito de outro modo, não fosse a falta de um conjunto fixo de características específicas à sua natureza. As características existem, elas são evidenciadas nas narrativas de Shua durante a configuração da *Casa*, mas não deixam de estar emaranhadas e cabe ao leitor, os clientes, desembaraçar essa composição e estabelecer uma identidade para esse gênero literário.

Segundo Hall (1997), a identidade é posicionada, assim, ela muda de acordo com o campo social no qual o sujeito está inserido e isso pode gerar um

conflito de identidades. A gueixa de Shua está inserida em um contexto diferente da gueixa japonesa e a autora usa esse conflito entre as duas identidades para construir suas personagens. Desse modo, as características da figura oriental interferem no entendimento da configuração das mulheres do porto; as gueixas de Shua são mulheres que proporcionam prazer, mas não mulheres comuns, elas possuem uma singularidade frente ao modelo pré-estabelecido nipônico.

Não sabemos quem elas são, já que não usam os seus verdadeiros nomes, não é possível afirmar se são japonesas, se são travestis e nem ao menos se são mulheres. Elas podem ser tudo, ou podem ser nada. Portanto, que seres são as personagens que simulam amor e prazer na Casa de Gueixas? Essa dificuldade de classificação também é uma característica compartilhada com o microrrelato.

A problemática em torno desta questão é grande porque o microrrelato possui intermináveis peculiaridades. Não estamos diante de poemas em prosa, nem de aforismos, nem de fábulas, nem de protótipos ou fragmentos de contos. Mas para que devemos nos importar com essa dificuldade de nomenclatura enquanto ele cumpra com os seus objetivos e nos forneça o prazer de ler, a possibilidade de refletir e a expansão dos nossos conhecimentos?

É possível encontrar ainda outras comparações entre as gueixas que remetem à caracterização do microrrelato: a gueixa oriental passa por um longo tempo de preparação até torna-se apta a exercer a sua função. Semelhante é o microrrelato: o tempo gasto para sua construção não é breve e a linguagem é trabalhada até restar o que é essencial ao leitor.

Observa-se que o diálogo com a gueixa nipônica é evidente, como o próprio título do livro já diz e como poderá ser visto no decorrer da leitura das demais narrativas. Porém, pode-se constatar também no título do microrrelato que *Casa de Geishas* é um simulacro, assim, cada personagem descrita nas narrativas pode ser vista como uma representação, e já está claro de qual objeto é essa representação: o próprio microrrelato.

As narrativas, que podem ser lidas como um romance como o primeiro texto sugere, apresentam as mulheres trabalhadoras da *Casa*, as gueixas, como personagens munidas de dons e habilidades extraordinárias com o fim de agradar

e realizar os desejos dos seus clientes. Cada narrativa descreve uma gueixa, caracteriza seus clientes ou apresenta particularidades da *Casa* bem como podem ser lidos como uma metáfora para apresentar características discursivas e formais, leitores e rede temática do microrrelato.

Como já citado, este estudo considera o microrrelato produzido na gênese da cultura pós-moderna: é um gênero novo que intriga leitores e críticos literários e desobedece a qualquer norma e regra. Esse desvio de padrões pré-estabelecidos pode ser encontrado na terceira narrativa de *Casa de Geishas*:

LA HERRAMIENTA FERROZ

Desoyendo los consejos de sus compañeras, en sus tradicionales atuendos de mucama, enfermera o religiosa, Catalina insistió en la túnica muy larga y en la herramienta feroz. A pesar de que la sensatez preveía el rechazo, resultó ser una de las más solicitadas: muchos se complacen en jugar con ella sabiendo que nunca podrían tomar o dejar a voluntad a la auténtica mujer de la guadaña. (SHUA, 2009, p. 265).

A FERRAMENTA FERROZ

Não atendendo aos conselhos de suas companheiras, em seus tradicionais trajes de criada, enfermeira ou religiosa, Catalina insistiu na túnica muito comprida e na ferramenta feroz. Embora a sensatez previsse a rejeição, acabou sendo uma das mais solicitadas: muitos sentem prazer em brincar com ela sabendo que nunca poderão possuir ou deixar a seu bel-prazer a mulher da foice. (SHUA, 2009, p. 265).

Existe a quebra da tradição na narrativa acima por meio da escolha de um traje que poderia causar medo e espanto, mas obteve sucesso entre os que procuram prazer. Catalina não ouviu os conselhos de suas companheiras em valer-se de fantasias tradicionais; o microrrelato, similarmente, rompe com estruturas tradicionais literárias se comparado a outros gêneros narrativos pela abertura de interpretação, pela densidade de informação, pelo tamanho, pela interatividade com o leitor.

O microrrelato também se afasta de outras narrativas tradicionais ao não apresentar uma trama completa e ao não desenvolver amplamente as personagens e o espaço narrativo, mas o faz buscando o mesmo que Catalina: agradar aos seus clientes. Mesmo que o bom senso apontasse para um erro, dito de outra forma,

mesmo que a história do cânone sugerisse um insucesso, o microrrelato alcança com a sua forma breve uma possibilidade de interpretações que o torna único para cada leitor, pois essas narrativas são capazes de oferecer inúmeras leituras a depender de quem as lê e, desse modo, tem agradado.

Além desse dado, é importante acrescentar que o microrrelato constantemente apresenta temáticas relacionadas com grandes questões que envolvem a sociedade para promover alguma reflexão. Na narrativa em questão, há a morte, um tema que envolve mistério, medo e curiosidade em diversas sociedades de diferentes épocas. De acordo com o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1989, p. 621), “A morte designa o fim absoluto de qualquer coisa de positivo: um ser humano, um animal, uma planta, uma amizade, uma aliança, a paz, uma época. Não se fala na morte de uma tempestade, mas na morte de um dia belo”.

Independente do segmento religioso ou crença, este destino é conhecido por todo ser vivo: a morte. Existe na narrativa “*A Ferramenta Feroz*” a informação do prazer ser sentido pelo fato de não ser possível possuir a morte, apenas brincar com ela. O leitor identifica essa personagem em razão da sua túnica e instrumento utilizado para compor o seu traje: a foice. Chevalier & Gheerbrant (1989) destacam a importância da foice ao utilizar esse instrumento para a nomeação da morte:

A Morte - ou O Ceifeiro – *exprime a evolução importante, o luto, a transformação dos seres e das coisas, a mudança, a fatalidade irreversível e, segundo O. Wirth, a desilusão, o desprendimento, o estoicismo, ou o desencorajamento e o pessimismo.* (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 622).

A presença da foice e dos trajes longos da morte pode causar espantos e arrepios no leitor ao ter um primeiro contato com esse tema, mas buscando um significado mais profundo sobre essa temática, nota-se que a morte também está ligada com a ideia de evolução, revelação, introdução, regeneração:

[A morte] é também a introdutora aos mundos desconhecidos dos Infernos ou dos Paraísos; o que revela a sua ambivalência, como a da terra, e a aproxima, de certa forma, dos ritos de passagem. Ela é

revelação e introdução. Todas as iniciações atravessam uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Nesse sentido, ela tem um valor psicológico: ela liberta das forças negativas e regressivas, ela desmaterializa e libera as forças de ascensão do espírito. Se ela é, por si mesma, filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar. Se o ser que ela abate vive apenas no nível material ou bestial, ele fica na sombra dos Infernos; se, ao contrário, ele vive no nível espiritual, ela lhe revela os campos da luz. Os místicos, de acordo com os médicos e os psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. A morte em um nível é talvez a condição de uma vida superior em outro nível. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 621-622).

Essa feição da morte mostrada por Chevalier & Gheerbrant (1989) evidencia o quanto este tema é revelador em razão da sua concepção de mudança de um estado para outro considerando a sua relação com os ritos de passagem e a descoberta do novo em um diferente nível espiritual. A literatura também tem esse poder: ela pode libertar, transformar, provocar profundas mudanças ao denunciar um estado vivenciado por seu leitor ou uma situação enfrentada pela sociedade. Catalina veste-se de morte, assim, a personagem feminina vista como uma metáfora para o microrrelato faz com que seja considerado que este gênero veste-se de morte, mas usa essa vestimenta para ilustrar como a literatura age em seus leitores. Ela pode causar medo e espanto, mas agrada por dar a possibilidade de uma profunda mudança: morre um velho indivíduo para que outro nasça para uma vivência carregada de transformações em um nível superior e para que o desconhecido torne-se conhecido.

Sobre esse assunto Chevalier e Gheerbrant (1989) acrescentam que

(...) a Morte tem inúmeras significações, Liberadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si; ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira; *mors [anua vitae]* (a morte, porta da Vida). No sentido esotérico, ela simboliza a mudança profunda por que o homem passa sob o efeito da Iniciação. O profano deve morrer para que renasça à vida superior conferida pela Iniciação. Se não morre para o seu estado de imperfeição, impede para si próprio qualquer progresso iniciático (WIRT, 188). (...) a própria condição para o progresso e para a vida. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 622-623).

O leitor pode passar por um processo similar ao da iniciação descrita acima para chegar a uma interpretação durante a leitura do microrrelato, dito de outro modo, uma mudança profunda e uma renovação única podem ser experimentadas pelos clientes da *Casa* e igualmente pelos clientes da literatura, consagrando a mulher da foice.

A cada narrativa, o leitor também começa a perceber melhor a névoa de mistério que envolve os relatos e constata a real singularidade que a Casa de Gueixas apresenta. É perceptível nas primeiras narrativas que as mulheres não são comuns, e nas próximas será revelado que os seus clientes e os serviços prestados são igualmente inusitados.

No próximo texto, o leitor conhece uma dança feita na *Casa*:

EN EL PATIO

En verano se baila en el patio, con faroles y lepidópteros nocturnos. La danza es lenta, las parejas se abrazan, los cuerpos se buscan y se unen, se adhieren los vientres y los pechos, la música es densa, el aire es viscoso, para despegarlos basta con sumergirlos un ratito en agua tibia. (SHUA, 2009, p. 266).

NO PÁTIO

No verão dançam no pátio, com luminárias e lepidópteros noturnos. A dança é lenta, os casais se abraçam, os corpos se buscam e se unem, colam-se os ventres e os peitos, a música é densa, o ar viscoso, para desgrudá-los basta apenas submergi-los um pouquinho em água morna. (SHUA, 2009, p. 266).

Na narrativa “*No Pátio*”, há a descrição de uma dança literalmente envolvente na *Casa*: no calor, clientes e gueixas dançam lentamente e os casais se unem até se transformarem em apenas um. Para separá-los, nada mais é necessário do que água morna. Existe a presença de um espaço físico citado no título: o pátio, local no qual ocorre o ritual de união por meio da dança dos pares presentes na Casa de Gueixas.

Considerando a tese defendida neste estudo que considera a *Casa* de Shua uma metáfora para o gênero microrrelato, o que acontece no pátio pode estar relacionado como o processo de leitura. Considerando esse dado, nota-se que,

neste gênero, o leitor e o texto literário se envolvem ao ponto de provocar a união de ambos durante a dança interpretativa das narrativas.

Essa união é necessária devido à brevidade do microrrelato que precisa do leitor para completar a sua trama narrativa. Mesmo com poucas palavras, essa dança não deve ser rápida, já que o tempo que o leitor usa para absorver o que leu não é curto e requer sua dedicação e seu empenho. O período para o desenvolvimento da interpretação também está explícito na narrativa: o verão, estação do ano mais quente e com dias mais longos, evidenciando a necessidade de luz e tempo para a leitura.

O microrrelato atrai o leitor assim como as luzes atraem insetos noturnos: uma lâmpada incandescente movida por uma energia arrebatadora para atrair e deixar cativo. Assim, constata-se que o processo de leitura pode ser caracterizado como envolvente, cativante, atrativo, aliciante como a dança entre gueixas e seus clientes na *Casa*.

A descrição dessa dança é configurada de forma singular no microrrelato “*No Pátio*”. O uso de alguns adjetivos como densa, viscoso, lenta e morna para narrar a dança dá uma ideia de que o leitor está diante de algum tipo ritual confirmando o que foi discutido no microrrelato anterior. Observa-se ainda que o processo ritualístico descrito termina como uma receita no desfecho da narrativa ao ser colocada a sugestão da forma de fazer algo. Desse modo, o leitor/cliente da *Casa* conhece o ritual pelo qual deverá passar para interpretar as narrativas de Shua, ele inteira-se da receita interpretativa do microrrelato e aprende sobre a lenta dança que está prestes a começar.

Essa dança funciona como um “jogo intertextual”, utilizando as palavras de Roas (2012, p. 57). Segundo o autor, “Algo muito diferente, certamente, é o que ocorre em muitos microrrelatos fundamentados especificamente no jogo intertextual, que exigem um leitor capaz de identificar dito jogo.”⁷⁴ Roas (2012)

⁷⁴ Algo muy diferente, es cierto, es lo que ocurre en los muchos microrrelatos basados específicamente en el juego intertextual, que exigen a un lector capaz de identificar e interpretar dicho juego.

destaca que a figura ativa do leitor no processo de leitura e coprodutor do texto são intensificadas no microrrelato em razão da extrema brevidade:

Sua hiperbrevidade e os diversos recursos que implica - uso extremo da elipse, caráter aberto e polissêmico, emprego constante da intertextualidade (e outros recursos como metalepses ou jogos linguísticos) - exigiriam maior cooperação do receptor, ou mesmo, como não hesitam em afirmar muitos críticos, um leitor mais competente do que o exigido por outras formas narrativas. A hiperbrevidade implicaria um maior número de lacunas de informação a serem preenchidas pelo leitor hiperativo. E isso, portanto, determinaria, de acordo com essas vozes, um leitor modelo especial para o microrrelato e diferentes estratégias de leitura. (ROAS, 2012, p. 54).⁷⁵

Entretanto, é necessário evidenciar que a competência do leitor que este trabalho defende é uma habilidade ligada a sua doação e imersão no texto no momento de leitura, e não apenas de competências relacionadas com os seus conhecimentos literários. Como bem lembra Roas (2012),

Embora eu concorde que existem microrrelatos que exigem esse esforço hermenêutico para completar os espaços de indeterminação, outros não exigem, e isso não afeta nem a sua construção nem o seu bom funcionamento como narrações de hiperbreves. (ROAS, 2012, p. 55).⁷⁶

Já foi mencionado que a percepção de todos os detalhes no microrrelato contribui na sua interpretação, porém a leitura de um texto literário tão aberto e cheio de lacunas como é o microrrelato, não possui uma verdade interpretativa absoluta. O mesmo texto pode funcionar de modo diferente para distintos leitores. Na Casa de Gueixas, há mulheres e prazeres para todos os tipos de clientes do

⁷⁵ Su hiperbrevidad y los diversos recursos que esta implica – uso extremo de la elipsis, carácter abierto y polisémico, empleo constante de la intertextualidad (y otros recursos como la metalepsis o los juegos lingüísticos) – exigirían una mayor cooperación del receptor, o incluso, como no dudan en afirmar muchos críticos, un lector más competente que el que requieren otras formas narrativas. La hiperbrevedad implicaría una mayor cantidad de vacíos de información a rellenar por parte de ese lector hiperactivo. Y ello, por tanto, determinaría, según dichas voces, un lector modelo especial para el microrrelato y unas diferentes estrategias de lectura. (ROAS, 2012, p. 54).

⁷⁶ Si bien estoy de acuerdo en que hay microrrelatos que exigen ese esfuerzo hermenéutico para actualizar los espacios de indeterminación, otros no lo requieren, y ello no afecta ni a su construcción ni a su buen funcionamiento como narraciones hiperbreves. (ROAS, 2012, p. 55).

mesmo modo que a *Casa de Microrrelatos* dispõe de diversos textos para diferentes leitores.

No decorrer dos relatos, o leitor também toma conhecimento de que os prazeres da *Casa* não se limitam apenas a encontros com mulheres ou danças envolventes, como é de se esperar de um bordel. Os clientes podem usufruir os mais variados modos de sentir prazer dependendo dos seus gostos e preferências. Eles podem, por exemplo, optar por apenas receber carícias de uma mão de oito dedos:

CARICIA PERFECTA

No hay caricia más perfecta que el leve roce de una mano de ocho dedos, afirman aquellos que en lugar de elegir a una mujer, optan por entrar solos y desnudos al Cuarto de las Arañas. (SHUA, 2009, p. 267).

CARÍCIA PERFEITA

Não há carícia mais perfeita que o leve roçar de uma mão de oito dedos, afirmam aqueles que em vez de escolher uma mulher, optam por entrar sozinhos e nus no Quarto das Aranhas. (SHUA, 2009, p 267).

Essa é a carícia perfeita: o leve roçar de uma mão de oito dedos; sentir o leve peso de uma aranha percorrer partes do seu corpo nu. A imagem descrita no microrrelato pode causar sentimentos de pavor em algumas pessoas, uma vez que existe um medo ancestral das aranhas, mas essa ideia não é posta no texto. Pelo contrário, essa carícia é apresentada como perfeita segundo os que escolheram o *Quarto das Aranhas*.

No imaginário social, a figura da aranha remete a várias ideias como, por exemplo, o órgão sexual feminino ou a imagem da viúva negra que devora o seu parceiro depois do acasalamento. Essas ideias têm em comum o fato de possuírem um cunho sexual e, assim, dialogam claramente com a proposta de Shua, que descreve em suas histórias um bordel cuja função é gerar prazer.

A figura da aranha carregada de significados sendo usada como instrumento do prazer é arrepiante, interativa, lúdica. Esses sentimentos são passados ao leitor e mostram o que ele pode experimentar durante a leitura dos microrrelatos; a sensação contra as aranhas evidenciam o que se sente ao ler.

A literatura é capaz de provocar arrepios da realidade apenas pela leitura, e a Casa de Gueixas também conta com esta habilidade. Tomando conhecimento da temática da obra literária, o leitor pode deparar-se com uma realidade que choca, assusta, causa pavor. Esse conceito de realidade pode ser associado à aranha, como afirmam Chevalier & Gheerbrant (1989),

Essa fragilidade evoca a de uma realidade de aparências ilusórias, enganadoras. Assim, será a aranha a artesã do tecido do mundo ou a do véu das ilusões que esconde a Realidade Suprema. A partir do segundo milênio a.C., nos mais antigos textos védicos da Índia, é justamente esta a questão colocada pelo mito, diferentemente interpretado, de Maya, a *Xácti* ou companheira de Varuna. Para a filosofia budista, Maya evocará uma realidade ilusória, porque é "vazia de ser", i.e., desprovida de todo substrato metafísico. Para o bramanismo, ao contrário, a realidade é a existência, que é "verdadeira", porquanto é manifestação da essência: o véu de Maya, assim como a teia da aranha, exprime a beleza da criação, e Maya é uma deusa prestigiosa. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 71).

Constata-se que *Casa de Geishas* é uma realidade de aparências ilusórias e enganadoras. Mais uma vez pode-se notar que ela significa mais que a mera descrição de um fantástico bordel que conta com estranhas mulheres para proporcionar variadas formas de prazer para os seus clientes.

O que pode parecer um gosto inusitado ou bizarro para alguns é totalmente natural e comum para outros e na Casa de Gueixas e no *Livro de Microrrelatos*, não há nenhum tipo de julgamento. Os clientes/leitores podem se deliciar com o que mais lhes agrada, uma vez que a grande possibilidade de temas e interpretações presentes nas narrativas dá ao leitor a oportunidade de encontrar o que mais aprecia, mesmo que seja algo não habitual.

A companhia da mulher para gerar prazer para o homem é convencional na cultura ocidental, mas esse convencional é colocado de lado nas narrativas de Shua. Durante as leituras dos microrrelatos, é presumível que nem sempre o responsável por prestar serviços para os clientes da Casa são mulheres comuns, como visto no “*Quarto das Aranhas*”. Dessa forma, nota-se que o comum cedeu lugar para o anômalo, e esse dado presente na obra de Shua é reflexo das novas

vivências do sujeito pós-moderno que é capaz de encontrar nos mais variados objetos uma fonte de prazer.

Portanto, assim são também os clientes da literatura. Sujeitos com gostos e desejos ímpares, que estão à procura do novo e de algo que os impacte de forma diferente da perturbação diária da vida real. No microrrelato, os leitores podem encontrar uma rota de fuga, uma forma de chegar a um lugar onde poderão deixar sua imaginação fluir. A forma de chegar até esse ponto poderá ser mais difícil para alguns do que para outros, mas o importante é que este caminho existe:

FORMAS DE LLEGAR

Los del Oeste van todos juntos, en pleno día, fuera del horario de trabajo. Los ancianos adelante, los adolescentes en la retaguardia, los adultos llevando en hombros al debutante. (Como la población es escasa, el debutante puede ser el mismo durante mucho tiempo). Los hombres entonan canciones alusivas mientras danza el cortejo de mujeres que los sigue a cierta distancia. Cuando ellos entran, sus legítimas esposas y sus novias los aguardan afuera, intercambiando chascarrillos y chanzas con las pupilas de la Casa, que se asoman desnudas por las ventanas. Es divertido pero no muy excitante. Los del Este acuden secretamente, en horas de la madrugada, por callejones oscuros, embozados, ocultos. Entran a la casa por túneles subterráneos o por puertas secretas o fingen ser proveedores, recaudadores de impuestos, encuestadores de institutos de idiomas. Para el que sea descubierto en semejante actividad está prevista la inmediata expulsión de la ciudad. Los que aman el riesgo prefieren infinitamente este sistema. A los del Sur y del Norte les gusta más mirar la televisión. (SHUA, 2009, p. 268).

FORMAS DE CHEGAR

Os do Oeste vão todos juntos, em pleno dia, fora do horário de trabalho. Os mais velhos na frente, os adolescentes na retaguarda e os adultos levando o debutante nos ombros. (Como a população é pequena, o debutante pode ser o mesmo durante muito tempo). Os homens entoam canções alusivas enquanto dança o cortejo de mulheres que os segue a certa distância. Quando eles entram, suas legítimas esposas e suas namoradas os esperam do lado de fora, trocando histórias e piadas com as pupilas da Casa, que se mostram nuas pelas janelas. É divertido, mas não tão excitante. Os do Leste aparecem secretamente, durante a madrugada, por becos escuros, cobertos, ocultos. Entram na casa por túneis subterrâneos ou por portas secretas ou fingem ser prestadores de serviços, coletores de impostos, pesquisadores de escolas de idiomas. Para aquele que seja descoberto em atividade semelhante está prevista a imediata expulsão da cidade. Os que amam o risco preferem infinitamente este sistema. Os do Sul e os do Norte gostam mais de ver televisão. (SHUA, 2009, p. 268).

Na narrativa acima, os clientes da *Casa* podem ser divididos de acordo com a sua origem regional: são indivíduos agrupados por compartilhar o local onde vivem. É interessante notar que dentre esses grupos existem os que procuram os serviços da *Casa* abertamente, aqueles que o fazem de maneira secreta e ainda outros que preferem outras formas de entretenimento.

As personagens masculinas buscam uma diversão, seja em bordéis, em programas televisivos ou em obras literárias. Levando em consideração a proposição de encarar a gueixa como uma metáfora para o microrrelato, observa-se nessa narrativa uma problematização em torno do prestígio dado aos leitores deste gênero. Se de um lado estão aqueles leitores e críticos que enaltecem o microrrelato, do outros estão os que o fazem secretamente por receio de receber duras penas. Existem ainda aqueles que se abstém dessa problemática. Na narrativa em questão, são, respectivamente, os de Oeste, Leste, Sul e Norte.

“*Formas de Chegar*” traz a imagem de homens buscando uma forma de saciar seus desejos na *Casa*, história parecida é contata por Mario Vargas Llosa no romance *Pantaleão e as visitadora*. A comédia erótica narra a história do jovem capitão Pantaleón Pantoja que é encarregado de organizar um bordel pelo exército peruano a fim de diminuir a taxas de estupros cometidos pelos soldados na selva amazônica durante a guerra entre Peru e Equador.

As narrativas são semelhantes em razão da busca excessiva pelo prazer e a ênfase dada a este sentimento, além de que ambas as obras possuem uma configuração fantástica desenvolvidas por seus autores. Encontramos uma narrativa que beira o sonho e o delírio na obra de Vargas Llosa, e em Shua um fantástico por meio de figuras e construções inusitadas.

García (1995) aponta que o autor peruano,

Por meio do uso do humor, o leitor se distancia da realidade e se diverte. Esta separação permite que o público se dê conta de que nem tudo é produto da ficção, e que as situações que observamos se aproximam da realidade. Para alcançar seu propósito, o autor modifica o seu estilo de apresentar um humor grave, como vimos em *Ciudad y los perros* (1962). Em *Pantaleón y las visitadoras* (1973) introduz esta

nova técnica de apresentar o humorístico com toques grotescos. (GARCÍA, 1995, p. 34).⁷⁷

O distanciamento para riso e posteriormente uma aproximação para a reflexão também pode ser comprovado em *Casa de Geishas*. A obra de Shua também é tecida com toques de humor e um erotismo deserotizado a fim de estimular uma ponderação profunda em seus leitores. O autor de *Pantaleón y las visitadoras* faz algo semelhante. Segundo García (1995),

O autor zomba dos cânones sérios como a moral sexual, a milícia e a religião, tópicos que por sua natureza deveriam ser apresentados delicadamente, ele os serve da forma mais desrespeitosa para provocar nosso riso. O grotesco resulta da ridicularização dos próprios valores e da superposição que ele faz deles. (GARCÍA, 1995, p. 35).⁷⁸

Os microrrelatos de Shua também trazem o erótico em situações inusitadas envolvendo, algumas vezes, religião e o gosto pelo prazer não convencional. García (1995) conclui que,

Varga Llosa exagera e subverte as convenções tradicionais para zombar delas. Ele utiliza o humor com toques grotescos e ri do sexo e da milícia; não apenas os critica independentemente, mas os mistura entre si e os apresenta sem princípios nem regras. Rimos da comicidade que encontramos e das zombarias que se desenvolvem diante dos nossos olhos, mas em determinado ponto o riso vai diminuindo, já que vamos levando a sério os assuntos e reagimos diante das situações que estamos presenciando. O autor utilizou o humor para criticar a sua sociedade e parodiar as instituições sérias do país. (GARCÍA, 1995, p. 40-41).⁷⁹

⁷⁷ Mediante el uso del humor, el lector se distancia de la realidad y se divierte. Esta separación permite que el público se dé cuenta que no todo es producto de la ficción, y que las situaciones que observamos se aproximan a la realidad. Para culminar su propósito, el autor cambia su estilo de presentar un humor serio, como lo vimos en *la Ciudad y los perros* (1962). En *Pantaleón y las visitadoras* (1973) introduce esta nueva técnica de presentar lo humorístico con toques grotescos. (GARCÍA, 1995, p. 34).

⁷⁸ El autor se burla de los canones serios como la moral sexual, la milicia y la religión, tópicos que por su naturaleza se deberían de presentar delicadamente, él nos los sirve de la forma más irrespetuosa para provocar nuestra risa. Lo grotesco resulta de la ridiculización de los valores mismos y la superposición que hace de ellos. (GARCÍA, 1995, p. 35).

⁷⁹ Varga Llosa exagera y subvierte las convenciones tradicionales para burlarse de ellas. El utiliza el humor con toques grotescos y se ríe del sexo y de la milicia; no sólo los critica independentemente sino que los mezcla entre sí y los presenta sin principios ni reglas. Nos reímos de la comicidad que encontramos y las burlas que se desarrollan ante nuestros ojos pero hasta

O humor é constantemente usado nas narrativas presentes na primeira parte do livro *Casa de Geishas*, o uso do exagero e do grotesco para mostrar como os sentimentos humanos não possuem princípios, regras ou lógica também pode ser constatado. Além disso, assim como na obra de Varga Llosa, o riso vai transformando-se em reflexões durante as leituras dos textos de Shua.

Na narrativa “*Formas de chegar*”, existem ainda elementos que motivam a aproximação entre as gueixas japonesas e as trabalhadoras da *Casa*. As esposas dos homens que frequentam o bordel têm conhecimento de que seus maridos utilizam os serviços prestados pelo estabelecimento. Como foi visto, as esposas dos homens que dispõem dos serviços das gueixas orientais também sabem da existência destas e não há nenhum conflito a esse respeito. Neste ponto, a figura da gueixa de Shua se assemelha com a gueixa japonesa.

Mas esse processo de aproximação oscila constantemente. Shua promove essa aproximação para haver o reconhecimento da imagem da gueixa japonesa, mas o uso dessa figura é irônico e sempre há também um afastamento da mesma. Se existe uma semelhança entre as esposas o mesmo não ocorre com os clientes. Já foi dito em outro momento desta pesquisa que os clientes das gueixas japonesas são homens que possuem um alto padrão de vida para poder usufruírem da companhia dessas graciosas mulheres. Por outro lado, os clientes da *Casa do Porto* não são personalidades tão ilustres: eles são trabalhadores, homens comuns e utilizar os serviços do bordel não traz prestígio algum.

Dessa forma, a *Casa de Gueixas* é mais acessível para os homens e não é apenas um luxo para poucos privilegiados. Shua demonstra assim como o microrrelato é um tipo de narrativa que funciona como o seu bordel: ele é para todos, norte, sul, leste e oeste. É para aqueles que procuram prazer, seja abertamente ou secretamente, independente se possuem riquezas materiais e intelectuais ou não.

cierto punto la risa va disminuyendo ya que vamos entrando en serio en el asunto y reaccionamos ante las situaciones que estamos presenciando. El autor ha utilizado el humor para criticar a su sociedad y parodiar las instituciones serias del país. (GARCÍA, 1995, p. 40-41).

Entretanto, mesmo os homens que usam os serviços das gueixas japonesas e os da gueixa de Shua sendo diferentes, a forte atração pelas misteriosas mulheres é vivenciada por ambos os clientes. As gueixas têm esse poder de prender os seus clientes, como pode ser visto em “*Rosaura*”:

ROSAURA

La más generosa es Rosaura, la del sexo prensil, que a los hombres alquila y a las mujeres presta. Gracias al sexo de Rosaura, cualquier mujer puede retener indefinidamente al hombre que ama, o a un cliente que no haya pagado sus honorarios. Pero se ve obligada a soltarlos cuando lo tiene que devolver a su verdadera dueña, la generosa Rosaura. (SHUA, 2009, p. 269).

ROSAURA

A mais generosa é Rosaura, a do sexo preênsil, que aos homens aluga e às mulheres empresta. Graças ao sexo de Rosaura, qualquer mulher pode prender indefinidamente o homem que ama, ou um cliente que não tenha pagado seus honorários. Mas, se vê obrigada a soltá-los quando tem que devolvê-lo a sua verdadeira dona, a generosa Rosaura. (SHUA, 2009, p. 269).

Rosaura possui a dádiva de prender os seus clientes por efeito do seu sexo, e cada cliente é preso por ela mesma ou por alguma mulher que o ama. Por esse motivo, a personagem é descrita como generosa na narrativa, já que ela possibilita o empréstimo do seu dom para outras mulheres, mas essa generosidade tem limite, pois ela exige de volta o que lhe pertence.

Algumas narrativas do livro de Shua, dentre elas “*Rosaura*”, funcionam como um catálogo. Nestes microrrelatos, o leitor depara-se com o nome da trabalhadora da *Casa* ou alguma frase que sintetiza o serviço oferecido no título da narrativa e, posteriormente, no desenvolvimento da narração, encontra a descrição da pupila, como um cardápio ou catálogo para os clientes conhecerem um pouco mais sobre os serviços disponibilizados no estabelecimento.

Sobre o catálogo, Santos (2017) afirma que

Catálogos, em sua acepção mais geral, são instrumentos de organização, categorização, sistematização e exposição de informações, utilizando-se de recursos verbais ou verbo-visuais, de acordo com a natureza da informação catalogada (...) Seriam, dessa forma, intermediários entre o leitor e a informação que busca: um

catálogo de biblioteca organiza os livros por ordem temática, alfabética etc; um catálogo telefônico organiza os números existentes por nome, endereço e/ou serviço – caso das páginas amarelas. (SANTOS, 2017, p. 4).

Nota-se esse caráter de exposição, categorização e organização de informações na obra de Shua. A autora estabelece uma forma de apresentação da *Casa* de maneira sistemática para expor os serviços prestados, para dar ao leitor uma dimensão da grandiosidade de possibilidades que a obra oferece. Shua, em todas as narrativas, ao descrever as pupilas, as formas de gerar prazer e as particularidades da *Casa*, deixa evidente a natureza de exposição que os seus textos possuem.

No microrrelato “*Rosaura*”, é possível também elaborar uma associação desta personagem com a prática de leitura: “*Rosaura*” é sobre o próprio ato de ler. A literatura tem a capacidade de prender o leitor, dito de outro modo, o leitor se isola no momento em que é capturado pelo texto. Dessa forma, existe uma espécie de encantamento sentido por quem lê diante do que é lido.

A personagem Rosaura colabora com todas as outras pupilas da Casa. Isto mostra como ela trabalha junto com todas as demais, permitindo que todas as mulheres possuam também esse traço de prender os homens com quem se relacionam, garantindo o pagamento pelo serviço prestado. Se existe alguma pupila com o dom menor de cativar, encontrará em Rosaura uma colaboração para prender seus clientes. Assim, o ato de “prender” é algo comum nas pupilas graças a essa personagem.

O ato de prender também é comum nos microrrelatos. Não é incomum o leitor de microrrelatos encontrar uma narrativa que não o agrade. Entretanto, se o livro contar com uma *Rosaura* entre suas narrativas, isto é, um relato que o prenda, seguirá a sua leitura até o fim do livro. Essa característica mostra como pode ser notório o efeito de colaboração que existe nesse gênero.

Pode-se, então, mais uma vez constatar que a *Casa* funciona como um grupo. No decorrer da leitura das narrativas, o leitor tomará conhecimento de outros atributos que salientam a sua singularidade no que se refere o trabalho em conjunto. Por exemplo, existe um responsável pela adequação da conduta dos

clientes: os que não obedecem à regulamentação da *Casa* recebem a devida punição. Não está prevista a expulsão ou pagamento de multas para os infratores, mas marteladas que os afundaram no jardim originando uma paisagem inusitada:

PLANTACIÓN

Un hombre convenientemente moreno, de gran tamaño, es el encargado de que los clientes adecuen su conducta al reglamento de la Casa. El rítmico martilleo de sus puños sobre la cabeza de los infractores puede llegar a hundirlos en la tierra del jardín, sobre todo si llueve o ha llovido. De ahí las peculiares floraciones que rodean la Casa en primavera, y los notables frutos del verano, esas ramas cargadas de manos laxas, curvadas, que agita el viento, esas flores con un ojo o una boca en el centro de la corola y hay que ver algunas con qué sonrisa. Los que se plantan en pleno invierno, en un alto porcentaje se malogran. (SHUA, 2009, 270).

PLANTAÇÃO

Um homem grande e convenientemente moreno é o responsável por adequar a conduta dos clientes ao regulamento da Casa. O martelar rítmico dos seus punhos sobre a cabeça dos infratores pode chegar a afundá-los na terra do jardim, sobretudo se está chovendo ou se choveu recentemente. Daí as peculiares florações que rodeiam a Casa na primavera, e os notáveis frutos do verão, os galhos cheios de mãos flácidas, curvadas, que se movem com o vento, e essas flores com um olho ou uma boca no centro da corola e algumas tem cada sorriso. Os que são plantados em pleno inverno, em grande porcentagem não se desenvolvem. (SHUA, 2009, 270).

Primeiramente, na narrativa acima, o leitor toma ciência de que a *Casa* possui uma ordem, um conjunto de normas que regulam o seu funcionamento. Essa informação não causa surpresa pelo fato desta prática ser comum em estabelecimentos e em corporações; o que causa certa inquietação é a forma de garantir a implementação dessas regras.

O responsável por garantir o cumprimento das normas é um homem, como está descrito no próprio microrrelato, “convenientemente” moreno e grande, dando ênfase na relação entre o seu trabalho e a necessidade da força para executá-lo. A descrição do ritmo da sua atividade reforça esta ideia: os punhos desse homem funcionam como martelos esmagando os infratores na terra.

O resultado dessa fusão é a descrição de uma imagem bizarra: um jardim com plantas que possuem em seus frutos e flores mãos, olhos e bocas. Esta

ilustração se assemelha com uma pintura surrealista: um quadro irracional, mas cheio de fantasias dando ênfase aos sentidos humanos como tato, visão e paladar ao expor o formato das flores e frutos da *Plantação* presente ao redor da *Casa*.

O fantástico e a fantasia são possibilidades para o desenvolvimento do microrrelato, pois fazem parte da rede temática do gênero. De acordo com Roas (2011), a essência da narração fantástica está no confronto entre o real e o impossível; o autor acredita que o fantástico está na transgressão da razão que organiza nossa percepção de mundo, ele substitui a familiaridade que está inicialmente no nosso cotidiano por um fenômeno impossível, com o objetivo de destruir nossa concepção do real causando uma inquietude no leitor.

É necessário acrescentar também a noção de realismo mágico para compreender a obra de Shua. Segundo Roas (2011), no realismo mágico, real e sobrenatural coexistem sem enfrentamentos problemáticos em um mundo semelhante ao do leitor, como se o impossível fizesse parte de uma segunda realidade. A coexistência do real e do impossível é alcançada por meio de um processo de naturalização e persuasão que dá uma característica de verdade ao “não existente”. *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez é um exemplo de uma narrativa que pertence ao realismo mágico. Nesta obra, a aparição dos mortos, a levitação da personagem Remedios, e o tempo dentro da narrativa são relatados e também recebidos com naturalidade pelas personagens, o que causa uma verossimilhança dentro do mundo do próprio texto literário e, assim, o leitor toma esses acontecimentos também como verossímeis.

É nítida a presença do fantástico e do realismo mágico nos relatos de Shua. Suas narrativas são construídas com elementos que causam um conflito com a concepção de realidade do leitor. Esse conflito gera incertezas que são alimentadas com a extrema brevidade do microrrelato dando uma abertura interpretativa para que o leitor estabeleça o significado dos vocábulos que leu. No decorrer das narrativas, o incomum torna-se comum, pois o leitor já tem conhecimento da singularidade da *Casa*, fazendo com que o bizarro deixe de ser estranho e possibilitando uma recepção mais natural pelo leitor, que deve dar significado aos acontecimentos incomuns da *Casa*.

Depois de passar por uma punição pelo não cumprimento das normas da *Casa*, os clientes infratores agora fazem parte da sua ornamentação, pois estão incorporados em seu jardim. Cliente e *Casa* fazem parte de um mesmo plano; leitor e texto literário também podem estar ligados em grau semelhante.

O leitor dispõe de inúmeras possibilidades de caminhos interpretativos e cada caminho poderá levá-lo a destinos e apreciações diferentes. O preço a pagar é uma mudança profunda em seu próprio ser, já que podemos transmutar nossas concepções com a arte. Essas mudanças podem ser experimentadas durante a leitura dos microrrelatos de Shua. Ao voltar o olhar para o próprio fazer literário das narrativas, o leitor pode refletir sobre diversos traços desse gênero como ainda poderá ser visto no decorrer das análises.

Já foi destacado em diversos momentos deste trabalho que, no microrrelato, o leitor depara-se somente com o que é essencial para a narrativa. Esse essencial pode parecer, inicialmente, um fragmento ou uma parte de algo maior. Um exemplo de microrrelato que ilustra esse dado também está presente no livro de Shua:

PARCIALIZAR

Parcializar la mirada de los hombres. Así, en función de esta característica, los que en la puerta vocean la mercadería alaban, por ejemplo, ciertas turgentes, tentadoras nalgas. Sorpresa del tentado al comprobar la rigurosa veracidad del pregón: esas nalgas existen, son tal como se las ha descrito y lo esperan, sólo nalgas, sin cuerpo que las sustente ni mujer a la que pertenezca, solitarias y bellas sobre la cama. (SHUA, 2009, p.271).

PARCIALIZAR

Parcializar o olhar dos homens. Assim, em função desta característica, os que na porta vociferam contra mercadoria, aclamam, por exemplo, certas abundantes, tentadoras nádegas. Surpresa do que cedeu a tentação ao comprovar a rigorosa veracidade da propaganda: essas nádegas existem, são tal como foram descritas e esperadas, solitárias nádegas, sem corpo que as sustentem nem mulher à qual pertençam, sozinhas e belas sobre a cama. (SHUA, 2009, p.271).

Os microrrelatos podem fazer com que os leitores tenham a sensação de estarem diante de esquemas ou fragmentos de contos, pois trazem o essencial e o

imprescindível, além da estrutura narrativa se fazer presente. Os comentários e digressões são eliminados e a trama narrativa deverá ser completada pelas leituras particulares de cada leitor.

Segundo Larrea (2004), o fragmentarismo revela uma cultura que está ligada ao instante: os personagens das narrativas modernas existem no fulgor no fragmento, na vivência do imediato, no momento instantâneo. Essa ideia de fragmentação somada com a noção de ser imprescindível está presente no microrrelato “*Parcializar*”, pois existe a parcialização do indivíduo em uma única parte, as nádegas, que podem ser essenciais para alguns.

O grotesco ganha destaque nessa narrativa devido ao fato de Shua utilizar a figura das nádegas de uma mulher para ilustrar um dos serviços da *Casa*. Sobre o grotesco, Silva (2011) aponta que

O termo, derivado do italiano *grottesco* surge como estilo ornamental inspirado em decorações murais da Roma antiga. É caracterizado pela criação de universos fantásticos, repletos de seres humanos e não-humanos, fundidos e deformados, pelo apelo à fantasia e ao mundo dos sonhos e pela fabricação de outras formas de realidade. Da Itália, no século XVI, o grotesco se difunde por toda a Europa. Perde seu sentido técnico de decoração romana tardia e, transformado em adjetivo, passa a designar o que é bizarro, fantástico, extravagante e caprichoso. (SILVA, 2011, p. 226).

Bizarro, extravagante e caprichoso. São adjetivos que poderiam descrever o microrrelato “*Parcializar*”. O ser não-humano nesta narrativa não é o único na *Casa*, mostrando que o universo dos relatos possui outras formas de realidades.

Esta parte integrante do corpo de uma mulher é destacada na narrativa fazendo com que seja apresentada como algo muito importante para os objetivos relacionados com a proporção de prazer oferecido pela *Casa*. As nádegas da figura feminina estão ligadas a sua sexualidade, e, no relato, ao ser apresentadas como independentes do corpo ao qual pertencem, enfatiza-se a importância dada a elas pelos clientes do bordel. A relevância dada a essa parte do corpo indica como a obra de Shua está repleta de erotismo. A esse respeito, Zucchi (2014) afirma que

Não faltam recursos literários que ajudem a representar o erotismo. Através de profusos véus, é possível retratar diferentes

nuances da sexualidade humana, manipulando o prazer e o desejo. Tendo em vista seu caráter transgressor, inúmeras obras eróticas tornaram-se campo de batalha para contestar moralismos e reivindicar vivências do corpo. Várias outras obras se valeram do discurso erótico para provocar o riso ou mesmo para ridicularizar a nobreza e o clero. Apesar de seu movimento ondular, a presença do erotismo na cultura escrita é incontestável, uma vez que, sendo um elemento essencial da condição humana, está presente mesmo na sua ausência.

Na História da Literatura encontramos inúmeras obras que se valeram do discurso narrativo erótico como *Satíricon*, de Petronius Arbiter, *Decamerão*, de Boccaccio, e os escritos de Marquês de Sade, como *Justine*. Mais contemporaneamente, Henry Miller, Anaïs Nin, Pauline Réage e Guillaume Apollinaire, entre tantos outros, são exemplos significativos. No Brasil, Gregório de Matos, conhecido como boca do inferno, pode ser considerado o primeiro representante dessa literatura. (ZUCCHI, 2014, p. 3).

O erotismo em Shua não é um recurso utilizado para despertar o desejo sexual, a luxúria ou a lascívia em seus leitores, mas essa estratégia somada ao uso do grotesco provoca uma reação de surpresa e espanto diante das imagens descritas nas narrativas.

Se na *Casa* o essencial e indispensável são suficientes, de maneira semelhante age o microrrelato: o que resta depois do trabalho árduo do escritor em construir sua narrativa é somente o essencial para o leitor encontrar o prazer que busca durante sua leitura. Nessa narrativa, nota-se uma metáfora entre essa parte do corpo feminino e o microrrelato, evidenciando como neste gênero apenas o essencial é suficiente para satisfazer os seus leitores.

Como já mencionado, os textos narrativos podem ser lidos isoladamente, mas se lidos de forma integrada e não parcial, possuem outra dimensão interpretativa. A fragmentariedade presente nessas narrativas estimula um sentimento de anseio para a obtenção de maiores informações sobre os mistérios que envolvem a *Casa*. Assim, existe uma necessidade de um complemento proporcionado pela sensação de fragmento e essa necessidade é suprida na leitura consecutiva de outro texto literário.

Na narrativa anterior, o leitor toma conhecimento de mais uma pupila da *Casa*, mas também no decorrer das demais pode explorar mais sobre os clientes e a própria dona do Bordel.

MIRONES

A los mirones se les hace creer que miran sin ser vistos. Se les dice que la pared transparente junto a la que se ubican simula ser, del otro lado, un espejo. En realidad, sólo un vidrio corriente los separa de los felices exhibicionistas. En estas combinaciones se destaca la madama, hábil en reducir costos. (SHUA, 2009, p. 272).

OBSERVADORES

Os observadores acreditam que olham sem ser vistos. Dizem a eles que a parede transparente junto à qual se encontram representa ser, do outro lado, um espelho. Na verdade, apenas um vidro comum os separa dos felizes exibicionistas. Nestas combinações destaca-se a senhora, hábil em reduzir custos. (SHUA, 2009, p. 272).

Aqui a habilidade de reduzir custos da Senhora da Casa é realçada, pois ela combina a necessidade dos seus clientes: de um lado aqueles que sentem prazer observando e do outro, aqueles que gostam de se exhibir. Esta é a primeira vez que a dona do estabelecimento é citada, e nota-se que esta personagem age como o popularmente conhecido como “cafetão” ou “cafetina”, aquele ou aquela que administra um sistema de prostituição de modo a lucrar com essa administração.

Reduzir custos é descrito na narrativa como uma habilidade, pois o processo de redução pode não ser tão simples. A senhora da *Casa* possui essa capacidade: ela se destaca por reduzir a um único custo dois processos diferentes, contentando clientes distintos e oferecendo o mesmo serviço. Desse modo, constata-se que os desejos de uns são realizados com a execução da vontade de outros.

Existe uma ironia no fato dos observadores não saberem que os outros clientes são exibicionistas e têm o conhecimento de que são observados. Se os custos são reduzidos para alguns, outros são enganados e na verdade não estão recebendo por aquilo que pagaram. Entretanto isso não é apresentado como algo negativo na *Casa*, mas é passado ao leitor como apenas uma forma até comum de se fazer prosperar um ofício.

A cafetina da *Casa*, aquela que medeia a relação entre clientes e gueixas, isto é, aquela que está entre o leitor e os textos literários, ou ainda a própria literatura, proporciona prazer, realiza desejos, mesmo parecendo que tenta

enganar, e algumas vezes até mesmo engana, mas ela está desenvolvendo-se, crescendo, lucrando por meio dessa relação ambígua.

De maneira similar, o microrrelato aparentemente não possui uma lógica clara e pode parecer enganar o seu leitor no processo de interpretação. Pistas falsas, lacunas ambíguas, ou como afirma a própria Shua, pequenos pedaços de caos transformados em vastos universos.⁸⁰ Entretanto, é preciso destacar que estes atributos não enganam o leitor, pelo contrário, dão a ele mais possibilidades para configurar a significação do texto literário e compor seu próprio cosmo.

No próximo texto, teremos outra fantasia disponibilizada na *Casa*:

ATADURAS

Muchos prefieren que se los ate y la calidad de las ataduras varía, como es natural, de acuerdo con el peculio de la gozosa víctima: desde lazos de seda hasta lazos de sangre. Y es que en el fondo nada ata tanto como la responsabilidad de una familia (ciertamente el más caro de los placeres-sufrimientos). (SHUA, 2009, p. 273).

ATADURAS

Muitos preferem ser amarrados e a qualidade das ataduras varia, como é natural, de acordo com os bens da alegre vítima: desde laços de seda até laços de sangue. E é fato que no fundo nada prende tanto quanto a responsabilidade de uma família (certamente o mais caro dos prazeres-sofrimentos). (SHUA, 2009, p. 273).

É comum o fetiche sexual por qualquer objeto utilizado para prender. Na *Casa*, estão à disposição de seus clientes, vários tipos de ataduras e as mesmas variam de acordo com os recursos dos que as solicitam, como descrito no microrrelato “*Ataduras*”. Os clientes, de acordo com a narrativa, são ‘alegres vítimas’, são pessoas que sofrem e são afetadas por ações de outras, e neste caso são também passivas por estarem alegres e por pagarem para se encontrarem nessa condição.

O regimento do estabelecimento dita que quanto mais envolvente e raro o laço, mais alto será o valor a ser pago pelos clientes. Nota-se que a ênfase dada nessa narrativa está no instrumento utilizado para prestar os serviços

⁸⁰ SHUA apud CORVALÁN, s.p., 2016

disponibilizados na *Casa*, e não em uma gueixa. Pode-se compreender esse importante instrumento como uma metáfora para a relação entre texto literário e leitores.

As vítimas, como descrito na narrativa, são os leitores, que podem ser atados de acordo com suas posses. Dessa maneira, a bagagem de cada leitor/vítima irá influenciar o tipo de laço, relação e vínculo com o texto literário: laços de seda, um elo mais concreto e palpável, uma leitura comum e corrente; ou laços de sangue, um contato mais profundo e intangível, uma apreciação singular, única como o próprio DNA que nos vincula ao texto.

E se há a possibilidade de sentir prazer no sofrimento, também existe a forma de se satisfazer por meio do sofrimento alheio como descrito na narrativa a seguir:

SÁDICOS

Para aquellos que se complacen en el sufrimiento o en la humillación del prójimo, se propone una combinación de estímulos placenteros de los que no se excluyen ciertos programas de televisión. (SHUA, 2009, p. 274).

SÁDICOS

Para aqueles que se comprazem com o sofrimento ou com a humilhação do próximo, propõe-se uma combinação de estímulos prazerosos dos quais não se excluem certos programas de televisão. (SHUA, 2009, p. 274).

O microrrelato “*Sádicos*” já foi citado na segunda parte deste trabalho para discutir o humor no gênero em questão, mas é preciso voltar a ele nesse momento para apresentar a sua relação com o próprio fazer narrativo. Além de apresentar uma reflexão sobre o sadismo como uma característica inerente ao homem, pode-se ainda associar essa infinidade de meios de agradar aos mais variados gostos com a possibilidade do microrrelato atingir diferentes leitores de modos distintos, mesmo que estes sejam sádicos.

Sobre o sadismo na literatura, Pedro (2007) lembra que

O autor erótico mais apreciado na França a partir da Regência foi Jean-Baptiste Villart de Grécourt, cônego, que, após ter pregado

alguns sermões, preferiu se dedicar aos divertimentos. Mas é Sade quem instaura o terror sexual em suas obras. Ele pretende fazer reinar, não o terror sentimental dos romances policiais ingleses. Todos os seus heróis pensam que o verdadeiro prazer é a dor; aliás, alguns desejam sofrer gozando, e se fazem chicotear ou molestar durante o ato sexual. Mas como não querem ir à autodestruição, preferem causar dor aos outros. Quanto maior a dor, mais perfeito o prazer. Ao relatar suas histórias transfere suas paixões do real para o imaginário, o que será para ele fator de equilíbrio, pois se tranquilizava sobre suas próprias necessidades cruéis oferecendo a si mesmo o espetáculo de personagens que as tinham piores ainda. (PEDRO, 2007, p. 52).

Sade é um nome importante no uso da dor para provocar prazer na literatura. Como visto no trecho acima, causar dor aos outros é uma forma elaborada pelo autor para construir os desejos de suas personagens. O sadismo é constante na obra de Shua e não aparece apenas no microrrelato “*Sádicos*”. Entretanto, a autora argentina configura personagens sádicas em um sentido diferente daquele feito por Sade: não unicamente formas de gerar dor e sofrimento físicos no próximo são possíveis na *Casa*, mas também é oferecida a possibilidade de assistir à humilhação alheia em programas de televisão, o que revela que a dor e a humilhação estão relacionadas com a moral.

O ato comum de assistir a programas televisivos nos quais pessoas são humilhadas faz com que o sadismo também seja comum. O leitor pode enquadrar-se nesse sadismo e o riso transforma-se em reflexão. E essa reflexão só é possível graças à brevidade do gênero microrrelato, que exige uma ruminação após a leitura.

Anteriormente, foi apresentado como a brevidade faz com que o leitor participe efetivamente da construção da trama narrativa, e isso faz com que o leque de interpretações seja amplo. A *Casa* é capaz de cativar e deleitar todos os clientes que a procuram. O livro de microrrelatos também. Pequenos textos que possuem o infinito dentro de cada palavra trazendo nas suas entrelinhas abismos nos quais os leitores caem para chegar dentro de si próprios. Ao observar que o sadismo é uma característica comum no homem, o leitor enquadra-se nesse comum e percebe que faz parte de uma imoralidade intrigante.

É necessário acrescentar também nesta discussão a estratégia que este gênero usa de criar ligações com diversos âmbitos da nossa cultura. Já foi

mostrada em outro momento deste trabalho uma narrativa que dialoga tanto com o mito grego Odisseia quanto com o astro do cinema Kirk Douglas. Aqui há uma mistura do clássico com o popular. E não há juízo de valor e tampouco apreciações categóricas de bom ou ruim levando em conta essas presenças e usos nas narrativas.

Tudo isso porque o microrrelato busca satisfazer o seu leitor, as mulheres da *Casa* também. E como conseguem tal feito? Essas mulheres se disfarçam e se fantasiam, assim como o microrrelato. No próximo texto há a descrição de como são esses disfarces e fantasias:

LOS DISFRACES Y LAS FANTASÍAS

Las mujeres se disfrazan para hacerse más atractivas, se disfrazan para cumplir las más feroces fantasías. Están dispuestas a ponerse un disfraz de oveja, de ombú o de bauxita. Pero sólo una vez y para siempre. Y es inútil rogarles después que se lo quiten, que retiren de uno esas raíces enormes que lo aprisionan contra la tierra, ese vaho metálico capaz de mineralizar tu lengua, esos vellones que provocan en los clientes sensibles el crecimiento de grandes cuernos retorcidos. (SHUA, 2009, p.275).

OS DISFARCES E AS FANTASIAS

As mulheres se fantasiam para se tornarem mais atraentes, fantasiam-se para cumprir as mais ferozes fantasias. Estão dispostas a usar um disfarce de ovelha, de umbu ou de bauxita. Mas apenas uma vez e para sempre. E é inútil pedir depois a elas que tirem o disfarce, que retirem de uma vez essas raízes enormes que as aprisionam contra a terra, essa nevoa metálica capaz de mineralizar sua língua, essa lâ que provoca nos clientes sensíveis o crescimento de grandes chifres retorcidos. (SHUA, 2009, p. 275).

As mulheres se disfarçam, incorporam até mesmo outros seres, assumem outra imagem para realizar qualquer fantasia. Mas esta transformação é permanente, pois não podem voltar a ser o que eram antes considerando que os “disfarces” que assumem são irreversíveis. Esses disfarces são para agradar aos frequentadores da *Casa*: esta é uma metáfora perfeita para o microrrelato.

As trabalhadoras da *Casa* podem desenvolver raízes que as aprisionam contra a terra mostrando toda a rigidez e inflexibilidade de sua nova forma. Desse modo, pode-se observar como a gueixa é representada como uma matéria líquida à espera de um recipiente para se moldar, e este recipiente, esta forma que ela

deverá assumir, é fornecida por seus clientes. Depois de tocadadas, elas mudam e já não podem voltar a ser o que eram anteriormente.

Além disso, todas as fantasias são capazes de provocar modificações transformando também o homem em par perfeito para a mulher que trabalha na *Casa*. Portanto, encontra-se nessa narrativa não só a figura feminina sendo moldada, mas também a figura masculina sendo transformada. Pode-se constatar esse dado observando que a lã da mulher disfarçada de ovelha parece envolver o seu cliente modificando a sua aparência para ser o seu macho, o carneiro, que possui chifres distorcidos.

De maneira similar atua o microrrelato, já que ele também necessita de seu cliente e de sua imaginação para completar a sua forma. As fantasias que as narrativas assumem podem ser inofensivas, como belas ovelhas brancas, ou ainda assumir formas exorbitantes como grandes e resistentes árvores, e até mesmo atribuir-se um enorme valor, mesmo sendo de tamanho tão reduzido, como pequenas e valiosas pedras minerais.

Estas fantasias possuem um mesmo traço: são capazes de afetar de alguma forma aos seus leitores. Na *Casa*, os clientes podem criar raízes, transformar-se em algum metal, ou ainda, naqueles que são mais sensíveis às mudanças, possibilita o crescimento de chifres retorcidos. Essas mudanças mostram a força que a gueixa de Shua pode possuir diante do seu cliente, prendendo-o, transformando-o e nos mais sensíveis estimulando o nascimento de chifres. Se depois de provar dos prazeres oferecidos pelas pupilas da *Casa*, o cliente pode sofrer modificações permanentes, o mesmo ocorre com o leitor do microrrelato. Essas breves narrativas podem promover uma reflexão profunda acerca de questões importantes para o leitor e transformá-lo para sempre.

Isso ocorre devido ao uso de um estranhamento para chamar a atenção do leitor e provocar uma reflexão. Observa-se o uso do humor, ironias, jogo com palavras, metáforas, entre outras estratégias em todos os microrrelatos como forma de alcançar esse nível de interpretação. O estranhamento colabora para o desenvolvimento de uma visão crítica diante da temática usada na narrativa.

Nos próximos microrrelatos, “*Barateando Custos*”, “*Sofisticação*” e “*Benefícios Secundários de alguns clientes*”, nota-se novamente a referência das ações administrativas feitas pela cafetina da *Casa* a fim de lucrar mais sobre os frequentadores do bordel. Observa-se também a alusão aos clientes avantajados, aqueles que podem pagar por serviços especiais.

ABARATANDO COSTOS

Algunos masoquistas disfrutaban con la idea de que otros asistan a su humillación. Los que pueden hacerlo contratan dos o más pupilas. Pero para los verdaderamente ricos está prevista la participación de cinco mil extras y alquiler del estadio. (Se rumorea que los espectadores son sádicos, que se les cobra la entrada). (SHUA, 2009, p. 276).

BARATEANDO CUSTOS

Alguns masoquistas desfrutavam da ideia de que outros assistam a suas humilhações. Os que podem fazer isso contratam duas ou mais jovens. Mas para os verdadeiramente ricos está prevista a participação de cinco mil extras e o aluguel do estádio. (Dizem que os espectadores são sádicos, que pagam a entrada). (SHUA, 2009, p. 276).

Os masoquistas que gostam de ser assistidos por outras pessoas podem contratar espectadores para observarem o seu sofrimento; se o cliente for muito rico, pode ainda alugar um estádio para ser assistido por cinco mil pessoas. Estas podem ser os sádicos que pagam a entrada. É evidente o diálogo desta narrativa com o microrrelato já visto “*Sádicos*”, mas o texto realça também a magnificência da *Casa* e a destreza da cafetina ao possibilitar a realização de um desejo exuberante e simultaneamente beneficiar-se.

A informação que está entre parênteses no desfecho do microrrelato exprimem uma ideia de confidência e entre o narrador e o leitor, como se a mensagem passada nesse trecho fosse um segredo dos bastidores da *Casa*. O valor do serviço de ver e ser visto podem ser “barateados”, neste caso para os sádicos, mas o lucro da *Casa* será exorbitante. O humor aqui usado favorece a concepção relacionada às propagandas atuais baseadas em oportunidades que parecem ótimas, mas na verdade não promovem vantagem alguma ao consumidor. O que

está posto de maneira sigilosa entre parênteses faz essa denuncia ao leitor, mostrando que ele pode também estar sendo enganado.

Observa-se que a leitura não se limita à comicidade presente na narrativa, mas tem o poder de passar uma percepção ao leitor que muitas vezes pode ser esquecida em virtude da normalidade em que é transmitida a cada sujeito. Assim, é tão comum o fato de existirem propagandas enganosas a todo o momento que não se pensa no quanto se pode participar e ser pagantes das mesmas.

Outro ponto que ganha destaque em “*Barateando custos*” é a exposição da possibilidade do cliente alugar um estádio e contratar cinco mil jovens em busca do prazer. Essa apresentação lembra uma grande festa orgíaca. Segundo Chevalier & Gheerbrant (1989),

As festas orgíacas, as bacanais, ou até as meras tendências às orgias vulgares são, por um lado, uma manifestação regressiva, um retorno ao caos, com a devassidão na embriaguez, a cantoria, a luxúria, a excentricidade, os travestis (os monstros do Carnaval), a perda de todo controle racional; e, por outro lado, uma espécie de renovação *de recursos*, de mergulho nas forças elementares da vida, depois da deterioração da sensaboria do quotidiano, do civilizado, da urbanidade. Assim, como já se observou diversas vezes, orgias norteavam as festas das sementeiras, das colheitas e das vindimas. Simbolizam um desejo violento de mudanças, mas, inspiradas por uma vontade de escapar da banalidade, acabam por lançar os homens numa banalidade ainda mais profunda, a da vida instintiva. Apenas as orgias místicas, a embriaguez mística, como o Soma Védico, a dança sufista, as privações do asceta ou o êxtase do santo - sejam quais forem as diferenças - orientam em princípio para um outro caminho que não o da banalidade, e conduzem na direção de uma sublimação do desejo, de uma existência renovada. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 663).

Com essas informações apresentadas, verifica-se que as orgias presentes nos relatos de Shua podem possuir outra dimensão interpretativa além daquela baseada no senso comum. Se por um lado o caos e o regresso são conhecidos com a elevação da embriaguez e da luxúria, por outro lado existe um retorno para as forças elementares da vida, representando o desejo por mudanças que leva à existência instintiva.

Além dessa questão, percebe-se também a importância dada a presença dos clientes da *Casa*, já que eles também fazem parte dos serviços prestados,

atuando efetivamente na realização dos desejos uns dos outros. Dito de outro modo, sem a participação dos clientes, o mecanismo da *Casa* não funciona completamente.

Se a Casa de Gueixas precisa de seus clientes, o *Livro de Microrrelatos* também. O leitor é crucial para as narrativas, já que participa da interpretação das mesmas. A sua relação com o texto literário pode ser assistida por milhares de outros leitores prontos para conferir julgamentos. Os leitores que gostam de ser vislumbrados são como os masoquistas, pois encontram prazer ao exhibir um trabalho árduo e fastidioso ao público. Possivelmente, esse público leitor é como os sádicos que gostam de ser impiedosos no que se refere às críticas.

Pode-se observar também que a narrativa acima faz menção de um serviço especial para o cliente que disponibiliza recursos financeiros. No decorrer dos relatos, outros serviços singulares e exclusivos são encontrados para aqueles que podem pagar, como pode ser visto no microrrelato a seguir:

SOFISTICACIÓN

Para los más sofisticados (pero admitamos que se trata de una perversión muy cara), la madama está en condiciones de contratar los servicios de su propia esposa. (SHUA, 2009, p. 277).

SOFISTICAÇÃO

Para os mais sofisticados (mas admitimos que se trata de uma perversão muito cara), a senhora está em condições de contratar os serviços de sua própria esposa. (SHUA, 2009, p. 277).

Na Casa de Gueixas, a mais alta sofisticação pode ser alcançada, pois até mesmo as violações conjugais da senhora da *Casa* ou dos clientes possuem um preço. Para obter algum lucro, a dona do bordel está disposta a realizar qualquer acordo, mesmo que isto implique compartilhar sua própria esposa, ou ainda trazer as esposas dos clientes para servi-los no bordel.

É possível fazer essa dupla leitura devido à ambiguidade presente na construção da narrativa relacionada com o pronome “sua”. Não há como afirmar se a esposa é da dona do bordel ou do cliente que solicita tal serviço, mas essa ambiguidade só reafirma o quanto o microrrelato é rico em interpretações.

Nesse texto, a estratégia usada para alcançar o estranhamento é a ironia. Esta reside no fato de a ambição não ter limites e como as relações entre as pessoas podem ficar em segundo plano quando o que está em jogo envolve questões materiais. Entretanto, essa perversão é sofisticada, pois o leitor não está diante de qualquer depravação, mas está à frente da possibilidade de a dona do estabelecimento ceder sua companheira para os clientes da *Casa* ou ainda solicitar a presença das esposas dos frequentadores do bordel. Mas quem é essa esposa considerada uma perversão tão cara?

No momento em que constrói uma obra literária, o autor vale-se de uma ideia para desenvolver o seu texto. Mas a partir do momento em que o publica, ele não tem mais o controle das interpretações que seguirão após o contato com os leitores. A sua ideia inicial, aquela que permaneceu em sua mente e compartilhou até mesmo o seu leito durante o processo de produção literária, agora está disponível para os leitores/clientes. Entretanto, ela é uma sofisticação, poucos conseguirão chegar até ela e por meio de um alto preço.

Além das regalias dos serviços oferecidos aos clientes que dispõem de valores altos para pagar os ofícios disponibilizados na *Casa*, encontra-se também nas narrativas alguns proventos deixados por certos clientes:

BENEFICIOS SECUNDARIOS DE ALGUNOS CLIENTES

Cuando se va uno de los de Psseries, el cuarto queda cruzado del piso al techo y en todas direcciones por hilos gruesos, pegajosos, como de baba espesa, que al secarse se convierte en un polvillo muy apreciado como condimento. Sin, embargo, a ninguna mujer le gusta recibirlo. (SHUA, 2009, p. 278).

BENEFICIOS SECUNDÁRIOS DE ALGUNS CLIENTES

Quando chega algum dos de Psseries, o quarto fica cruzado do piso ao teto em todas as direções por fios grossos, pegajosos, como de baba espessa, que ao secar se transformam em um pózinho muito apreciado como condimento. Entretanto, nenhuma mulher gosta de recebê-lo. (SHUA, 2009, p. 278).

Encontra-se na narrativa acima um benefício que alguns clientes proporcionam para a *Casa*: os de Psseries deixam um rastro em pó apreciado como

condimento no quarto onde estiveram. Inicialmente, esse rastro se assemelha com uma teia de aranha, pois é caracterizado como fios grossos, pegajosos, espessos cruzando o quarto do chão ao teto. Depois de um processo de secagem, transforma-se em polvilho para então ser transformado em condimento.

Como nas narrativas “*Barateanto custos*” e “*Sofisticação*”, existe a sugestão do empenho da cafetina em alcançar lucros em “*Benefícios secundários de alguns clientes*”. O benefício alcançado por meio da produção da baba espessa e pegajosa pode estar relacionada com o processo de leitura do microrrelato.

Ao ter o primeiro contato com a brevíssima narrativa, o leitor produz um emaranhado em torno de si mesmo, uma vez que está diante de poucas informações e é comum a sensação de falta de clareza e confusão diante dos fatos apresentados na narrativa. Mas essa desordem pegajosa irá se dissipando durante o processo de secagem das informações e, se inicialmente o leitor se sente preso em uma teia dentro de sua própria mente, após alguns momentos de reflexão ele passa a entender a busca pelos significados para interpretação da narrativa.

Essa experiência de leitura também deixa um rastro no leitor que pode tornar-se útil e apreciado de alguma forma, visto que ao terminar o ato de leitura o que fica para o leitor é o polvilho, o pó, que sobrou de todo o processo pelo qual passou, servindo para temperar suas próximas leituras, ou até mesmo sua vivência frente a tantas questões que este gênero discute.

Nenhuma mulher gosta de receber esses clientes, que deixam essas marcas por onde passam. O cliente deixa o seu rastro por onde esteve, mas não tem poder de mudar a mulher que teve como companhia e foi tão responsável quanto ele pela produção dos fios de polvilho. Nota-se então nessa narrativa que a mulher não sofre nenhuma modificação, ela se mostra rígida e contrária diante dos acontecimentos. Assim, a sua essência e estrutura sempre será a mesma.

Semelhantemente, podemos afirmar que o leitor não tem poder de mudar o texto físico. Assim, os leitores são transformados, mas as narrativas não: a estrutura da obra, as escolhas vocabulares, as estratégias discursivas possuem uma forma fixa que não pode ser modificada.

Além desse tipo de clientes que frequentam o estabelecimento, a *Casa* oferece serviços que atraem a outro grupo de pessoas com gostos peculiares: os *masoquistas*.

LOS MASOQUISTAS

Un pabellón entero está dedicado a esos sujetos melancólicos y generosos, los masoquistas. Cuentan allí con una serie de habitaciones en las que el sufrimiento se gradúa de acuerdo con lo doloroso de los estímulos. Si en las primeras habitaciones son mujeres las que infligen los castigos, en la sexta se los invita a copular con un cocodrilo, y en la octava con el recuerdo de la felicidad perdida. (SHUA, 2009, p. 279).

OS MASOQUISTAS

Um pavilhão inteiro está dedicado a esses sujeitos melancólicos e generosos, os masoquistas. Ali dispõem de uma série de quartos onde o sofrimento tem gradações de acordo com a dor dos estímulos. Se nos primeiros quartos são mulheres que infligem os castigos, no sexto convida-se à cópula com um crocodilo e no oitavo com a recordação da felicidade perdida. (SHUA, 2009, p. 279).

Na Casa de Gueixas, existe espaço também para aqueles que sentem prazer no próprio sofrimento: os masoquistas. Os sofrimentos disponibilizados chamam a atenção por efeito de sua singularidade: tanto os castigos desempenhados pelas mulheres quanto o mais exótico envolvendo um animal selvagem remetem a um cunho sexual, entretanto há uma perturbação no oitavo quarto a ser proposto como castigo o encontro com a felicidade perdida. Assim, encontra-se disponível na *Casa* serviços para todos os tipos de masoquistas.

Pedro (2007) explica o masoquismo erógeno e o masoquismo moral. Segundo a autora,

Foi Krafft-Ebing que, em *Psychopathia Sexualis*, publicado em 1886, com base no que sabia de Sacher-Masoch, deu o nome de *masoquismo* à perversão que leva algumas pessoas a sentir um verdadeiro deleite na dor e na humilhação. A psicanálise precisou desse fenômeno e fez a distinção entre o *masoquismo erógeno* [O masoquismo original, erógeno seria a porção que permanece dentro do organismo e, com o auxílio da excitação sexual acompanhante, lá fica libidinalmente presa. Seria aquele que sente prazer no sofrimento.], integralmente sexual, e o *masoquismo moral* [No masoquismo moral o que importa é o próprio sofrimento; ser ele decretado por alguém que é amado ou por alguém que é indiferente não tem importância. Incide no próprio masoquismo do ego, que busca punição, quer do superego, quer dos

podere parentais externos. É inconsciente. Através do masoquismo moral, a moralidade mais uma vez se torna sexualizada, o complexo de Édipo é revivido e abre-se o caminho para uma regressão, da moralidade para o complexo de Édipo.], relativo ao comportamento geral. (PEDRO, 2007, p. 55).

Observa-se que o masoquismo presente no relato acima é relativo tanto ao masoquismo erógeno quanto ao masoquismo moral. Nos primeiros quartos do andar dos masoquistas, é possível encontrar dor e sofrimentos relacionados ao sexo, *masoquismo erógeno*; já no oitavo o cliente é convidado a encontrar a felicidade perdida, um sofrimento moral, *masoquismo moral*.

A sensação de ter perdido a oportunidade de ter conquistado algum objetivo pode ser um dos piores dos males que o ser humano pode enfrentar. Seja por ter tomado uma decisão errada na vida profissional ou ter perdido a possibilidade de estar do lado de uma pessoa que ama. É comum esse sentimento, mas para evitar o sofrimento há uma tendência a deixar essas lembranças guardadas. Este microrrelato faz o oposto: lança isso frente aos seus leitores.

Mas se há os que querem esquecer, ainda existem os que procuram de alguma forma refletir sobre o seu sofrimento. Na narrativa, é claro que o prazer em usar a *Casa* para o sofrimento é próprio dos masoquistas, que buscam prazer no próprio sofrimento. Entretanto, de forma semelhante, existem aqueles leitores que buscam na literatura um refúgio que pode provocar uma reflexão sobre alguma situação dramática pela qual está passando.

O que ambos têm em comum, leitores e os clientes masoquistas, é a capacidade de sentir, refletir e sofrer ao mesmo tempo diante de uma tragédia apresentada de si mesmo, seja tendo prazer ou não. Aqui, mais uma vez, o microrrelato se mostra um gênero com uma aparente simplicidade, mas que é capaz de proporcionar ponderações complexas do ser humano. Para isso, a *Casa de Gueixas*, ou ainda, o *Livro de Microrrelatos*, conta com cada integrante, cada ser, cada palavra para atrair seus clientes/leitores a fim de motivar tantas ruminações.

A *Casa* necessita exhibir seus talentos aos seus clientes, o microrrelato necessita de estratégias para seduzir aos seus leitores. Podemos notar no próximo microrrelato que todas as aptidões possíveis são apresentadas no bordel:

LOS NÚMEROS ARTÍSTICOS

También hay números de baile en los que las mujeres lucen su sensualidad y los hombres su destreza, los caracoles su parsimonia, las cucarachas sus antenas, los petiribís su flexibilidad, las computadoras su memoria, el basalto su proverbial dureza y aun cada uno de ellos cualidades que no le son características. Son probablemente estas suertes no tradicionales las que más emoción provocan en los espectadores. Hay que ver a esos petiribís enloquecidos que aplauden con un crujido de ramas a una mujer especialmente memoriosa, ese entrechocar de los basaltos seducidos por la sensualidad de una cucaracha. (SHUA, 2009, p. 280).

OS NÚMEROS ARTÍSTICOS

Também há números de dança nas quais as mulheres mostram sua sensualidade e os homens sua destreza, os caracóis sua tranquilidade, as baratas suas antenas, os louros-pardos sua flexibilidade, os computadores sua memória, o basalto sua proverbial dureza e ainda cada um deles qualidades que não lhes são comuns. São provavelmente estas características não tradicionais as que mais provocam emoção nos expectadores. Você tem que ver a estes petiribís enlouquecidos que aplaudem com um ruído de ramos a uma mulher especialmente possuidora de ótima memória, esse entrechocar dos basaltos seduzidos pela sensualidade de uma barata. (SHUA, 2009, p. 280).

Nessa narrativa, inicialmente é evidente a adjetivação de algumas figuras por meio de características superficiais baseadas no imaginário comum. Porém, em seu desenvolvimento e desfecho, ocorre uma inversão na exposição das qualidades dos seres que trabalham na *Casa*, que agrada aos expectadores. Essa informação também pode intrigar o leitor pelo estranhamento causado, por exemplo, pela sensualidade de uma barata.

As habilidades de cada ser e objeto na *Casa* são apresentadas como se fossem números artísticos. Desde as mulheres até os computadores. A *Casa* mais uma vez é apresentada como um todo, como se cada pessoa e item presente na mesma formassem um único corpo dando assim a ideia de um organismo completo e inigualável. Inigualável porque os seus membros são capazes até

mesmo de exibir qualidades que não são suas por natureza durante a apresentação dos números artísticos.

Chevalier & Gheerbrant (1989), apresentam outras noções além das relacionadas à linha filosófica e matemática no verbete “Números”. Segundo os autores,

Os números, diz São Martinho, *são os invólucros invisíveis dos seres*: regulam, nestes, não só a harmonia física e as leis vitais, espaciais e temporais, mas também as relações com o Princípio. É que não se tratam de simples *expressões aritméticas*, mas de princípios *coeternos com a verdade*. São *idéias, qualidades*, e não quantidades. A geometria não se aplica às quantidades espaciais, mas à harmonia das formas; a astronomia não estuda somente as distâncias, os pesos ou as temperaturas, mas também os ritmos do universo. As próprias criaturas são *números*, enquanto manifestações do Princípio Uno. Retomam ao Princípio como os números à unidade: *Deus está em todos como a unidade está nos números* (Silésio) (BURA, BENA, GRAP, SAIR). (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 646).

Os números apresentados na *Casa* realçam as características primeiras de cada ser, expressando as ideias e qualidades contidas nos mesmos. Dito de outra forma, em “*Os números artísticos*”, o cliente conhece as ideias, as qualidades, as harmonias, os ritmos dos integrantes da *Casa de Gueixas*. Seja essa apresentação verdadeira ou falsa não parece importante para os que assistem emocionados ao espetáculo. Novamente, a honestidade da *Casa* é posta em dúvida, pois existem aqueles que se fantasiam de qualidades que não são suas para agradar aos clientes.

Desse modo, a habilidade dos que trabalham na *Casa* pode ser vista ainda como uma competência de mutação, uma capacidade de transformação motivada pela necessidade e vontade de cada frequentador do estabelecimento que oferece prazer. Mesmo não possuindo certa agilidade, o integrante da *Casa* é capaz de exibir certa habilidade, contrariando sua própria natureza. Semelhantemente, o microrrelato contraria sua própria natureza e se afasta até mesmo do objetivo de seu criador, o escritor, para ser esculpido por ser leitor. Considerando que a partir do momento que o escritor oferece a sua obra ao público, seu texto deixa de lhe pertencer para ser daqueles que o tocam com a leitura.

O processo de leitura se dá diferentemente em cada leitor. Por esse motivo, o tempo de leitura do microrrelato não é definido pelo número de linhas e minutos necessários para correr os olhos no papel em razão de que a leitura é composta em ciclos nos quais o leitor atua como co-autor da narrativa, dando um significado único a cada vocábulo que contempla. Assim, o tempo se torna extremamente subjetivo. Há os que levam horas e outros uma vida para ler verdadeiramente um microrrelato. Essa questão pode ser observada no texto a seguir:

LOS PULCROS SON ASÍ

Los pulcros usan muchas prendas de vestir y se las quitan lentamente. Al cabo del primer año se han sacado ya el sombrero y los calcetines, que acomodan con parsimonia sobre una silla. Cuando por fin están desnudos, miran a su pareja con cierta decepción y algunos exigen que se la cambien por una mujer más joven. Como todos los demás, pagan por hora. (SHUA, 2009, p. 281).

OS PULCROS SÃO ASSIM

Os pulcros usam muitas roupas e as removem lentamente. Ao final do primeiro ano, já tiraram o chapéu e as meias, que acomodam tranquilamente sobre uma cadeira. Quando por fim estão nus, olham a parceira com certa decepção e alguns exigem que seja trocada por uma mulher mais jovem. Como todos os outros, pagam por hora. (SHUA, 2009, p. 281).

Os pulcros, aqueles que são excessivamente belos, também são frequentadores da *Casa*. Eles usam tantas roupas e se despem tão lentamente que no momento em que estão nus, as suas companhias já envelheceram. Essa construção já desperta interesse e curiosidade sobre quem são os pulcros, e, no final da narrativa, o fato de que esses clientes, como todos os outros, pagam por hora revela o quanto eles são singulares.

O desenvolvimento de “*Os pulcros são assim*” também possui um viés fantástico, como em outros microrrelatos de Shua, nos quais a realidade do mundo empírico entra em choque com os acontecimentos das narrativas. É preciso destacar que essa quebra com a realidade é uma estratégia literária para promover o estranhamento no leitor a fim de que ele elabore uma reflexão que dê plausibilidade aos fatos que conheceu na narração.

Há neste relato a presença de um fator essencial e emblemático para o microrrelato: o tempo. Considerando que o tempo da narrativa não é o mesmo que o tempo de leitura, observa-se que não é possível dimensionar a duração dos acontecimentos descritos em “*Os pulcros são assim*”, pois não há com exatidão menção de quanto tempo passou desde que os pulcros entram no quarto. Presume-se não ter sido pouco tempo devido ao fato de que as mulheres que iriam prestar serviços a esses clientes já não estarem mais jovens no momento em que iniciariam a busca pelo prazer.

Tampouco o tempo de construção de uma interpretação narrativa ultracurta é breve. Somada a esse conceito de tempo, a narrativa de Shua dialoga com a imagem subjetiva da beleza. Esta se mostra lentamente e, algumas vezes, possui várias roupas; pode estar sobre camadas de acessórios, e para estar completamente nua na sua real essência, algum tempo é necessário.

Chevalier & Gheerbrant (1989) expõem algumas noções vinculadas à ideia de nudez:

Se a nudez do corpo aparece muitas vezes no Ocidente como um signo de sensualidade, de degradação materialista, é preciso lembrar, primeiro, que esse não é de modo algum um ponto de vista universalmente partilhado; segundo, que essa concepção, segundo a tradição cristã, é a consequência do pecado original, da queda de Adão e de Eva. Trata-se realmente de uma *queda* de nível - do nível do Princípio para o da manifestação -, e de uma *exteriorização* das perspectivas. Encontramos algo bem semelhante no mito xintoísta em que, após a descida aos infernos, Izanagi e Izanami são *humilhados* pela descoberta de seu verdadeiro *estado*. Se, depois da *vestida* arte medieval, a Renascença européia redescobre a estética da nudez, é uma perspectiva meramente naturalista e desprovida de valor simbólico. Essa perspectiva é só em parte a da Antiguidade greco-romana. Que se pense no desnudamento de Mystica, na Casa dos Mistérios de Pompéia, que é tão rico em símbolos. De fato, o simbolismo do nu desenvolve-se em duas direções: a da pureza física, moral, intelectual, espiritual, e a da vaidade lasciva, provocante, desarmando o espírito em benefício da matéria e dos sentidos. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 644-645).

O microrrelato necessita de tempo para mostrar a sua real beleza. Para tal, o seu leitor precisa despir-se de todos os seus conceitos, ciências, entendimentos, procurando uma pureza intelectual, moral e espiritual; ele necessita tirar todas as suas vestes calmamente procurando assim em cada parte de si mesmo as

significações de cada palavra que está diante de si na narrativa; ele deve estar nu, procurando desarmar o espírito em benefício de aprimorar os seus sentidos.

Constata-se que o resultado pode ser decepcionante para o cliente da *Casa* que encontra já uma mulher antiquada até despir-se completamente. Além disso, o tempo gasto para esse processo tem um preço, e este é alto, entretanto, os verdadeiramente belos o podem pagar porque já são preparados para passar por esse percurso detendo valores para saldar as suas dívidas.

Assim como o cliente belo e pecunioso, existe o leitor realmente belo e ideal, um leitor rico em referências de outras leituras que não adentra em um texto literário como outros leitores, que necessita de um tempo maior para alcançar o íntimo de cada palavra, gastando todas as suas alusões. Depois desse longo primeiro contato com a narrativa, esse leitor pode deparar-se com algo já gasto e muito usado, mas na *Casa* de microrrelatos ele pode transpor-se para a próxima narrativa sem delongas, solicita outro texto literário virando a página para deparar-se com um texto novo, uma narrativa mais jovem.

Na narrativa em questão, mais uma vez há a ênfase no valor a ser pago destacando que o serviço é apenas para aqueles que podem dar-se tamanha regalia. Essa ideia já foi encontrada nos microrrelatos “*Ataduras*” e “*Sofisticação*” e será vista em outras narrativas. Deduz-se dessa ideia o fato de que existem diferentes clientes, assim como existem diferentes leitores e isso interfere na interpretação das narrativas do mesmo modo que possibilita serviços extras na *Casa*.

Os belos foram vistos na microrrelato anterior, mas existem também outros tipos de usuários da *Casa*. Há aqueles clientes descritos como seres fantasmagóricos, sem forma, totalmente abstratos, como os “*Cliente fantasma I*” e “*Cliente Fantasma II*”:

CLIENTE FANTASMA I

Se habla entre ellas de un cliente fantasma, cuyo exigente ectoplasma visitaría a algunas (pero no a todas), cuya existencia estaría confirmada por el parto de Ermelinda, madre de un niño invisible que ella atribuye, en cambio, a un funcionario de la Dirección Impositiva. (SHUA, 2009, p. 282).

CLIENTE FANTASMA I

Se fala entre elas de um cliente fantasma, cujo ectoplasma exigente visitaria algumas (mas não todas), cuja existência estaria confirmada pelo parto de Ermelinda, mãe de uma criança invisível que ela atribui, por sua vez, a um funcionário da Diretoria de Impostos. (SHUA, 2009, p. 282).

A imagem do fantasma na literatura comumente está associada a forças desconhecidas vindo do além em uma atmosfera de inquietação causando medo ou pavor e uma quebra da concepção que o leitor tem da realidade que o cerca. Batalha (2012) fornece algumas informações sobre essa imagem:

O monstro dá forma ao aparecimento do impossível, ilustrando assim a precariedade da ordem e da norma que dão fundamento a nossa concepção de realidade. Lembramos aqui que o vocabulário que nos remete às “aparições” faz referência ao sentido da visão: fantasma vem de phainò, “eu apareço”; phastasma, “vision, apparition”; spectro deriva de specere, “olhar”, via spectrum. (BATALHA, 2012, p. 488).

Nota-se que a etimologia da palavra “fantasma” está ligada a ideia de visão e aparição. Na narrativa de Shua, as pupilas falam de certo frequentador do estabelecimento ligado com a figura de um ectoplasma, e é intrigante que a confirmação da existência do fantasma seja feita pelo nascimento de uma criança invisível, filho de Ermelinda. A criança existe, apenas não é vista. O pai, sendo um fantasma, pode ser considerado sem uma forma definida, como um espírito abstrato. Inferindo que neste trabalho está sendo ponderada a ideia de que os clientes são os leitores da *Casa* de microrrelatos, pode-se perceber que esta narrativa dialoga com a questão da imagem do leitor frente aos escritores.

Os escritores produzem suas obras sem um leitor definido e, por esse motivo, os leitores são criaturas ilusórias e muitas vezes idealizadas. A existência do leitor é comprovada pelo parto de seus filhos: pelo retorno e crítica dados após o contato ou relação com a obra literária. Esse resultado é algumas vezes invisível, pois o escritor não tem ciência de todas as opiniões sobre as suas obras, mas mesmo não podendo ser vista ou conhecida pelo escritor, elas existem; e este leitor que mais se parece com um fantasma também existe.

Como o cliente e leitor são fantasmas e não possuem uma forma definida, não se pode afirmar quem são ou quantos são. Na obra de Shua, existe a descrição de dois clientes fantasmas.

CLIENTE FANTASMA II

El ectoplasma es tranquilo y paga bien, dicen las que se jactan de ser sus preferidas. Les regala grandes panes de tiempo que es posible subdividir en días para añadirlos al último que a cada una le hubiera correspondido vivir. Y cómo adivinar si es reglamentario o supletorio el tiempo que una mujer está surcando. (SHUA, 2009, p. 283).

CLIENTE FANTASMA II

O ectoplasma é tranquilo e paga bem, dizem aquelas que se gabam de serem suas preferidas. Presenteia-as com grandes pães de tempo que é possível subdividir em dias para acrescentar ao último que cada uma deveria viver. E como adivinhar se é regulamentar ou complementar o tempo que uma mulher está viajando. (SHUA, 2009, p. 283).

Nessa narrativa, há como ponto central o pagamento feito pelo “*Cliente Fantasma II*”, descrito como tranquilo e bom pagador. O pagamento é feito por meio de pães de tempo cuja finalidade é possibilitar fragmentos para alongar a existência das mulheres. Assim como o fantasma, essa forma de pagamento também é invisível, sem forma, imaterial.

A ilustração da forma de pagamento do “*Cliente Fantasma II*” pode ser associada com uma dimensão da ação do ato de leitura. Este ato não tem uma forma definida, similarmente, aquilo que lemos também é imaterial, uma vez que tudo o que extraímos de uma obra literária não é possível de ver. Existe o contato material com a obra literária quando o leitor percorre com os olhos a folha de papel sobre a qual se encontram as letras impressas, mas isso é apenas a porta pela qual o leitor passa para adentrar no verdadeiro processo de leitura.

Depois de passar por essa porta, o leitor penetra o texto literário, assim como os clientes penetram as mulheres que trabalham na *Casa*. E assim como o *Cliente Fantasma* paga os serviços consumidos com pães de tempo para prolongar a vida dessas mulheres, o leitor também efetua o seu pagamento, fazendo com que

a existência do texto literário seja estendida, permitindo que ele viva em sua mente buscando sentidos, nascendo e renascendo, percorrendo suas vivências em uma viagem para buscar seu total significado.

Mas como toda viagem, essa existência chega ao fim. Não existe como saber o tempo certo de leitura para poder acrescentar um pouco mais de tempo para o objeto literário; não há como ter ciência se está sendo configurada uma leitura regular ou complementar. Em algum momento o leitor fará a sua interpretação e enterrará o que leu em seu próprio cemitério literário onde o texto jazará, mas quem sabe, sem nunca ser esquecido.

Todo o processo apresentado acima é complexo e envolve leitor, objeto literário e ato de leitura, ou usando os elementos das narrativas de Shua, clientes, gueixas e a relação entre ambos. Na próxima narrativa, a descrição sobre como essas mulheres são capazes de pertencer a um ou muitos homens é feita, ou ainda, como o microrrelato pode possuir novas leituras mesmo depois de já haver sido esmiuçado por tantos leitores.

RESERVA DE LA ESFINGE

Para pertenecer reiteradamente a uno o muchos hombres y, sin embargo, reiterar el deseo, reservar una zona intocable o prohibida: un clásico cofre en el armario, la piel del antebrazo izquierdo, el primer lunes de cada mes, por la mañana, cierto verano de la adolescencia. (SHUA, 2009, p. 284).

RESERVA DA ESFINGE

Para pertencer repetidamente a um ou a muitos homens e, mesmo assim, reiterar o desejo, reservar uma zona intocável ou proibida: um clássico cofre no armário, a pele do antebraço esquerdo, a primeira segunda-feira de cada mês, pela manhã, certo verão da adolescência. (SHUA, 2009, p. 284).

Para que a mulher possa exercer efetivamente a sua profissão e ter um bom desempenho podendo pertencer a muitos homens, ela deve aprender a recuperar o desejo facilmente e para isso reservar uma zona intocável, um lugar onde seus clientes não podem chegar. Ela precisa de algo guardado, protegido e que seja apenas seu sem a necessidade de compartilhá-lo com ninguém. E que zona seria essa? A resposta é encontrada na própria narrativa.

Afinal, é no fundo da memória onde se guarda aquele verão da adolescência que traz alegria pela simples recordação; é a primeira segunda-feira de cada mês pela manhã que alimenta a esperança de que acontecimentos bons virão, ou ainda uma parte do corpo que é incapaz de sentir para privação de dores. São nessas reservas que as mulheres encontram o modo de se rejuvenescer emocionalmente para pertencer a outro homem completamente.

Existe uma sensação de sigilo, discrição, reserva na leitura da narrativa acima. As mulheres detêm esse segredo, da mesma forma que o microrrelato. A breve narrativa, para pertencer a diferentes leitores, guarda dentro de si segredos que são revelados na mente do leitor em cada leitura. Por esse motivo, mesmo tomando ciência de uma leitura já feita de um microrrelato, um novo leitor pode fazer outra completamente distinta.

Há certa profundidade na qual o leitor deve mergulhar para alcançar o íntimo do texto literário. Dessa forma, esmiuçar cada palavra, adentrar em todos os significados possíveis, buscar todas as referências imagináveis, tentar desvelar todas as reservas guardadas dentro de cada vocábulo usado na narrativa, faz-se necessário para sua leitura.

Encontrar todos esses significados não é uma tarefa simples. Obter aquilo que não é minuciosamente descrito requer uma doação para uma busca de algo que não está no texto literário. Aquilo que não está, justamente por sua ausência, aguça a curiosidade e o desejo de possuir o que ainda não se tem. Esse fato pode ser observado no próximo microrrelato:

LA QUE NO ESTÁ

Ninguna tiene tanto éxito como La que No Está. Aunque todavía es joven, muchos años de práctica consciente la han perfeccionado en el sutilísimo arte de la ausencia. Los que preguntan por ella terminan por conformarse con otra cualquiera, a la que toman distraídos, tratando de imaginar que tienen entre sus brazos a la mejor, a la única, a La Que No Está. (SHUA, 2009, p. 285).

A QUE NÃO ESTÁ

Nenhuma tem tanto sucesso quanto A que Não Está. Mesmo que ainda jovem, muitos anos de prática consciente aperfeiçoaram a sutilíssima arte da ausência. Os que perguntam por ela terminam por se contentarem com outra qualquer, que tomam distraídos, imaginando que têm entre seus braços a melhor, a única, A que Não Está. (SHUA, 2009, p. 285).

A mulher é descrita pela sua ausência e faz sucesso por não estar presente na *Casa*; a arte da sua ausência faz com que ela seja a mais solicitada pelos clientes. E não seria esta mais uma característica do sujeito na pós-modernidade: querer algo que não pode ter?

“*A Insaciável*” dialoga com a ideia de que a todo o momento algo é buscado, e se é alcançado, logo encontra-se alguma outra coisa para almejar que não está ao alcance. Dessa forma, a verdadeira satisfação de felicidade não existe. Zygmunt Bauman descreveu magistralmente esse traço do sujeito pós-moderno, nas palavras do autor,

Quando os recursos são abundantes pode sempre esperar, certo ou errado, estar ‘por cima’ ou ‘à frente’ das coisas, ser capaz de alcançar os alvos que se movem com rapidez; pode-se mesmo estar inclinado a subestimar os riscos e a insegurança e supor que a profusão de escolhas compensa de sobra quando e onde termina a luta, se é que termina. É a própria corrida que entusiasma, e, por mais cansativa que seja, a pista é um lugar mais agradável que a linha de chegada. É a essa situação que se aplica o velho provérbio segundo o qual ‘viajar com esperança é melhor do que chegar’. A chegada, o fim definitivo de toda escolha, parece muito mais tediosa e consideravelmente mais assustadora do que a perspectiva de que as escolhas de amanhã anulem as de hoje. Só o desejar é desejável – quase nunca sua satisfação. (BAUMAN, 2001, p. 103).

A propagação do ato de desejar é possível na medida em que o desejo não é realizado. A narrativa de Shua utiliza esse conceito configurando uma personagem que “não está” no bordel, assim, ela nunca pode ser alcançada. Justamente por nunca ser possuída devido a sua ausência é que o desejo por ela pode nunca ter fim. Dito de outra forma, a não satisfação do desejo causa um incômodo e faz com que o mesmo seja intensificado.

Assim, os clientes terminam por tentar encontrar *A que não está* em sua própria imaginação, mas nos braços de outra mulher. É interessante notar a construção que Shua desenvolveu nessa narrativa sobre a idealização do que não

está presente fisicamente ser construído na mente do cliente, já que de forma semelhante, o leitor, em busca de saciar sua necessidade, constrói internamente o significado do que está lendo.

O leitor conta apenas com as poucas palavras contidas no microrrelato, portanto ele não tem outra escolha a não ser se contentar com o que possui, assim como os clientes da *Casa*. Desse modo, clientes e leitores devem usar a imaginação para possuir o que realmente querem e encontrar o que desejam.

Por esse motivo, cada microrrelato é único para seus leitores. E tentar traçar uma uniformidade em suas interpretações não é possível. Em outras palavras, classificar qualquer texto literário é algo complexo e é possível observar o quão complicada pode ser uma *Classificação* na próxima narrativa:

CLASIFICACIÓN

Se clasifica a los clientes por lo que piden, por la ropa que usan o por la forma de mover las orejas. A veces hay coincidencias. Por ejemplo, la mayoría de los clientes no mueven las orejas en absoluto, pero aquellos que logran estremecer el lóbulo suelen usar sombrero de ala ancha y piden mazagrán y a Catalina. (SHUA, 2009, p. 286).

CLASSIFICAÇÃO

Classifica-se aos clientes pelo que pedem, pela roupa que usam ou pela forma de mover as orelhas. Às vezes existem coincidências. Por exemplo, a maioria dos clientes não movem as orelhas absolutamente, mas aqueles que conseguem estremecer o lóbulo costumam usar chapéu de abas grandes e pedem mazagran e a Catalina. (SHUA, 2009, p. 286).

Nesse microrrelato, existe a classificação dos clientes por meio de características que têm em comum: o sujeito é reconhecido como pertencente a um grupo de acordo com determinada forma de se vestir e de se portar ou ainda conforme determinadas habilidades. Algumas vezes, existem coincidências de características, mas mesmo assim algumas particularidades são destacadas.

Como já foi visto, a classificação em se tratando de literatura é algo complexo, já que não existe uma unanimidade geral entre os críticos em virtude de cada obra literária ser única, e, por esse motivo, não se pode colocá-las em caixinhas separadas e nomeadas. Considerando que a crítica sempre está sujeita a

produção artística, nunca o contrário, essa problemática deve ser vista como uma forma de fomentar as reflexões e o entendimento sobre a Arte.

De maneira similar que os frequentadores da *Casa*, os leitores, clientes da Literatura, também não são passíveis de classificação, uma vez que todos são distintos por possuir experiências e vivências igualmente distintas. O que se pode fazer é apenas traçar algumas particularidades que cada leitor tem, valendo-se das suas preferências e facilidades literárias. Desse modo, exigir uma única interpretação e considerar todos os leitores como sujeitos que possuem as mesmas habilidades de leitura não parece uma forma válida de considerar a relação entre leitor e obra literária.

Assim, cada microrrelato é único e atua singularmente em cada leitor, além de funcionar também de forma diferente em conjunto, como na reunião de textos que este estudo utiliza. Para isso, esse gênero parece ter uma particularidade essencial de “mutação”, moldando-se, transformando-se, pintando-se para seus leitores:

LAS MUJERES SE PINTAN

Las mujeres se pintan antes de la noche. Se pintan los ojos, la nariz, los brazos, el hueco poplíteo, los dedos de los pies. Se pintan con maquillajes importados, con témperas, con lápices de fibra. En el alba, ya no están. A lo largo de la noche y de los hombres, se van borrando. (SHUA, 2009, p. 287).

AS MULHERES SE PINTAM

As mulheres se pintam antes da noite. Pintam os olhos, o nariz, os braços, a cavidade poplíteia, os dedos dos pés. Pintam-se com maquiagem importada, com témperas, com lápis de fibra. Na aurora, já não estão. Com o passar da noite e dos homens, vão se apagando. (SHUA, 2009, p. 287).

Na narrativa, há o relato de como as mulheres da *Casa* se desenhavam para agradar aos seus clientes e vão se apagando com o decorrer da noite. Além da relação com o feminino como visto em outra parte deste estudo, “*As mulheres se pintam*” pode estar correlacionada com a concepção de o microrrelato ser construído durante o processo de leitura.

Nesse processo, as narrativas vão recebendo contribuições da bagagem de vida de seus leitores e esses ornamentos vão transformando a narrativa. A cada leitura feita encontramos uma apreciação, pois ao passar pelos seus leitores, pode-se constatar a individualidade de cada interpretação, mostrando assim como esse gênero está intrinsecamente atrelado ao olhar do leitor, como se o texto em si fosse apagado e somente com o ser do outro lado do papel pudesse existir.

É preciso destacar que este estudo considera a importância do leitor durante o processo de interpretação nos demais gêneros literários. Tampouco é defendida a ideia de qualidade artística mediante o critério de participação do leitor no processo de leitura. É fato que este gênero oferece inúmeras possibilidades interpretativas devido a sua extrema brevidade e isso sugere uma participação maior do leitor para a construção da trama narrativa. Não há como negar que uma narrativa de cinco linhas exija mais a participação do leitor do que um romance de 500 páginas que oferece ou sugere a quem lê detalhes específicos da trama como descrições minuciosas de cenários, ambientes, personagens, entre outros pormenores.

Não é o intento de este estudo fazer um comentário apreciativo dessa discrepância entre os textos breves e longos categorizando-os como bons ou ruins, complexos ou fáceis. As obras romanescas são grandiosas e não há como não reconhecer o quanto promovem artisticamente. Entretanto, é evidente que as narrativas breves reivindicam mais dos seus leitores na participação da construção da trama narrativa.

No próximo microrrelato, conhece-se um pouco mais sobre como os clientes da *Casa* interferem no bom funcionamento do estabelecimento e são considerados no repertório de prazeres oferecidos:

CABELLO ELECTRIZADO

Se resiste a vender el viento de electrones que sabe, a voluntad, erizarle los cabellos. Dice que ya bastante hacen sufrir los hombres así como son nomás, ni hablar si pudieran a voluntad alzarlo todo. (SHUA, 2009, p. 288).

CABELO ELETRIZADO

Recusa-se a vender o vento de elétrons que sabe, por vontade própria, arrepiar os seus cabelos. Diz que os homens já fazem sofrer o suficiente do jeito que são, imagina se eles pudessem por vontade própria levantar tudo. (SHUA, 2009, p 288).

Existe um recurso na *Casa* para fazer com seus clientes fiquem de cabelo em pé: a venda de vento de elétrons. Entretanto, a pupila responsável por esse serviço demonstra resistência em vender essa estratégia ilusória, julgando que os homens já causam muitos sofrimentos. O que eles seriam capazes de fazer se tivessem mais poder?

Sobre o simbolismo do cabelo, Chevalier & Gheerbrant (1989) afirmam que,

Na China, há todo um simbolismo relacionado com os cabelos *soltos* ou *desgrenhados*, quando implicam uma atitude ritual. Ainda hoje, é um sinal de luto; antigamente - embora a significação fosse a mesma - era um sinal de submissão. Alguns Imortais usavam os cabelos desgrenhados, tal como era costume entre os participantes do método de concentração taoísta, para *conservar* o *Uno*. Participava-se de certas danças rituais muito antigas com os *cabelos desgrenhados*; e essa era também a atitude dos feiticeiros em seu ofício, e a dos aspirantes à entrada nas lojas das sociedades secretas. De modo geral, parece tratar-se de uma renúncia às limitações e às convenções do destino individual, da vida comum, da ordem social. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 153).

A possibilidade de ficar com os cabelos em pé pode significar espanto, susto, perplexidade, mas também é possível inferir o sentido da renúncia às convenções pré-estabelecidas da sociedade. A pupila não deseja que seu cliente receba esse poder e reluta em vender essa possibilidade.

Pode-se associar a postura da trabalhadora da *Casa* em ser relutante em vender esse serviço com alguns dos objetivos da literatura. Constantemente, a literatura traz denúncias sociais, reflexões, ponderações importantes em suas obras causando assombro nos leitores, fazendo com que eles questionem as convenções sócias. Por outro lado, existem aquelas obras responsáveis simplesmente pelo entretenimento de quem lê. O microrrelato está entre esses dois lados, visto que é capaz de proporcionar tanto reflexão como diversão. Algumas narrativas podem

parecer mais resistentes, mas não podem negar a sua função de propiciar o que seu cliente busca.

Neste ponto, há mais uma vez a referência da característica da gueixa ligada à importância de agradar aos seus clientes. Tanto as gueixas de Shua quanto as gueixas japonesas têm a incumbência de satisfazer os desejos daqueles que pagam pelos seus serviços. É interessante notar esse jogo que Shua desenvolve em suas narrativas: em vários momentos pode-se observar que a sua figura feminina se aproxima para depois se distanciar da figura da gueixa oriental. A escritora argentina dá informações precisas para que se faça essa ligação com ambas as figuras, mas depois corta essa ligação mostrando que o leitor está diante de simulacros, como descrito no segundo microrrelato do livro.

A ideia de simulacro e representação pode ser verificada também no microrrelato a seguir:

IMITACIÓN

Burdel de pueblo que imita famoso burdel de la capital que imita burdeles de Nueva Orleans que imitan la idea que los americanos tienen de los burdeles de París. Burdel de pueblo, copia lejana: balcones de terciopelo rojo, mujeres de hierro forjado. (SHUA, 2009, p. 289).

IMITAÇÃO

Bordel do povoado que imita um famoso bordel da capital que imita bordeis de Nova Orleans que imitam a ideia que os americanos têm dos bordeis de Paris. Bordel do povoado, cópia distante: sacada de veludo vermelho, mulheres de ferro forjado. (SHUA, 2009, p. 289).

O bordel de Shua é uma imitação, mas não uma simples imitação, é uma imitação de imitações. O modelo de bordel ideal está distante da realidade da *Casa*, que é do povoado, das pessoas simples, de fácil acesso; suas mulheres são de ferro forjado, aquele ferro que necessita de aquecimento e de uma forja para ser manipulado. Da mesma forma, o livro de microrrelato é do povo, é popular, é acessível. As narrativas, também de ferro forjado, são de fácil manuseio, mas necessitam de mãos hábeis para manipulação, precisam de leitores para

transformar uma peça disforme em obra de arte por meio da compreensão da trama narrativa.

Outro dado presente no microrrelato “*Imitação*”, como o próprio título já anuncia, relaciona-se com o ato de imitar. O bordel imita, mas como se trata de uma imitação distante, pode ocorrer uma idealização sobre a *Casa*. Muitas vezes, a idealização feita de algo não está nem ao menos próxima da realidade. Imaginam-se as características e se cria um estereótipo que não é compatível com o verdadeiro, e isso ocorre com a construção da figura da gueixa oriental no ocidente.

Já foi exposto que existe uma associação equivocada da gueixa com a prostituição. Gueixas e prostitutas são responsáveis pelo divertimento e proporcionam prazer aos homens, mas o fazem por meios distintos. Se a gueixa japonesa é sofisticada passando por anos de formação, a prostituta satisfaz o seu cliente por meio de sexo. Entretanto, é interessante notar que ambas as figuras têm o mesmo objetivo de agradar de alguma forma aos seus clientes.

Mesmo sendo uma figura marginalizada e menosprezada, as gueixas de Shua cumprem o seu papel e alcançam seus objetivos. Dessa forma, se elas são realmente gueixas não faz diferença no resultado final do seu trabalho. Pode-se fazer a associação do quão irrelevante é classificar obras como boas ou más, verdadeira ou falsa literatura.

O modelo de bordel ideal parece estar distante da realidade da *Casa*. Mas qual seria esse modelo ideal? Em qual plano o encontramos: físico ou imaginário? São questões pertinentes que, se levadas ao campo da literatura, é possível fazer uma reflexão em torno da ideia de mimese discutida por Aristóteles e Platão.

Aristóteles (2003, p. 42) afirma que “imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos; (...) todos sentem prazer nas imitações”. O filósofo destaca também que o poeta, assim como qualquer outro artista, é um imitador e usa a imaginação para expressar a arte.

Aristóteles e Platão não colocam esse conceito de maneira idêntica e Gabriela Luft (2008) resume bem essa distinção:

Platão distingue a atividade mimética em dois modos de “imitação”: cópia e simulacro. Tida como cópia, é apenas uma reprodução, não sendo perfeita como se apresenta no mundo das formas. O filósofo segue em direção à outra “imitação”, que não é a de produzir uma cópia, mas, sim, a reprodução dessa, papel assumido pelos artistas, cujas atividades consistem na realização de uma “cópia da cópia”, ou seja, de um simulacro. De modo geral, ao reproduzir o mundo sensível, os artistas não copiam a idéia correspondente ao que está sendo copiado, mas algo que já é cópia. (LUFT, 2008, p. 2).

Diferentemente de Platão, Aristóteles compreende a atividade mimética de outra forma. Por isso, oferece uma tentativa de recolocação do problema. Para ele, toda espécie de arte é mimesis: imita caracteres, emoções e ações. Não se trata de uma “imitação” corruptível do sensível. Mesmo que a Poética não tenha como alvo o estudo da arte em geral, visto que está focada na arte da palavra, percebe-se uma abertura em comparação aos dois textos mencionados de Platão. Em Aristóteles, a compreensão de mimesis não está atrelada, como em Platão, a uma “imitação” do mundo sensível. (LUFT, 2008, p. 3).

Pode-se notar essa questão presente no microrrelato “*Imitación*”. O bordel, ou ainda o livro de microrrelatos, é a reprodução de uma cópia, é um simulacro, no sentido do termo desenvolvido por Platão. Já foi discutida essa ideia de simulacro anteriormente no momento em que foi apresentado o microrrelato que leva esse título no início das análises e a presença dessa ideia na narrativa acima reforça a leitura que considera os relatos de Shua uma metáfora para a caracterização do microrrelato.

A literatura utiliza essa ideia de mimese, e com o gênero foco deste estudo não poderia ser diferente. Os microrrelatos, como trabalhos artísticos, são simulacros. Mas qual objeto está representando? Esta representação está ligada com o próprio gênero em si em cada narrativa presente no livro de Shua, que funciona como a representação de características do microrrelato, provando assim que estamos diante de um fenômeno literário de grande valor e que está longe de ser um gênero menor ou subgênero de conto, com o qual mantém grande proximidade.

O microrrelato atrai, cativa, seduz. Para isso conta com certos segredos, com determinadas estratégias:

SECRETO DE SEDUCCIÓN

A otras al ardor de la cera derretida sobre las piernas desnudas. A otras los días más largos (los días del hambre), o el cuchillo que da forma a las carnes rebeldes y moldea los huesos de la cara. A otras, en fin, el dolor de ser bellas. A ella le basta con el rumor que nadie desconoce, le basta con que se sepa quién es o, mejor dicho, de quién es: a ella, la mujer del prójimo. (SHUA, 2009, p. 290).

SEGredo DE SEDUÇÃO

A outras o ardor da cera derretida sobre as pernas desnudas. A outras os dias mais longos (os dias da fome), ou a faca que dá forma às carnes rebeldes e molda os ossos da cara. A outras, por fim, a dor de serem belas. A ela basta o rumor que ninguém desconhece, basta que saibam quem é ou, melhor dizendo, de quem é: ela, a mulher do próximo. (SHUA, 2009, p. 290).

Alguns sofrimentos pelos quais as mulheres da *Casa* passam para serem vistas como belas são descritos nesse microrrelato: depilação, dietas, cirurgias plásticas. Entretanto, nem o pior dos piores procedimentos é tão eficiente para se tornar cobiçada como ser conhecida como a mulher do próximo.

Mais uma vez a relação entre religiosidade e sexualidade aparece nas narrativas de Shua. Nessa narrativa, há uma relação com a passagem da bíblia sagrada que afirma ser pecado cobiçar a mulher do próximo, mas o microrrelato revela que a proibição de algo estimula a cobiça e provoca desejo. Esse é o segredo de sedução.

As obras literárias passam por diversos procedimentos até chegar ao modo em que as encontramos publicadas. Há textos ardentemente trabalhados, narrativas minuciosamente detalhadas proporcionando para quem lê páginas e mais páginas de descrições precisas e imagens inteira e praticamente prontas para o leitor. Essas obras possuem suas belezas, particularidades e são atrativas para o leitor.

Entretanto, há no microrrelato o belo na aparente simplicidade de poucas palavras. Ele é como a mulher do próximo que atrai puramente por ter a forma

que possui. Dito de outro modo, o rumor envolto nas brevíssimas narrativas devido a sua singular estrutura atrai a atenção de leitores por si só.

Essas narrativas nunca vão pertencer inteiramente aos seus leitores, suas poucas palavras não permitem isso. O que o leitor terá para si é uma parte única dessas obras, elementos encontrados no texto que ele trará para sua mente para formar sua própria trama narrativa. O microrrelato sempre pertencerá também a outro leitor, que também não o terá completamente, assim, sempre pertencerá a um próximo. Ele será a mulher do próximo e esse é o seu segredo de sedução.

Portanto, pode-se perceber que sempre o leitor será afetado de alguma forma por essas breves narrativas. A forte presença dos clientes da *Casa*, ou dos leitores de microrrelatos, é constantemente encontrada durante as narrativas de Shua. No próximo texto literário, há a descrição de outros efeitos causados pelas pupilas:

MÁRGARA Y VANESSA

La primera vez que un hombre ve desnuda a Márgara la Bella queda ciego para siempre. La segunda vez se le caen las cuatro muelas del juicio.

La primera vez que un hombre se acuesta con la Bella Vanessa se le caen las cuatro muelas del juicio, la segunda vez elimina el apéndice por el ombligo, la tercera vez le crecen diez pelos en la planta del pie izquierdo. Pero la cuarta vez le desaparecen para siempre las jaquecas. Hay quien prefiere empezar directamente por la cuarta vez, todo tiene su precio. (SHUA, 2009, p. 291).

MÁRGARA E VANESSA

Na primeira vez que um homem vê Márgara, a Bela, nua, fica cego para sempre. Na segunda vez, perde os quatro dentes do siso.

Na primeira vez que um homem se deita com a Bela Vanessa caem-lhe os quatro dentes do siso, na segunda vez elimina o apêndice pelo umbigo, na terceira vez crescem dez pelos na planta do pé esquerdo. Mas na quarta vez desaparece para sempre sua enxaqueca. Há quem prefira começar diretamente pela quarta vez: tudo tem seu preço. (SHUA, 2009, p. 291).

Em “*Márgara e Vanessa*”, o leitor toma conhecimento de regalias oferecidas pela *Casa* ao solicitarem as pupilas repetidas vezes. Algumas dessas regalias são boas para os clientes, como a queda dos dentes do juízo, a eliminação do apêndice, o desaparecimento da enxaqueca, porém há também efeitos inúteis e

até mesmo cômicos, como o nascimento de pelos na planta do pé esquerdo. Mas o que é mais visível ao leitor nessa narrativa é o fato de ser possível começar algo pela quarta vez.

Já foi citado que a leitura do microrrelato não se dá de uma única vez necessariamente. Em razão da sua extrema brevidade, é comum o leitor voltar, uma, duas, três ou mais vezes à narrativa para obter algo mais ou para ter certeza de que não deixou nada para trás. Ao voltar para a narrativa, o leitor pode deparar-se com interpretações diferentes, mas esse aspecto varia de leitor para leitor.

O tempo utilizado para o processo de leitura também sofre tal variação. Mais uma vez, *Casa de Geishas* traz essa questão para os seus clientes/leitores. Da mesma forma que os clientes obtêm resultados diferentes a depender do número de vezes que deitam com Márgara e Vanessa, o leitor pode alcançar mais de uma leitura para uma única narrativa ao lê-la mais de uma vez. Entretanto, dependendo do leitor, não existe a necessidade de leituras extras, da mesma forma que alguns clientes começam diretamente pela quarta vez com as pupilas da *Casa*.

Todavia, existe um preço a ser pago para usufruir dessa regalia. Assim como as narrativas “*Ataduras*”, “*Sofisticação*” e “*Os pulcros são assim*” há a menção do custo alto para obter privilégios que a *Casa* pode oferecer. Isto mostra como alguns clientes são especiais e essa diferença está ligada às competências que possuem no momento de pagar pelos serviços prestados.

De forma semelhante, existe também uma categoria de leitores especiais. Leitores que dispõem de certos recursos para usufruir de regalias que não estão disponíveis para todos. E esses leitores já trabalharam muito para possuir esses recursos: passaram por vivências que contribuíram para a sua experiência, leram um grande número de obras, dedicaram-se na construção de um conhecimento mais esculpido, mais trabalhado, usaram o seu tempo para a sua formação como leitor.

Mas do mesmo modo que existe a menção a leitores especiais, encontra-se em outras narrativas a referência a outros que percorrem caminhos infinitos no processo de leitura do microrrelato. Esses leitores se valem mais da imaginação,

da necessidade de amarrar significados com cordas feitas de suas próprias vontades:

LA MÁS RUBIA

Un muchachito tornasolado y efímero es el hijo lejano de La Más Rubia, violada, según se cuenta, por una lombriz de tierra que la habría esperado en un camino solitario, atándole las piernas gordas con su cuerpo finito, como una boleadora sin piedras, hecha sólo de voluntad y de sogas. Otros dicen que fue con su cuñado. Otros dicen que su cuñado es una lombriz de tierra. (SHUA, 2009, p. 292).

A MAIS LOIRA

Um rapazinho iridescente e efêmero é o filho distante da Mais Loira, violada, segundo se conta, por uma minhoca que a esperou em um caminho solitário amarrando-lhe as pernas gordas com o seu corpo fininho, como uma boleadeira sem pedras, feita só de vontade e de corda. Outros dizem que foi o seu cunhado. Outros dizem que seu cunhado é uma minhoca. (SHUA, 2009, p. 292).

A Mais Loira tem um filho distante, iridescente e efêmero, fruto de uma violação cometida por uma minhoca ou pelo seu cunhado, ou ainda pela minhoca que é o seu cunhado. Além da presença da figura animalesca da minhoca, a descrição do crime também se dá de forma bizarra provocando estranhamento e estimulando o leitor a buscar significados.

Similarmente ao filho de *A Mais Loira*, o microrrelato pode possuir uma interpretação distante, que também pode ser momentânea, passadiça, transeunte. O caminho para chegar até ela pode ser solitário e o leitor deverá percorrê-lo valendo-se de suas pernas infinitas, dito de outra forma, por meio dos seus recursos que usa para caminhar para buscar uma compreensão.

E o que o leitor faz se não violar o microrrelato destroçando as suas palavras uma a uma, se alimentando de todo o material presente na narrativa, como as minhocas se movimentando e ingerindo o que encontra pela frente? O que ele faz se não amarrar significados com suas armas e de acordo com a sua própria vontade?

No microrrelato, podem ser encontradas interpretações diferentes, mas com o mesmo núcleo temático, já que os caminhos que os leitores seguem podem ser diferentes e mesmo assim levar para um mesmo destino. Por isso, as leituras

possibilitam ser associadas uma a outra, do mesmo modo que os boatos acerca do filho da *Mais Loira*.

Ligado a esse dado está o tom humorístico nesse microrrelato. Ele polemiza a noção de que uma mesma história pode possuir inúmeras versões, porém, a raiz ou início dos fatos estão ligados de alguma forma. O que ocorre é uma distorção da realidade pelas pessoas ao transmitir em informações umas às outras ou ainda uma mudança no ângulo observado. Esses dados referem-se ao foco narrativo de uma história.

Nos estudos literários, o foco narrativo possui grande importância por fornecer elementos que afetam a leitura e entendimento de uma obra literária. De acordo com Franco Junior (2003),

A *focalização* corresponde, como o próprio nome sugere, à posição adotada pelo narrador para narrar a história, ao seu ponto de vista. O *foco narrativo* é um recurso utilizado pelo narrador para *enquadrar* a história de um determinado *ângulo* ou *ponto de vista*. A referência à visão, aqui, não é casual. O foco narrativo evidencia o propósito do narrador (e, por extensão, do autor) de mobilizar intelectual e emocionalmente o leitor, manipulando-o para aderir às ideias e valores que veicula ao contar a história. (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 41).

Inferese que uma história narrada é transmitida por quem a viu, a viveu, a testemunhou, ou ainda a sonhou, imaginou ou desejou, como já afirmou Leite (1985, p. 6). Assim, o transmissor da narração utiliza o seu ponto de vista com todas as suas pretensões para passar as informações. É possível vislumbrar as mudanças de informações de um ângulo de visão para outro no microrrelato “*A Mais Loira*”.

Essa mudança de informações pode ainda ser determinada por outros motivos, como, por exemplo, o fato de não ser desejável fazer parte de algum grupo de clientes desprestigiados, como pode ser constatado no próximo microrrelato:

LA SEIS DEDOS

La llaman (los que saben y han probado) La Seis Dedos, pero el sexto es retráctil y nada en esa mano perfectamente lisa parece

insinuar su existencia. Y corre el rumor de que sólo a veces y sólo para algunos se asoma ese sexto extensible y veloso gusano rosado, capaz de hacer que el mundo estalle en rítmico placer, sólo para los mejores, como yo, dicen todos, y quién será el primero en confesar que no lo ha visto, que nunca lo ha sentido. (SHUA, 2009, p. 293).

A SEIS DEDOS

Chamam-na (os que sabem e provaram) de A Seis Dedos, mas o sexto é retrátil e nada nessa mão perfeitamente lisa parece insinuar a sua existência. E corre o rumor de que apenas às vezes e apenas para alguns aparece esse sexto extensível e macio verme rosado, capaz de fazer que o mundo estale no ritmo do prazer, apenas para os melhores como eu, dizem todos, e quem será o primeiro a confessar que não o viu, que nunca o sentiu. (SHUA, 2009, p. 293).

Na narrativa acima, uma figura denominada como “*A Seis Dedos*” é apresentada. Entretanto, este sexto dedo é conhecido por poucos, só é visto pelos melhores clientes. A fim de não ser dado como um frequentador ruim da *Casa*, todos passam a informação de já terem visto o tal dedo, que é capaz de ditar o ritmo do prazer para os clientes diferenciados do estabelecimento. Assim, mais uma vez, é possível encontrar mercadorias únicas e especiais na *Casa de Gueixas*.

Existem outros serviços do bordel prestados por partes isoladas do corpo humano, nádegas e olhos, respectivamente em “*Parcializar*” e em “*A Que Olha*”⁸¹. O microrrelato “*A Seis Dedos*” instiga por colocar um dedo como centro da narração, mesmo que esse membro não seja apresentado de forma isolada do corpo como nas outras narrativas.

O dedo proporciona um prazer potencializado para alguns clientes. De maneira similar, o microrrelato possui também um sexto dedo que só aparece para alguns leitores igualmente especiais: para aqueles que buscam com uma profundidade diferenciada elementos no texto para construir uma trama narrativa. O leitor capaz de ver esse sexto dedo nas narrativas é um leitor ideal, aquele que o escritor idealiza no momento em que está escrevendo suas obras.

Em “*A Seis Dedos*”, existe a menção de uma estratégia textual que envolve leitor, autor e os seus conhecimentos. Eco (1986) explica que a estratégia que se refere às competências (conhecimento de códigos) e dá conteúdo às

⁸¹ O microrrelato “*A Que Olha*” será visto posteriormente.

expressões que o autor utiliza. Assim, tanto autor quanto leitor devem se referir às mesmas competências para conferir significados ao texto. Segundo o autor,

Por conseguinte, preverá [autor] um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente.

Dissemos que o texto postula a cooperação do leitor como condição própria de atualização. Podemos dizer melhor que *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo*. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos de outros - como, aliás, em qualquer estratégia. (ECO, 1986, p. 39).

O autor do microrrelato conta com a colaboração do leitor que deve conhecer os códigos que utilizou e fazer os mesmo movimentos que fez a fim de que a sua obra seja compreendida. Em “*A Seis Dedos*” fica evidente que o texto dita o ritmo interpretativo da narrativa, entretanto, o papel do leitor deverá ser desempenhado para que esse “algo a mais” surja na leitura do texto. Dessa forma, a interpretação está no texto, está retraída e não se mostra a qualquer um, mas é o resultado de uma produção de significado e deve, portanto, ser gerada.

Seguindo a leitura das narrativas, no próximo microrrelato, é constatado também que existe nas narrativas de Shua mais uma vez a quebra com o tradicional:

TRADICIÓN

Un digno burdel europeo del siglo XIX debía tener una gorda, una flaca, una judía, una negra. La judía podía ser también la flaca, pero la gorda no. (SHUA, 2009, p. 294).

TRADIÇÃO

Um digno bordel europeu do século XIX devia ter uma gorda, uma magra, uma judia, uma negra. A judia poderia ser também a magra, mas a gorda não. (SHUA, 2009, p. 294).

A Europa do século XIX guarda inúmeras tradições, não apenas de bordeis. Encontra-se nesse período e nessa região inúmeros clássicos da arte que estão ligados ao ápice do romantismo. Lord Byron, Victor Hugo, Alexandre

Dumas, E. T. A. Hoffman, entre outros nomes, colaboraram com a difusão do romantismo por meio de suas obras. O romance neste período foi amplamente propagado por ser capaz de dar vazão aos ideais românticos, como, por exemplo, os de valorização do individual e exaltação dos símbolos nacionais.

Nota-se na narrativa acima alguns símbolos relacionados com características físicas ligadas à origem ou procedência de uma pessoa; existe um elo entre o físico como algo inerente ao perfil de determinado grupo de pessoas representando os estereótipos criados no imaginário social, já que não se pode afirmar que todas as mulheres judias são magras e nunca gordas. Portanto, por meio do uso da ironia, existe uma crítica ao tradicional neste texto, relacionada ao fato de que o bordel tradicional deveria ter determinadas mulheres com características específicas; algumas delas poderiam possuir mais de um traço, mas não qualquer uma.

Dentro dos gêneros literários narrativos, o romance é aquele que apresenta inúmeras diferenças se comparado com o microrrelato devido a sua brevidade. O desenvolvimento da trama narrativa, a apresentação e evolução das personagens e a descrição dos espaços narrativos são mais detalhados no romance. Dessa maneira, o romance tradicional tem espaço para essas construções do mesmo modo que o bordel tradicional tem em seu elenco um repertório amplo de mulheres. Já no microrrelato ou no livro de microrrelatos, devido à economia de meios para o desenvolvimento da trama narrativa, os vocábulos utilizados podem assumir mais de uma significação do mesmo modo que um bordel pode usar a mesma mulher para prestar mais de um serviço.

Entretanto, há um limite. Na *Casa*, a *Judia* pode ser representada pela *Magra*, a pupila que penetra os seus clientes, mas não pela *Gorda*, aquela que aglutina os homens com quem se relaciona, como será visto. No gênero microrrelato, existem textos leves como a *Magra* que podem possuir um amplo leque de ligações e resultar em várias leituras, mas não são todos assim. Algumas narrativas são pesadas como a *Gorda* e possuem uma interpretação mais fechada e densa.

Diante do que foi exposto acima, é válido destacar que a *Casa* tenta atrair os seus clientes de todas as formas possíveis, justificando a sua atenção em poder oferecer o mais variado repertório de mulheres. E esse estabelecimento do prazer consegue tal feito, como pode ser constato no próximo microrrelato:

DELEGACIONES EXTRANJERAS

Grande es la Casa, grande es su fama. A veces se reciben delegaciones del extranjero, como esse grupo de zombis que viene recorriendo América, mostrando en todos los burdeles sus certificados de defunción (pero nadie les cree, son pobres, son haitianos, están muertos) para probar que no murieron de sida. (SHUA, 2009, p. 295).

DELEGAÇÕES ESTRANGEIRAS

A Casa é grande, sua fama também. Às vezes recebe delegações do exterior, como esse grupo de zumbis que vêm percorrendo a América, mostrando em todos os bordeis suas certidões de óbito (mas ninguém acredita, são pobres, são haitianos, estão mortos) para provar que não morreram de AIDS. (SHUA, 2009, p. 295).

Woodward (2000, p. 9) afirma que a identidade é marcada por meio de símbolos e a sua construção é tanto simbólica quanto social. A identidade construída dentro do âmbito social pode conter símbolos com um caráter negativo colocando o indivíduo que assume essa identidade a margem da sociedade. De acordo com o autor,

A identidade está vinculada também a condições sociais e materiais. Se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais. (WOODWARD, 2000, p. 14).

Está presente em “*Delegações estrangeiras*” uma categoria simbolicamente construída, já que o relato constrói por meio de uma imagem simbólica uma identidade social. Esta construção está relacionada com a nacionalidade de um grupo: são zumbis, pessoas mortas reconhecidas pela falta de intelecto, ausência de racionalidade e por estar constantemente buscando uma forma de alimentar-se dos demais seres vivos; eles são haitianos, são pobres, fazem parte de uma sociedade sofrida, abusada, desestruturada; além disso, são

imigrantes, outro grupo marginalizado, que estão percorrendo a América aparentemente sem um destino definido. Para provar que não morreram de AIDS, os integrantes desse grupo mostram nos bordeis que entram uma certidão de óbito, mas ninguém acredita nesse fato justamente devido às condições vividas por esse povo e por estudos mostrarem que essa doença espalhou-se pelo mundo a partir do Haiti.⁸²

Além de o Haiti ser reconhecido como o povo que tem o pior índice humano das Américas, recentemente foi envolto em uma polêmica relacionada com a possibilidade de criação de zumbis. Entre os seus habitantes existem alguns praticantes de magia negra e vodu que afirmam ter poder para criar essas criaturas assustadoras. A criação do zumbi seria o resultado da aplicação de uma substância chamada tetrodotoxina, uma neurotoxina encontrada no peixe baiacu. Em decorrência desses fatos, uma lei foi criada proibindo o envenenamento que tenha por finalidade produzir um “estado letárgico” em uma pessoa.⁸³ Shua utiliza essas informações na composição de sua narrativa para criar esses personagens singulares.

Existe nas ações dessas personagens um processo que nomeia e, ao mesmo tempo, posiciona o sujeito que é, assim, reconhecido e produzido por meio de práticas e processos simbólicos. Para Woodward (2000), ocupar uma posição-de-sujeito determinada como, por exemplo, a de pertencer a determinado grupo social, não é uma questão simplesmente de escolha pessoal consciente; somos, na verdade, recrutados para aquela posição ao reconhecê-la por meio de um sistema de representação.

É possível reconhecer a representação que Shua desenvolveu desse grupo socialmente desfavorecido mostrando que, se em outros bordeis eles não receberam credibilidade, na Casa de Gueixas eles foram recebidos, se em outros

⁸² C.f. <https://oglobo.globo.com/sociedade/ciencia/virus-da-aids-passou-pelo-haiti-antes-de-ganhar-mundo-4143978>

⁸³ C.f. <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/na-polemica-do-vodu-lei-haitiana-proibiria-criacao-de-zumbis,047894c8b47da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>

lugares eles necessitaram mostrar alguma documentação para ter acesso aos prazeres oferecidos, na *Casa* isso não é fundamental.

Levando em consideração a leitura em ponderar os clientes da *Casa* com os leitores de microrrelatos, constata-se mais uma vez a abertura que essas narrativas têm para alcançar o mais variado público, seja ele composto por sujeitos com recursos imensuráveis ou por sujeitos privados de bens, não há necessidade de nenhum atestado para o leitor ter acesso a esses textos literários e desenvolver uma leitura própria.

Na próxima narrativa, o leitor toma conhecimento de mais uma particularidade da *Casa*, ela possui um *cemitério próprio*:

CEMENTERIO PRÓPRIO

La Casa es muy antigua. La comunidad no acepta que los cadáveres de las pupilas sean enterrados en el cementerio común, donde se entierra a las secretarias, a los técnicos electrónicos o a los miembros de la Cooperadora Escolar. Se rumorea que en la noche de difuntos los espectros de los técnicos electrónicos, de algún operario de la hilandería y aun del Vicepresidente de la Cooperadora (que siempre fue putaño) cruzan la tapia que separa el cementerio común de la Zona Prohibida. Es inútil cualquier intento de modificar la situación que pretenda castigar a las que ofrecen, dejando de lado el papel de la demanda, dicen aquellos vecinos que proponen derribar la tapia, confundirlo todo: si hay segregación, también los clientes deberían ser sancionados. En caso de que se opte por derribar el muro, que cada tumba tenga sua propia cerca, proponen, cuidadosos los otros, los que no quieren que se confunda libertad con libertinaje. (SHUA, 2009, p. 296).

CEMITÉRIO PRÓPRIO

A Casa é muito antiga. A comunidade não aceita que os cadáveres de suas pupilas sejam enterrados no cemitério comum onde se enterram as secretárias, os técnicos eletrônicos ou os membros da Cooperativa Escolar. Há rumores de que na noite de finados os espectros dos técnicos eletrônicos, de algum operário da fiação e ainda do Vice Presidente da Cooperativa (que sempre foi putanheiro) cruzam o muro que separa o cemitério comum da Zona Proibida. É inútil qualquer tentativa de modificar a situação que pretenda castigar as que oferecem, deixando de lado o papel da demanda, dizem aqueles vizinhos que propõem que seja derrubado o muro, confundindo tudo: se há segregação, também os clientes deveriam ser punidos. Em caso de que se opte por derrubar o muro, que cada túmulo tenha sua própria cerca, propõem cuidadosos os outros: que não querem que se confunda liberdade com libertinagem. (SHUA, 2009, p. 296).

As pupilas da *Casa* não podem descansar em paz no cemitério comum onde as pessoas igualmente comuns e triviais jazem, porque a comunidade não o permite. Por esse motivo o estabelecimento possui um cemitério próprio para guardar as suas mulheres. Entretanto, durante a noite de finados, dizem que os homens enterrados no cemitério comum costumam visitar a Zona Proibida onde estão as mulheres da *Casa*.

“*Cemitério Próprio*” mostra que existem aqueles que querem derrubar o muro que separa a Zona Proibida da cidade, há aqueles que desejam que as visitas sejam legalizadas, e ainda os que exigem a não confusão entre liberdade e libertinagem. Dessa forma, a desordem e o conflito de opiniões ameaçam a regularidade do lugar.

O microrrelato também possui um lugar próprio no qual descansam seus pequenos textos à espera da visita de seus leitores que muitas vezes estão enterrados em outros solos literários, mas uma vez ou outra gosta de visitar a Zona Proibida de um gênero nem sempre enaltecido pelo cânone.

Na crítica literária também existem os críticos que opinam contra as acepções e tentam terminar com os muros que categorizam os gêneros, há aqueles que tentam de alguma forma normatizar as leituras, e ainda os que acreditam que não deva existir libertinagem literária nas interpretações dos textos. Essas reflexões são essenciais, pois o interesse em discutir esse gênero literário é importante por fomentar a sua fortuna crítica. Excelentes estudos e reflexões sobre o microrrelato são encontrados, mas muito ainda há sobre o que discutir.

Nas narrativas anteriores, foram conhecidos clientes especiais, serviços notáveis disponibilizados e particularidades da *Casa*. Na próxima narrativa, o leitor conhece outro tipo de cliente também singular, mas no tocante a sua simplicidade:

LOS PERVERSOS POLIMORFOS

Polichinelas fantásticos, con sus trajes multicolores, blandiendo sus chupetes como mandolinas o cimitarras, llega el tren de los perversos polimorfos. Da gusto verlos lanzarse rodando por las escalerillas de los vagones, serpentear alegremente en el piso polvoriento de la estación. Los esperan caballos y carruajes: como

extraños jinetes llegan a la Casa lambiendo gozosos el sudor del cuello de sus cabalgaduras, o apoyando las mejillas sobre el tapizado de los automóviles mientras respiran en éxtasis el olor a nafta quemada. Así vienen los perversos polimorfos, los que necesitan todo, los que no necesitan nada, los que serán siempre como recién nacidos, los únicos que vienen porque se les da la gana. (SHUA, 2009, p. 297).

OS PERVERSOS POLIMORFOS

Polichinelos fantásticos, com seus trajes multicoloridos, brandindo suas chupetas como bandolins ou cimitarras, chega o trem dos perversos polimorfos. É bom vê-los lançar-se rodando pelas escadas dos vagões, serpenteando alegremente no piso poeirento da estação. Esperam-lhes cavalos e carruagens: como estranhos cavaleiros chegam até a Casa lambendo satisfeitos o suores dos pescoços de sua cavalgadura, ou apoiando as bochechas sobre o estofado dos automóveis enquanto respiram arrebatados o odor de gasolina queimada. Assim vêm os perversos polimorfos, aqueles que precisam de tudo, os mesmos que não precisam de nada, os que serão sempre como recém-nascidos, os únicos que vêm porque têm vontade. (SHUA, 2009, p. 297).

Os *Perversos Polimorfos* frequentam a *Casa* porque querem e passam por uma divertida odisseia para chegar até o bordel. Divertida somente para eles, um tipo especial de seres, já que há a descrição de uma exaustiva viagem na narrativa. A chegada desses clientes provoca gozo para quem os observa, como diz o próprio narrador. Eles são felizes, alegres, vívidos. Paradoxalmente, eles precisam de tudo e nada simultaneamente, talvez devido à inocência que possuem e a necessidade de cuidados como os recém-nascidos.

Esses interessantes clientes podem ser comparados com determinados leitores: leitores que lêem por querer e por prazer, desfrutando da leitura como uma verdadeira aventura e não levando em consideração os meios pelos quais vão chegar ao prazer de ler. Eles são abertos ao novo, são leitores livres, lêem sem a obrigação de algo a mais do que o prazer de estar com um texto literário.

Eles são polimorfos, pois possuem muitas formas e identidades e mudam constantemente de acordo com o que estão lendo e porque são livres de qualquer preconceito. Eles são como os recém-nascidos: não possuem opiniões, crenças, convicções ou pensamento moldado, estão descobrindo o mundo literário, provando tudo e sentindo prazer em cada experiência. Eles podem ainda ser vistos como inocentes, não dando relevância para alguns temas tratados na literatura que

merecem uma seriedade maior por parte de seus leitores, mas isso não os afeta, eles continuam alegres, vívidos e prontos para uma entrega prazerosa ao ato de ler.

Observa-se que esses clientes e leitores mudam de forma para alcançar o próprio prazer. Do outro lado, temos as mulheres e o microrrelato também mudando de formas para proporcionar o mesmo prazer:

UNA MUJER

En la puerta del burdel, un hombre pregona la mercadería a los viandantes. Les ofrece una mujer muy blanca pero cubierta de lunares y otra dada a pulposas fantasías y otra de ojos como espadas y otra capaz de tocar tres instrumentos al unísono y otra que ruge como el rotor de un helicóptero desbocado y otra extranjera y otra que se olvida de su propio nombre en cada recodo de su sexo. Sin embargo, adentro hay solamente una mujer. Sin embargo, el hombre no miente. (SHUA, 2009, p.298).

UMA MULHER

Na porta do bordel, um homem vende a mercadoria aos passantes. Oferece-lhes uma mulher muito branca mas coberta de sardas e outra dada a polpudas fantasias e outra de olhos como espadas e outra capaz de tocar três instrumentos em uníssono e outra que ruge como a hélice de um helicóptero barulhento e outra estrangeira e outra que se esquece de seu próprio nome em cada canto de seu sexo. Porém, no interior existe apenas uma mulher. No entanto, o homem não mente. (SHUA, 2009, p. 298).

Em “*Uma mulher*” há a descrição de uma única mulher capaz de agradar a diferentes clientes com gostos igualmente distintos, já que ela pode apresentar inúmeros traços físicos e ainda ser capaz de realizar ou executar peculiares tarefas. Com isso, a *Casa* oferece a diferentes clientes vários serviços que podem ser realizados pela mesma mulher. Além da semelhança em ser capaz de agradar qualquer cliente como a gueixa japonesa, como foi visto em outra parte deste trabalho, existe na narrativa acima o diálogo com a característica do gênero microrrelato ligada à habilidade de agradar diferentes leitores.

Um único texto é capaz de agradar a gregos e troianos, já que a leitura e compreensão narrativa dependem da bagagem de conhecimentos de cada leitor. Dessa forma, o mesmo microrrelato pode parecer mais descontraído para alguns e

simultaneamente mais denso para outros; pode provocar riso e causar comoção; promover uma reflexão profunda acerca de um problema social e ao mesmo tempo não significar nada a depender de cada leitor.

O microrrelato pode ainda ser tudo isso ao mesmo tempo para o mesmo leitor que não se cansa de buscar significados para as poucas palavras contidas na narrativa. Shua está oferecendo aos seus leitores esta gama de possibilidades em cada texto presente em seu livro, ela está apregoando aos seus leitores essas possibilidades na *Casa de Microrrelatos*. E ela não mente.

Mas para que o leitor prove essa verdade, ele deverá percorrer caminhos atentamente em sua imaginação. Para buscar esses significados, tem o compromisso de desbravar cada vocábulo presente na narrativa, como se estivesse seguindo um mapa no qual cada palavra funciona como uma pista para por fim chegar ao desfecho da leitura obtendo uma interpretação.

Shua apresenta em sua próxima narrativa um conjunto de informações sobre esse dado usando o corpo de uma integrante da casa, Jezabel.

TATUAJE

En cierto paraje de su anatomía, Jezabel ha soportado un complejo tatuaje. Muchos han pagado por verlo. Los que, gracias a su habilidad o a su fortuna, pueden contarle, dicen que el dibujo representa un mapa teñido de colores suaves (esa combinación de las tintas con el tono natural de la piel). En el mapa está señalado el punto en el que se encuentra el observador y la ruta que lo llevará a la salida. (SHUA, 2009, p. 299).

TATUAGEM

Em certo lugar da sua anatomia, Jezabel susteve uma complexa tatuagem. Muitos pagaram para vê-la. Aqueles que, graças a sua habilidade ou a sua fortuna, podem contar, dizem que o desenho representa um mapa tingido de cores suaves (uma combinação das tintas com o tom natural da pele). No mapa está sinalizado o ponto no qual se encontra o observador e a rota que o levará até a saída. (SHUA, 2009, p. 299).

Em alguma parte do corpo de Jezabel está uma misteriosa tatuagem que simboliza um mapa capaz de apontar o caminho que o cliente deverá percorrer para chegar até a saída. Assim, como já dissemos em outro momento deste estudo,

o corpo desta mulher aparece como um território para ser desbravado e explorado pelo seu cliente.

Existe também um desbravamento e uma exploração durante a leitura do microrrelato: o autor deixa um mapa complexo, a pequena narrativa, com poucas informações, somente o essencial, para que o leitor percorra um longo caminho para chegar do outro lado, na saída do texto narrativo, na compreensão do texto literário.

É interessante notar a escolha de Shua pelo nome Jezabel, nome afamado na bíblia: a mulher do rei Acabe, conhecida por sua vaidade e por usar a sedução para atingir os seus objetivos. Jezabel foi a responsável por influenciar o marido a adorar ao deus Baal e por meio de manipulações fez com que os seguidores do Deus de Israel fossem perseguidos.

No livro do Apocalipse do Apóstolo São João, presente nas Sagradas Escrituras, encontra-se uma referência a Jezabel no texto “*Quarta carta, à igreja de Tiatura*” que evidencia como essa mulher foi manipuladora:

Eu conheço as tuas obras, e a tua caridade, e o teu serviço, e a tua fé, e a tua paciência, e que as tuas últimas obras são mais do que as primeiras. Mas tenho contra ti que tolera Jezabel, mulher que se diz profetisa, mas ensina e engana os meus servos, para que se prostituam e comam sacrifícios da idolatria. (BÍBLIA, 2006, p. 268, novo testamento).

A Jezabel do bordel do porto é igualmente sedutora e atrativa como a da Escrituras Sagradas. A descrição do contraste entre a pele da pupila e as cores do mapa são atrativas para os clientes e remetem a certa delicadeza devido ao uso do termo “suave”. O caminho parece ser suave e delicado, mas o cliente não está percorrendo o corpo de qualquer mulher, mas o de Jezabel, mulher forte e persuasiva que leva aos pecados mais abominados por Deus, prostituição e idolatria. Dessa forma, como garantir que os caminhos percorridos pelos clientes não são arbitrários?

E no que se refere à leitura dos microrrelatos? As pequenas narrativas induzem aos seus leitores valendo-se algumas vezes de recursos suaves para um emaranhado persuasivo com fins específicos. Dito de outro modo, algumas vezes,

uma narrativa aparentemente simples é capaz de induzir o leitor a percorrer uma trajetória para chegar a uma reflexão completa sobre um tema específico, como vimos em outras narrativas.

Mas Jezabel não é a única a apresentar serviços peculiares. No decorrer do livro encontramos várias mulheres semelhantemente únicas, como pode ser notado nas três próximas narrativas, nas quais encontraremos a explanação sobre quatro figuras que prestam serviços para Casa: “*A Magra*”, “*A Que Olha*”, “*A Gorda* e *A Insaciável*”:

LA FLACA

Hay una mujer de una flacura densa, opaca, a tal punto filosa que es capaz de penetrar mientras es penetrada, abriéndose paso a través de los poros como un hilo que ensarta su extremo adelgazado en el ojo de una aguja. En el espasmo final vuelve a salir al exterior expulsada a través de la uretra, lista para cobrar esa compensación extra que bien se gana. (SHUA, 2009, p. 300).

A MAGRA

Existe uma mulher de uma magreza densa, opaca, a tal ponto afiada que é capaz de penetrar enquanto é penetrada, abrindo caminho através dos poros como um fio que enfia seu extremo reduzido no buraco de uma agulha. No espasmo final volta a sair ao exterior expulsa através da uretra, pronta para cobrar por essa compensação extra bem merecida. (SHUA, 2009, p. 300).

A narrativa traz a descrição da Magra, nomeada dessa forma em razão da sua estranha habilidade de penetrar no corpo do seu cliente. Ela adentra no corpo dos homens por meio de seus poros e temos a sugestão de que transita por todo o organismo do indivíduo, conhecendo-o não só externamente, mas também internamente. A pupila *Magra* consegue essa fusão por mérito de sua extrema magreza e opacidade. Por fim, ela é expulsa através da uretra, descrição rústica e grotesca da forma que eliminamos a maior parte das substâncias líquidas que ingerimos. Dessa forma, podemos constatar a relação oferecida por ela como intensa e completa.

Considerando a descrição dessa personagem, observa-se que esta capacidade de penetração também pode ser experimentada durante a leitura do microrrelato. Este gênero literário é envolvente e infiltra-se na mente do leitor

devido ao fato de que, após o ato de leitura, a narrativa não se localiza mais no livro, mas na mente de quem a leu percorrendo cada parede de seu cérebro em buscas infinitas de significados.

A narrativa pode ser facilmente eliminada e esquecida pelo seu leitor se for leve, descompromissada, sem densidade. Mas pode haver leitores que preferem uma obra literária mais pesada, por esse motivo, além da Magra, encontram-se na Casa “*A Que Olha*” e “*A Gorda*”:

LA QUE MIRA

Muchos prefieren a La Que Mira, nadie nunca la vio. Es bien conocido, en cambio, uno de sus ojos, que es celeste y se asoma vivo, húmedo, por um conveniente orificio de cierta habitación. Muchos alaban las posibilidades expresivas de ese ojo que, aun sin ceja, se permite mostrarse díscolo, deseoso o desorbitado. Muchos aseguran que La Que Mira no existe, muchos creen haber oído sus jadeos, muchos suponen que es un hombre y de estos no todos lo confiesan. Se discute si el ojo de La Que Mira es un ojo animal o un ojo izquierdo. (SHUA, 2009, p. 301).

A QUE OLHA

Muitos preferem A Que Olha, ninguém nunca a viu. É bem conhecido, por sua vez, um dos seus olhos, que é celeste e surge vivo, úmido, por um conveniente orificio de certa habitação. Muitos louvam as possibilidades expressivas desse olho que, ainda sem sobrancelha, se deixa mostrar desobediente, ansioso ou desorbitado. Muitos asseguram que A Que Olha não existe, muitos acreditam ter ouvido seu arfar, muitos supõem que é um homem, mas isso nem todos confessam. Se discute se o olho dA Que Olha é um olho animal ou um olho esquerdo. (SHUA, 2009, p. 301).

Partes destacadas ou isoladas das mulheres já foram caracterizadas em outras narrativas presentes no livro de Shua. Na narrativa acima um olho é ressaltado e descrito de forma a provocar certa curiosidade e espanto no leitor.

Ele é vivo, celeste, úmido e aparece sem sobrancelhas, o que deveria gerar falta de expressividade e causar dúvidas sobre o seu estado, mas este olho se mostra desobediente, ansioso ou desorbitado. Não há a certeza do que se trata essa pupila, até porque existem os que afirmam sua inexistência, mas por outro lado muitos confirmam tê-la ouvido. Há ainda a dúvida se este olho pertence a um animal ou é um olho esquerdo.

O relato de Shua ao descrever esse ser que presta serviço na *Casa* lembra os bestiários contendo informações detalhadas sobre animais. De acordo com Amorim (2003),

Consta que os bestiários representam a tendência que a Idade Média herdou das épocas anteriores para interpretar o mundo natural como manifestação exterior de uma realidade superior e distinta, da qual a realidade real seria um simples epifenômeno (Lanciani & Tavani, 1993, p.83). Assim, como na fábula, entendida na sua acepção convencional, o conceito de moral ocupa também no bestiário um espaço preponderante, já que a estrutura fundamental do bestiário medieval justapõe natureza, símbolo e alegoria: começa com a descrição das características próprias dos diferentes animais - sejam eles os mais cotidianamente "naturais" ou os mais imaginosamente fantásticos, para depois passar à enumeração dos valores morais que deles se possam deduzir, acabando por inscrever a "moralidade" no seio de um discurso alegórico. (AMORIM, 2003, p. 37).

A descrição de Shua apresenta características do olho: ele é celeste, vivo, úmido, possui possibilidades de expressão mesmo não tendo sobrancelhas; é ainda ansioso e desobediente. A autora elabora essa construção para apresentar *A Que Olha* e simultaneamente produzir um discurso alegórico. Guillaume Apollinaire desenvolveu em seus poemas o bestiário, tornando-se um nome que é referência para estes tipos de texto. De acordo com Amorim (2003),

Naqueles poemas do *Bestiaire* e nestes dedicados a Lou, Apollinaire utilizou elementos da fábula tradicional, como animais personagens e moral. Por outro lado, sua moral está bem longe de ter função moralizante, didática. Porém, acredita-se que Apollinaire continua a tecer o fio que une Esopo, Fedro e La Fontaine, entre outros. Desse ponto de vista, o poeta conserva esse gênero tão antigo e, no entanto, tão presente em textos atuais, jornalísticos, humorísticos etc. Essa prática seria a origem da presença da fábula, da fabulação, da narratividade em sua obra, que, de certa forma, encontra-se diluída nos outros poemas do autor. Embora a forma tradicional da fábula tenha sofrido modificações no decorrer de sua obra, o poeta conserva muitos dos traços pertencentes ao gênero desenvolvido por Esopo e La Fontaine. (AMORIM, 2003, p. 44).

Nota-se que Shua também utiliza o bestiário para elaborar uma representação que não é apenas feita para uma função moralizante. A autora argentina utiliza a figura do olho para mostrar como o microrrelato pode ampliar a visão de seus clientes.

A imagem de um olho é recorrente e utilizada em diversas culturas. Segundo o dicionário de símbolos Lexikon (1978),

Por ser o órgão principal da percepção, o olho está estritamente ligado ao simbolismo da luz, do Sol e do espírito. Simboliza a visão espiritual, mas é também – como “espelho da alma” – instrumento da expressão psicoespiritual. O olho direito foi associado muitas vezes à atividade, ao futuro e ao Sol; o esquerdo, à passividade, ao passado e à Lua. O budismo vê o terceiro olho como um símbolo de visão interior. Na Antiguidade, ele é encontrado frequentemente na qualidade de símbolo da divindade solar. Um amuleto muito difundido no Egito era assim o chamado olho Udjat, o olho de falcão Horo, o deus celeste que aparece apoiado em um cetro semelhante a um bastão curvo; o olho simboliza a visão ampla e a onisciência; o cetro, o soberano, e o amuleto inteiro concediam a invulnerabilidade e a fecundidade eterna. Na Bíblia, o olho aparece como o símbolo de onisciência, vigilância e onipresença protetora de Deus. Na iconografia cristã, um olho envolvido pelos raios de sol significa Deus; um olho na mão de Deus, a sabedoria divina e criadora; um olho no triângulo, Deus-Pai na Santíssima Trindade. Os olhos nas asas dos querubins e dos serafins indicam a força de penetração de seus conhecimentos. Sempre se atribuiu às representações de olhos um efeito mágico e protetor (LEXIKON, 1978, p. 148).

Nota-se na passagem acima que o símbolo do olho está associado à luz, proteção, sabedoria, força, penetração, onisciência, vida. O olho d’*A que Olha* agrada aos clientes, eles admiram-se pela expressividade que esse órgão pode ter mesmo sem a sobrancelha, pois tem vida e demonstra sentimentos. Assim, é possível fazer uma associação desse olho com as características do símbolo descrito acima.

O microrrelato, mesmo aparentemente sendo um fragmento de uma obra de maior extensão, também tem a força e o poder contidos nesse símbolo. É necessário reforçar a ideia de “aparente” porque ele não é fragmento de algo maior. Da mesma forma que “*A que Olha*” existe, isto é, o olho tem vida própria e não necessita de outro corpo maior para existir e agradar, o microrrelato não é o recorte de um romance ou conto, além de não estar fadado a ser uma categoria ou variante de outro gênero.

O microrrelato é vivo, possui cores celestes e chamativas, penetra em seus leitores, traz conhecimentos, pode ser leve, mas também pode ser denso, forte, pesado, como “*A Gorda*” da próxima narrativa:

LA GORDA

Hay una mujer de carnes blandas, pantanosas, como la lengua de una ballena, de la que los clientes se separan con esfuerzo, recuperando su cuerpo con un sonido gorgoteante. A veces es posible entrever en la superficie de su piel translúcida la forma de una coronilla calva, las vértebras de una espalda sudorosa, algún zapato. (SHUA, 2009, p. 302).

A GORDA

Há uma mulher de carnes macias, pantanosas, como a língua de uma baleia, de quem os clientes se separam com esforço, recuperando seu corpo com um som borbilhante. Às vezes é possível entrever na superfície de sua pele translúcida a forma de uma cabeça calva, as vértebras de costas suadas, algum sapato. (SHUA, 2009, p. 302).

Anteriormente, o leitor conheceu uma pupila que penetra nos poros de seus clientes, e agora há na narrativa acima uma mulher capaz de absorver os seus acompanhantes. Essa fusão se dá devido às carnes pantanosas desta mulher que, diferentemente da *Magra* capaz de penetrar, é penetrada pelos seus clientes. Os frequentadores da *Casa* conseguem sair do corpo da *Gorda*, mas não tão facilmente como a *Magra* deixa o organismo de seus clientes. Na recuperação de sua forma independente, os clientes podem acabar perdendo certas coisas: uma cabeça, alguma vértebra, as costas, um sapato.

A colocação da palavra “sapato” ser deixada para o final do microrrelato fechando a enumeração de partes deixadas pelos clientes da *Casa* no corpo da *Gorda* faz com que se note a peça de vestimenta. Essa peça traz muitos significados, segundo Chevalier & Gheerbrant (1989),

Nas tradições ocidentais, o calçado teria uma significação funerária: um agonizante *está partindo*. O sapato, a seu lado, indica que não está em condições de andar, revela a morte (...) Mas esta não é sua única significação. Simboliza a viagem, não só para o outro mundo, mas em todas as direções. É o símbolo do viajante. Talvez seja nesse símbolo que inconscientemente se inspira a tradição relativamente recente dos *sapatos na lareira*, ali colocados para ganhar os presentes de Papai Noel; ela indicaria que o proprietário também é considerado um viajante e que está precisando de um farnel; separado de seus sapatos, interrompeu a sua trajetória; espera do céu os meios para prosseguir numa nova etapa. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 801-802).

Percebe-se que os clientes da *Gorda* podem ter feito uma longa viagem, em todas as direções possíveis durante o contato com ela. O fato de terem perdido os sapatos pode indicar que a viagem foi interrompida e eles tiveram que sair apressadamente da pupila, assim, precisam de provisões e estão esperando por meios de continuar sua jornada pela Casa de Gueixas.

Se o microrrelato tem o meio de penetrar em seus leitores, possui a capacidade de atraí-los e penetrá-los também. As breves narrativas podem possuir um peso imenso para quem as lê, podem ser lodosas e pegajosas em razão desse peso. Desse modo, a aglutinação é certa ao estar sob o leitor. “*A Gorda*” ilustra também a viagem feita pelos leitores ao ter proximidade com microrrelatos pesados como a pupila. Ao tentar se livrar de todo esse peso viscoso, o leitor acaba por deixar partes de si, podendo perder pensamentos, preconceitos, teorias, crenças, entre outras convicções que o acompanhavam durante a sua vida.

Dentre estas perdas, existe uma que o cliente gostaria muito de perder, mas como veremos, nunca o abandona: a saciedade frente aos seus desejos:

LA INSACIABLE

A otra mujer la llaman La Insaciable, como si alguien, alguna vez, saciara algún deseo. (SHUA, 2009, p. 303).

A INSACIÁVEL

Chamam a outra mulher de *A Insaciável*, como se alguém, alguma vez, tivesse saciado algum desejo. (SHUA, 2009, p. 303).

“*A Insaciável*” é aparentemente um microrrelato simples, com duas linhas e 17 palavras com o título. A narrativa debocha do leitor com o fato de existir uma mulher conhecida como “*A Insaciável*” levando em consideração que ser insaciável é uma característica inerente do ser humano.

Inicialmente, ao ter contato com o título, o leitor pode fazer uma associação com a insaciedade estar relacionada com o desejo excessivo sexual, mas encontra na narrativa uma chacota com a ideia de que todos são insaciáveis e sugere a impossibilidade de saciar algum desejo afirmando que nunca ninguém o

fez. Nesse ponto, encontra-se uma aproximação com o microrrelato já visto intitulado “*A Que Não Está*”, que mostra como o desejo de desejar é visto como motivação no sujeito pós-moderno.

Essa falta de saciedade também é experimentada na leitura das brevíssimas narrativas. Ao ter contato com poucas palavras, o leitor deseja mais, busca mais, necessita de mais. Nota-se dois sentidos nessa falta: por um lado esse anseio estimula a leitura de outras narrativas e por outro pode existir uma ideia melancólica de nunca encontrar a saciedade. Mas nesse segundo ponto, o próprio microrrelato nos lembra de que ninguém saciou completamente algum desejo, a falta de saciedade é uma característica do ser humano e por esse motivo a falta está mais que justificada.

Existe também um diálogo entre as narrativas e os seus leitores, pois o texto literário só existe em razão de seu leitor no momento de leitura. Os microrrelatos sempre mostram algo aos seus leitores, do mesmo modo que as gueixas prestam serviços aos seus clientes. Na narrativa “*Insaciável*” houve a denúncia de que todo o sujeito possui essa qualidade. Em determinadas vezes, as denúncias, constatações e críticas atingem tão profundamente os leitores que estes sentem certa deslealdade no texto literário.

DESLEALTAD

Mal se hablaba de Lina, de sus compañías, de su deslealtad, de sus gustos. Clientes hubo que no querían entrar en ella por miedo a toparse con un acreedor. (SHUA, 2009, p. 304).

DESLEALDADE

Mal se falava de Lina, de suas companhias, de sua deslealdade, de seus gostos. Houve clientes que não queriam entrar nela por medo de encontrar-se com um credor. (SHUA, 2009, p. 304).

Lina é descrita como uma desleal e provoca medo em alguns clientes por ter alguns credores como companhia. Ela é desleal justamente por esse motivo, não guardou como segredo as dívidas de seus clientes provocando um sentimento de recusa nos homens que frequentam a *Casa*.

De forma semelhante, os leitores também possuem certas dívidas e não querem enquadrar-se no que deve. O microrrelato pode surgir como um desleal ao mostrar ao leitor seus próprios erros e tudo aquilo que não quer enxergar, pois, ao formular uma crítica, ao descrever um problema social, ao ilustrar uma falha humana, este gênero atinge o seu leitor tocando em feridas que o mesmo tenta esconder.

Como já dito em outro momento deste trabalho, o microrrelato, valendo-se de determinados recursos, como a ironia e o humor, distancia-se do leitor para provocar uma visão crítica da realidade apresentada. Mas essa distância é apenas momentânea, já que o leitor pode perceber que faz parte da crítica apresentada e que compartilha os sentimentos contidos nas narrativas.

A desautomatização provocada pelo estranhamento que grande parte dos microrrelatos produz chama a atenção e estimula a reflexão acerca da temática da narrativa. Entretanto, o encontro com as próprias fraquezas pode não ser agradável, e por esse motivo alguns leitores não almejam fazer parte de determinados processos interpretativos que certos microrrelatos possibilitam. Esses clientes não desejam entrar e nem se quer falar sobre as “Lina” da literatura.

Existe o medo do encontro com algum credor, mas o microrrelato também é caracterizado na obra de Shua como um gênero “*Para todos os gustos*”:

PARA TODOS LOS GUSTOS

Para los vampiros golosos, mujeres gordas, lánguidas, diabéticas, con cuello de Modigliani. Para vampiros francamente perversos, bestialistas, juguetonas jirafas. Para vampiros que se complacen en su propio sufrimiento, ciertas botellas de vidrio, importadas de Italia (en las que el vino ha sido reemplazado) cuyos cuellos estallan al ser mordidos con gozoso dolor. (SHUA, 2009, p. 305).

PARA TODOS OS GOSTOS

Para os vampiros gulosos, mulheres gordas, lânguidas, diabéticas, com pescoços de Modigliani. Para os vampiros francamente perversos, bestialistas, girafas brincalhonas. Para vampiros que se comprazem em seu próprio sofrimento, certas garrafas de vidro, importadas da Itália (nas quais o vinho foi substituído) cujos gargalos estalam ao serem mordidos com alegre dor. (SHUA, 2009, p. 305).

A *Casa* possui mulheres para todos os gostos, desde os mais simples aos mais sofisticados ou exóticos. Existe uma retomada de outros microrrelatos que oferecem possibilidades de prazer para clientes específicos como os sádicos e os masoquistas. Entretanto, esta narrativa especifica um pouco mais alguns clientes: eles são vampiros. Os vampiros que frequentam a *Casa* possuem gostos ímpares, como a maioria dos outros clientes, e são bem cuidados tendo cada desejo passível de ser realizado.

Os vampiros são conhecidos no imaginário comum como seres noturnos, sombrios e consumidores de sangue como forma de subsistência. Eles tragam sangue para sobreviver, ingerem uma parte essencial para a manutenção da vida do homem, já que o sangue é o responsável por levar oxigênio e nutrientes para todo o corpo de um indivíduo. De acordo com Melo (2003),

O vampiro original, cujo berço se localiza nos países eslavos da Europa Centro Oriental, era uma criatura bem diferente antes de ser apadrinhada por esses autores [Bram Stoker, Anne Rice e Stephanie Meyer]. Durante o século XVIII, uma série de mortes no Império Austro-Húngaro (atual Sérvia) foi atribuída a seres monstruosos, fétidos e cadavéricos denominados *vampir*. Defuntos suspeitos de serem vítimas de vampirismo foram decapitados e queimados, ajudando, assim, a difundir o folclore pela Europa. Calmet, padre beneditino francês, também contribuiu para o alastramento da imagem do vampiro ao publicar sua obra *Dissertation sur les apparitions des anges, des demons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie*, que viria a inspirar muito da literatura vampírica do século seguinte. (...) Quando o vampiro começou a percorrer os caminhos da literatura, foi adquirindo um caráter sensual, muitas vezes como forma de desafiar os valores cristãos. Sua primeira aparição foi em baladas góticas alemãs, como *Der Vampire*, de Heinrich August Ossenfelder, em 1748, e *Lenore*, de Gottfried August Bürger, em 1773. Mas foi a partir do poema de Goethe “A noiva de Corinto”, publicado em 1797, que surgiu a expressão máxima da sexualidade vampírica: a vamp. (MELO, 2013, p. 30).

É evidente a relação entre o vampirismo, sangue, sexualidade e morte. Shua utiliza essa relação para a elaboração de sua narrativa, mas não constrói um vampiro fatal destinado a seduzir e matar. A *Casa* recebe todas as espécies de vampiros: gulosos, perversos, masoquistas. Essas características são mais evidenciadas na descrição do que o próprio personagem. Desse modo, o

estranhamento reside na maneira como a autora trata essa figura, se o leitor, ao ler histórias sobre vampiros sente medo ou pavor, na *Casa de Geishas* toma conhecimento de outras características desses seres.

Esse cliente consome o que é vital para a vida das mulheres da *Casa de Gueixas*: o sangue; semelhantemente, o leitor também consome o que é imprescindível para o microrrelato, dito de outro modo, ele absorve a essência de cada texto narrativo com toda a sua vitalidade.

A possibilidade dessa infinidade de prazeres faz com que nossos objetos de discussão, a *Casa* e o gênero microrrelato, sejam afamados dentre aqueles que procuram um deleite para si próprio, dessa forma, atraem “*Multidões*”:

MULTITUDES

La casa es enorme, su fama es enorme. En víspera de días festivos, una multitud agobia a sus pupilas. En la planta baja hay una sala de primeros auxilios, en todas partes hay baños, en el tercer piso un bufé y una morgue pequeña comparten el freezer. La gente es descuidada y no hace caso de los cubos de basura. Trabajando sin parar, el personal de maestranza separa con cuidado las fantasías cumplidas y barre rapidito los deseos frustrados. (SHUA, 2009, p. 306).

MULTIDÕES

A casa é enorme, sua fama é enorme. Na véspera de feriados, uma multidão oprime suas pupilas. No andar de baixo há uma sala de primeiros socorros, em todas as partes há banheiros, no terceiro andar um bufê e um pequeno necrotério dividem o freezer. As pessoas são descuidadas e não se importam com os cestos de lixo. Trabalhando sem parar, o pessoal da manutenção separa com cuidado as fantasias realizadas e varre rapidinho os desejos frustrados. (SHUA, 2009, p. 306).

A *Casa* é popular, conhecida e muito frequentada. Ela aparece neste microrrelato de forma tumultuada e como um estabelecimento que não é para a elite da sociedade; não há delicadeza como se espera de uma verdadeira Casa de Gueixas, mas o leitor já tem o conhecimento que ela realmente não o é, mas um simulacro ou imitação distante.

A *Casa* possui um verdadeiro repertório de recintos que contém tudo o que os seus clientes possam precisar: alimentação, cuidados médicos e até mesmo um

necrotério. Existe um âmbito social completo e o caos organizado da *Casa* parece funcionar perfeitamente para as suas finalidades.

Existe a presença de níveis na organização do estabelecimento do prazer: no primeiro piso, primeiros socorros, banheiros por todos os lados e no terceiro andar refeições e um necrotério. Além do espanto proporcionado pela constatação da alimentação estar dividido espaço com um necrotério em um primeiro momento. Verifica-se que a narrativa “*Muldidões*” privilegia a descrição da *Casa* possibilitando uma compreensão de quão importante e significativa o conceito de casa pode ser para a leitura dos microrrelatos. Para Chevalier & Gheerbrant (1989),

A casa significa o ser interior, segundo Bachelard; seus andares, seu porão e sótão simbolizam diversos estados da alma. O porão corresponde ao inconsciente, o sótão, à elevação espiritual (BACE, 18). A casa é também um símbolo feminino, com o sentido de refúgio, de mãe, de proteção, de seio maternal (BACV, 14). A psicanálise reconhece, em particular, nos sonhos de casa, diferenças de significação segundo as peças representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controle da consciência: os andares inferiores marcam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizaria o local das transmutações alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. Do mesmo modo, os movimentos dentro da casa podem estar situados no mesmo plano, descer, ou subir, e exprimir, seja uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, seja uma fase evolutiva, que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora. (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 197).

Nos andares inferiores da *Casa* são feitos os serviços de primeiros socorros, além de abrigar os banheiros, são os andares que correspondem ao inconsciente e aos instintos. Já nos andares superiores, os que se relacionam com a elevação espiritual e o controle da consciência, estão a cozinha e o necrotério. Percebe-se a existência de um ciclo nesses níveis: nascimento, obrigações indispensáveis, vida e morte lado a lado. Nos andares inferiores ações nas quais o instinto prevalece, e nos superiores impera a consciência em um nível elevado da psique.

Os clientes parecem não perceber que estão passando por esses níveis diante da velocidade em que tudo ocorre. De modo similar, o leitor passa por

esses níveis durante a leitura dos microrrelatos, sai de um lugar instintivo para chegar até outro no qual prevalece a sua consciência. A cozinha está no piso superior no microrrelato, e, neste ponto, em um estado superior, poderá ocorrer transformações psíquicas como nota-se na descrição de Chevalier e Gheerbrant (1989).

Os serviços prestados são rápidos, tudo é feito com muita agilidade e sem delongas, lembrando até mesmo os processos de produção em grande escala. Os clientes não são cuidadosos e isso dá um ar de caos para a Casa de Gueixas de Shua, porém, esse caos é extremamente organizado e cuidado pelos responsáveis da manutenção.

Já citamos em outro momento do nosso estudo a comparação que a própria Ana Maria Shua faz relacionando o microrrelato com “pedacinhos de caos transformados em pequenos universos” (SHUA, apud CORVALÁN, 2016, s.p.). Essas micronarrativas aparentemente sem uma lógica clara e óbvia são caos, mas durante o processo de interpretação elas são responsáveis por aflorar universos na mente do leitor. Os responsáveis pela manutenção, isto é, aqueles que dão suporte e provisão para o gênero, trabalham com cuidado sob as fantasias e frustrações dos seus leitores.

Como pôde ser visto no decorrer das análises feitas até este momento, a *Casa* funciona como um conjunto no qual todos exercem funções importantes para o bom funcionamento do estabelecimento. Em se tratando de literatura, existe também um acordo necessário para que o texto literário exista, um pacto entre leitor e autor. No próximo microrrelato, há a menção desse dado:

DISCURSO DOBLE

Dame, te doy, soy hembra tuya, soy tu hombre. Por escrito podría confundirse con esse viejo truco literario que consiste en trasladarse, sin previo aviso al lector, de uno a otro punto de vista, cambiando de personaje sin abrir guión ni cerrar comillas, sin dejar jamás la primera persona. Pegando el oído a la puerta es imposible confundirse: es cierto que las voces son dos, pero en las dos, en cada una de ellas, discursa ese discurso doble que distingue entre todos al Cuarto de los Caracoles destinado a los Hermafroditas. (SHUA, 2009, p. 307).

DISCURSO DUPLO

Dá-me, te dou, sou tua fêmea, sou teu homem. Por escrito poderia confundir-se com esse velho truque literário que consiste em transladar-se, sem avisar previamente o leitor, de um a outro ponto de vista, mudando de personagem sem abrir travessão ou fechar aspas, sem deixar jamais a primeira pessoa. Colocando o ouvido na porta é impossível confundir-se: é certo que as vozes são duas, mas nas duas, em cada uma delas, discursa esse discurso duplo que distingue entre todos o Quarto dos Caracóis destinado aos Hermafroditas. (SHUA, 2009, p. 307).

A narrativa acima apresenta um *Discurso Duplo*. No quarto dos caracóis é possível ouvir duas vozes que apresentam um discurso duplo. A menção a Caracóis, aos Hermafroditas e o próprio título da narrativa aflora a imagem de dualidade. A esse respeito, no verbete “andrógino”, Chevalier & Gheerbrant (1989) apontam que,

Quando aplicada ao homem, é normal que essa imagem de unidade primeira tenha uma expressão sexual, apresentada muitas vezes como a inocência ou virtude primeira, a idade de ouro a ser reconquistada. A mística sufi o diz claramente: a dualidade do mundo de aparências em que vivemos é falsa, enganadora, e constitui estado de pecado; e só existe salvação na fusão com a realidade divina, i.e., no retorno à unicidade fundamental. (...) Pois o andrógino é muitas vezes representado como um ser duplo, possuindo a um só tempo os atributos dos dois sexos, ainda unidos mas a ponto de separar-se. (...) O andrógino, *signo de totalidade*, aparece portanto no final e no começo dos tempos. Na visão escatológica da salvação, o ser reintegra-se a uma plenitude na qual a separação dos sexos se anula; (...) (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1989, p. 52).

Existe a descrição dessa dualidade na narrativa de Shua, visto que é possível ouvir duas vozes dentro do quarto dos caracóis, mas não se pode afirmar quantas pessoas estão dentro da câmara, já que cada voz discursa esse discurso duplo. Desse modo, a pupila que presta serviços no quarto dos caracóis tem o dom de trazer o seu cliente ao retorno a uma unicidade fundamental.

Esse discurso duplo é descrito na narrativa como o velho truque literário de trocar pontos de vista mudando de personagem sem avisar o leitor. Dessa forma, observa-se que esse discurso duplo dialoga com o próprio discurso duplo da literatura.

Ao estar diante de uma obra literária, o leitor está diante de um discurso, mas esse discurso não funciona isolado, ele necessita de outro discurso para que a

voz literária exista, e esse outro discurso parte do leitor. A descrição de espaços e personagens só existe efetivamente graças à significação que aquele que lê dá às palavras impressas. Dessa forma, o leitor torna-se parte inerente da obra e a obra só existe por meio da psique do leitor.

Existem alusões a espaços narrativos com base em um mundo referencial que pode não existir efetivamente no mundo real. O bordel, os quartos, os ambientes onde ocorrem as narrativas não podem ser encontrados fora da obra literária como espaços físicos, e o leitor compartilha dessa informação com o escritor. Estamos diante de um pacto de ficção entre leitor e escritor, necessário para o ato de leitura.

Andres-Suárez (2010a, p. 163) afirma que tanto os textos literários realistas quanto fantásticos não pressupõem que seus referentes sejam verdadeiros ou existam no mundo empírico. Assim, a obra literária não é imitação da realidade, antes sim criação da realidade, e o leitor tem conhecimento desse fato revelando que a voz do texto literário está na sua voz e o texto literário também ecoa em seu discurso.

Mas para manter essa imitação é necessário um trabalho de ambos, leitores e autores, como uma *ginástica*:

GIMNASIA

Para mantener sus cuerpos gráciles, las mujeres de la Casa asisten diariamente a sesiones de gimnasia. La profesora las insta a redumar los fibrillos, un dos tres, un dos tres. Como la mayoría de los ejemplares de su especie, la profesora de gimnasia es rígida y exigente. Se niega a aceptar que no todas sus alumnas tienen fibrillos y otras carecen de la articulación que les permitiría redumarlos. El grupo de las vertebradas exige su renuncia. A las demás les da lo mismo. (SHUA, 2009, p. 308).

GINÁSTICA

Para manter seus corpos graciosos, as mulheres da casa assistem diariamente a aulas de ginástica. A professora as anima a diminuir as fibrilas, um dois três, um dois três. Como a maioria dos exemplares de sua espécie, a professora de ginástica é rígida e exigente. Se nega a aceitar que nem todas as suas alunas têm fibrilas e outras não possuem articulação para reduzi-las. O grupo das vertebradas exige sua renúncia. As demais não se importam. (SHUA, 2009, p. 308).

O elenco que compõe a *Casa* aparenta contar com várias espécies. E todas, sem exceção, devem cumprir a necessidade de terem corpos graciosos e bonitos. Para isso, passam por vários procedimentos, como os já descritos em outros microrrelatos, mas um é destacado nessa narrativa: ginástica. As mulheres fazem exercícios físicos repetitivos para alcançar uma forma pré-estabelecida pela professora, que é rígida e exigente, característica que incomoda algumas alunas.

Esse trabalho é constante, árduo e importante para a manutenção da *Casa*. Percebe-se mais uma vez que não estamos diante de algo sem nenhuma ordem, mas existe certa normatização, mesmo que algumas alunas não aceitem tal ideia. Pensando na literatura, encontra-se no microrrelato um gênero que é trabalhado, possui uma ordem, possui estratégias que permitem sua identificação, mesmo possuindo alguns textos que não se enquadram e fogem de qualquer emolduramento.

A professora pode ser vista aqui como os críticos literários. A todo o momento as obras artísticas estão sendo delimitadas em uma verdadeira ginástica, algumas vezes negamos informações a fim de alcançar determinadas articulações para formar uma teoria que englobe totalmente a obra literária. Aquelas obras mais rígidas, as vertebradas com sua própria estrutura, impõem a renúncia de qualquer teoria que não compreende suas peculiaridades.

Assim, nota-se que as gueixas de Shua não são completamente passivas, isto é, os microrrelatos mesmo sendo um gênero tão democrático não suporta qualquer dimensionamento. Dessa forma, nem tudo é prazer na Casa de Gueixas, encontramos ali gozos, mas também decepções:

GOCES Y DECEPCIONES

Decepción de quien es amado por una auténtica enfermera que se disfraza a tal fin de prostituta.

Para los que desean experimentar emociones fuertes se propone un acoplamiento en paracaídas, una horda de ratas o un incesto. (SHUA, 2009, p. 309).

GOZOS E DECEPÇÕES

Decepção de quem é amado por uma autêntica enfermeira que se disfarça para isso de prostituta.

Para os que desejam experimentar emoções fortes se propõe um acoplamento de paraquedas, um bando de ratazanas ou um incesto. (SHUA, 2009, p. 309).

Em “Gozos e decepções”, atesta-se que nem tudo é prazeroso na *Casa*, existem também as decepções. A decepção está no fato do cliente ter a possibilidade de ser amado por uma verdadeira enfermeira, mas a mesma se disfarçar de prostituta. Existe também a explanação sobre a possibilidade de experimentar emoções fortes por meio de experiências radicais (relação num paraquedas), bizarras (um bando de ratazanas) ou imorais (incesto).

Na narrativa, o título adianta a natureza dessas possibilidades, são *gozos e decepções*. O vocábulo decepção aparece novamente no corpo do texto para apontar qual o tipo de decepção o cliente pode enfrentar; já a palavra *gozo* não aparece no desenvolvimento da narrativa, mas o leitor pode identificar do que se trata o prazer inusitado oferecido pela *Casa*.

As possibilidades descritas causam estranhamento no leitor considerando o título. Tanto a descrição do que se refere à decepção e o gozo são anormais e estão ligadas ao desejo sexual. Segundo Todorov (2010), o desejo sexual pertence à rede temática do fantástico; além disso, a sexualidade está ligada com o sobrenatural, uma vez que é uma experiência que está alçada nos limites humanos, nos superlativos e nos excessos, como pode ser observado na narrativa de Shua ao ser citado o incesto como uma possibilidade. O desejo sexual é visto pela sociedade como algo carnal totalmente oposto ao espiritual e incompatível com o cristão, potencializando a carnalidade.

A narrativa impacta pelas colocações, mas esta é mais uma característica também presente nas narrativas fantásticas e nos textos de Shua: provocar uma desautomatização por meio do estranhamento, quebrando a expectativa que o leitor desenvolveu ao tomar conhecimento dos primeiros vocábulos contidos no título e que pertence à narrativa. Na Casa de Gueixas, ou no *Livro de*

Microrrelatos, nem tudo é prazeroso, pois o leitor pode deparar-se com decepções. Ou ainda, no gênero microrrelato, o leitor constata que o seu prazer pode ser alcançado com algo bizarro, e a percepção desse prazer excêntrico pode causar espanto consigo mesmo.

Entretanto, o gênero não deixa de cativar, pelo contrário, atrai o mais variado público, inclusive dedica serviços *para a princesa que lê muito*:

PARA PRINCESA MUY LECTORA

A tal punto están previstos todos los deseos y provisto todo lo necesario para satisfacerlos, que se incluye entre el personal a un sapo bien alimentado para princesas que deseen experimentar ciertos trucos o intentar mutaciones. Después de veinte princesas se lo reemplaza por uno recién salido del estanque. De acuerdo con el resultado de las experiencias, al anterior se lo entierra o se le rinde pleitesía. (SHUA, 2009, p. 310).

PARA PRINCESA MUITO LEITORA

A tal ponto estão previstos todos os desejos e provido todo o necessário para satisfazê-los, incluindo entre o pessoal, um sapo bem alimentado para princesas que desejam experimentar certos truques ou tentar mutações. Depois de vinte princesas o substituem por um recém-saído do tanque. De acordo com o resultado das experiências, enterram o anterior ou lhe prestam homenagens. (SHUA, 2009, p. 310).

Na narrativa acima, existe uma familiaridade com os contos de fadas clássicos nos quais princesas são responsáveis por transformar monstros em príncipes por meio de um amor verdadeiro demonstrado por um beijo. A *Casa* disponibiliza para essas princesas leitoras, isto é, para aquelas que lêem muito e têm muito contato com os mitos clássicos, o serviço de experimentar mutações nos sapos. O mesmo sapo é reutilizado vinte vezes, depois, a depender do resultado, ele é enterrado ou recebe homenagens.

É interessante notar que na *Casa* exista mesmo a oportunidade para a realização de todos os desejos, inclusive de um grupo tão restrito como a das que se consideram princesas. Elas desejam experimentar mutações, almejam tentar certos truques. Do que se trata o sucesso ou insucesso dessas ações não é descrito

na narrativa, mas subentende-se que existem experiências positivas e negativas, já que alguns sapos são apenas enterrados e outros são homenageados.

Assim, a Casa funciona como um lugar que é capaz de realizar as fantasias de seus clientes/leitores. Nas duas últimas narrativas, encontraremos como as fantasias são oferecidas aos que buscam prazer na Casa:

FANTASÍAS ERÓTICAS

Fantasías eróticas se amontonan en el ángulo superior del Cuarto Veintisiete. Están a disposición de los clientes: ¡los hay tan poco imaginativos! Su condición mental las hace más livianas que el aire y el viento de los deseos frustrados las empuja hacia el rincón más alejado de la puerta. Algunos las miran durante horas enteras sin decidirse por ninguna. Para que esa fascinación no ocasione pérdidas a la Casa, se cobra por entrar al Cuarto Veintisiete una tarifa equivalente a la que pide La Que No Está. (SHUA, 2009, p. 311).

FANTASIAS ERÓTICAS

Fantasias eróticas estão amontoadas no ângulo superior do Quarto Vinte e Sete. Estão à disposição dos clientes: são tão pouco imaginativos! Sua condição mental as faz mais leves que o ar e o vento dos desejos frustrados as empurra até o canto mais distante da porta. Alguns as olham durante horas inteiras sem decidir por nenhuma. Para que essa fascinação não ocasione prejuízos para a Casa, é cobrada para entrar ao Quarto Vinte e Sete uma tarifa equivalente àquela exigida para A Que Não Está. (SHUA, 2009, p. 311).

As fantasias sustentam a *Casa* e estão por todos os lados. Existe um quarto específico para elas: o vinte e sete. Neste quarto, pagando uma alta tarifa para não haver prejuízos, os clientes gastam horas procurando algo que lhes agrade. As fantasias são mais leves que o ar e se espalham pelo quarto dificultando ainda mais a escolha dos clientes.

As fantasias também são abundantes no microrrelato. As narrativas possuem espaços vazios cheios de infinitos; feito o ar, elas são impossíveis de serem agarradas, seguradas com as mãos. Como disse a próprio Shua, “Se é possível pegá-las, não são boas.” (SHUA apud CORVALÁN, 2016, s.p.).

Entretanto, no microrrelato acima, fantasias específicas encontram-se no quarto vinte e sete: as fantasias eróticas. Shua utilizou ao longo das narrativas o

erotismo para configurar as personagens e os serviços prestados por elas. Por não possuir um cunho totalmente sexual, esse erotismo não tem por finalidade estimular a sensualidade.

Zucchi (2014) afirma que

A origem etimológica da palavra erotismo alude a Eros. Os dicionários contemporâneos atribuem diferentes manifestações a esse conceito, oscilando entre o amor romântico e os desejos carnavais. Essa ambivalência denuncia o caráter instável e aberto do erotismo, evidenciando como o valor semântico do que é (ou não) erótico sofreu alterações ao longo da história. Nesse sentido, valer-se do conceito de erotismo significa não adotar um posicionamento estanque, mas considerá-lo como todas as manifestações do desejo sensual e amoroso, cujo imaginário evoca elementos simbólicos e subjetivos. (ZUCCHI, 2014, p. 3-4).

Não há a exaltação do sexo ou o estímulo sexual na obra de Shua, mas elementos eróticos sendo utilizados de maneira simbólica e subjetiva possibilitando ao leitor encontrar em cada relato as suas fantasias.

Encerramos nosso caminho pela *Casa* com o microrrelato que apresenta a prova visível de que os seus clientes deixam o estabelecimento satisfeitos:

CANTERAS DE FANTASÍAS

Las fantasías que se les ofrecen a los clientes poco inspirados son provistas por otros clientes que después de realizarlas ya no pueden o no desean conservarlas como fantasías. Sirven, sobre todo, como publicidad para la Casa, ya que cada una de ellas es la prueba visible de que un cliente se ha retirado satisfecho. (SHUA, 2009, p. 312).

CANTEIRAS DE FANTASIAS

As fantasias que são oferecidas aos clientes pouco inspirados são providas por outros clientes que depois de realizá-las já não podem ou não desejam conservá-las como fantasias. Servem, sobretudo, como publicidade para a Casa, já que cada uma delas é a prova visível que um cliente saiu satisfeito. (SHUA, 2009, p. 312).

A Casa de Gueixas é um ninho de fantasias. Até mesmo o mais desprovido de criatividade para criar suas próprias fantasias pode encontrar uma já usada pelos antigos clientes e usufruir dessa utopia. A cada fantasia descartada existe a

constatação da satisfação de um cliente e essa total satisfação funciona como propaganda para mais consumidores.

Os microrrelatos presentes na primeira parte do livro de Ana María Shua lidos de maneira integrada, como um romance, sugestão dada logo no primeiro microrrelato, termina com a averiguação da satisfação do leitor. Com o decorrer das narrativas, conhecemos os clientes, as mulheres, as fantasias que a *Casa* possui. Caso não se tenha suas próprias ilusões, pode-se usar aquelas encontradas no percurso até aqui.

Ferramentas, formas de carícias e de estímulos, gostos e desejos peculiares, máscaras e trajes simbólicos, metamorfoses, figuras já conhecidas no imaginário comum sendo desconstruídas, pupilas únicas, entre outros elementos foram apresentados ao leitor como meio para satisfazê-lo seja qual for a sua fantasia. Assim, o ninho de fantasias é fascinante e decepcionante simultaneamente, e isso é possível justamente porque estamos tratando do microrrelato.

Fascinante porque o cliente/leitor encontra em seu meio, dito de outra forma, em seu ninho, inúmeras possibilidades para conceber um significado para o que terminou de ler. Essas possibilidades atraem como uma lâmpada incandescente atrai e fascina insetos por sua luz como visto no início das análises.

Decepcionante pelo que resta depois da leitura dos microrrelatos para o leitor: a constatação de que a sua fantasia foi realizada e o que sobrou da mesma é apenas a confirmação de que aquilo idealizado em sua mente não passa de algo ilusório.

O microrrelato seduz por sua brevidade e por sua forma incomum. Percebe-se que ele tem sempre algo a dizer que não está explicitamente nas poucas linhas escritas na folha de papel. Valendo-se do humor, da ironia, do uso de metáforas, entre outros recursos, este gênero é capaz de apresentar uma crítica individual, uma reflexão, ou ainda funcionar como uma metaliteratura, ideia que foi defendida durante a leitura interpretativa de *Casas de Geishas*.

6. CONCLUSÃO

Diante do que foi exposto no decorrer deste estudo, conclui-se que os relatos presentes na primeira parte do livro *Casa de Geishas*, de Ana María Shua, funcionam como metáforas para explicar, elucidar e expor o próprio microrrelato. Assim, é possível afirmar que a Casa de Gueixas atua como o próprio livro de microrrelatos e *Casa de Geishas* torna-se então *A Casa de Microrrelatos*, ou ainda *O Livro de Microrrelatos*.

A fim de comprovar a tese acima descrita, inicialmente, uma breve síntese sobre a história e características do gênero microrrelato foi desenvolvida por ser necessário assumir uma postura teórica para defender a ideia de que o microrrelato é um gênero independente de outros com os quais tem familiaridade. Foram feitas também resumidas apresentações sobre a escritora Ana María Shua e sobre a emblemática figura da gueixa oriental, que possui destaque nesta pesquisa. Essas ponderações contribuíram para as análises desenvolvidas no último capítulo deste estudo.

A representação pode estar mais ou menos próxima da realidade do objeto representado, pois imaginam-se as características e se cria um estereótipo que pode não ser compatível com o real. Como foi visto no decorrer deste trabalho, isto ocorre com a construção da figura da gueixa oriental no ocidente: o senso comum ocidental pode associar a figura da gueixa oriental à cortesã e/ou prostituta de uma forma marginalizada, entretanto esta representação está longe da grandiosidade que é a gueixa verdadeiramente.

Existe um jogo intertextual entre as prostitutas do porto presentes no conjunto de microrrelatos de Ana María Shua e a figura emblemática da gueixa japonesa. Entretanto, esse diálogo estabelecido pela autora possui implicações importantes a serem consideradas, pois além de trazerem reflexões sobre temas importantes relacionados às formas de prazer, possibilita a leitura de metáforas para as particularidades presentes no gênero microrrelato.

O Ocidente possui uma visão sobre a gueixa japonesa que, mesmo distorcida, está presente nos microrrelatos de Shua. Edward Said *apud* Woodward (2000, p. 25) chama de “orientalismo” a tendência do Ocidente a produzir um conjunto de pressupostos e representações sobre o “Oriente” visto com fascinação e perigo, enaltecido como exótico e ameaçador. É dessa forma que as mulheres são apresentadas aos leitores: misteriosas, fascinantes, perigosas, exóticas e até mesmo ameaçadoras.

A falta de dados precisos ligada ao mistério do desconhecido colabora para que o imaginário ocidental crie imagens imprecisas sobre o Oriente. Como já foi mencionado, o senso comum associa a imagem dessa figura feminina com a cortesã e ignora a sua vida de sacrifício e treinamentos. Ana María Shua utiliza essas imagens (gueixa oriental e seu estereótipo ocidental) relacionando-as para construir suas personagens nas brevíssimas narrativas construindo uma relação evidente entre ambas as figuras comprovada durante as nossas análises.

Foi defendida a ideia de que essa relação seja uma representação do próprio microrrelato, pois, semelhantemente, esse gênero pode sofrer distorções que o colocam como um gênero menor ou subgênero de algum outro tipo de texto. Em síntese, a ideia equivocada do que seja a gueixa pode remeter a mesma ideia falsa de que o microrrelato não mereça ser prestigiado, dito de outro modo, marginalizado frente a outros gêneros.

Considerando que a figura da gueixa japonesa traz consigo certa delicadeza, no conjunto de microrrelatos integrados de Shua, existe um contraste com o leve, o delicado e o misterioso das mulheres japonesas com a rusticidade e a brutalidade como são apresentadas as mulheres do porto. O título do livro remete a esta imagem pronta da gueixa como mulher bela e delicada, mas esta imagem é quebrada na caracterização das personagens nos relatos de Shua. A todo o momento existe uma aproximação para haver a identificação com a gueixa japonesa, e há também um afastamento que nos lembra de que não estamos diante de algo milenar, mas sim de algo novo e incomum.

Existe aqui um choque. O leitor esperava encontrar uma Casa de Gueixas tradicional, mas se depara com algo maior, com narrativas capazes de causar

deleites, reconhecimentos, risos, reflexões. Esse choque também pode ser observado na estrutura das narrativas, pois além do final surpreendente ou enigmático, a própria forma do microrrelato pode promover grande impacto. O emprego de poucas palavras e a máxima concisão podem dar a sensação de certa rusticidade literária, como se a velocidade presente na narrativa fosse compartilhada com o ato de escrever do escritor. Mas esta rusticidade esconde um trabalho árduo e constante. A gueixa de Shua pode não ser como a tradicional do Oriente, mas padece e se esforça para agradar aos seus clientes. O microrrelato pode não ter o prestígio que os demais gêneros possuem, mas a finalidade literária de chegar ao leitor e tocá-lo de alguma forma é alcançada.

Se o importante para as gueixas japonesas é dominar assuntos culturais e tocar o *shamisen*, para as gueixas do porto o importante é pagar seus impostos e cumprir com as regras de regulamentação sanitária. Esses dados trazem esta figura feminina para um campo real: ter que pagar impostos e seguir regras sanitárias tiram qualquer magia idealizada referente à mulher e a colocam como um sujeito comum. Diferentemente, as gueixas nipônicas são vistas em um nível superior, como sujeitos distantes de práticas comuns como aquelas; como se participar de certos regulamentos sociais fosse algo que não faz parte de suas vidas. Encontra-se então, na obra de Shua, mulheres reais, narrativas reais, textos reais.

Tanto a figura da gueixa nipônica quanto a gueixa de Shua, são figuras femininas dotadas de mistérios e associadas ao prazer. Aquela de mais difícil acesso e esta mais acessível, mas ambas cumprem bem o seu papel frente aos seus clientes. Semelhantemente, a literatura tem esse poder, de maneira simples ou não, de refletir os anseios e necessidades do sujeito que se propõe a ler e permitir que o efeito literário aflore em seu interior.

A organização da *Casa de Geishas* representa o próprio conceito de livro. O estabelecimento possui uma estrutura com muitos cômodos e presta muitos serviços para o mais variado público, e cada um desses quartos e as possibilidades de prazer oferecidas possuem um universo complexo de significados que dialogam com o livro em papel. Desse modo, encontra-se em *Casa de Geishas* metáforas para o próprio gênero literário.

Constatou-se que na obra de Shua o leitor pode encontrar menções a diversos temas, mas, neste estudo, durante a interpretação das narrativas, alguns deles foram destacados por estarem ligados à literatura: romantismo, pós-modernismo, fantástico, realismo mágico, contos de fadas, erotismo, sadismo, gótico, bestiário. Há também a referência a alguns outros gêneros textuais como catálogo, receita, ritual. Além disso, é possível fazer ligações entre temas tratados por Shua e os desenvolvidos por grandes nomes da literatura universal como, por exemplo, Sade, Apollinaire, Vargas Llosa. Considerando essa rede temática literária, infere-se o quanto as narrativas trabalham com a própria literatura.

Casa de Geishas é “um bordel da imaginação, joga com os avatares do desejo em seu sentido mais amplo, não apenas o sexual.” Essa afirmação feita pela própria autora em entrevista para Claudia Lorenzón (2017) define resumidamente do que se trata sua obra: o leitor está diante do bordel da imaginação.

O microrrelato pode ser visto como o bordel da imaginação porque a sua existência depende da imaginação do leitor. Por esse motivo, foi incluída neste trabalho a reflexão em torno da ideia de que o microrrelato é um gênero que abarca os mais diversos assuntos de maneira democrática, visto que a sua brevidade e possibilidades de interpretações dão margem para reflexões mais próximas de cada leitor, e quem define essa proximidade temática é o próprio leitor, levado por sua imaginação e seus desejos, sejam eles quais forem.

O leitor tem a missão de formar completamente a *Casa* onde seus textos terão abrigo, pois o que ele tem diante de si são arranjos para serem organizados. Assim, ele recrutará os seus textos para a construção de um simulacro e terá para isso ferramentas em um campo de trabalho a fim de desenvolver os textos criando meios e “*Formas de Chegar*” a uma interpretação.

Dessa forma, a *Casa de Microrrelatos* disponibilizará ferramentas ferozes como a de “*Catalina*”, será capaz de prender seus leitores como “*Rosaura*”, além de poder despertar o desejo da ausência como “*A Que Não Está*”, ou o interesse e a cobiça como faz “*A Mulher do Próximo*”; pois o toque das narrativas são carícias perfeitas como podem ser encontradas no “*Quarto das Aranhas*”.

Pode ainda causar modificações permanentes como “*Márgara e Vanessa*”, ou um tipo de prazer extremo como “*A Seis Dedos*”, penetrar ou se deixar penetrar como fazem “*A Gorda*” e “*A Magra*”. Algumas vezes, o texto é infiel, como vimos em “*Deslealdade*”, mas todos são capazes de promover gozos e realizar fantasias, mesmo que esse gozo leve a algumas *decepções*. Tudo isso em apenas um texto e em todos simultaneamente, pois o leitor está diante de um “*Canteiras de Fantasias*” realizadas ou não que funcionam como forma de atrair os clientes/leitores, são como publicidade para a *Casa de Microrrelatos*.

O mapa para tais feitos está no próprio corpo da narrativa, como o mapa da pupila “*Jezabel*”, mas quem percorrerá o caminho são sempre os clientes/leitores. Estes, desde que possam pagar, sempre encontrarão o que procuram na *Casa* ou nos microrrelatos. Pollastri (2007) já afirmou que o brevíssimo relato circula nas paredes de nosso cérebro em busca de um significado que nunca pode ser encerrado. É necessário acrescentar a esta ideia um ponto: o microrrelato circula pelas paredes de nosso cérebro buscando significações que nunca são encerradas para nos mostrar algo que ainda poderia ser desconhecido.

7. REFERÊNCIAS

7.1. Sobre Ana María Shua

ALEJO SANTIAGO, Jesús. **Narrar es como respirar**: Ana María Shua. Milenio. Mexico, mar. 2016. Disponível em <<http://www.milenio.com/cultura/narrar-es-como-respirar-ana-maria-shua>> Acesso em 07 jan. 2018.

ALMEIDA, Lélia. As mães e as filhas e as avós e as netas nas narrativas genealógicas. **Destiempos**, Distrito Federal do México, v. 1, n. 19, p.605-628, abr. 2009. Disponível em: <<http://www.destiempos.com/n19/almeida.pdf>>. Acesso em: 17 nov. 2016.

BOCCUTI, Anna. Escritura y reescrituras entre humor e ironía: las microficciones de Ana María Shua. **Orillas Rivista d'ispanistica**, 2: 1-11, 2013. Disponível em <http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_2/01Boccuti_rumbos.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2017.

CASAS CARO, Facundo Gabriel. Aproximaciones a la obra de Ana María Shua:: Hacia una lectura del microrrelato como intergénero rizomático. **Síntesis**, Córdoba, v. 1, n. 4, abr. 2013. Disponível em: <<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/sintesis/article/view/12234/12563>>. Acesso em: 22 abr. 2018.

CORVALÁN, Graciela N. V.. Conversación con Ana María Shua. **Inti: Revista de literatura hispânica**, v. 1, n. 65, p.316-331, 2007. Disponível em: <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2418&context=inti>>. Acesso em: 08 nov. 2016.

CRESTA DE LEGUIZAMÓN, María Luisa. Narrar desde el humor (tres escritoras argentinas: Ana María Shua, Cristina Wargon y Luisa Futuroransky). Iztapalapa 37, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades, n. 37, p. 167-174, jul/dez 1995.

DI GERÓNIMO, Miriam. Intimidad, deseo y erotismo en Casa de Geishas de Ana María Shua. **Cuadernos de CILHA**, Universidad Nacional de Cuyo Mendoza, Argentina, v. 11, n. 13, p.21-29, 2010. Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181714924004> Acesso em: 21 nov. 2016.

ESPINOZA-VERA, Marcia. El humor como estrategia feminista en la obra de escritoras contemporáneas de América latina. Razón y Palabra: "cultura digital y vida cotidiana en Iberoamérica: Una revisión crítica más allá de la comunicación.", n. 73, ago/out 2010.

FERREIRA, Léia Nays Morais. O universo argentino de Ana María Shua: uma tradução cor-de-rosa. 2013. 47 f. Dissertação (Mestrado) - Bacharelado em Letras - Tradução – Espanhol, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

FRIERA, Silvina. Entrevista a Ana María Shua, por Todos los universos posibles. Página 12. Buenos Aires. Out. 2017. Disponível em: <<https://www.pagina12.com.ar/72521-siempre-tuve-una-natural-tendencia-a-la-brevidad>> Acesso em: 02 dez 2018.

GALLEGO-DÍAZ, Soledad. **La minificción tiene posibilidades infinitas**: Entrevista a Ana María Shua. 2009. Disponível em: <http://elpais.com/diario/2009/04/11/babelia/1239407411_850215.html>. Acesso em: 22 nov. 2016.

GLIEMMO, Graciela. Erotismo y narración en Los amores de Laurita. **Interamer**: El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua, v. 70, 2001. Disponível em: <http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/ens2_2/index.aspx?culture=en&navid=221>. Acesso em: 23 nov. 2017.

LORENZÓN, Claudia. Ana María Shua: "Quise contar una historia muy políticamente incorrecta". **Télam: Agência de Notícias**. Buenos Aires, jul. 2016. Disponível em: <<http://www.telam.com.ar/notas/201607/155708-ana-maria-shua-hija-libro.html>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

_____. Un recorrido por los universos literarios de Ana María Shua. **Infobae**. Buenos Aires. set. 2017. Disponível em: <<https://www.infobae.com/cultura/2017/11/13/un-recorrido-por-los-universos-literarios-de-ana-maria-shua/>>. Acesso em: 30 maio 2018.

MATEOS-VEGA, Mónica. **Reivindica autora la tradición y el vigor del cuento en AL**. 2016. Periodico La Jornada. Disponível em: <<http://www.jornada.unam.mx/2016/03/22/cultura/a04n1cul>>. Acesso em: 09 dez. 2016.

MURCIA MARTÍNEZ, María del Carmen. **La perversion del lenguaje femenino en relatos de Ana María Shua y Silvina Ocampo**. 2016. 380 f. Tese (Doutorado) - Curso de Facultad de Filología, Departamento de Filología Española IV, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2016. Disponível em: <<http://eprints.ucm.es/39720/1/T37886.pdf>>. Acesso em: 09 dez. 2016.

PEREL, Mariana. Creadores en acción: Ana María Shua, la reina del microrrelato. Clarín: Cultura. Buenos Aires, set. 2017. Disponível em: <<https://www.clarin.com/cultura/ana-maria-shua-reina->

microrrelato_0_HyYbUTUj-.html > Acesso em: 05 dez. 2017.

RIPETTA, Maria. Entrevista a Ana María Shua. **BAE Negocios**. Buenos Aires, jan. 2018. Disponível em < <https://www.baenegocios.com/suplementos/El-microrrelato-es-un-genero-para-quienes-les-gusta-mucho-leer-20180125-0037.html> > Acesso em: 05 nov. 2018.

RODRÍGUEZ, Emma. **Ana María Shua: “Me gusta apretar al lector y ser dulce a la vez”**: Entrevista a Ana María Shua. 2013. Disponível em: <<https://lecturassumergidas.com/2013/05/15/ana-maria-shua-me-gusta-apretar-al-lector-y-ser-dulce-a-la-vez/>>. Acesso em: 05 dez. 2016.

RODRÍGUEZ, Saturnino. Criaturas pequeñas y feroces, como las pirañas: Conversación con Ana María Shua. **El Cuento En Red** revista electrónica de teoría de la ficción breve, v. 1, n. 18, p.25-31, 2008. Disponível em: <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-302-4669psl.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2016.

ROMERO NAVARRO, Rosa. El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua. **Estudios de Literatura**, Castilla, v. 1, n. 4, p.249-269, 2013.

SCHWEBLIN, Samanta. Prólogo: Sobre Ana María Shua,. In: SHUA, Ana María. **Contra el tiempo**. Madrid: Páginas de Espuma, 2013. p. 9-24.

SHUA, Ana María. **Cazadores de letras**: minificción reunida. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.

TOMASSINI, Graciela. De las constelaciones y el Caos: Serialidad y dispersión en la obra minificcional de Ana María Shua. **El Cuento en Red** revista electrónica de teoría de la ficción breve, v.1, n.13, p. 14-38, 2006.

7.2. Sobre microrrelato

ÁLAMO FELICES, Francisco. El microrrelato: Análisis, Conformación y Funcións de sus categorías narrativas. **Revista Signa**, Madrid, n. 19, p.161-180, jul. 2010. Disponível em: <<http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/viewFile/6233/5966>>. Acesso em: 21 ago. 2017.

ALBORNOZ, Carla Victoria; **Pequenas resistências da narrativa: a microficcção em três vozes**. 2008. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ALMEIDA, M. **A minificação do Brasil – em defesa dos frascos e comprimidos**. Oliveira: Ed. Clube de Autores, 2010.

_____. **Pioneiros do miniconto no Brasil: resgate histórico-literário**. Oliveira: Gráfica e Editora Santa Cruz, 2012.

ANDRES-SUÁREAZ, Irene. Prólogo. In: ANDRES-SUÁREAZ, Irene; RIVAS, Antonio (Ed.). **La era de la brevedad**. Palencia: Menoscuarto, 2008. p. 11- 21.

_____. El microrrelato: caracterización y limitación del género. In: ROAS, David. (Org.) **Poéticas del microrrelato**. Madrid: Arco Libros, 2010a.

_____. **El microrrelato español: Una estética de la elipsis**. Palencia: Menoscuarto, 2010b.

CAPAVERT, Tatiana da Silva. **Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica**. 2004. 98 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Literatura Comparada, Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004. Disponível em:
<<https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/6117/000436913.pdf?>>. Acesso em: 13 fev. 2017.

CASAS, Ana. Lo fantástico en el microrrelato español. In: ANDRES-SUÁREAZ, Irene; RIVAS, Antonio (Ed.). **La era de la brevedad**. Palencia: Menoscuarto, 2008. p. 137-157.

CEBALLOS, Mariví Alonso. **El microrrelato argentino: intertextualidad y metaliteratura**. 2014. 466 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Filología Española, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013. Disponível em:
<<http://eprints.ucm.es/24632/1/T35158.pdf>>. Acesso em: 21 nov. 2016.

FERNÁNDEZ PÉREZ, José Luis. El microrrelato en Hispanoamérica: dos hitos para una historiografía / nuevas prácticas de escritura y de lectura. **Literatura y Lingüística**, Santiago, n. 21, p.45-54, 2010. Disponível em:
<https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-58112010000100004>. Acesso em: 23 nov. 2017.

GONZAGA, Pedro. **A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?**. 2007. 117 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007. Disponível em:
<https://www.ufrgs.br/ppgletas/defesas/2008/Pedro_Dutra_Gonzaga.pdf>. Acesso em: 15 fev. 2017.

HERNÁNDEZ MIRÓN, Juan Luis. Manifestaciones de la estética posmoderna en la aparición y desarrollo del microrrelato. **Anmal Electrónica** 29, Madrid. p.123-140, 2010.

KOCH, Dolores M. Retorno al micro-relato: algunas consideraciones. **El cuento en red**, nº1, p. 20-31, 2000. Disponível em: http://cuentoenred.org/cer/numeros/no_1/pdf/no1_koch-bio.pdf. Acesso em: 30 mar. 2017.

LAGMANOVICH, David. Introducción: El microrrelato en nuestra cultura. In: _____ **La otra mirada: Antología del microrrelato hispánico**. Palencia: Menoscuarto, 2005. p. 8-33.

_____. **El microrrelato. Teoría e historia**. Palencia: Menoscuarto, 2006.

LARREA, María Isabel. Estrategias lectoras en el microcuento. **Estudios Filológicos**, Valdivia, v. 1, n. 39, p.179-190, set. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132004003900011#Yepes>. Acesso em: 07 nov. 2016

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

POLLASTRI, Laura (Org). El microrrelato argentino contemporáneo. In:_____ **El límite de la palabra: Antología del microrrelato argentino contemporáneo**. Palencia: Menoscuarto, 2007a. p. 11-26.

_____. Microrrelato y subjetividad. **El Cuento En Red: Revista de Estudios sobre Narrativa Breve**, Neuquén, v. 1, n. 15, p.80-87, set. 2007b. Disponível em: <http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/10-219-2788tkq.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2017.

ROAS, David. Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad. In: REVILLA, Ana Calvo; NAVASCUÉS, Javier de (Ed.). **Las fronteras del microrrelato: Teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano**. Vervuert: Iberoamericana, 2012. p. 53-63.

RÓDENAS DE MOYA, Domingo. El microrrelato en la estética de la brevedad del Arte Nuevo. In: ANDRES-SUÁREAZ, Irene; RIVAS, Antonio (Ed.). **La era de la brevedad**. Palencia: Menoscuarto, 2008. p. 77-121.

ROJO, Violeta. La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima. **Cuadernos de Literatura** v. 20, n. 39, p. 374-386, jan. 2016.

Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-39.mnel>> . Acesso em: 10 fev. 2017.

SANFELICI, Agnes. **Narrativas curtas dos anos 90: suturas/rupturas**. 2009. 214 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/22982/000738280.pdf?...1>>. Acesso em: 10 fev. 2017.

SILVA, Olga Ozaí da. **Miniconto: uma nova proposta para a literatura juvenil**. 2013. 98 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Maringá, 2013.

SPALDING, Marcelo. **Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea**. 2008. 81 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp080595.pdf>>. Acesso em: 21 fev. 2017.

_____. Presença do miniconto na literatura brasileira. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p.65-76, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/conexaoletas/article/view/55443/33705>>. Acesso em: 06 fev. 2017.

TOMASSINI, Graciela; COLOMBO, Stella Maris. La minificción como clase textual transgenérica. **Revista Internacional de Bibliografía**, Rosario, v. 1-4, n. 41, p.83-88. 1996. Disponível em: <http://www.educoas.org/porta/bd/digital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/capitulo1.aspx?culture=es&navid=201>. Acesso em: 10 abr. 2017.

VIEIRA, Miguel Heitor Braga. **Formas mínimas: minifcção e literatura brasileira contemporânea**. 2012. 160 f. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2012.

_____. Origens do miniconto brasileiro contemporâneo. **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, v. 17, n. 28, p.66-80, ago. 2015.

ZAVALA, Lauro. El cuento ultracorto bajo el microscopio. **Revista de Literatura**, v. 64, n. 128, p.539-553, 2002. Disponível em: <<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/183/193>>. Acesso em: 26 abr. 2017.

7.3. Sobre o feminino e a gueixa

ALMAZÁN TOMÁS, Vicente David. Geisha, esposa y feminista: Imágenes de la mujer japonesa en la prensa española (1900-1936). **STVDIVM. Revista de Humanidades**, Zaragoza, v. 1, n. 10, p.253-268, jul. 2004.

DALBY, Liza. **Geisha**. London: Vintage, 2000.

DÁVILA, Sérgio. Memórias de uma Gueixa cria polêmica. **Folha de S. Paulo: Folha Online**. São Paulo. 28 dez. 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u56319.shtml>>. Acesso em: 05 dez. 2017.

ECHEVERRÍA, Ana. Geishas: mitos y verdades. **Historia y Vida**, Barcelona, n. 535, 05 out. 2017. Disponível em: <http://www.lavanguardia.com/historiayvida/geishas-mitos-y-verdades_11732_102.html>. Acesso em: 25 jun. 2018.

GOLDEN, Arthur. **Memórias de uma Gueixa**. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Imago, 2006. 460 p.

GÓMEZ, Laura. Profesión Geisha: mitos y realidades. **Munda Asia Pacífico**, Medellín, v. 3, n. 2, p.50-56, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.eafit.edu.co/centros/asia-pacifico/estudiantes/Documents/mundo-asia-pacifico-4.pdf#page=50>>. Acesso em: 11 jul. 2014.

KIM, Hye-jeoung. **Orientalismo en la literatura española finisecular**: Sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa. 2011. 457 f. Tese (Doutorado) - Curso de Filología, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011.

MEMOIRS of a Geisha (filme). Direção de Rob Marshall. [S.I.]: Columbia Pictures e Dreamworks Pictures, 2005. (145 min.), DVD, son., color. Legendado.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A condição feminina revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: UFPB/Editora Universitária, 2003.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ZINANINI, Cecil Jeanine Albert. Literatura e história na América Latina: representações de gênero. **MÉTIS: história & cultura** – v. 5, n. 9, p. 253-270, jan./jun. 2006

7. 4. Geral

AMORIM, Silvana Vieira da Silva. **Guillaume Apollinaire: fábula e lírica**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, Prefácio, Introdução, Comentário e Apêndices, Eudoro de Souza. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa, Portugal, 2003.

AUGIER, Ángel. **Páginas de Vida: Poesía y Prosa**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007. 582 p.

BATALHA, Maria Cristina. Literatura fantástica: algumas considerações teóricas. **Let & Let**, Uberlândia, v. 28, n. 2, p.481-504, jul. 2012. Disponível em: <file:///C:/Users/Dani/Downloads/25877-100989-1-PB.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2017.

BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada: O Antigo e o Novo Testamento**. Trad. João Ferreira de Almeida. Edição revista e corrigida. Santo André: Geográfica editora, 2006.

BAUMAN, Z. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

CASAL, Julián del. **Poesía Completa y prosa selecta**. Madrid: Verbum, 2001.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989.

CHKLÓVSKI, Victor. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de O. (org.) **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: 1984.

ECO, Umberto. **Lector in fabula**. A cooperação interpretativa nos textos narrativos. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

FRANCO FILHO, Odilon de Mello. A civilização do mal-estar pela não-felicidade. **Revista Brasileira de Psicanálise**, São Paulo, v. 43, n. 2, p.183-192, 2009. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/rbp/v43n2/v43n2a16.pdf>>. Acesso em: 26 jan. 2017.

FRANCO Jr., Arnaldo. Operadores de leitura narrativa. In: BONNICI, Thomas & ZOLIM, Lúcia. **Teoria literaria: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.

GARCÍA, Mara. Lo grotesco humorístico en Pantaleón y las visitadoras. **Mester**, Lexington, v. 2, n. 24, p.33-41, set. 1995. Disponível em: <<https://escholarship.org/uc/item/7g3283xk>>. Acesso em: 05 jan. 2019.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Veja, 1979.

GOTLB, N. B. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção**. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

LEITE, L.C.M. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

LUFT, Gabriela. Platão e Aristóteles:: diferentes perspectivas da atividade mimética. **E-hum**, Belo Horizonte1, v. 1, n. 1, p.1-6, nov. 2008. Disponível em: <<http://revistas.unibh.br/index.php/dchla/article/view/371/192>>. Acesso em: 23 mar. 2017.

MANCUSO, V.; PACOMIO, L. (Orgs.). **Lexicon** – Dicionário teológico enciclopédico. Tradução: João Paixão Neto e Alda da Anunciação Machado. São Paulo: Loyola, 2003, 823 p.

MELO, Letícia Cortellete. O Poder sexual do vampiro literário. **Uox**: Revista Acadêmica de Letras-Português, Florianópolis, v. 2, n. 2, p.29-41, jul. 2013.

MICHAELIS. **Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa**. 2019. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: 05 ago. 2018.

MONTE, Sheila da Silva. **A identidade do sujeito na pós-modernidade**: algumas reflexões. Itabaiana: Gepiadde, ano 6, volume 12. Julho-dezembro de 2012.

MORAES, Isabella Lígia. Modernidade e Modernismo em Rubén Darío. **Cespuc**, Belo Horizonte, n. 22, p.107-114, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/cadernoscespuc/article/viewFile/8129/7080>>. Acesso em: 15 maio 2018.

PEDRO, Renata Lopes. Literatura e Transgressão: Sade, Masoch e Bataille. **Anuário de Literatura**, Florianópolis, p.51-58, ago. 2007.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego**. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

ROAS, David. **Tras los límites de lo real**. Una definición de lo fantástico. Madrid: Páginas de Espuma, 2011.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

SANTOS, Emanuel José dos. O catálogo de exposição como gênero textual. **Memento**: Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, Três Corações, v. 8, n. 1, p.1-17, jul. 2017. Disponível em: <http://periodicos.unincor.br/index.php/memento/article/viewFile/3979/pdf_95>. Acesso em: 06 jan. 2019.

SANTOS, Luciano dos. As Identidades Culturais: Proposições Conceituais e Teóricas. **Rascunhos Culturais**, Coxim/ms, v. 2, n. 4, p.141-157, dez. 2010. Disponível em: <http://revistarascunhos.sites.ufms.br/files/2012/07/4ed_artigo_9.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2016.

SILVA, Maria das Graças Gomes Villa da. O fantástico e a inquietante estranheza. In: VOLOBUEF, Karin et al (Org.). **Dimensões do fantástico, mítico e maravilhoso**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p. 225-239.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

SILVEIRA, Danieli Munique Fontes da. **O arquétipo da Grande Mãe na representação da Bruxa em contos fantásticos contemporâneos**. 2015. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Universidade Estadual Paulista Campus São José do Rio Preto, São José do Rio Preto, 2015.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: _____ EIKHENBAUM, Boris. et. al. **Teoria da literatura: os formalistas russos**. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et. al. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-204.

VARGAS LLOSA, Mario. **Pantaleón y las visitadoras**. Barcelona: Seix Barrai, 1973.

VILLANUEVA, Darío. **El comentario del texto narrativo: cuento y novela**. Madrid: Marenostum, 2006.

WOODWARD, Kethryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença. A perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis-RJ: Vozes, 2000.

ZUCCHI, Vanessa. Do prazer do texto ao prazer da crítica. **Investigações**, Porto Alegre, v. 27, n. 1, p.1-13, jan. 2014.