



**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**

Câmpus de São José do Rio Preto

Vanderlei de Souza

**PEQUENO COMO UM DINOSSAURO: MICROCONTO, UM
GÊNERO AUTÔNOMO**

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2021

Vanderlei de Souza

**PEQUENO COMO UM DINOSSAURO: MICROCONTO, UM
GÊNERO AUTÔNOMO**

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

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Aquati.

SÃO JOSÉ DO RIO PRETO

2021

S729p

Souza, Vanderlei de

Pequeno como um dinossauro: : microconto, gênero autônomo /
Vanderlei de Souza. -- São José do Rio Preto, 2021
162 f.

Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto

Orientador: Cláudio Aquati

1. Literatura Brasileira. 2. Teoria Literária. 3. Microconto. 4.
Gênero literário. 5. Gênero discursivo. 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.

Vanderlei de Souza

**PEQUENO COMO UM DINOSSAURO: MICROCONTO, UM
GÊNERO AUTÔNOMO**

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

Comissão Examinadora

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

Prof^a. Dr^a. Cynthia Agra Brito Neves
UNICAMP

Prof^a. Dr^a. Neide Elias
UNIFESP

Prof^a. Dr^a. Norma Wimmer
UNESP - São José do Rio Preto

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

São José do Rio Preto

19 de janeiro de 2021

*A Edegal de Souza que partiu durante esta minha jornada,
nãõ sem antes me proporcionar as maiores lições que já tive.*

AGRADECIMENTOS:

Ao meu Orientador, Prof. Dr. Cláudio Aquati, pelo apoio, calma, sabedoria e respeito com que conduziu o processo de orientação;

Ao meu pai (*in memoriam*), pelo exemplo de vida e por sempre incentivar e apoiar meu percurso acadêmico;

Aos meus filhos, mãe e irmãos pelo amor, amizade, carinho, compreensão e por todas as experiências boas e desafios que vivemos;

À namorada Auri, pelo amor, carinho, compreensão e momentos inesquecíveis;

Aos meus Coordenadores e Diretora da Fatec Carapicuíba, que deram todo o apoio possível para que eu pudesse empreender essa jornada;

Aos amigos Sully, Lia e Neidoca, pela eterna amizade, ainda que distante;

Aos meus gatos, pela paz que a convivência animal traz.

Ao Prof. Dr. Pablo Simpson Kilzer Amorim, pela coordenação do curso de pós-graduação e por aceitar fazer parte da banca de qualificação;

À Profa. Dra. Cynthia Agra Brito Neves, pelas aulas maravilhosas na Unicamp, pelo posicionamento político e por aceitar fazer parte da banca de qualificação;

Aos professores e funcionários da Unesp São José do Rio Preto, pelo apoio e ensinamentos;

Às Profas. Dras. Neide Elias e Roxana Guadalupe Herrera Álvarez, pelas valiosas contribuições durante a qualificação;

À equipe de Coordenadores e Formadores do CENPEC, que se tornaram amigos para sempre, ainda que distantes. Faço questão de nomeá-los: Suely, Júlio, Roseli, Ivone, Renata, Edward, Laércio, Cíntia, Débora e Meyri.

Quando despertou, a tese ainda estava lá¹.

(SOUZA, 2021)

¹ Microconto inédito de nossa autoria.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo demonstrar que composições literárias narrativas extremamente breves, ou seja, de até três linhas ou cinquenta palavras, aproximadamente, as quais chamamos, dentre outras denominações, microconto, não devem ser consideradas subgênero do conto literário, ainda que possam compartilhar de muitas de suas características. É, portanto, justo afirmar que o microconto hiperbreve deve ser reconhecido como um gênero discursivo e literário autônomo. Na esfera da Literatura, mais especificamente no estudo das micronarrativas, o assunto ocupa lugar de destaque e é alvo de constante reflexão e debate. Para sustentar nossa tese, buscamos, primeiramente, conhecer o objeto de estudo, suas origens, trajetória histórica, principais autores e textos, além de nos apropriarmos de sua estrutura linguístico/discursiva. A partir desse conhecimento, passamos a delimitar ainda mais o objeto no que tange a sua extensão para então selecionar o corpús que se compõe de obras extraídas da antologia *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire, 2004), do livro *Linha única* (Carrascoza, 2016), do estudo de Lagmanovich (2006), *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas* e de sites da internet, principalmente o *minicontos.com.br*. Como categorias de análise estabelecemos as mesmas selecionadas por um dos principais detratores da tese que ora defendemos, David Roas (2006): traços formais, temáticos, discursivos e pragmáticos. Na verdade, categorias adaptadas do conceito de gênero de Bakhtin (2016) que pressupõe forma composicional, conteúdo temático e estilo, como bases da estrutura de qualquer gênero. O aparato teórico utilizado engloba concepções advindas de áreas como Teoria da recepção, Análise de Discurso, Linguística textual, Teoria Literária e Leitura Subjetiva.

Palavras-chave: Microconto. Gênero literário. Gênero discursivo. Teoria literária.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo demostrar que las composiciones literarias narrativas extremadamente breves, es decir, de hasta tres líneas o cincuenta palabras, aproximadamente, que llamamos, entre otras denominaciones, microrrelatos, no deben ser consideradas subgénero del relato literario, aunque puedan compartir muchas de sus características. Por lo tanto, es justo decir que el microrrelato hiperbreve debe ser reconocido como un género discursivo y literario autónomo. En el campo de la Literatura, más concretamente en el estudio de las micronarrativas, el tema ocupa un lugar destacado y es objeto de constante reflexión y debate. Para sostener nuestra tesis buscamos, en primer lugar, conocer el objeto de estudio, sus orígenes, trayectoria histórica, principales autores y textos, además de apropiarnos de su estructura lingüística/discursiva. A partir de este conocimiento, comenzamos a delimitar aún más el objeto en cuanto a su extensión, para luego seleccionar el corpus que está compuesto por obras extraídas de la antología *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire, 2004), del libro *Linha Única* (Carrascoza, 2016), del estudio de Lagmanovich (2006), *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas* y sitios de internet, principalmente *microcontos.com.br*. Como categorías de análisis, establecimos las mismas categorías seleccionadas por uno de los principales detractores de la tesis que ahora defendemos, David Roas (2006): rasgos formales, temáticos, discursivos y pragmáticos. De hecho, categorías adaptadas del concepto de género de Bakhtin (2016) que presupuso forma compositiva, contenido temático y estilo, como bases de la estructura de cualquier género. El aparato teórico utilizado engloba conceptos de áreas como Teoría de la Recepción, Análisis del Discurso, Lingüística Textual, Teoría Literaria y Lectura Subjetiva.

Palabras clave: Microrrelato. Género literario. Género discursivo. Teoría literaria.

ABSTRACT

This study aims to demonstrate that extremely brief narrative literary compositions, that is, of up to three lines or approximately fifty words, which we call, among other denominations, sudden fiction, should not be considered subgenre of the short stories, even though they may share many of its characteristics. It is therefore fair to say that the hyperbrief narratives should be recognized as an autonomous discursive and literary genre. In the field of Literature, more specifically in the study of micronarratives, the subject occupies a prominent place and is the subject of constant reflection and debate. To support our thesis, we seek, first, to know the object of study, its origins, historical trajectory, main authors and texts, in addition to appropriating its linguistic/discursive structure. Based on this knowledge, we began to further delimit the object in terms of its extension, then select the corpus that is composed of works extracted from the anthology *Os cem menores contos brasileiros do século* (Freire, 2004), from the book *Linha Única* (Carrascoza, 2016), from the study by Lagmanovich (2006), *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas* and internet sites, mainly *microcontos.com.br*. As analysis categories, we established the same categories selected by one of the main detractors of the thesis that we now defend, David Roas (2006): formal, thematic, discursive and pragmatic traits. In fact, categories adapted from Bakhtin's (2016) concept of genre that presupposed compositional form, thematic content and style, as bases of the structure of any genre. The theoretical apparatus used encompasses concepts from areas such as Reception Theory, Discourse Analysis, Textual Linguistics, Literary Theory and Subjective Reading.

Keywords: Sudden fiction. Literary genre. Discursive genre. Literary theory.

SUMÁRIO

| | | |
|-------------|--|----|
| 1. | INTRODUÇÃO | 13 |
| 2. | PEQUENO PANORAMA DO MICROCONTO | 20 |
| 2.1. | Gênese e ascensão de um aspirante a gênero literário/discursivo | 21 |
| 2.2. | As <i>Greguerías</i> de La Serna, no início do século XX | 24 |
| 2.3. | O microconto começa a sistematizar-se – segunda metade do século XX | 26 |
| 2.4. | Consolidação e expansão | 27 |
| 2.5. | O microconto brasileiro | 28 |
| 2.5.1. | Incidentais | 28 |
| 2.5.1.1. | Oswald de Andrade | 29 |
| 2.5.1.2. | Machado de Assis | 30 |
| 2.5.2. | Desbravadores | 32 |
| 2.5.2.1. | Marina Colasanti | 32 |
| 2.5.2.2. | Vilma Arêas | 33 |
| 2.5.2.3. | Zulmira Tavares | 35 |
| 2.5.2.4. | Dalton Trevisan | 37 |
| 2.5.3. | A geração 90 e os Cem menores contos | 38 |
| 2.5.4. | A década de 2010 | 41 |
| 3. | MICROCONTO E GÊNERO LITERÁRIO | 42 |
| 3.1. | Gênero literário e sua evolução | 43 |
| 3.2. | Microconto e conto literário | 46 |
| 3.2.1. | O conto e a economia de recursos | 48 |
| 3.2.2. | O microconto e a economia de recursos | 50 |
| 3.3. | Microconto, conto literário e poesia | 53 |
| 3.4. | Microconto, piada e chiste | 59 |
| 3.4.1. | Quatro microcontos, três sob suspeita | 61 |
| 3.5. | À guisa de conclusão | 65 |
| 4. | MICROCONTO E GÊNERO DO DISCURSO | 66 |
| 4.1. | O que é gênero discursivo? | 66 |
| 4.2. | A constituição do gênero em Bakhtin | 72 |
| 4.2.1. | Tema | 74 |

| | |
|---|------------|
| 4.2.2. Estilo | 75 |
| 4.2.3. Forma composicional | 77 |
| 4.3. Microconto como gênero: objeto de disputa teórica | 78 |
| 4.3.1. Quinze hipóteses de Blanco | 78 |
| 4.3.2. Questões de gênero do microconto segundo Lagmanovich: da derivação e filiação genérica à hibridez | 83 |
| 4.3.3. David Roas e o estatuto genérico do microconto | 85 |
| | |
| 5. PARA LER O MICROCONTO | 87 |
| 5.1. Abordagens teóricas de leitura e microconto | 88 |
| 5.1.1. Estratégias de leitura e microconto | 88 |
| 5.1.2. Interpretação e microconto | 90 |
| 5.1.3. Não-dito, interpretação e microconto | 93 |
| 5.1.4. Microconto e leitura subjetiva do espaço íntimo | 95 |
| 5.2. Leitura de microcontos: protocolo verbal | 98 |
| 5.2.1. Peculiaridades na leitura de microcontos | 104 |
| 5.3. Retomando à guisa de sistematização | 104 |
| | |
| 6. MICROCONTO COMO GÊNERO AUTÔNOMO: ANÁLISE DOS TRAÇOS FORMAIS, TEMÁTICOS, DISCURSIVOS E PRAGMÁTICOS | 106 |
| 6.1. O <i>status</i> genérico do microconto em Roas | 108 |
| 6.1.1. Traços formais..... | 108 |
| 6.1.1.1. Elementos da narrativa | 109 |
| 6.1.1.2. Título | 112 |
| 6.1.1.3. O final do microconto | 121 |
| 6.1.2. Traços temáticos | 125 |
| 6.1.2.1. Intertextualidade x intertextualidade literária | 126 |
| 6.1.2.2. Intertextualidade, ironia, paródia e metaficção | 127 |
| 6.1.2.3. Intertextualidade literária, humor e intenção crítica | 129 |
| 6.1.3. Traços discursivos | 137 |
| 6.1.3.1. Hiperbrevidade, concisão e intensidade | 138 |
| 6.1.3.2. Fragmentariedade | 140 |
| 6.1.3.3. Hibridez | 142 |

| | | |
|-----------|--|------------|
| 6.1.4. | Traços pragmáticos: atitude leitora diante do microconto | 144 |
| 7. | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 149 |
| | REFERÊNCIAS | 155 |

1. INTRODUÇÃO

Estudo, aqui, composições literárias hiperbreves, narrativas, notadamente conhecidas, mas nem sempre, como microcontos, dentre outras designações. Identificamos, na maioria desses textos curtíssimos, uma estética própria que se constrói a partir de vácuos semânticos deixados pelo autor e que pressupõem um interlocutor com grande domínio de suas competências leitoras. Em tais produções, normalmente *in media res*, o título, quando aparece, na maioria das vezes, tem um papel importante, quando não decisivo, no processo de construção de sentidos. Há intensa valorização polissêmica com a utilização de um exíguo conjunto de recursos, de forma que, cada lexema, cada fonema, seja escolhido pelo autor de forma a produzir o máximo de tensão semântica. A ironia, a crítica, o humor e o fantástico são eixos que, frequentemente, habitam o desenvolvimento temático deste espécime narrativo.

Começo por situar o objeto de estudo em questão, ainda de uma forma geral, quanto a sua nomenclatura, seu surgimento, e suas características. Tais tarefas têm sido alvo de reflexões e divergências por parte dos estudiosos do assunto, como demonstro a seguir.

Coube a Dolores Koch cunhar o termo *microrrelato* em um estudo de 1981, sobre autores mexicanos, tais como Julio Torri, Augusto Monterroso² e Juan José Arreola, alguns dos mais importantes escritores que se incursionaram por essa seara, para nomear o fenômeno literário que a intrigava, uma vez que não parecia se encaixar nos modelos narrativos existentes (KOCH, 2004). Demonstrou preocupação com a designação dessas formas breves que lhe chamaram a atenção, como fica evidente no trecho abaixo:

É natural que as classificações não sejam importantes para os escritores, mas são essenciais apenas para que os estudiosos possam apreciar as características e recursos literários usados³ (KOCH, D., 2004, p. 47)

Depois de Koch, surge uma vasta gama de designações. Entretanto, no mundo hispanofalante, em que essa forma literária ganhou bastante notoriedade, embora sejam utilizados termos como *minicuento*, *microcuento*, *minificción*, *hiperbreve*, *fractal*, entre

² Monterroso, embora de nascença hondurenha, naturalizou-se hondurenho, mas passou a maior parte de sua vida no México.

³ Es natural que las clasificaciones no sean importantes para los escritores, pero son esenciales para que los estudiosos puedan apreciar las características y los recursos literarios utilizados.

outros, o termo *microrrelato* ainda é bastante aceito e provavelmente o mais difundido, entretanto, dependendo do país, há certa variação. Irene Andres-Suárez aponta que na Argentina a designação é *microrrelato*; na Venezuela e na Colômbia preferem *minicuento*, no Chile, *microcuento* e no México, por influência de um dos maiores estudiosos do assunto, Lauro Zavala, há a opção por uma denominação mais ampla, a saber, *minificción*. Nos Estados Unidos, o fenômeno, que foi associado ao minimalismo, ganha designações tais como *short short fiction*, *flash fiction*, *sudden fiction*, *short short stories* e *minute stories*. No Brasil, Marcelino Freire, em 2004, organiza uma antologia que reúne cem narrativas de até cinquenta letras, de cem escritores brasileiros e opta por chamá-las microcontos. Em concursos literários brasileiros organizados na Internet, é comum a utilização do termo miniconto e, em menor escala, nanoconto.

Há, ainda, outras denominações para nosso objeto de estudo, incluindo alguns bastante incomuns, como relata Koch (2004, p. 9): *Entre os muitos nomes, alguns pitorescos foram experimentados, como, em inglês, contos de cartão-postal. Na China é chamado de conto de bolso*⁴. Nesta Tese utilizaremos o termo microconto, por ser uma das designações mais usadas, ao lado de miniconto.

Ainda que o fenômeno das narrativas curtas se apresente salpicado mundo afora, conforme Irene Andres-Suárez (2010, p. 160), é no contexto literário hispanofalante que encontraremos solo fértil em que se proliferaram de forma exuberante e, também, grande parte da teoria que delas derivou. Refiro-me à Espanha, certamente, mas, principalmente, aos países de língua espanhola do Novo Mundo, com destaque para o México, Argentina, Venezuela, Chile e, ainda, Colômbia, em menor escala.

Andres-Suárez (2010, p. 156) já vê na obra do espanhol Juan Ramón Jiménez, de 1906, o início da estética microcontística e, com isso, diverge de Edmundo Valadés, que considera Julio Torri, escritor mexicano, por suas publicações em 1911, o primeiro microcontista em Língua Espanhola. David Roas (2010, p. 31) vai ainda mais longe ao apontar evidências do cultivo da brevidade já nas últimas décadas do século XIX. Aprofundaremos essa discussão já no Capítulo 1 desta Tese, quando pretendemos dar um panorama histórico dessas formas breves.

Outro aspecto que devemos destacar é a posição dessa forma literária, no que tange ao *status* de gênero, entendido aqui conforme a definição de Mikhail Bakhtin (2016,

⁴ Entre los muchos nombres, se han ensayado algunos pintorescos, como por ejemplo, en inglés, ‘cuento tarjeta postal’. En China se le llama ‘cuento de bolsillo’.

p.11-12), ou seja, enunciados relativamente estáveis quanto ao conteúdo temático, estilo e forma composicional que circulam em determinadas esferas da comunicação humana.

Um dos aspectos primordiais da forma composicional do microconto está ligado à brevidade. Conquanto todos os autores concordem que a brevidade ou concisão⁵ é sua característica mais estável, não há consenso sobre quão curto deve ser, e a variação é muito grande. Lagmanovich (2006, p. 37), ao questionar a tentativa de buscar um número exato, especula sobre uma possível extensão máxima entre 1.000 e 1.500 palavras. No outro extremo, encontraremos obras similares ao lendário “El dinosaurio” de Augusto Monterroso, com suas 37 letras, que atingem o limite mínimo de tamanho e que são, muitas vezes, unifrásicas. Para este estudo, delimitamos a investigação às narrativas mais curtas, com no máximo três linhas ou 50 palavras, procedimento este nunca abordado pelos especialistas e que nos dará mais elementos para argumentar em favor de seu *status* genérico, pois contribuirá para o isolamento de algumas variáveis, uma vez que, acreditamos, uma narrativa condensada ao extremo condiciona em grande parte tema, estilo e forma composicional.

Se há divergências, no mundo acadêmico-literário, com relação à extensão do microconto, sua denominação e quando deve ser considerado seu início, há também a recusa em aceitá-lo enquanto gênero autônomo. Basicamente, há três tendências a serem consideradas, de acordo com a literatura da área: 1) Trata-se de um gênero autônomo, por possuir uma feição de abertura de leitura e de concisão única; 2) Trata-se de um subgênero do conto, por compartilhar da mesma base estrutural, temática e estilística que o conto; 3) Trata-se de um não-gênero, por sua hibridez e caráter profundamente subversivo e experimental.

Há poucos estudos sobre microcontos no Brasil, entre os quais poderíamos citar os estudos acadêmicos pioneiros desenvolvidos na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRS) por Tatiana Capaverde (2004), Pedro Gozaga (2007), Marcelo Spalding (2008) e Agnes Sanfelice (2009). São pesquisas que tiveram a virtude de pautar as micronarrativas no meio acadêmico nacional e tangenciar a produção local que surgia, desde *Ah, é?* de Dalton Trevisan (1994), passando por *Mínimos, múltiplos, comuns* de João Gilberto Noll (2003), culminando nos *Cem menores contos brasileiros do século* organizado por Marcelino Freire (2004). Recentemente, Oliveira (2019) defendeu sua

⁵ Lagmanovich (2006) desenvolve uma discussão muito profícua sobre a diferença entre brevidade e concisão.

tese de doutorado *Casa de Microrrelatos: a caracterização do microrrelato em Casa de Geishas*, de Ana María Shua, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) de São José do Rio Preto.

O microconto tem sido classificado, em geral, como narrativa curta ou ultracurta pertencente ao gênero conto como um subgênero seu. Contudo, assim como o conto não é um subgênero do romance, para o microconto argumenta-se que haja peculiaridades suficientes no estilo, conteúdo temático e forma composicional, além de outras características do ponto de vista do gênero literário, que ajudam a questionar essa dependência. Neste sentido, a Tese resultante desta pesquisa argumentará em favor da autonomia genérica do microconto.

Fenômeno relativamente recente, vem ganhando prestígio junto à crítica, escritores e público. Quanto ao público, esse tem encontrado os microcontos principalmente em espaços virtuais. Em nosso país, há um nicho de estudos e de mercado reprimido para essas narrativas ultracurtas, o qual já está consolidado em muitos outros países, notadamente no mundo hispanofalante. Ainda assim, por que seria importante discutir a condição genérica do microconto? Primeiro, porque tal discussão pode contribuir com sua visibilidade, uma vez que mostra sua importância e potencial, além de, certamente, poder despertar o desejo pela leitura de uma forma composicional ágil e consoante com a velocidade dos dias atuais. O mercado editorial e as instituições que procuram a divulgação dessa forma literária, seja na forma de concursos literários ou no apoio aos novos escritores também carecem de orientação quanto ao que seja o microconto. Do ponto de vista acadêmico, as escolas do ensino básico também se beneficiariam desse tipo de pesquisa, bem como escritores principiantes. E, se hoje as redes de computadores promovem o crescimento pelo menos em quantidade de gente escrevendo microcontos, é preciso, no entanto, orientar essa escalada com mais estudos e reflexões para que, além da quantidade, eleve-se a qualidade das produções. Edgar Allan Poe (1985), na primeira metade do século XIX, em sua *Filosofia da Composição*, não poderia imaginar como uma leitura poderia ser ainda mais rápida que uma assentada. E hoje, se, por um lado, o microconto nos proporciona a leitura de uma passada de olhos, não podemos dizê-la menos profunda, já que, geralmente precisamos de mais tempo para produzir sentidos a partir de um microconto logo após essa primeira passada de olhos. Portanto, se nossa época exige velocidade, que esta não nos embote a inteligência. O

microconto é uma criatura miúda, mas veloz e cheia de mistérios! Não se capturam os melhores espécimes do gênero sem uma arapuca bem feita.

Assim, de maneira geral, propomo-nos neste trabalho a examinar microcontos de até 3 linhas, ou cinquenta palavras, a fim de reunir elementos que corroborem com a tese de que essa forma literária poderia ser alçada à condição de gênero autônomo, a partir de teorias linguístico-discursivas e literárias.

De modo mais específico, buscamos apresentar uma visão geral dos microcontos com relação a sua história, autores e obras mais conhecidos e com relação às principais questões teóricas que os circundam. Também, resenharemos teorias acerca de outros gêneros literários como o próprio conto, a poesia em prosa e a piada, com o intuito de buscar argumentos em favor da autonomia genérica dos microcontos. Acrescente-se que precisamos discutir, do ponto de vista das teorias de gênero discursivo, aspectos envolvidos em sua construção, tais como tema, estilo e estrutura composicional, para estabelecer a delimitação do *cópus* e o foco da abordagem. Para além disso, estudaremos os microcontos com base em teorias da leitura, principalmente a Análise de Discurso, a Teoria da Recepção, a Linguística textual e a Leitura Subjetiva. Por fim, sob a orientação das teorias linguísticas, discursivas e literárias, devemos analisar microcontos que compõem o *cópus* com a finalidade de demonstrar que o microconto consiste num fenômeno único, independente e, portanto, merecedor do *status* de gênero autônomo, além de rebater as principais alegações contrárias ao *status* de gênero do Microconto, segundo categorias de análise sugeridas pelos próprios formuladores dessas alegações.

Metodologicamente escolhemos como *cópus* de análise microcontos do livro *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, organizado por Marcelino Freire (2004), que reúne uma centena de micronarrativas⁶ de escritores que vão desde nomes consagrados como Lygia Fagundes Telles, Dalton Trevisan e Millôr Fernandes a escritores da geração de 90, como Ivana Leite, Marcelo Mirisola e Luiz Ruffato; narrativas hiperbreves reunidas por Lagmanovich (2006), para seu estudo *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas*; composições de João Anzanello Carrascoza (2016), do livro *Linha única*, além de exemplares recolhidos da Internet, principalmente do site *microcontos.com.br*. As categorias de análise serão as mesmas propostas por Bakhtin (2016), ao conceituar gênero, quais sejam: tema, estilo e forma composicional, mas

⁶ Depois foi acrescentado mais um microconto de cada um dos seguintes autores: Lygia Fagundes Telles, Reinaldo Moraes e Reynaldo Damazio.

também, como queria ROAS (2006): traços discursivos; formais; temáticos e pragmáticos.

Além da análise isolada de cada microconto, produzimos um estudo comparativo envolvendo outros gêneros, como o próprio conto – principalmente – poesia em prosa e piada. A sustentação teórica, além das teorias do discurso, citadas acima, vieram de áreas como a Teoria literária, a começar por teorias sobre gêneros literários, com Aristóteles (2008) em sua *Poética*, complementando com Soares (2007), Bawarshi & Reiff (2010), passando por autores clássicos que pensaram a teoria do conto, como vemos em Edgar Allan Poe (1985), Julio Cortázar (1993), Nádía Batella Gotlib (1985), entre outros. Boa parte da argumentação, entretanto, partirá dos dilemas apresentados por estudiosos do microconto como Koch (2004), David Lagmanovich (2005, 2006), Lauro Zavala (2004) e David Roas (2006, 2010, 2012), principalmente.

Organizamos a Tese em cinco movimentos:

Breve história das narrativas curtas

No primeiro movimento, procuramos elencar e discutir os principais movimentos pelos quais o microconto passou, desde sua difícil conceituação, passando pelas tentativas de sua denominação e por sua história, no que tange às origens, transformações, principais autores e obras. Há, especialmente, um espaço dedicado aos microcontistas brasileiros.

Microconto e gênero literário.

Aqui, discutimos que, para construir argumentos que corroborem a ideia de gênero autônomo, será preciso confrontar nosso objeto de estudo com outras formas literárias breves. Nesse sentido será necessário resenhar e compreender os aspectos teóricos que ajudam a estabelecer os meandros fronteiriços intergenéricos. Nesse caso, nos interessam a teoria do conto, da poesia em prosa e da piada.

Microconto e gênero discursivo

Neste movimento, pretendemos, com apoio teórico apropriado, conceituar gênero discursivo, sempre relacionando-o com o universo microcontístico. Para isso será

necessário buscar sustentação principalmente nas concepções de Bakhtin (2016), sem deixar de pesquisar outras visões teóricas compatíveis com o objeto de estudo.

Para ler o microconto

Agora a tarefa é reconhecer as principais estratégias utilizadas para a produção dos sentidos na leitura de microcontos, principalmente, a função do silêncio fundante, dos ditos, dos não ditos e dos interditos. Para tanto, resenhamos autores que vão desde os da Teoria da Recepção, passando pelos da Análise de Discurso e da Linguística Textual até os da Leitura Subjetiva.

Análise de microcontos

Finalmente, com o apoio dos conceitos estudados nos movimentos precedentes e com base em categorias advindas os estudos sobre gênero de Bakhtin, procedemos à análise dos microcontos que compõem nosso *cópus*. E, por intermédio de uma argumentação alicerçada em análises práticas e conceitos teóricos, rebatemos as alegações que se mostram contrárias à concessão do *status* de gênero autônomo ao microconto.

El Relato
Cuéntame un microrrelato,
le dijo el Dinosaurio a Tito cuando despertó.
(DE LA FE, C.)⁷

2. PEQUENO PANORAMA DO MICROCONTO

Introdução

Uma decisão que precisamos tomar, ao iniciar nossa Tese, diz respeito à designação do objeto de nosso estudo. A tarefa parece simples, a princípio. Bastaria que delimitássemos objetiva e absolutamente esse objeto para então procedermos a sua análise com o apoio dos instrumentos epistemológicos à disposição. Ato contínuo, deixaríamos claro que investigaríamos determinadas formas literárias narrativas breves a fim de produzir evidências discursivas de que elas constituem um novo gênero narrativo ficcional. Existe, porém, muita imprecisão não somente quanto à denominação adequada a essas formas literárias, mas também quanto a que objeto estamos nos referindo, pois sob a terminologia *forma breve* abrigam-se variedades de ficção que podem ir desde, por exemplo, a desenvolvida em apenas cerca de uma folha de trinta linhas, até em a desenvolvida uma linha com poucas palavras. Isso, se levarmos em conta apenas o quesito extensão, mas há outras questões, que abordaremos mais adiante e que também resultam em debates produtivos, como o próprio problema da narratividade, já que mesmo esse quesito não seria essencial, como veremos adiante, para caracterizar o objeto que pretendemos investigar.

Assim, neste capítulo, primeiro trataremos da origem das narrativas breves de maneira geral, independentemente da variação de sua extensão, nomenclatura ou forma composicional; em seguida, nos próximos capítulos, nos dedicaremos à variedade eleita como nosso objeto epistemológico, os microcontos brevíssimos, de uma a três linhas ou de, no máximo, cinquenta caracteres.

⁷ In: ZAVALA, L., 2018, p. 46)

2.1. Gênese e ascensão de um aspirante a gênero literário

Em 1981, em seu estudo pioneiro sobre formas breves de ficção, Dolores Koch cunhou o termo *microrrelato*. Para a autora, ilustrando sua preocupação com um provérbio basco que cita, *Izena duenak, izana du* (O que tem nome, existe), era crucial nomeá-las de modo singular sob o risco de diminuir-lhes o valor. Desde então, essa a designação é uma das mais utilizadas na comunidade literária de língua espanhola ao lado de *minicuento* e *minificción* para formas literárias que se distinguem dos contos tradicionais, principalmente, por sua extensão radicalmente reduzida. Mais tarde, paralelamente a outros especialistas, como o mexicano Lauro Zavala, a própria pesquisadora (Koch, 2004) desenvolverá novas teses sobre nomenclatura ao discutir as diferenças entre *microrrelato*, *minicuento*, *minificción* e *hiperbreve*,

Ainda que haja grande consenso do pioneirismo de Koch, tanto no que tange aos estudos acadêmicos quanto ao batismo das formas breves, Hernández (2012) credita, como se relata abaixo, o primeiro uso do termo *microrrelato*, ligeiramente diferente do vocábulo utilizado por Koch, a Jose Emilio Pacheco:

El término *microrrelato* (cuya forma ortográfica más primitiva fue la de *microrelato*) fue empleado por primera vez, según asegura Fernando Valls, por el escritor mexicano José Emilio Pacheco en 1977. No obstante, desde nuestro punto de vista, fue la investigadora Dolores Koch quien le dio carta de naturaleza al término, por lo menos en el contexto académico, con sus diferentes trabajos realizados entre 1981 y 1986, ya antes citados (HERNÁNDEZ, 2012, p. 19).

No que toca à questão da origem e da natureza do microconto, tomaremos por base principalmente suas manifestações na literatura de língua espanhola, dados o seu pioneirismo e o grau de desenvolvimento e exuberância editorial, tanto relativamente às produções literárias quanto às crítico-literárias, sem, no entanto, deixar de considerar manifestações em outras literaturas. Trata-se de um perscrutar rumo à gênese microcontística, desde manifestações ancestrais, da antiguidade greco-romana, passando pela na tradição oral da Idade Média, pelo fazer nipônico do século XVII, pelas *Greguerías*, de Ramón Gómez da la Serna, do começo do século XX, por suas primeiras sistematizações e pelo seu amadurecimento, já em meados do mesmo século, até os dias atuais em que vicejam os algoritmos que organizam a informação no ciberespaço. Não nos abstermos, ainda, de lançar um olhar ao contexto brasileiro microcontístico, já que o *cópus* de análise deve compreender, principalmente, produções nacionais. Cumpre,

portanto, percorrer alguns marcos do microconto no Brasil, que começam a incubar em Oswald de Andrade, brotar em Marina Colasanti e, finalmente, vicejar em Dalton Trevisan, geração dos anos 90 e culminar em *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*. Focalizamos, ainda, a expansão dos microcontos brasileiros a partir do advento da Internet, quando vários autores parecem encontrar um suporte de divulgação adequado, ou pelos textos de João Anzanello Carrascoza, entre outros autores mais recentes.

Como quase tudo o que se refere ao universo do microconto é eivado de imprecisão e controvérsia, sua origem não podia ser diferente. A aparente discrepância entre os estudiosos para datar o aparecimento da arte de microcontar varia conforme a escolha das lentes envolvidas. Os estudos especializados normalmente observam o fenômeno sob alguns ângulos que passo a enumerar. Os microcontos: a) sempre existiram, inclusive sob a forma da tradição oral; b) estão presentes na forma escrita já há algum tempo sob outra alcunha; c) são mutações, evoluções ou híbridos de outras formas literárias escritas; d) só podem ser considerados como minimamente estabilizadas a partir do início do século XX.

Cascales (2013, p. 101) aponta três tendências normalmente utilizadas para se referir ao início do fazer microcontístico no âmbito hispanófono. Para ele, um primeiro grupo de especialistas, entre eles o mexicano Lauro Zavala (2005), poderia decretar o início a partir de *A Circe*, de Julio Torri, em 1917:

A Circe

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

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

(TORRI, 2010, p. 9)

Um segundo grupo aceitaria que qualquer exemplar de narrativa breve surgido em qualquer época já pode ser considerado como microconto. Finalmente, um terceiro grupo concebe o nascimento do microconto como um evento bem mais recente, em torno da segunda metade do século XX, quando o microconto passa a ser considerado pragmaticamente relevante em razão de sua sistematização teórica e de uma relativa

estabilização do “gênero”, além do fato de ter passado a despertar um maior interesse mercadológico.

José María Merino, escritor, ensaísta e renomado microcontista espanhol, procura lançar um olhar mais amplo, tanto histórica quanto geograficamente, e explora, de um lado, a faceta oral que para ele sempre existiu e de outro, o surgimento das narrativas breves escritas no século XIII, na Espanha.

A invenção verbal brevíssima é certamente tão antiga quanto a ficção – ou seja, tão velha como nossa espécie – e por escrito já aparece nos imaginários hindu, chinês e egípcio. Na Espanha, na *Kalila* e na *Dimna* (1265), que chega ao castelhano do persa através do árabe, há relatos estupendos de pouca extensão, e ao longo dos séculos posteriores, sem falar da fábula nem do aforismo, se multiplicam as coleções de relatos muito curtos de autores como Juan Timoneda, Luis Zapata de Chaves, Esteban de Garibay, Juan de Arguijo ou Bernardino Fernández de Velasco, além disso de algumas miscelâneas proscritas inquisitorialmente, como *jardim das flores curiosas*, de Torquemada. (MERINO, 2007, p. 1)⁸

Já Howitt-Dring (2011), ao referir-se à variedade escrita apenas, acredita que os japoneses, chineses, latino-americanos e europeus há séculos já haviam se aproximado da configuração atual microcontística.

Apesar de sua crescente popularidade em antologias, coleções e como uma ferramenta de ensino e de escrita em cursos de escrita criativa, a microficção não é uma forma tão recente quanto alguns podem imaginar, por ter precedentes históricos no Japão, China, América Latina e Europa, onde tem sido usada por muitos séculos. No Japão, ficções muito curtas tem uma história rica, que é também provavelmente o pano de fundo mais antigo para a microficção mais moderna. (HOWITT-DRING, 2011, p.)⁹

Para Howitt-Dring, formas como o *haibun*, um tipo de prosa poética curta do século XVII, ligada ao *haikai*, é um ancestral da contemporânea *ketai*, que, de tão curta,

⁸ Todas citações em língua estrangeira foram traduzidas para o português e os originais serão disponibilizados em notas de rodapé, com exceção dos textos literários.

La invención verbal brevísima es seguramente tan antigua como la ficción – es decir, tan vieja como nuestra especie – y por escrito ya aparece en los imaginarios hindú, chino y egipcio. En España, en *Calila* e *Dimna* (1265), que llega al castellano desde el persa a través del árabe, hay estupendos relatos de poca extensión, y a lo largo de los siglos posteriores, sin hablar de la fábula ni del aforismo, se multiplican las colecciones de relatos muy cortos de autores como Juan Timoneda, Luis Zapata de Chaves, Esteban de Garibay, Juan de Arguijo o Bernardino Fernández de Velasco, además de algunos libros misceláneos proscritos inquisitorialmente, como *Jardín de flores curiosas*, de Antonio de Torquemada.

⁹ Despite its increasing popularity in anthologies, collections and as a teaching and writing tool on creative writing courses, microfiction is not as recent a form as some may imagine, as it has historical precedents in Japan, China, Latin America and Europe, where it has been used for many centuries. In Japan, very short fictions have a rich history, which is also probably the oldest backdrop to the more modern microfiction.

podia ser veiculada via Internet em mensagens de texto nos estertores do século XX. Afirma, ainda, que a *ketai* vincula-se à mais atual tendência chamada *Twitter lit*, que caberia no limite dos 140 caracteres disponibilizados pelo *Twitter* em seu início.

Ao longo da história, encontramos as narrativas curtas em diferentes gêneros como parábolas, fábulas, apólogos, anedotas e mesmo bestiários, que apesar de seu caráter predominantemente descritivo, também trazem elementos da narração. É comum em estudos sobre microcontos a remissão a essas formas literárias como estágios evolutivos deles. Nessa linha, há quem diga, como Zavala (2007), que o microconto sempre existiu, furtivo, dissimulado, anônimo, discreto nos gêneros consagrados:

A minificción é um gênero literário surgido no princípio do século XX. Indica-se a publicação no México do texto “À Circe” (1914) de Julio Torri como referência original. A minificción não é um miniconto, mas um texto experimental de extensão mínima com elementos literários de caráter moderno ou pós-moderno. (ZAVALA, 2007, p. 91).¹⁰

2.2. As *greguerías* de la serna, no início do século xx

Greguerías são enunciados curtos, geralmente de uma linha, muito semelhantes a aforismos, com a diferença de que as relações de significação se constroem, de modo bastante particular, a partir de metáforas, repletos de humor, ironia e engenhosidade. Atribui-se a criação desse gênero ao escritor espanhol Ramón Gómez de La Serna, já em 1910. Ao que consta, Gómez de La Serna, introdutor das vanguardas na Espanha e figura importante do movimento modernista, teve grande influência na obra de Luiz Buñuel, tanto em seus escritos quanto em sua cinematografia. *Greguerías* não podem ser consideradas microcontos. Seria mais correto aproximá-las a aforismos, ainda que diferente desses, pois traz uma visão individual de seus objetos temáticos. Trata-se de gêneros que se unem na brevidade, mas se apartam, principalmente, na forma composicional. No entanto, na obra de Gómez de La Serna, é possível encontrar microcontos de forma incidental. Em primeiro lugar, observem-se alguns exemplos de *greguería* propriamente dita:

¹⁰ La minificción es un género literario surgido a principios del siglo XX. Se ha señalado la publicación en México del texto “A Circe” (1914) de Julio Torri como referente original. La minificción no es un miniconuento, sino un texto experimental de extensión mínima con elementos literarios de carácter moderno o posmoderno.

Lo haicais son telegramas poéticos.

Las pasas son uvas octogenarias.

El musgo es el peluquín de las piedras.

La tinta es la sangre de los bolígrafos.

La cabeza es la pecera de las ideas.

(LA SERNA, 2010)

Vemos, acima, cinco *greguerías* de um mesmo tipo, nas quais preponderam a descrição, o uso do verbo ser, tanto no singular quanto no plural, sempre no tempo presente do indicativo e com uma construção morfossintática muito semelhante. Há elementos típicos da narração em menor escala, os efeitos de sentidos não caminham na direção da polissemia, e pouco nos impele ao preenchimento dos vácuos semânticos, ou seja, não nos convida a preencher lacunas no mesmo grau que um microconto. Assim configuradas as *greguerías*, não estamos diante de microcontos. O propósito e a dinâmica das *greguerías* são outros, mesmo que apresentem similaridades em relação ao suposto gênero que ora estudamos, como a economia de recursos, que provoca uma forte concisão, mesmo que nelas haja um jogo engenhoso de ideias e que elas apelem frequentemente a certos efeitos de humor.

Abaixo, seguem exemplos de outras *greguerías* do mesmo livro de Gómez de La Serna. Essas possuem uma forma composicional diversa das cinco anteriores.

Como daba besos lentos, duraban más sus amores.

Después de ayudar a pasar la calle el ciego nos quedamos un poco ciegos y indecisos.

Tocaba las llaves que llevaba en el bolsillo para llegar más pronto en su casa.

Tenía orejas ideales para sostener el lápiz y por eso hubo que dedicarle al comercio.

¡Que tragedia! Envejecían sus manos y no envejecían sus sortijas.

Cuando el doctor escribe la receta nos mira una última vez para ver si pone una medicina de las caras o de las baratas.

Tenía tan mala memoria que se olvidó que tenía mala memoria y comenzó a recordarlo todo.

Já é perceptível uma estrutura narrativa, coerente com o gênero microcontístico, ao mesmo tempo verificamos possibilidades de construir um mundo em que as situações apresentadas pudessem ocorrer e as lacunas fossem preenchidas pelo leitor cooperativo.

Rubén Darío, nicaraguense autor do livro de prosa poética *Azul*, de 1888 é sempre lembrado como um dos precursores da narrativa curta. Lagmanovich (2006, p.168). Comparados a *À Circe*, por exemplo, e principalmente às micronarrativas de Gómez de La Serna, suas histórias são maiores em termos de extensão e, como no exemplo abaixo, pode predominar a descrição sobre a narração, o que se confrontaria com uma das qualidades básicas do microconto, a narratividade.

He visto ayer por una ventana un tiesto lleno de lilas y de rosas pálidas, sobre un trípode. Por fondo tenía uno de esos cortinajes amarillos y opulentos, que hacen pensar en los mantos de los príncipes orientales. Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas té.

Junto al tiesto, en una copa de laca ornada con ibis de oro incrustados, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo, y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almibarada; y un ramillete de uvas negras, hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña.

Acerqueme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado, y las uvas de cristal.

¡Naturaleza muerta! (DARÍO, 1888, p. 65)

2.3. O microconto começa a sistematizar-se – segunda metade do século xx

Após esse momento inicial, em que muitos autores poderiam ser incluídos na lista de precursores e que foram compilados em Rojo (2015, p. 3), temos o período em que microcontos já começavam a figurar em antologias de contos, conforme aponta Rojo:

Nos anos quarenta, indica Lagmanovich, existem minificções na Antologia da literatura fantástica de Borges, Ocampo e Casares. A partir daí começam a ser comuns nos livros de Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola, Jorge Luis Borges e Antonio di Benedetto. Em 1955 aparece *Contos breves e extraordinários* de Jorge Luís Borges e Adolfo Bioy Casares. Esta é valorizada como a primeira antologia de um gênero que ainda não existia como objeto de estudo, de onde se retiram exemplos de textos brevíssimos que agora são

catalogados como minificción. Depois há textos mínimos em Ana María Matute, Virgilio Piñera e Max Aub. (ROJO, 2015, p. 4).¹¹

2.4. Consolidação e expansão

Em 1959 surge um grande fenômeno microcontístico, um marco na história da escrita breve e mesmo da literatura de modo geral. Estamos nos referindo a *El dinosaurio*, do escritor hondurenho-guatemalteco Augusto Monterroso. Presente em numerosas antologias, é o microconto mais conhecido e um dos menores já escrito. Tantas vezes esse microconto foi parodiado que Lauro Zavala reuniu, em *El dinosaurio anotado*, (2002) tanto estudos, quanto obras inspiradas no famoso microconto. Em 2018, lança também *Variaciones sobre “El dinosaurio”*. Seguem, abaixo, primeiro o original desse microconto e, depois, algumas variações.

El dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.
(MONTERROSO, 1959)

Cambio de roles

Ningún ángel de la guarda es un dinosaurio. Si el dinosaurio está allí cuando despertamos, es porque el ángel se extinguió primero.
(MONTESDEOCA, 2008, p. 71)

Cuando Nietzsche despertó, Dios ya no estaba allí.
(MONTESDEOCA, 2008, p. 72)

Cuando Sartre apagó la tele, la Nada continuaba allí.
(MONTESDEOCA, 2008, p. 72)

Cuando despertaron, Bush todavía estaba allí.
(MONTESDEOCA, 2008, p. 72)

Lógica

Cuando despertó, ya estaba *en* el dinosaurio.
(MONTESDEOCA, 2008, p. 71)

¹¹ En los años cuarenta, indica Lagmanovich, hay minificciones en la *Antología de la literatura fantástica* de Borges, Ocampo y Bioy Casares. A partir de allí comienzan a ser comunes en los libros de Enrique Anderson Imbert, Juan José Arreola, Jorge Luis Borges y Antonio di Benedetto. En 1955 aparece *Cuentos breves y extraordinarios* de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares. Ésta es valorada como la primera antología de un género que aún no existía como objeto de estudio, donde se recogen ejemplos de textos brevísimos que ahora son catalogados como minificciones. Después hay textos mínimos en Ana María Matute, Virgilio Piñera y Max Aub.

Zavala (2018) em seu *Notas al pie de el dinosaurio*, ensaio do livro *Variaciones*, faz duas importantes conjecturas sobre o simbolismo ensejado na palavra *dinosaurio* e com relação a uma possível intertextualidade com o conto *El Sueño*, de Horácio Quiroga de 1914.

No México, onde este conto foi concebido e escrito originalmente em sua totalidade, o termo dinossauro refere-se coloquialmente a um político pertencente ao antigo regime, isto é, cinicamente corrupto e caracterizado pelo tráfico de influência. Assim, o texto também pertence à crônica jornalística. Por outro lado, aqui há uma forte carga intertextual ao referir-se ao conto de Horacio Quiroga. “O sonho” (1914), no qual o protagonista persegue um dinossauro durante uma grande jornada e cai adormecido. (ZAVALA, 2018, p. 320).¹²

2.5. O microconto brasileiro

No Brasil, os dois termos mais utilizados para denominar nosso objeto de pesquisa são miniconto e microconto, mas não é incomum nos depararmos também com o vocábulo nanoconto. Ainda que conscientes da imprecisão diante do desafio de nomear o objeto de análise, começaremos por utilizar o vocábulo microconto para o estudo, e de uma forma ampla, principalmente por ser o termo adotado em *Os cem menores contos brasileiros do século*, uma coletânea organizada por Marcelino Freire (2004) que consideramos um marco editorial da breve história dessas formas literárias. Ao longo deste trabalho, no entanto, a designação será mais bem problematizada a ponto de elegermos outra designação para esse fazer literário, matéria de nossa pesquisa.

2.5.1. Incidentais

É possível afirmar que já se fazia microconto no Brasil bem antes dos anos 80, quando se considera que esse gênero por aqui surgiu. Trata-se de composições que surgem incidentalmente dentro de um corpo maior e que, por vezes, são tratadas como poesia, como são o caso dos poemas-pílula de Oswald de Andrade, ou ainda, como

¹² En México, donde este relato fue concebido y escrito originalmente en su totalidad, el término *dinosaurio* se refiere coloquialmente a un político perteneciente al antiguo régimen, es decir, cinicamente corrupto y caracterizado por el tráfico de influencias. Así que el texto también pertenece a la crónica periodística. Por otra parte, aquí hay una fuerte carga intertextual al apelar al cuento de Horacio Quiroga, «El sueño» (1914), donde el protagonista persigue a un dinosaurio durante una larga jornada, y cae dormido.

fragmentos retirados de contos ou romances que poderiam ser considerados autônomos, caso de Machado de Assis. Analisaremos os dois casos adiante.

2.5.1.1. Oswald de andrade

É difícil não ver sementes desse fazer literário atomizado já na segunda década do século XX em, por exemplo, *Memórias Sentimentais de João Miramar*:

NATAL

Minha sogra ficou avó.

(ANDRADE, 1973, p. 48)

Destacado da obra, o fragmento poderia bem ser considerado um microconto, já que condiz com a estética do gênero, no sentido de provocar no leitor a necessidade de preencher os vácuos deixados pelo narrador. Acrescente-se também o fato de dar ao título um *status* de importância mais elevado, já que, pela economia de recursos, é necessário que contribua muito mais para os efeitos de sentido desejados. Por fim, o uso estilístico dos recursos valoriza uma forma mais expressiva e polissêmica, levando o leitor a encarar muitas possibilidades de produção de sentidos. O título, por exemplo, refere-se à época de final de ano e suas festividades? Ou à cidade de Natal, no Rio Grande do Norte? Ou, ao nascimento de uma pessoa da família? O fato de minha sogra tornar-se avó implica, necessariamente, que eu tenha me tornado pai? Ou alguma outra filha, ou filho de minha sogra tenha tido um filho? Ou ainda, o filho seja de minha esposa, mas não meu? Enfim, pode um miniconto ser chamado de tal se for um excerto de uma obra maior?

Outro exemplo ocorre em:

O CAPOEIRA

- Qué apanhá, sordado?

- O quê?

- Qué apanhá?

Pernas e cabeças na calçada.

(ANDRADE, 1973, p. 49)

Observe-se como há uma semelhança estrutural entre *O capoeira* e este microconto de Marçal Aquino, que faz parte da antologia de Marcelino Freire:

DISQUE-DENÚNCIA

- Cabeça?

- É.
 - De quem?
 - Não sei. O dono não tá junto.
- (FREIRE, 2004, p. 55)

Ambos são compostos por um diálogo, com travessões anunciando o discurso direto das personagens. O diálogo é normalmente um recurso comum em formas composicionais narrativas, principalmente contos e romances. Além disso, diferentemente de Disque-denúncia, a composição de Oswald de Andrade conta com um narrador, o que a aproxima ainda mais do gênero narrativo.

Se esse poema-pílula, como foi chamado na época, estivesse nos *Cem menores contos brasileiros do século*, ninguém estranharia, pois, isolado, é um perfeito representante do gênero e sua estrutura composicional está em consonância com uma das possibilidades que reconhecemos como microconto. Temos um título de alto valor significativo diante da economia de recursos. O título nos define uma das personagens e nos sugere possibilidades de contexto. Esse Capoeira é do sexo masculino, quem sabe um negro? Localiza-se no tempo e espaço, ainda que vagamente. Há um narrador e uma estrutura de diálogo convencional, com uso de travessão e discurso direto. Diante da estrutura clássica do que chamamos poesia e do que chamamos microconto, em qual dos dois gêneros estaríamos mais propensos a encaixar *O Capoeira*?

2.5.1.2. Machado de Assis

Antes mesmo do “poeta futurista”, como queria Mário de Andrade em relação a Oswald de Andrade, Machado de Assis no ousado *Memórias Póstumas de Brás Cubas* também já derramara algumas gotas de microcontos. Vejamos esse excerto:

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.
(ASSIS, 1994, p. 25).

Isolado da obra prima de Machado, seria um microconto com toda sua capacidade de abertura semântica. Cada escolha lexical seria crucial para criarmos o ambiente, o tom e a localização temporal dessa narrativa. Mostra-se o período de duração do caso amoroso, sugere-se, sutilmente, o caráter interesseiro da amante e um sarcasmo pessimista a ditar o clima que perpassa a história. Esse mesmo pessimismo figura em outro excerto das *Memórias*, no famoso epitáfio de Brás Cubas:

Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria.
(ASSIS, 1994, p. 140).

Machado de Assis poderia ter sido um grande microcontista e talvez o tenha sido *avant la lettre* sem o perceber, pois, de uma forma diferente de Oswald de Andrade, que escreveu microcontos em forma de poemas-pílula, Machado os “escondeu” dentro de suas obras.

Em comparação à composição de Machado de Assis, o microcontista Rauer Ribeiro Rodrigues, cuja obra tem sua difusão pela internet, apresenta-nos uma diversa possibilidade de pessimismo. No microconto *Epitáfio*, sua solução é oposta à de Machado, já que sua personagem ao proliferar-se tal qual gafanhotos, pretende exaurir os recursos existentes levando o mundo ao colapso, e Machado, ao contrário, tanto poupa o mundo de mais uma criatura miserável à sua semelhança, quanto seu potencial descendente de um mundo igualmente sem sentido.

EPITÁFIO

Sultão, gozei festas, carrões, consumo, mulheres mil. Deixo filhos às dezenas, para que acabem logo com o planeta (RAUER, 2010).

O fato é que ambas as abordagens e mensagens partem de um mesmo tema, bastante comum quando se trata de microconto, ou, de forma mais geral, de Literatura, qual seja, a condição humana e suas respostas diante da existência.

Além de tudo, um dos capítulos mais vanguardistas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulado “O velho diálogo de Adão e Eva”, poderia ser visto como um microconto em sua forma mais econômica e, como veremos adiante, subversiva, caso fosse retirado de seu contexto.

CAPÍTULO LV / O VELHO DIÁLOGO DE ADÃO E EVA

BRÁS CUBAS.....?

VIRGÍLIA.....

BRÁS CUBAS

VIRGÍLIA.....!

BRÁS CUBAS.....

VIRGÍLIA.....

.....?

.....
 BRÁS CUBAS.....
 VIRGÍLIA.....
 BRÁS CUBAS!
!!
 VIRGÍLIA.....?
 BRÁS CUBAS.....!
 VIRGÍLIA.....!

De certa forma, esse capítulo do romance de Machado é uma espécie de poética do microconto a dizer que o leitor precisa preencher as lacunas para que emerjam os sentidos.

2.5.2. Desbravadores

Se, nos exemplos acima, o microconto emerge de forma incidental, como se os autores não se apercebessem dos recursos com que criavam, nos anos 70 e 80 teremos autores conscientes do novo gênero e suas possibilidades. Assim, coube a escritores setentistas e oitentistas embarafustarem-se por esta seara desafiadora da estética microcontística. Destaquemos, pois, três dos mais importantes.

2.5.2.1. Marina Colasanti

Marina Colasanti, uma autora de bastante sucesso, principalmente na literatura infantil, é uma precursora legítima da microcontística brasileira. Já em 1975, de seu livro *Zoológico*, podemos pinçar seu mais breve microconto:

História só com princípio e fim

Bastou vê-lo a primeira vez para saber que havia chegado seu fim.
 (COLASANTI, 1975, p.82).

Suas narrativas curtas possuem aquela engenhosidade que caracteriza o gênero, explorando a autora também algo muito comum nos microrrelatos de língua espanhola, isto é, o veio fantástico.

Conforme aponta Cechinel,

Publicados desde 1972 no *Jornal do Brasil*, os primeiros minicontos de Marina Colasanti já continham as características que se tornariam marca registrada da minificção da autora. Em 1975, a brevidade e a concisão obtidas através de elipses e artificiosidade linguística, a dimensão estrutural especial do título, o final surpreendente e implícito, o fortalecimento da participação do leitor, a intertextualidade, o humor e a ironia somaram-se à proposta fantástica da metamorfose entre humano e animal, lógico e ilógico em *Zoológico*, seu primeiro livro de minicontos. (CECHINEL, 2015, p.17).

Na história abaixo, em seu livro mais recente de minificção, *Hora de alimentar serpentes*, é fácil reconhecer essas características dentre muitas outras.

Que nada se desperdice

A mulher que deitada na cama ao lado do marido procura o sono, está imóvel. É nessa imobilidade que o desejo, sem ter sido convocado, lança seu apelo, e se apropria dela lentamente. Sem toque ou gesto que a denuncie, a mulher se acende. Dessa luz se aproveita o marido para ler um pouco, antes de dormir. (COLASANTI, 2013, p. 129).

2.5.2.2. Vilma Arêas

O livro *Trouxa frouxa*, de Vilma Arêas, é constituído basicamente por microdramas que retratam a vida marginal, sem *glamour*, das ruas, da periferia, dos recantos. Segundo a própria escritora, numa entrevista, *Estar nas ruas brasileiras é deparar com a violenta desigualdade social* (Palmeira, 2018). As personagens que se exibem ao nosso campo de visão desfilam sua incômoda existência em *flashes* de um cotidiano maldito, daqueles que se escondem do mundo oficial, mas que insistem em existir e podem ocorrer nos becos imundos da cidade grande, nas delegacias da época da ditadura, ou ainda nos rincões de pobreza em que crianças vendem seus corpos por um prato de comida. Não é à toa que a autora tenha dedicado esse livro a seu rol de personagens em que figuram prostitutas, operários, bêbados, padres devassos, drogados, pais grotescos, desempregados, amantes furtivos, tias luxuriosas, homens libertinos, seres encardidos, golpistas, interrogados e interrogadores que povoam histórias rápidas de abusos, amor improvável e degradação.

Em média, seus contos vão de meia página a página e meia, ainda que entremeados por microinserções que beiram a micronarrativas, em alguns casos, e a poemas curtos, em outros. Seguem dois exemplos de micronarrativas, uma brevíssima e outra curta.

Dudu

Assim como eu gosto da minha cachaça ela gosta de sofrer.

É curioso que a autora use o mesmo título, *Dudu*, para quatro narrativas no livro *Trouxa frouxa*, bem como *Cromo* para cinco outras, *Amor* e *Ele* para duas mais, sem que, necessariamente, haja ligação entre elas. Poderia, com isso, a autora demonstrar que as histórias são sempre as mesmas, mudam-se apenas de endereço. Como ela mesmo afirma: *Este de agora era como o outro, mas diferente* (Palmeira, 2018). Poderíamos classificar a narrativa acima como microconto, por tecer uma história de forma radicalmente concisa e que, mesmo assim, construída sob a égide do não dito, permite grande abertura semântica. É como Vilma, admiradora da narrativa enxuta, declara:

Os editores me pedem um livro com enredo, grande, a sedução do melodrama, do folhetim... Mas teria de achar outro fôlego, outra maneira de respirar. Acho a concisão melhor, não embroma o leitor. Não gosto de enrolação. Eu sou uma contista (BRESSANE, s/d).

Em “Dudu”, podemos pensar na clássica história do marido, ou amante, namorado, etc., que, sendo alcóolatra, faz sofrer sua companheira; esta, no entanto, não se separa dele. Deparamo-nos com uma história quase que universal e, por isso mesmo, genérica. Dudu é ele ou ela? Ainda que o título traga um nome próprio, não há a necessidade de identificar nem ele, nem ela. Os Dudus que compõem as outras histórias de Arêas somam-se aos Dudus que povoam o mundo afora.

Assim como existem os Dudus genéricos, existe o *Ele*, pronome pessoal do caso reto, masculino, singular. De um lado, uma personagem única, habitante de uma história singular, e, ao mesmo tempo, uma personagem símbolo, presente em uma multiplicidade contextos nacionais e além. Abaixo, *Ele* protagoniza uma história pavorosa que, longe de ser fictícia, é naturalizada há muito tempo nesse Brasil de Vima Arêas.

Ele

gostava de cabacinhas, que na minha terra chamam-lhe de galheto. A qualquer hora do dia anunciava,

- Acabou de chegar um galheto lá no Paraíso Perdido. Era o nome do bordel mais famoso da cidade, perto da estação de trem.

A irmã horrorizada.

- Mas o que é isso. Como é que pode. Uma criança morta de fome.

Também sacaneou a vida inteira o filho moreno porque preferia os claros, passados na calda fina de seu sangue de imigrante. Tiçuno, sussurrava

entredentes. Tiçuno. Mas o melhor esporte era mesmo caçar mulheres cada vez mais novas. Acabou comendo por engano a filha de nove anos, que morava longe com a mãe numa pensão da rua Vieira. Na verdade, não comeu bem. Estava velho demais, faltavam-lhe dentes e a carne da menina era excessivamente dura. (ARÊAS, 2000, p. 29)

Vilma Arêas, com 133 palavras, consegue traçar um perfil trágico, grotesco, vergonhoso, contudo, acurado de uma parcela da sociedade brasileira, quiçá da humanidade. Apresenta sua face hedionda nesse microdrama a figura do macho brutal, verdadeiro fóssil vivo, representante do mais vil atraso evolucionário, cuja alma se perdera junto com o paraíso, como simbolicamente retratou a autora. Vilma não inventa essa monstruosidade: ela existe e tem sido naturalizada ao longo da história. Seu estilo conciso sintetiza a gramática das relações sociais em que uma criança esfomeada a ser deflorada é representada por codinomes – *cabacinho* e *galheto* – que a desumaniza, permitindo que os atos se concretizem sem maiores consequências para seus praticantes. A um só tempo, figuram as vítimas desse macho insidioso, que são do sexo feminino, mas também filhos homens rejeitados de pele não tão branca. Temos uma masculinidade tóxica que move as engrenagens machistas e racistas dentro de uma estrutura social concebida para a exploração e reprodução da miséria. Em meio à pedofilia e ao incesto, presentes na narrativa, Arêas consegue dar um vislumbre, ainda que ínfimo, da luta da filha vitimizada, pois, ainda que galheto frágil e quebradiço, tem a carne dura que repele a fera, agora desdentada.

2.5.2.3. Zulmira Tavares

Zulmira Tavares tem uma obra desconcertante, de estilo contístico cujo assenhoramento se nos torna bastante desafiador. O contar da autora é de uma hibridez diferente daquela que ocorre nos microcontos que temos analisado. Têm um “ar” de ensaio e de poesia, maior que o desejo de contar uma história. É difícil encontrar um fio condutor para tal tipo de literatura que se encontre com a ideia de microconto, apesar de a autora ser citada como uma das precursoras da narrativa curta. A propósito, suas histórias não são tão curtas assim. Em média, têm uma página, página e meia. Trata-se de uma literatura muito rica e complexa, da qual destacamos abaixo o conto Mandril, que dá nome a um de seus livros:

O mandril

Feiúra exemplar. Perfeita. Dele não se diz: parece gente. Não se arrisca. Extremado. Medonhinho. Parecido com ele só. De doer. Macaco. Macaco. Absoluto. Importado. Raro. Africano. Anos a fio de Brasil. Um dia ainda morre. Engordando em escala. Os piolhos correm-lhe no pelo, talvez; suposições dos que os veem de longe: falam do que não sabem não lhe conhecem os hábitos. Os guardas se alternam. Se morrer em abril antes de maio as esposas casadas no mês das noivas não o verão em junho não o verão para comparação e júbilo quando o amantíssimo esposo brincar no leito nupcial de fera, sabendo-se príncipe. Vivo ainda olham-no, derradeiro. Os poentes vermelhos de São Paulo. Sufocam. Fantástico. Simplesmente um show esse macaco. Hordas de crianças aproximam-se com a poeira das mansas tardes penugentas levada pelas escolas. Quando a poeira se assenta o zoológico é igual aos domingos na sala. Um chão murcho de carpete cede ao esforço. Todos juntos. No ato. Olhando em frente. Upa. Desentranhado o Mandril do fundo selvagem como os calouros do fundo das televisões emergem careteando e grunhindo muito ariscos. Tímidos. Peludo e preto. Oprime a sua feiúra como as televisões de domingo de muitos brilhos e auditórios. Inesperadamente é azul é rosa é fulgurante. O focinho e o traseiro trazem as tinturas das fantasias mais loucas e alegres. Dizem que atrai a fêmea com as cores dessas extremidades pouco sisudas; esplendorosas afinal. Rosa. Rosa e azul. (TAVARES, 1988, p. 11)

2.5.2.4. Dalton Trevisan

Dalton Trevisan é, sem dúvida, outro precursor do microconto. Em seu livro *Ah, é?*, de 1994, as histórias vão desde uma linha, a pouco mais de meia página. A *ministória*, como ele as batiza, abaixo, é uma de suas menores.

- Não fale, amor. Cada palavra, um beijo a menos.
(TREVISAN, 1994, p. 65)

Com nove palavras, o microconto nos convida a especular sobre esse fervoroso encontro que nos é lançado aos olhos, sem qualquer prelúdio. Os aspectos econômicos chamam a atenção, pois não há narrador, apenas uma personagem que emudece a outra com seus beijos. Está aí, diante de nós, um argumento curioso para justificar a brevidade: menos discurso, mais ação. Não interessam nomes de personagens, nem seus gêneros. De onde vêm, para onde vão, pouco importa sua presença na superfície textual, é na lacuna discursiva que teremos a liberdade de criar todo um cenário que justifique essa pressa apaixonada.

Aparou o bigodinho e escolheu a camisa florida.
– Ele se enfeitava para a morte e não sabia.
(TREVISAN, 1994, p. 49)

Outro exemplar de narrativa hiperbreve, esse microconto envereda por um dos temas mais recorrentes do gênero, a morte, que vem, muitas vezes, sem que se espere. São exploradas as relações antitéticas entre a vida, representada pelas flores da camisa, do cuidado pessoal em aparar o bigodinho, enfim, do enfeitar-se, e a morte que, por não ser esperada, pode ter sido violenta, nos deixando um caminho aberto para a construção do enredo. Há um aspecto bastante incomum nessa obra no que se refere à forma composicional. Pela exiguidade de recursos têm-se a impressão de que a história é narrada por uma mesma pessoa, mas o travessão denuncia que há um segundo narrador a conversar com alguém que não aparece, e é ele quem anuncia a morte do protagonista. Essa técnica dá uma maior densidade à narrativa, pois acaba por trazer mais vozes ao evento. O leitor se confronta com dados fornecidos tanto pelo narrador onisciente em terceira pessoa, quanto ao discurso direto de uma personagem participante da vida do protagonista, que também acaba por narrar um pouco a vida deste.

Dalton Trevisan trabalha com intertextualidade e concisão, características primordiais no preenchimento das lacunas, na produção de sentidos. No microconto abaixo, para quem não leu *Dom Casmurro*, obra essencial de Machado de Assis, poderá entender que o texto trata de uma situação qualquer, pois não saberá que a filha de Pádua é Capitu, aquela dos olhos de ressaca, em quem recai a dúvida mais debatida da história da literatura brasileira: traiu ou não traiu o marido Bentinho? E, portanto, desconhecerá o jogo intertextual de Trevisan. Outra referência é a feita a José de Alencar. Trevisan pode estar fazendo troça de Alencar ao deixar subentendido que o tipo de literatura do autor de *Senhora* não permitiria o escândalo de uma traição.

Se a filha do Pádua não traiu, Machadinho se chamou José de Alencar.
(TREVISAN, 1994, p. 36)

Ao mesmo tempo, ao juntar Machado e Alencar em um contexto de traição, O vampiro de Curitiba¹³, pode estar se referindo a uma teoria levantada por Carlos Heitor Cony, sobre um possível caso entre o autor de *Quincas Borba* e o a esposa do maior escritor indianista de nosso romantismo. De acordo com Cony:

(...) publiquei duas crônicas sobre o assunto, tendo como base o relato de Humberto de Campos sobre uma visita que ele fizera a seu médico, Afonso Mac Dowell, o qual lhe revelara que Mário de Alencar, filho de José de Alencar, era na verdade filho de Machado de Assis. Donde a conclusão, não minha, mas de

¹³ Alcinha de Dalton Trevisan.

Humberto de Campos: o filho de Capitu era a transposição para o romance de um fato real vivido por Machado de Assis (CONY, 2008).

Dalton Trevisan contribui para a elaboração de *Os cem menores contos*, oferecendo um microconto que apresenta um *flash* de uma cena em que um pai moribundo faz seu último pedido à filha.

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

- Lá no caixão...

- Sim, paizinho.

- ... não deixe essa aí me beijar.

(TREVISAN, 1994, p. 122)

Esse é mais um exemplo da temática mórbida nos trabalhos de Trevisan. Neste caso, o leitor é conduzido a questionar-se sobre o motivo do último desejo do pai, que toma precauções junto à filha no sentido de evitar que alguém o beije em seu velório. Uma possível resposta enseja a clássica relação conflituosa entre marido e mulher. No entanto, podemos também nos questionar sobre o motivo da morte do pai. Teria alguma relação com a esposa? Teria sido vítima de doença, acidente, crime ou causas naturais? Uma vez mais são as lacunas, ao lado da concisão, principalmente, que caracterizam o gênero.

2.5.3. A geração 90 e os cem menores contos

A princípio, estritamente falando, nada liga os chamados escritores da geração 90, a não ser a qualidade de seus textos. Tudo começa, no entanto, quando o escritor Nelson Oliveira decide pesquisar a literatura produzida nessa década tendo como objetivo organizar uma antologia que levou o nome de *Geração 90: Manuscritos de computador*. Com poucas exceções, a exemplo de Fernando Bonassi, Cadão Volpato e Aquino Marçal (este com o conto curto “Epitáfio”, que traremos à análise adiante), a coletânea em si não traz contos hiperbreves em sua maior parte. No entanto, estão presentes no livro autores como Marcelino Freire, Aquino Marçal, Luiz Ruffato, Cíntia Moscovich, João Anzanello Carrascoza, Marcelo Mirisola e Fernando Bonassi, que iriam contribuir cada qual com um microconto nos *Cem menores contos brasileiros do século*.

Sobre essa obra, comenta Mendes (2015)

“Geração 90” é termo criado por Nelson de Oliveira (2001) em função de um conjunto de antologias que ele organizou a partir do início dos anos 2000, intituladas, justamente, *Geração 90: manuscritos de computador* (2001), *Geração 90: os transgressores* (2003) e *Geração Zero Zero: fricções em rede* (2012). Uma das questões que o conceito de geração coloca em jogo, de uma perspectiva crítica, é que ele surge atrelado às antologias, ou seja, tem apelo comercial, de marketing editorial.

A ligação dos escritores com as formas curtas de narração é asseverada por Schollhammer:

O primeiro volume indica, no seu subtítulo, que a nova tecnologia da computação e as novas formas de comunicação via Internet provocaram nessa geração uma preferência pela prosa curta, pelo miniconto e pelas formas de escrita instantâneas, os *flashes* e *stills* fotográficos e outras experiências de miniaturização do conto. (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 36)

Acreditamos que o ápice da microcontística no Brasil se dá pela edição de *Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século*, organizado por Marcelino Freire, em 2004, cujo título parodia *Os Cem Melhores Contos Brasileiros do Século*, organizado por Ítalo Moriconi, em 2000. No livro, a partir de um desenho editorial que limitava a extensão de cada conto a 50 palavras, estão autores de gerações anteriores, como Millôr Fernandes, Dalton Trevisan e Lygia Fagundes Telles e a ponta de lança da chamada Geração 90. Cumpre dizer que a obra é o núcleo duro desta Tese e será recorrentemente trazida à baila ao longo dos próximos capítulos, especialmente no capítulo de análise de microcontos. Portanto, diferentemente do que fizemos com os autores e obras mencionados nos parágrafos anteriores, não nos ateremos a eles nesse momento, mas, apenas a título de exemplo, passamos a tecer considerações sobre o conto *Epitáfio*, de Marçal Aquino, para o livro *Geração 90*, como dito antes, um dos participantes da Antologia de Marcelino Freire.

EPITÁFIO

O homem disse: "Não sei se eu vou conseguir viver sem isso".
 Estavam no mato, sentados nas raízes de uma árvore de flores avermelhadas, na beira do rio. A alguns metros deles, a ilha. Era a ela que o homem se referia.
 "Bobagem. É só uma ilha", a mulher disse. "Tem um monte igual a ela por aí."
 "Pode ser. Mas este é o lugar mais bonito que já vi na vida."
 "Você nunca saiu daqui, nunca viajou. É isso", ela riu.
 "Até acredito que existam lugares bonitos por aí. Mas isso é meio pessoal: é a ilha mais bonita que eu vi até hoje. Sabe por quê? Porque ver esta ilha me fez perder completamente, e para sempre, a vontade de ver qualquer outra ilha do

mundo. É por isso que eu digo: não sei se vou conseguir viver sem isso", ele repetiu.

Ela disse: "Nossa. Então é mais sério do que eu pensava".

E riu outra vez. Ela estava para brincadeiras naquele dia. Todos temos dias assim. E, às vezes, nesses dias, não damos importância a coisas que deveríamos levar a sério. Caso daquela mulher.

Ela soube disso na hora em que recebeu a notícia. Ela lembra bem da cena porque até perguntou ao marido, que via o jornal na TV, quando mesmo que tinham inaugurado a represa. Ela primeiro achou que era coincidência. Ela, depois, ficou em dúvida.

O homem que amava uma ilha, que fora coberta pelas águas da represa, tinha se matado num quarto de pensão, a muitos quilômetros dali.

O marido continuou vendo TV. A mulher passou pela cozinha, olhou para a pia—de onde o almoço daquele dia ainda espreitava, na forma de uma pilha de louças, panelas e talheres—e saiu para o quintal. Era uma daquelas noites esbranquiçadas, típicas daquele lugar. Ali, no quintal, ela calculou, não seria ouvida pelo marido. (OLIVEIRA, 2001, p. 17-18)

Do ponto de vista estrutural, *Epitáfio* é um exemplo acabado da maestria na utilização do não dito e, portanto, da abertura do espaço semântico ao leitor como coautor. Essa narrativa curta investe em um leitor especialmente qualificado a ponto de inviabilizar a progressão do significado dando a falsa impressão de falta de conexão entre as partes.

Um aspecto que ajuda nessa construção é a impessoalidade obtida a partir de sintagmas genéricos como *ela, ele, a mulher, o homem, o marido*. É comum que nomes sejam omitidos em narrativas curtas. No caso do conto acima, além de contemplar essa característica de economia de recursos típica do gênero, contribui para gerar aquela opacidade do significado também muito cara aos microcontistas. É um microdrama em dois atos que se descortina ante nossos olhos. Uma tragédia em que os detalhes só existem na mente do autor que segue o fio de Ariadne. Afinal, quem era aquele homem que amava uma ilha? Que laços o unia à mulher? Qual a relação entre a notícia da inauguração da represa e do suicídio? Por que a mulher se dirigiu ao quintal, de modo que marido não a ouvisse? Nesse sentido, o leitor é uma espécie de detetive que levanta questionamentos que se transformam em hipóteses e que conduzirão à resolução de um verdadeiro quebra-cabeça. Uma das belezas do microconto está exatamente em nada ser dado ao leitor de mão beijada, sem que ele tenha empenho e esforço criativo.

2.5.4. Década de 2010

Ultimamente temos tido pouca notícia de lançamento de livros de microcontos, sejam mais longos ou hiperbreves, isto é, aqueles que alcançam entre uma e três linhas, muito embora, cresça na Internet sua difusão. Acreditamos que esse é o meio que tem sido legitimado para os microcontos de extensão mínima. Desde o começo dos anos 2000, até o fim da década de 2010, poucas publicações se fizeram notar na literatura impressa. Exceções à regra são os livros *Linha única*, de João Anzanello Carrascoza, que também terá espaço no capítulo de análise, como parte do *cópus* principal e *Poucas palavras, minicontos*, de Geraldo Portela, ambos lançados em 2015.

Procuramos, enfim, neste primeiro capítulo, fazer uma explanação panorâmica sobre a produção microcontística ao longo de sua história, inclusive em sua vertente brasileira. Passamos agora, no próximo capítulo, a abordar nosso objeto de estudo sob o ponto de vista de seu gênero literário.

O corvo
Quando Edgar acordou,
o corvo ainda estava lá.
(FOLTRAN, A.¹⁴)

3. MICROCONTO E GÊNERO LITERÁRIO

Introdução

Neste capítulo pretendemos debater a relação entre microconto e gênero literário, assunto central para o desenvolvimento de nossos argumentos no pleito do *status* de gênero autônomo para essa forma literária brevíssima. Dessa forma, organizamos nossa argumentação de modo a apresentar brevemente o conceito clássico de gênero literário em confronto com noções mais recentes, no sentido de perceber, principalmente, o caráter híbrido dessas produções culturais na atualidade e a possibilidade de surgimento de novos exemplares genéricos, tudo em sintonia com as práticas sociais sempre dinâmicas. Zavala (2004), por exemplo, nesse caso considerando questões de recepção, em um artigo que trata de contos integrados e fronteiras dos gêneros literários, reconhece a relevância de um reposicionamento quanto à visão genérica estática. De acordo com ele:

O surgimento do termo minificção é consequência direta deste novo contexto de leitura, em que as possibilidades de interpretação de um texto exigem reformular as perspectivas tradicionais e considerar que um gênero deve ser definido em função dos contextos de interpretação em que cada leitor coloca em jogo sua experiência de leitura (sua memória), suas competências ideológicas (sua visão de mundo) e seus apetites literários (aqueles textos com os quais está disposto a comprometer sua memória e colocar em risco sua visão de mundo) (ZAVALA, 2004, p. 124).¹⁵

A partir desse viés, e de outros que destacaremos adiante, propomos um olhar para os pontos de contato e de dispersão de gêneros já consolidados como o conto literário, a

¹⁴ Disponível em: <http://www.minicontos.com.br/?apid=3323&tipo=2&dt=0&wd=&titulo=O%20corvo> . Acesso em 12 Dez 2020.

¹⁵ El surgimiento del término minificción es consecuencia directa de este nuevo contexto de lectura, donde las posibilidades de interpretación de un texto exigen reformular las preceptivas tradicionales y considerar que un género debe ser redefinido en función de los contextos de interpretación en los que cada lector pone en juego su experiencia de lectura (su memoria), sus competencias ideológicas (su visión del mundo) y sus apetitos literarios (aquellos textos con los cuales está dispuesto a comprometer su memoria y a poner en riesgo su visión del mundo).

poesia lírica e outras formas brevíssimas, de modo a questionar a narrativa de que o microconto não possui características exclusivas para ser alçado à condição de gênero autônomo, visto que, de acordo com uma visão menos rígida do comportamento dos gêneros, a hibridéz faz parte tanto da experiência escritora quanto leitora do século XX, principalmente.

3.1. Gênero literário e sua evolução

No que diz respeito à etimologia, conforme nos ensinam Bawarshi & Reiff, o termo *gênero* possui dupla significação, ambas de raízes latinas. Se relacionado a *genus*, resultando no *genre* (francês) ou no *gender* (inglês), carrega um sentido de tipologia, classificação; por outro lado se tomado de *gener*, passa a ser visto como *gerador*. Curiosamente, as duas possibilidades significativas complementam-se, pois ao longo da história os gêneros têm servido, tanto para, muitas vezes, rigidamente, taxonomizar as produções culturais, como para determinar parâmetros para gerar essa mesma produção. No momento em que escrevemos esta Tese, é inegável que a força dos gêneros, como expressão do tempo histórico e suas ideologias, molda a cultura, impacta-nos e nos impele a criarmos a realidade discursiva. Nesse sentido, seu caráter gerativo e transformador se impõe, para além de simples amarras classificatórias. (BAWARSHI, A & REIFF, M.J., 2010, p.3-4)

Em um sentido histórico, o conceito de gênero literário tem sido desenvolvido no mundo ocidental desde a Antiguidade, por gregos e romanos, e é na *Poética* de Aristóteles que encontra seu auge. Antes dele, porém, Platão, em *A República*, já formulara as primeiras bases dos estudos genéricos. Por sua vez, Horácio, mais tarde, pouco antes do início do século I, em sua *Carta aos Pisões*, também contribuiu significativamente com o tema (SOARES, A, 2007).

Em certo sentido, a *Poética*, em que pese sua omissão com relação à lírica¹⁶, é ainda uma referência de peso quando se trata de caracterizar gêneros literários, a ponto de Gallardo dizer que a história da teoria sobre gêneros do mundo ocidental, em sua essência, não é mais que uma vasta paráfrase dela (GALLARDO, M. A. G., 1988, p. 4). Nessa obra, Aristóteles desenvolve um estudo sistemático dos processos de imitação (*mimesis*) construídos a partir da linguagem escrita literária no âmbito de dois gêneros, o

¹⁶ Especula-se que um capítulo dedicado à lírica teria sido parte da *Poética*, mas não chegou até nós.

drama, que versa sobre a imitação pela ação, e a epopeia, imitação narrada. No percurso de sua análise, que perambula principalmente pela tragédia grega, representada por Sófocles, Ésquilo e Eurípedes e pela épica de Homero, o autor tece considerações a respeito da unidade de ação, do caráter das personagens, verossimilhança, estilo e até mesmo de aspectos específicos do fazer dramático, como a atuação e a elocução, chegando a ponto de caracterizar fonemas (ARISTÓTELES, 2008).

Ainda assim, a classificação aristotélica foi sofrendo modificações importantes, como o acréscimo da lírica e a substituição da epopeia, que já não possuía *status* relevante na cena literária, à qual sobrepôs-se o gênero narrativo.

Sobre a introdução da lírica, afirma Soares:

Da necessidade de se classificarem poemas como, por exemplo, os do Cancioneiro, de Petrarca, à poesia dramática e à poesia narrativa da Poética, de Aristóteles, acrescenta-se um terceiro gênero, a poesia lírica, já incluída na *Epistulae ad Pisones*, de Horácio. Na representação dramática não haveria intervenção do poeta; líricas seriam as obras compostas somente pelas reflexões do próprio poeta; na poesia épica, ora falava o poeta, ora falavam as personagens introduzidas por ele (SOARES, A. 2007, p. 12).

A Idade média não se caracteriza pelo investimento na discussão sobre gêneros, até pelo rompimento que houve com relação à Antiguidade clássica. Os períodos renascentistas e neoclássicos, segundo Soares (2007), reforçaram a rigidez dos sistemas genéricos baseados na *mimesis* e na pureza dos três gêneros básicos:

Considerando que os antigos teriam realizado a arte de forma inigualável, o século XVI os toma como modelos ideais. Desse modo, o que se tem é uma concepção imutável dos gêneros, em perfeito acordo com a defesa da universalidade da arte, da sua essência supra histórica (SOARES, A. 2007, p. 12).

É só no Romantismo que se abrem as portas para a hibridez, a partir do *Prefácio* da obra *Cromwell*, escrita por Victor Hugo, já que o espírito da época clamava pela libertação de modelos ultrapassados que já não condiziam com as novas dinâmicas sociais. Segundo a autora:

(...) na vida se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, sendo, portanto, artificial separar-se a tragédia da comédia. Ao contrário, a diversidade e os contrastes deviam estar juntos em nova forma, o drama, que, incorporando ainda características de outros gêneros, aparece então como o gênero dos gêneros (SOARES, 2007, p. 14).

O século XX traria contribuições, de Croce, negando toda qualquer possibilidade de classificação por gênero; de Frye, acrescentando à tríade clássica uma quarta: a ficção; e de Bakhtin, este último, discutido em maior profundidade no próximo capítulo desta Tese (SOARES, 2007, p. 16-19).

A nós nos interessa o sentido atual com o qual o conceito de gênero vem se contaminando, qual seja, o de espelhar os movimentos de uma sociedade dinâmica em que novos gêneros surgem à medida que novos e variados meios são disponibilizados aos autores e leitores, sendo que também é possível que velhos gêneros se renovem ou se reinventem nesse contexto. O microconto, que nasce como forma livresca, ganha o suporte das redes sociais e, com isso, revitaliza-se. É impensável a ideia purista da civilização clássica, tantas vezes retomada em outros períodos históricos. Se os gêneros, de acordo com Bakhtin, possuem uma certa estabilidade que garante sua identidade, por outro lado, gozam da possibilidade da relativização dessa estabilidade, que permite com que evoluam, renovem-se, enfim, abandonem sua estaticidade. A antiga ideia de que os gêneros apenas classificam pode ser incrementada com a ideia de geração de novas possibilidades, como percebem Bawarshi & Reiff:

Em várias épocas e em várias áreas de estudo, gênero tem sido definido e usado principalmente como uma ferramenta classificatória, uma forma de separar e organizar tipos de textos e outros objetos culturais. Mas mais recentemente e, novamente, em várias áreas de estudo, gênero começou a ser definido menos como meio de organizar textos e mais como uma poderosa, ideologicamente ativa, e historicamente moldadora de textos, significados, e ações sociais. Dessa perspectiva, gêneros são entendidos como formas de conhecimento cultural que conceitualmente moldura e media o modo como nós compreendemos e tipicamente agimos dentro de várias situações. Esta visão reconhece gêneros tanto como organizadora como geradora de tipos de textos e ações sociais, numa complexa, dinâmica relação entre um e outra (BAWARSHI & REIFF, 2010, p. 4).¹⁷

Feita esta breve apresentação do conceito de gênero literário, passamos agora a discutir os limites genéricos do microconto diante de outros com os quais comunga pontos de contato, embora também de dispersão, uma vez que há sempre argumentos que

¹⁷ At various times and in various areas of study, genre has been defined and used mainly as a classificatory tool, a way of sorting and organizing kinds of texts and other cultural objects. But more recently and, again, across various areas of study, genre has come to be defined less as a means of organizing kinds of texts and more as a powerful, ideologically active, and historically changing shaper of texts, meanings, and social actions. From this perspective, genres are understood as forms of cultural knowledge that conceptually frame and mediate how we understand and typically act within various situations. This view recognizes genres as both organizing and generating kinds of texts and social actions, in complex, dynamic relation to one another.

procuram negar um *status* mais elevado e essas composições brevíssimas pela falta de características exclusivas em sua constituição.

3.2. Microconto e conto literário

Uma das discussões mais antigas no âmbito dos estudos sobre o microconto, que ainda suscita polêmica, é a sua autonomia com relação ao conto literário. Argumentam certos autores, como Roas (2006, 2010 e 2012), que existe uma relação de dependência entre essas formas literárias, a ponto de não se poder considerar o microconto como um novo gênero narrativo apartado do conto literário, e, sim, um subgênero deste, já que herda todas suas principais características estruturais. No capítulo VI desta Tese debateremos mais detalhadamente os posicionamentos desse autor, quando demonstraremos os pontos de aproximação e dispersão de ambas as formas, com base na literatura em apoio teórico especializado.

Assim como existem muitos pontos de convergência entre o romance e o conto, representantes legítimos do supergênero narrativo, também os observamos quando acareamos conto e microconto. Hernández (2012) discute longamente os limites entre gêneros próximos ao microconto. Para ele, entre outros aspectos, há evidências de que o próprio leitor, de forma pragmática, distingue um conto de um microconto, como aponta no trecho abaixo:

(...) Os gêneros literários não devem ser considerados exclusivamente em sua imanência, mas também em relação ao leitor, o que pesa em favor da definição genérica do microconto, pois não há dúvida de que hoje em dia, a maioria dos leitores diferencia corretamente os microcontos frente a outras formas de narração como, sem ir muito além, o conto (HERNÁNDEZ, 2012, p. 32)¹⁸.

Além desse fator pragmático, o autor elenca dois aspectos dos gêneros em contraste para defender suas convicções, a extensão e a estrutura. Em relação à extensão, após constatar a disparidade de visões sobre o assunto que não contribui para se chegar a um consenso, conclui que não é possível localizar onde termina o limite de tamanho do conto literário e começa o do microconto. Mais do que isso, compreende que, conquanto

¹⁸ (...) los géneros literarios no deben ser considerados exclusivamente en su inmanencia, sino también en relación con el lector, lo que reza en favor de la definición genérica del microrrelato, pues no hay duda de que, hoy por hoy, la mayoría de lectores diferencia correctamente los microrrelatos frente a otras formas de narración, como, sin ir más lejos, el cuento.

seja importante, a extensão não é o fator que define um e outro, até porque nem toda brevidade leva, necessariamente, à concisão. Segundo Hernández:

(...) tanto um conto como um microconto podem ser mais ou menos curtos ou longos, mas nem por isso deixarão de pertencer a dois gêneros distintos, ou seja, que, no mais estrito senso, um ‘conto ultracurto’ não é o mesmo que um ‘microconto’, assim como um ‘microconto longo’ não equivaleria a um ‘conto’ (HERNÁNDEZ, 2012, p. 34).¹⁹

Quanto à questão da estrutura, Hernández começa por asseverar que esses aspectos, os que dizem respeito aos elementos narratológicos, antes de estabelecer os limites entre as formas narrativas, concorrem para uni-las, pois são as mesmas, e, nisso, irmanam-se. Desse modo, um conto, um romance ou um microconto envergam o mesmo esqueleto, ainda que proteicamente diferentes. Em outras palavras, mais ou menos desenvolvidos, explícitos ou implícitos, materializados ou não, os elementos básicos da narrativa estão presentes. Há uma história a ser contada, sobre alguém que ocupava um tempo/espaço. Também é verdade que conto e microconto coincidem no que se refere à busca pela intensidade, condensação e economia de recursos, de tal forma que a pergunta se torna inevitável: qual é o ponto de dispersão? Hernández procura responder da seguinte forma:

(...) O que sustentaria a defesa do microconto como gênero narrativo autônomo será, precisamente, a descrição de como estas operações de condensação e síntese afetam os principais elementos estruturais do discurso narrativo, ou seja, a trama ou história, a situação dos acontecimentos no tempo e no espaço (cronotopo), as personagens, e a modalidade narrativa (focalização, narrador, estilo, etc.) (HERNÁNDEZ, D.E. 2012, p. 39-40)²⁰.

O microconto não deixa de ser um gênero à parte por compartilhar as principais características do supergênero narrativo, senão que elas denunciam seu parentesco. O que o difere, por exemplo, de conto literário é o conjunto das resultantes do esforço do microcontista em condensar a narrativa de modo que a materialidade empenhada dialogue

¹⁹ (...) tanto un cuento como un microrrelato pueden ser más o menos cortos o largos, pero no por ello dejarán de pertenecer a dos géneros distintos, es decir, que, en el más estricto sentido, un ‘cuento ultracurto’ no es lo mismo que un ‘microrrelato’, al igual que un ‘microrrelato largo’ no equivaldría a un ‘cuento’.

²⁰ (...) lo que sostendrá la consideración del microrrelato como género narrativo autónomo será, precisamente, la descripción de cómo estas operaciones de condensación y síntesis afectan a los principales elementos estructurales del discurso narrativo, o sea: la trama o historia, la situación de los acontecimientos en el tiempo y el espacio (cronotopo), los personajes y la modalidad narrativa (focalización, narrador, estilo, etcétera)

com múltiplas possibilidades semióticas dadas nas situações enunciativas. Desse modo, a escolha do gênero, interfere de forma crucial na semiose, já que suas configurações impelem e direcionam para determinados procedimentos leitores, como, por exemplo, o preenchimento de lacunas e a valorização de cada escasso elemento material.

Tomemos em contraste, a seguir, alguns elementos da narração no corpo do conto tradicional e no corpo do microconto.

3.2.1. O conto literário e a economia de recursos

Edgar Allan Poe, em *O poço e o pêndulo*, conta-nos uma história terrível de tortura física e psicológica sob a égide estrutural do conto literário tradicional. Ali estão contidos todos os elementos básicos da narrativa baseada no efeito único e na economia de recursos. Tão concisa é a obra que sequer sabemos o nome da personagem principal, se é masculina ou feminina, ou qualquer outro dado de sua biografia. Por começar *in media res*, ignoramos o que se passou antes, e, portanto, nada nos informa precisamente sobre suposto crime que conduziu a personagem a essa situação de julgamento seguida de encarceramento e maus tratos. Sobre o local em que se encontra a personagem muito pouco se descortina, a não ser de que se trata de uma espécie de calabouço, cuja dimensão é imprecisa até mesmo para o (a) protagonista, também narrador(a)-personagem, já que seu estado de consciência está afetado por sucessivas sEDAÇÕES, pois mesmo ao tentar medir o local em que se encontra acaba por se confundir. Também é impreciso o tempo em que passa no local já que não é possível distinguir a luz do dia e, novamente, pelas razões de perda de consciência. Ainda com relação ao local, há a presença de instrumentos de tortura, ratos e de um poço hediondo cujo interior jamais é revelado ao leitor, mas que a técnica narrativa de Poe leva a crer tratar-se de algo terrivelmente pavoroso. No início e no final, obtemos dados que nos informam sobre um vago contexto relacionado à inquisição, sem detalhamento. A situação inicial é continuamente tensionada até que se chegue ao clímax e o distensionamento decorrente concorre para o desenlace.

Em suma, os elementos básicos da narração recebem um tratamento contístico literário tradicional, uma vez que focam na unidade de ação, exiguidade informativa, tanto do cenário, quanto das personagens e, ainda que mais expandido, no contexto geral, mais precisamente, o contexto histórico. A narração em primeira pessoa é comprometida dado o estado físico e psicológico debilitado da personagem, o que interfere na precisão da parte descritiva. Toda a dinâmica narracional é centrada no efeito de pavor que parece

querer provocar no leitor, a partir da vivência torturante da personagem. Conseqüentemente, os recursos estilísticos do material textual e discursivo voltam-se para a construção de um estado mental claustrofóbico, ansioso, paranoico e delirante que se dá de forma crescente pelo desenrolar da ação única.

Ainda que, comparado a um romance tradicional, não ocorra um detalhamento nem de personagens, nem de espaço, há muita informação se, por outro lado, a medida fosse feita pela régua do microconto. Vejamos, por exemplo, a situação inicial em que o ponto de vista implexo do narrador-personagem dá o tom que prevalecerá na maior parte da narrativa.

Estava exausto, mortalmente exausto com aquela longa agonia e, quando por fim me desamarraram e pude sentar-me, senti que perdia os sentidos. A sentença - a terrível sentença de morte - foi a última frase que chegou, claramente, aos meus ouvidos. Depois, o som das vozes dos inquisidores pareceu apagar-se naquele zumbido indefinido de sonho. O ruído despertava em minha alma a ideia de rotação, talvez devido à sua associação, em minha mente, com o ruído característico de uma roda de moinho. Mas isso durou pouco, pois, logo depois, nada mais ouvi. Não obstante, durante alguns momentos, pude ver, mas com que terrível exagero! Via os lábios dos juízes vestidos de preto. Pareciam-me brancos, mais brancos do que a folha de papel em que traço estas palavras, e grotescamente finos - finos pela intensidade de sua expressão de firmeza, pela sua inflexível resolução, pelo severo desprezo ao sofrimento humano. Via que os decretos daquilo que para mim representava o destino saíam ainda daqueles lábios. Vi-os contorcerem-se numa frase mortal; vi-os pronunciarem as sílabas de meu nome - e estremeci, pois, nenhum som lhes acompanhava os movimentos. Vi, também, durante alguns momentos de delírio e terror, a suave e quase imperceptível, ondulação das negras tapeçarias que cobriam as paredes da sala, e o meu olhar caiu então sobre as sete grandes velas que estavam em cima da mesa. A princípio, tiveram para mim o aspecto de uma claridade, e pareceram-me anjos brancos e esguios que deveriam salvar-me. Mas, de repente, uma náusea mortal invadiu-me a alma, e senti que cada fibra de meu corpo estremecia como se houvesse tocado os fios de uma bateria galvânica. As formas angélicas se converteram em inexpressivos espectros com cabeças de chama, e vi que não poderia esperar delas auxílio algum. (POE, E. A. 2014, p. 1)

A chamada economia de recursos tão celebrada na teoria do conto não exige o contista de, comedidamente, permitir-se descrever. Nesse sentido, os microcontos, principalmente aqueles de até três linhas, ou cinquenta palavras, atendem a esse requisito de forma extremamente avara, ou, mais apropriadamente, valendo-se de recursos próprios de quem não possui uma massa linguística profusa à disposição. Se *O poço e o pêndulo* não nos deixa ver mais do que precisamos em termos de cenário ou personagem, no entanto, sobra ao autor, como vemos na transcrição acima, espaço suficiente para

vislumbrarmos, ao menos expressionisticamente, lampejos das faces fantasmagóricas e dos objetos hesitantes a desfilarem, filtrados pela desfocada lente do protagonista. Se o conto for, como disse Cortázar, uma máquina de criar interesse, e se esse interesse for o acontecimento, então todo o resto deve apenas concorrer para a intensidade desse acontecimento (Gotlib, 1985, p. 37). Qualquer descrição, detalhamento ou item lexical que não trabalhe para que o leitor esteja sob o controle do contista, pode ser considerado um ato de desperdício, de acordo com a contística literária clássica, principalmente aquela defendida por Edgar Allan Poe em *Twice-told tales review* e *Philosophy of composition*. Em *O poço e o pêndulo*, a economia de recursos dá-se à medida em que, como citado anteriormente, prioriza-se a unidade de efeito e de ação e em que a caracterização das personagens e do espaço a elas subordina-se. O desenvolvimento da ação é controlado de modo a produzir aflição, suspense, desespero e, finalmente, redenção. Em conclusão, é a habilidosa manipulação de um limitado material linguístico que garante com que a mente leitora seja seduzida e conduzida ao longo da curta jornada contística. Isso não significa que essa seja a única forma com que o gênero se manifeste. É, no entanto, o formato do chamado conto literário clássico.

3.2.2. O microconto e a economia de recursos

Passemos a considerar, de agora em diante, aquelas mesmas características que, como dissemos acima, alguns autores invocam para subordinar o microconto ao conto literário. Estamos falando, principalmente, da concisão pela economia de recursos, da unidade de ação e efeito. Podemos dizer que, no microconto, a dinâmica econômica dá-se de uma forma completamente diversa daquela empregada pelo conto literário. Se, por um lado, o conto depura o material linguístico, mantendo apenas o essencial à consecução de seu objetivo final, a tão propalada impressão única no leitor, o microconto o faz de maneira ainda mais radical, deixando a cargo do plano discursivo a tarefa de preencher os ocios. Diríamos que, em vez de dirigir o leitor em sua jornada no interior da história, como queria Poe²¹, calculando friamente que impressões deseja imprimir naquele, o microcontista, em geral, busca sua cumplicidade, deixando possibilidades interpretativas

²¹ Em seus trabalhos ensaísticos, Poe insiste no total controle racional do ficcionista que conduz a recepção, a partir de ferramentas narratológicas, em direção ao efeito único desejado. Mais adiante, apresentaremos a visão de Cortázar, contrária a essa concepção, alertando para os fatores irracionais na concepção da própria obra poeana.

em forma de referências, que partem do linguístico e alcançam discursivo. Nesse sentido, um referente pode evocar uma possibilidade intertextual, se o interlocutor compartilhar de sentidos da comunidade interpretativa à qual a alusão se afilia. Nessa trama, é possível, ainda, que outras interpretações emergjam, ainda que não previstas, mas que podem tornar-se legítimas em dada situação enunciativa. Vejamos o microconto abaixo:

PROMETEU ACORRENTADO

Pus minha mão no fogo.

Me queimei.

Livrai-me dos abutres!

(Flávio Moreira da Costa)

Poderíamos estabelecer uma ligação entre *O poço e o pêndulo*, de Poe e *Prometeu acorrentado*, de Flávio Moreira da Costa, no sentido de que compartilham algumas questões temáticas e estruturais. É certo que ambas as narrativas empregam o ponto de vista do narrador-personagem, que a história começa *in media res* e que impera a economia de recursos e unidade de ação, ainda que de forma muito diferente. Esses são alguns pontos de contato entre as duas manifestações artísticas; no entanto, é a questão da dispersão que nos interessa aqui. Uma leitura possível do microconto é aquela em que, para preencher os vácuos de informação, recorreremos às referências deixadas pelo autor, no sentido de abrir caminhos interpretativos. *Prometeu acorrentado* é homônimo da famosa tragédia atribuída a Ésquilo, escrita no apogeu da chamada cultura helênica, que trata do sofrimento do protagonista, condenado pelos deuses ao sofrimento eterno, por ter dado o fogo aos homens. Sua penúria era constantemente renovada e agravada, pois Zeus, autoritário e vingativo, buscava descobrir segredos que o Titã acorrentado pelos grilhões indestrutíveis de Hefesto escondia e que revelariam a queda do pai dos deuses. A mais terrível das penas era a de ter seu fígado continuamente devorado por abutres, pois o órgão sempre se regenerava para ser novamente dilacerado.

Em termos temáticos o microconto guarda bastante semelhança com o conto de Poe. Está em jogo o confronto entre forças autoritárias e vítimas injustamente condenadas. Sofrimento, dor e final redenção expostos a partir da primeira pessoa são pontos de intersecção entre as duas obras. Entretanto, a concisão e unidades temática e de efeito dão-se a partir de mecanismos diferentes. O conto de Poe, ainda que se utilize de fatos históricos que lhe permitem com que sejam economizados recursos consideráveis, e é essa a estratégia de se mencionar a Inquisição espanhola, possui uma estrutura

ficcional própria. O pano de fundo da Inquisição ajuda o autor a ampliar o conteúdo semântico-discursivo sem fazê-lo nos níveis linguístico e textual. Dentre outros fatores, isso permite com que se concentre no efeito que deseja produzir no leitor, priorizando a crescente sequência de sofrimentos por parte da personagem protagonista até chegar a um limite insustentável. Nesse caminho, informações que não concorram para a manutenção da tensão, como descrições de personagens ou de ambientes, fazem parte das estratégias de enxugamento, próprias do conto literário clássico.

Paralelamente, o método composicional e de recepção da microcontística em *Prometeu acorrentado* caminha em outra direção. As informações pressupostas compõem a maior parte do conteúdo temático e o materialmente visível é somente a ponta do *iceberg*. O efeito a ser impresso no leitor não é o mesmo que no *Poço e o pêndulo*, embora tratem de assuntos muito próximos. Temos no microconto um Prometeu que quase parodia o *afasta de mim esse cálice* cristão, pois teme a tortura, bem diferente do deus corajoso que não se curva diante do despotismo de Zeus, todo-poderoso.

Sabemos que o *Prometeu acorrentado* de Flávio Moreira da Costa sofrerá por suas escolhas e seu sofrimento será terrível, mas se a história já está contada, o que resta ao microcontista? Qual é o propósito dessa composição breve? Não prenderemos a respiração diante de situações de absoluta tensão, medo e horror como, provavelmente fizemos ao lermos pela primeira vez o *Poço e o pêndulo*, nem tiraremos um peso das costas quando o general Lassale nos salvar da então inevitável queda para dentro do hediondo poço. Assim como em *Prometeu Acorrentado*, não é necessário que sejam descritos os horrores da eternidade em vigília por que passa o Titã, agrilhado a rochedos do Cáucaso, enquanto aves de rapina refestelam-se de suas carnes em vida. Nesse sentido, a poética do microconto e seus recursos econômicos nos conduzem a um viés desse aspirante a gênero que certamente surge de suas possibilidades híbridas. Trata-se de um fazer literário que tempera sua engenharia composicional com uma extrema demanda reflexivo-intelectual e uma carga de possibilidades trazidas por referências que podem ser também da ordem do inconsciente. Há ali pelo menos uma tese a ser discutida, mas antes é preciso que o quebra-cabeças seja montado. Em outras palavras, o ato de leitura do microconto exigirá do leitor o domínio de mais letramentos, de várias ordens que ao final lhe deem uma narrativa e a partir dela estabeleçam-se os debates possíveis cuja latência foi percebida. A leitura subjetiva tratará de personalizar cada debate partindo do centro temático genérico. O significado mais local de colocar as mãos no fogo e se queimar, ou de sofrer o ataque dos abutres, será construído pela experiência pessoal de

cada leitor. O que impede o conto de Poe de também concorrer para uma transferência de experiência do mundo ficcional para a vida concreta do dia a dia? Em tese, não impede, já que compete ao leitor subjetivo tirar suas próprias lições em seu trajeto de ocupação da obra literária, como discutiremos no capítulo 4. No entanto, ainda que não haja garantia disso, o fazer contístico de Poe, como ele próprio confessa na *Filosofia da Composição*²² e na *Resenha dos Contos duas vezes contados*²³, enseja uma vontade de conduzir o leitor, manipulando-o, de forma a nele produzir o chamado efeito único.

Em resumo, as mesmas características tidas como aglutinadoras do conto e microconto, utilizam-se de ferramentas diferentes e servem a propósitos diversos, de tal forma a falsear uma alegada semelhança de configuração por parte das duas formas breves que poderia testemunhar uma suposta de relação de subalternidade da segunda em relação à primeira. Procuramos mostrar que existe de fato uma proximidade entre as duas formas literárias, mas que não é suficiente no sentido de considerá-las de um mesmo gênero, pois o microconto trata os mesmos elementos composicionais a partir estratégias e objetivos diferentes.

Passamos agora a discutir a relação entre microconto e poesia, uma vez que também existem alegações de que essa forma brevíssima que ora estudamos empreste da lírica grande parte de sua personalidade genérica.

3.3. Microconto, conto literário e poesia

Poe via na unidade de efeito um elo entre poesia e conto. Para o criador do conto policial, a forma mais elevada de causar uma impressão no leitor situava-se na lírica, em primeiro lugar e na contística em segundo. Referia-se não aos grandes poemas, da extensão de um *Paraíso Perdido* ou de uma *Ilíada*, mas a um tipo de composição rítmica que pudesse ser lida no período de uma hora. Ao mesmo tempo, rejeitava o poema epigramático, que por sua extrema brevidade não teria condições de manter a impressão no leitor de forma suficientemente duradoura. Para ele, no entanto, conto e poema não se confundem em sua genericidade, uma vez que cada qual pleiteia um conjunto temático desacorde. Enquanto o poema busca a beleza e o faça por meio de recursos de feição lírica, como o ritmo, o conto é lugar para o deslindamento da verdade.

²² Philosophy of composition.

²³ Twice-told tales review.

O escritor do conto em prosa, em suma, pode trazer para seu tema uma vasta variedade de modos ou inflexões de pensamento e expressão (o racionalista, por exemplo, o sarcástico ou o humorístico) que não são apenas antagônicos à natureza do poema, mas absolutamente proibidos por um de seus adjuntos mais peculiares e indispensáveis; aludimos, é claro, ao ritmo. Pode-se acrescentar, aqui, entre parênteses, que o autor que visa o puramente belo em um conto em prosa está em grande desvantagem. Pois a beleza pode ser mais bem tratada no poema (POE, E. A. s/d, n. p.).²⁴

Necessário ressaltar que Poe fala de dentro de sua época, em que os conceitos de beleza e verdade são filtrados pelo ideário romântico, então em voga nos tempos do autor de *O corvo*. É, no entanto, um conceito frágil e que pode ser desconstruído a partir de sua própria obra, tanto ensaística quanto literária, como demonstra Cortázar:

Quando jovem, no prólogo aos poemas escritos em West Point, Poe zomba depreciativamente de Wordsworth pela tendência didático-moral deste; mas, como se dá conta de que o sentido moral (e, por extensão, o sentido dos destinos humanos, dos grandes problemas éticos) não pode ser desterrado da poesia sem um imediato empobrecimento do seu âmbito, inventará um compromisso e fará notar em outros textos que um poema digno do nome comporta muitas vezes duas correntes: uma de superfície, que é a poesia em toda sua beleza, o tema livre de compromissos didáticos ou alegóricos, e uma corrente subterrânea que a sensibilidade do leitor pode apreender, e da qual emana um conteúdo moral, um valor exemplar para a consciência (CORTÁZAR, J., 1993, p. 116).

De fato, o conceito de Poe sobre poesia era não apenas limitado pela estética romântica, mas por convicções e gostos pessoais. Cortázar destaca:

(...) como muito bem anota Andrew Lang, é óbvio que Poe, cedendo a seu gosto pessoal, reduz a poesia à mera poesia lírica. Se, nesta, suas condições têm certa validade, em compensação, tornam-se absurdas quando aplicadas à poesia dramática ou épica. "Sem a concepção do dever e da verdade", agrega, "não teríamos tido Antígona nem Prometeu". Do mesmo modo, o princípio (defendido na Filosofia da composição) segundo o qual o tom adequado para a poesia é a tristeza e a melancolia, deixa de fora as obras nascidas de diferentes estados de ânimo, como é o caso de uma ode, um hino ou um epitalâmio. E, finalmente, ao desterrar a paixão como elemento demiúrgico do poema, Poe empobrece irremediavelmente o âmbito da poesia, mutila-a, submetendo-a a uma elaboração tirânica, fundada em fórmulas e efeitos verbais, ou a reduz a uma evocação de sombras, de recordações, a um tom inevitavelmente elegíaco, temperado, onde

²⁴ The writer of the prose tale, in short, may bring to his theme a vast variety of modes or inflections of thought and expression- (the ratiocinative, for example, the sarcastic or the humorous) which are not only antagonistical to the nature of the poem, but absolutely forbidden by one of its most peculiar and indispensable adjuncts; we allude, of course, to rhythm. It may be added, here, par parenthese, that the author who aims at the purely beautiful in a prose tale is laboring at great disadvantage. For Beauty can be better treated in the poem. (Review of Hawthorne's Twice-Told Tales)

a música verbal seria o único apoio para a criação de uma ressonância duradoura. (CORTÁZAR, J., 1993, p. 117)

Apesar de Poe, em a *Filosofia da Composição* e em *Resenha dos contos duas vezes contados*, exaltar a chamada escrita premeditada, que consiste em escolher racionalmente o efeito que o escritor quer causar no leitor para em seguida buscar os elementos formais que o conduza à experiência desejada, sua escrita, ressalta Cortázar, sofre forte influência de seu inconsciente. Mais uma vez, Cortázar argumenta com exemplos da própria obra poeana que, embora o efeito único tenha sua importância e ainda que o autor argentino defenda o princípio do efeito catártico, a origem, tanto dos poemas quanto dos contos em Poe, dá-se primeiro pela irracionalidade, por alucinações e pesadelos, para então concretizar-se no plano racional que é a escrita já sistematizada. Nesse sentido, tanto a poesia como a contística de Poe estariam submetidos, em sua origem, não a uma suposta engenharia racional, controlada e premeditada, mas ao caos inacessível dos meandros de seu inconsciente.

Quanto à questão dos limites genéricos, Poe também não está isento da hibridez que contestava e, nesse sentido, Trabado Cabado menciona um comentário de Cortázar, tradutor de Poe, sobre uma de suas obras, chamada *Silêncio*:

O próprio Cortázar não deixa passar a singularidade de um dos textos incluídos na produção contística de Poe. Trata-se de *Silêncio* que tem como subtítulo *Uma fábula*, e melhor ainda *um poema em prosa*, que a tradição induz a incluir entre os contos. [...] *Silêncio* é poesia, exige ser lido como um poema, ritmicamente escondido, cantado como um encantamento ou um texto profético (TRABADO CABADO, 2005, p. 82)²⁵.

Na obra em questão, há o predomínio de imagens trabalhadas principalmente por meio de ferramentas descritivas e a progressão narracional não se dá aos moldes da tradição contística, mas por meio de saltos irregulares que ora avançam, ora retrocedem, como buscasse na repetição imagética ou na retomada lexical, uma forma rítmica, semelhante ao refrão lírico. O polissíndeto é também um recurso poético que abunda e

²⁵ El mismo Cortázar no pasa por alto la singularidad de uno de los textos incluidos en la producción cuentística de Poe. Se trata de "Silencio" que lleva por subtítulo "Una fábula, y mejor aún poema en prosa, que la tradición induce a concluir entre los cuentos. [...] Silencio es poesía, exige ser leído como un poema, escondido rítmicamente, salmodiado como un conjuro o un texto profético".

contribui para uma linguagem solene, muito próxima ao discurso religioso. *Silêncio*, com suas personagens estáticas, espaço revoltoso e melancólico é quase uma pintura dramática em que Poe, mais uma vez, traduz todo seu universo pantanoso interior extremamente convulsionado e soturno. Abaixo, seguem alguns trechos, a título de exemplificação.

(...) As águas do rio são amarelentas e doentias, não correm para o mar, mas movem-se eternamente, sob o sol incandescente, com um movimento tumultuoso e convulsivo. (...)

(...) Mas o seu império tem uma fronteira, e essa fronteira é uma grande floresta, sombria, horrível. Nelas, como vagas em volta das Hébridias, as árvores pequenas estão em contínua agitação. E, contudo, não há vento no céu. E as frondosas árvores primitivas agitam-se perpetuamente dum lado para o outro, produzindo um fragor estrepitoso (...)

(...) Contudo, não há vento no céu. E nas margens do rio Zaire não há repouso nem silêncio.

Chega a noite e a chuva cai; enquanto cai é chuva, mas depois de cair é sangue. E eu estava no pântano, entre os grandes nenúfares, e a chuva caía sobre a minha cabeça — e os nenúfares gemiam uns para os outros com a solenidade da sua desolação (...) (POE, E. A. 1839, n.p.).

As experiências literárias posteriores a Poe no campo da prosa poética são vastas, a começar por Baudelaire, mas não as trataremos aqui. Trouxemos o exemplo do mestre estadunidense, por ser tratar, ao mesmo tempo de um contista, um poeta e um ensaísta, mas, acima de tudo, um pioneiro. Sua obra permite que esboçemos algumas ideias sobre os limites genéricos entre diferentes formas literárias.

O microconto, cuja hibridez genérica é algo que causa debates acalorados, como já foi dito, empresta do conto literário uma série de características. Por outro lado, é herdeiro também de fortes traços da lírica, sem que seja apontado, pelo menos não com o mesmo ímpeto com que isso ocorre com relação ao conto literário, como um subgênero daquela. O fato é que há mais semelhanças entre microconto e poesia do que geralmente se comenta nas discussões sobre o *status* de gênero literário/discursivo dessa forma breve, mormente quando nos referimos aos poemas em prosa. Baudelaire, grande pioneiro do poema em prosa, tem sido reconhecido como um dos pioneiros do fazer microcontístico na Europa, como afirma Hernández:

Nesse sentido, foi Charles Baudelaire, com seus *Petits poèmes en prose* (1855-1869), quem não só estabeleceu um antes e um depois na evolução histórica do poema em prosa, mas também quem, como veremos adiante, foi um dos

precursores da produção de microcontos na Europa (HERNÁNDEZ, 2012, p. 45)²⁶.

Por outro lado, embora haja áreas nebulosas, há limites mais ou menos consensuais entre uma e outra forma de produção literária. Hernández (2012, p. 46) lembra-nos: ao conto cabe contar e ao poema, cantar. Em última análise, estamos diante do microconto, suposto gênero mais próximo à poesia, mas que se diferencia dela em essência pela responsabilidade, nem sempre aceita, de narrar uma história, ainda que minimamente, ainda que indiretamente, com a ajuda de recursos intertextuais, inferenciais e com grande liberdade de abertura em sua recepção. Por sua vez, à poesia reserva-se a expectativa de nos impressionar por meio de recursos rítmicos, melódicos e pelo seu poder imagético, de um modo geral. Sobre a relação microconto e poesia em prosa, Lagmanovich comenta:

(...) embora nunca tenha sido um gênero de grande preponderância - não podemos deixar de notar a diferença substancial que esse “gênero próximo” tem com o microconto. Neste último, mesmo o mais conciso de suas manifestações, a necessidade de narrar está presente; por outro lado, os poemas em prosa são lentos por natureza, sacrificando todas as tentações narrativas ao desejo de mostrar completamente um aspecto da realidade (LAGMANOVICH, 2006, p. 92)²⁷.

O grau de adesão da obra a um ou outro paradigma deveria, em tese, determinar seu gênero. Algumas vezes, porém, o grau de hibridez da forma literária é tal que se torna tênue o limite entre um e outro.

Observemos alguns exemplos, transcritos de Freire (2004), organizador de *Os cem menores contos brasileiros do século*:

CREPUSCULAR

Pegou o chapéu, embrulhou o sol,
Então nunca mais amanheceu.
(Menalton Braff)

MAS O RIO CONTINUA LINDO

²⁶ En este sentido, fue Charles Baudelaire, con sus *Petits poèmes en prose* (1855-1869), quien no sólo estableció un antes y un después en la evolución histórica del poema en prosa, sino quien, además, tal y como veremos más adelante, fue uno de los precursores de la producción de microrrelatos en Europa.

²⁷(...) aunque no ha sido nunca un género de gran preponderancia – no podremos dejar de advertir la sustancial diferencia que este “gênero próximo” tiene con el microrrelato. En este último, aun la más escueta de sus manifestaciones, está presente la necesidad de narrar; en cambio, los poemas en prosa son morosos por naturaleza, y sacrifican toda tentación narrativa al deseo de mostrar acabadamente un aspecto de la realidad.

PENSA O DESEMPREGADO

Ao pular do Corcovado

(Antônio Torres)

VIGÍLIA

Pronto nos olhos,

O pranto só espera a notícia

(João Anzanello Carrascoza)

Diante das três composições literárias acima, com a consciência e a memória dos arquivos do fazer poético e seu desenvolvimento ao longo da história e das estéticas, como poderíamos deixar de ter dúvidas quanto sua filiação de gênero? Ao mesmo tempo em que é possível identificar ações ocorrendo nas três obras, o tratamento poético ali presente é evidente. Tão evidente que é possível admirar as imagens mentais sugeridas nos dois primeiros textos que, a princípio, seriam, trágicas, de modo sublime, leve e libertador. Mesmo na terceira obra, de Anzanello Carrascoza, embora traga uma tensão dramática mais aguda, sobressai o cuidado na escolha de palavras *Pronto, pranto e olhos* que interagem de forma rítmica, assonante e consonante, juntamente com a rima toante e a métrica idêntica que o título *Vigília* estabelece com o vocábulo *notícia*.

A temática da morte, presente nos três microcontos, recebe um tratamento lírico sem que deixemos de inferir uma história por trás desse evento inevitável. Tanto o(a) protagonista de *Crepuscular*, quanto o de *Mas o Rio continua lindo* são responsáveis pelo que vai acontecer a eles, tomam para si uma atitude que, extrema, vai desencadear o desenlace narrativo, após o clímax. No caso da terceira narrativa, *Vigília*, o fim é esperado, mas ainda não aconteceu, o que prolonga a tensão e transfere ao leitor a responsabilidade de encerrar a ação, quebrando, finalmente, a vigília.

Há casos em que a identidade genérica de um microconto dá-se ao largo do que sua própria materialidade sugere. Pode mesmo ser uma simples decisão editorial, bem ao estilo *A mão do autor e a mente do editor*²⁸, de Roger Chartier (2014). Enquanto teóricos desdobram-se para explicar as nuances e as minúcias das formas que assumem o fazer literário, uma obra pode estar presente tanto em uma antologia de poesia como microcontística, caso seja conveniente editorialmente. Isso nos leva a uma outra questão, não menos importante: quem decide o que é e o que não é microconto? No próximo segmento trataremos à baila esse problema à medida em que nos deparamos com

²⁸ Obra em que o autor discute, entre outros aspectos, consequências e impactos das decisões editoriais na obra.

composições brevíssimas de nosso *córpus* que certamente pode suscitar dúvidas quanto a seu gênero.

3.4. Microconto, piada e chiste

Roas (2006, p. 63) está correto em afirmar que há falta de critério na seleção de material em diversas antologias de microcontos espanholas e hispano-americanas cuja exigência única é a hiperbrevidade. Para exemplificar, cita um microconto que aparece em várias antologias. Trata-se de *Euclideana*, de René Avilés Fabila:

En una ciudad actual la distancia más corta entre dos puntos no es una recta: es el zigzag que nos evita los semáforos.

Roas argumenta que esse microtexto pode ser um aforismo, um pensamento ou uma reflexão engenhosa, mas carece de elementos que o tornem um microconto, como a falta de uma história narrada e uma tensão decorrente.

Se tal fenômeno acontece no contexto hispanofalante, não é improvável que ocorra em antologias brasileiras também. Muitas vezes, as antologias trazem determinadas composições que poderiam ser lidas como se pertencessem a outro gênero. A piada é uma forma breve que se encaixa nessa suspeita. Nesse sentido, investigaremos brevemente microcontos que compõem nosso *córpus* brasileiro, em diálogo com nosso *córpus* hispanófono, para refletirmos sobre sua configuração e então avaliarmos se sua filiação em termos de gênero, condiz com a proposta editorial. Antes, uma pequena introdução à teoria da piada e do chiste pode nos elucidar os motivos dessa confusão.

É sabido que o humor, a ironia e a paródia constituem veios temáticos importantes da produção microcontística. É óbvio, também, que muitos outros gêneros compartilham dessa possibilidade, incluindo gêneros narrativos curtos de origem oral, mas que também assumem a forma escrita, como a piada e o chiste.

O conceito de piada é bastante vário e pode abranger uma diversidade de textos, com temáticas as mais amplas, forma composicional e estilo plurais. Para fins deste estudo vamos compreendê-la, e ao chiste, uma de suas formas, do modo como Conde (2005), em sua dissertação de mestrado, nos apresenta:

Os estudos estritamente linguísticos do humor primam por um certo rigor de formalização, que, em geral, despreza uma distinção básica, talvez mais clara (embora nunca evidente) na psicanálise (cf. De Almeida, 1998). Poder-se-ia

entender ‘piada’ como um texto essencialmente curto, de teor narrativo, aparentemente ficcional (que joga inclusive com ambiguidades enunciativas de “verdadeiro e falso”), sujeito a variações de estilo, cenário e personagens (mas dentro de uma certa coerência estrutural, fazendo uso de uma semântica específica) e, por isso mesmo, passível de uma certa “repetibilidade”. ‘Chiste’ seria algo mais associado à categoria bakhtiniana de evento único (Bakhtin, 1921), o ser espirituoso que transita pela heterogeneidade da fala e subverte concessões pragmáticas num constante exercício de inteligência, sagacidade, no quadro quase obsessivo do desejo pelo risível. Seria a palavra de espírito, o witz freudiano, a fúria constante da descoberta ordenando ao sujeito que não cesse de se intrometer no equívoco inevitável da língua. Detalhe importante: o chiste pode ser “recontável”, como está claro na obra de Freud, mas sua natureza remete à irrepetibilidade (CONDE, 2005, p. 22).

Conde alude às características da piada de forma a destacar alguns elementos relevantes desse fazer, como a brevidade/concisão, ambiguidade (que nós chamaríamos de polissemia), ficcionalidade e narratividade, além de reforçar sua suscetibilidade a variações de estilo e forma composicional. Já com relação ao chiste, destaca o caráter engenhoso dessas construções humorísticas. Tanto uma quanto outro guardam proximidade clara com as construções as quais estamos chamando de microconto.

Dentre os estudiosos desse gênero humorístico está Freud, que, em seu estudo *O chiste e sua relação com o inconsciente*, lançou-se ao desafio de tecer importantes considerações sobre o tema, apresentando e analisando inúmeras manifestações humorísticas do gênero. Freud apoiou-se em autores renomados como o novelista Jean Paul (Richter) e dos filósofos Theodor Vischer, Kuno Fischer e Theodor Lipps, que, para ele, faziam parte de um reduzido grupo ao qual o tema causou interesse.

A forma como Lipps é mencionado no trabalho de Freud nos faz lembrar, imediatamente, das configurações do microconto. Na citação aparecem dois aspectos centrais do gênero piada que são compartilhados com o fazer microcontístico, a saber, a brevidade/concisão e do silêncio/não-dito significado, que, aliás, abordaremos em profundidade no capítulo 4 desta Tese, sobre leitura.

(...) a abordagem por Lipps (1898, 90) da brevidade dos chistes é significativa: ‘Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas demais, isto é, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da estrita lógica ou dos modos usuais de pensamento e de expressão. Pode-se mesmo dizer tudo o que se tem a dizer nada dizendo’ (FREUD, 1996, p. 10)

Assim como no microconto, o conteúdo temático da piada ou do chiste não se satisfaz em si próprio. É necessário que esteja inserido nas formas composicionais

adequadas, ainda que haja uma diversidade delas, e a um vasto, porém muito específico jogo estilístico, a trabalhar com as possibilidades morfossintáticas e léxico-fonológicas em um sentido de escancarar o caráter lúdico da linguagem. Como aponta Muniz, o conteúdo da piada não basta:

Para nós, interessa-nos caracterizar a piada como um gênero pertencente ao domínio do humor, pelo fato de que o humor permite rir com e contra o outro, seja uma pessoa em particular ou uma instituição, e também porque demanda um trabalho não apenas com o conteúdo, mas também com a linguagem. (MUNIZ, p. 77)

Uma das formas mais tradicionais de sistematização da piada foi levada a cabo por Attardo (1984):

Uma teoria do processamento do texto de piadas deve distinguir dois momentos na desambiguação de um texto de piada: (...) na primeira parte do processo, uma primeira isotopia/sentido é estabelecida, até que o receptor encontre um elemento que causa a passagem do primeiro sentido para um segundo sentido antagônico ao primeiro. A passagem de um para outro deve ser "inesperada", por um lado, e "imediata" (ou seja, não deve envolver gasto mental" excepcional"), por outro.²⁹ (ATTARDO, 1984, p. 95)

Essa visão de Attardo pode ser complementada com a de Raskin (1984), quando este lembra ao leitor que, se alguém quer fazer uma piada, deve seguir cinco passos:

1. Uma mudança do modo de comunicação de boa-fé para o modo não-boa-fé de contar piadas;
2. O texto de uma piada pretendida;
3. Dois scripts (parcialmente) sobrepostos compatíveis com o texto;
4. Uma relação de oposição entre os dois scripts;
5. Um gatilho, óbvio ou implícito, percebendo a oposição da relação³⁰ (RASKIN, 1984, p. 140)

3.4.1. Quatro microcontos, três sob suspeita

Tomemos o microconto de Van Bredam, selecionado por Lagmanovich (2006) para um de seus estudos:

²⁹ A theory of the processing of the text of jokes must distinguish two moments in the disambiguation of a joke text: (...) in the first part of the process, a first isotopy/sense is established, until the recipient encounters an element that causes the passage from the first sense to a second sense antagonistic to the first one. The passage from one to another must be "unexpected," on the one hand, and "immediate" (i.e., should not involve "exceptional" mental expenditure), on the other.

³⁰ 1. A switch from the bona-fide mode of communication to the; non-bona-fide mode of joke telling
2. The text of an intended joke; 3. Two (partially) overlapping scripts compatible with the Text; 4. An oppositeness relation between the two scripts; 5. A trigger, obvious or implied, realizing the oppositeness relation.

- ¿Tu marido es celoso? - preguntó él.
 - Sí. Mi marido es el oso que viene ahí -respondió ella
 (Orlando Enrique Van Bredam)

Há um *script* inicial que identificamos como uma suposta “cantada” em curso, que parte de um homem em direção a uma mulher. Pelo princípio da economia de recursos, no início não temos acesso algum sobre as personagens, tempo ou espaço. A dinâmica narratológica se estabelece, visto que sobre a ação inicial recai uma complicação que não chega ao clímax, deixando ao leitor a possibilidade de inferir um possível desfecho; em outras palavras, o princípio de abertura é respeitado, o que também está relacionado com questões de concisão. Bem de acordo com Raskin (1984), há dois *scripts* que vão se confrontar. O segundo só entra em cena em decorrência de um gatilho que pode ajudar o leitor na transição entre um *script* e outro. A cantada inicial será frustrada, mas não é isso que tem o potencial de provocar o riso. Tudo se resume em como essa obstrução vai acontecer. Para isso, o microcontista (ou piadista?) convoca recursos estilísticos de ordem léxico-fonológica, ou seja, a utilização do jogo sonoro entre *es celoso x ese oso* (é ciumento x esse urso) aliado a uma construção semiótica que transfere qualidades violentas de uma fera assustadora ao marido que se aproxima.

Esse processo de reelaboração léxico-fonológico foi bem estudado por Freud que chegou a classificar, partindo de exemplos concretos, as estratégias linguísticas (gatilhos) que marcariam a passagem do primeiro *script* ao segundo, mesmo que não se utilizasse desses conceitos, que lhe são posteriores. Um exemplo célebre é o chiste do *Familionariamente*, que Freud descreve abaixo:

Na parte de seu Reisebilder intitulada ‘die Bäder von Lucca [Os Banhos de Lucca]’ Heine introduz a deliciosa figura do agente de loteria e calista hamburguês, Hirsch-Hyacinth, que se jacta ao poeta de suas relações com o rico Barão Rothschild, dizendo finalmente: ‘E tão certo como Deus há de me prover todas as coisas boas, doutor, sentei-me ao lado de Salomon Rothschild e ele me tratou como um seu igual - bastante familionariamente’. (FREUD, 1996, p. 11)

Nenhuma das características do microconto, ou estratégias do microcontista, no microconto de Van Bredam conflita com os pressupostos envolvidos na configuração genérica da piada. Poderíamos dizer que alguns microcontos podem ser lidos como piadas, dependendo de seu conteúdo temático, ou ainda, mais ousadamente, que há piadas infiltradas em antologias de microcontos.

O próximo microconto de que trataremos difere do anterior, pois centra sua comicidade em outras colunas de sustentação. Trata-se de *Serão* de Alexandre Barbosa de Souza, extraído dos *Cem menores contos brasileiros do século*.

SERÃO

- Você acha poodle inteligente?

- Não para cargos executivos.

(Alexandre Barbosa De Souza)

Este é um outro microconto no formato dialogal, ainda mais contido que o anterior, pois sequer sabemos de que gênero são as personagens. A seleção lexical nos ajuda a inferir o possível cenário, mas ação que se anula, de forma que não há tensão ou narratividade. Mesmo o efeito humorístico é bastante questionável. É necessário um exercício inferencial bastante vigoroso para buscar algo de engenhoso ou mesmo implícito na aparente banalidade impressa nessa conversa. Se tomarmos o vocábulo *serão* no sentido de uma atividade além do horário e juntarmos com o sintagma *cargos gerenciais*, podemos chegar à hipótese de que a situação ocorre em meios corporativos, talvez em um escritório. Pelo conteúdo da interação, podemos imaginar algumas situações, como um tédio que induz a uma distração, ainda que tão enfadonha quanto a rotina laboral e uma resposta que pode ser vista como humorada, ou, (por que não?) uma forma de recolocar o perguntador no foco de seu ofício. Falta a engenhosidade típica do humor das grandes obras microcontísticas, seu jogo de palavras, sons e sentidos. Não há uma situação inicial que evolui, complica-se e chega a (ou sugere) um clímax.

De qualquer modo, como piada, ainda que fraca, funciona melhor que como microconto, uma vez que temos o *script* inicial, que pode ser o que sugerimos acima, situação de trabalho extra em um escritório, ainda dentro desse *script* ocorre a chamada conversa incidental, descompromissada em que um fato conhecido, a inteligência de uma certa raça de cães, é a deixa para a mudança de *script* cujo gatilho é a resposta inusitada.

Vejamos um exemplo de humor no microconto em que os elementos estruturantes se sobressaem e parecem manter uma distância genérica da piada ou do chiste:

LA CULTA DAMA

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto

Monterroso titulado “El dinosaurio”.

- Ah, es una delicia - me respondió -, ya estoy leyéndolo³¹

³¹ A DAMA CULTA - Perguntei a dama culta se conhecia o conto de Augusto Monterroso chamado “O Dinossauro”. – Ah, é uma delícia – respondeu – já o estou lendo.

(José De La Colina)

O microconto de José de la Colina obtém sua comicidade a partir do uso da ironia fina, e vai além, ensejando crítica de costumes, intertextualidade, metalinguagem, além de todas clássicas atitudes que um bom microcontista costuma tomar, como espaços a serem preenchidos criticamente pelo leitor, concisão, ficcionalidade e narratividade. Dadas essas qualidades, os efeitos de humor que venham a ser produzidos não parecem terem similitude com uma piada ou chiste. Curioso perceber que, se o leitor, tal qual a culta dama³², não tiver o repertório necessário para reconhecer os referentes *Augusto Monterroso* e *El Dinosaurio*, terá sua capacidade de construção de sentidos afetada sensivelmente.

Atriz no divã, também parte da coletânea organizada por Marcelino Freire (2004) será alvo de nossa reflexão, no sentido de avaliarmos sua condição genérica.

ATRIZ NO DIVÃ

- Doutor, o senhor já me viu representar?

- Fora daqui?

(Livia Garcia-Roza)

No primeiro microconto, aquele em que o urso que se aproxima é a chave para o tensionamento da situação inicial, há uma clara sugestão narrativa, algo que movimenta a roda da ação. No texto, ora em análise, ao contrário, é necessário um grande esforço para concebermos uma reviravolta na situação estática em que se encontram as personagens. Em geral, microcontos são criaturas miúdas e velozes, fazem de sua curta existência uma explosão. O exemplo maior é a obra-prima de Monterroso, cuja vertiginosa existência material só foi superada, em termos de surpresa, pela sua improvável imortalidade. É provável que *O Dinossauro* do celebrado escritor hondurenho-guatemalteco mais mexicano de que se tem notícia, torne-se um fóssil da ficção microcontística a dar seu testemunho, sempre que necessário, sobre do que é feito o microconto.

Quanto ao texto de Garcia-Roza, mais uma vez temos a impressão de que nem tudo que se diz microconto o é, se observarmos com algum vagar e interesse. Falta-lhe a

³² Apesar da qualidade superior da construção temático-estilística, o autor poderia ser interpretado, hoje, começo do século XXI, como machista, no sentido de voltar sua ironia à mulher em geral, corroborando para o fortalecimento de estereótipos e, nesse quesito, aproximar-se das piadas tradicionais de caráter politicamente incorreto.

tensão narrativa, os implícitos relevantes que nos aguçam a vontade de preencher ocos, de imaginar sequências e consequências. Nem mesmo a crítica de costumes parece ser compromissada com algum tipo de mudança atitudinal em termos sociais, pois reforça estereótipos femininos, garante a posição de poder ao personagem masculino que, apesar de estar sendo pago para, no mínimo entender a necessidade do tratamento, volta-se contra a paciente de modo indelicado.

3.5. À guisa de conclusão

Neste capítulo, buscamos, em primeiro lugar, compreender melhor o significado de gênero literário desde sua origem na Grécia antiga aos dias atuais, e voltamos nossa atenção para a relação entre os gêneros considerados mais próximos ao microconto, a começar pelo próprio conto literário. Embora este provavelmente tenha sido, junto ao poema em prosa, o berço do microconto, demonstramos que ele possui pontos de atração, bem como de dispersão. O poema em prosa também foi objeto de comparação com o microconto e constataram-se grandes semelhanças entre os dois, talvez até mais que com os contos literários. No entanto, ainda que haja uma zona cinzenta que una suas fronteiras, há personalidades de gênero bastante visíveis na comparação mais atenta. Finalmente, pudemos confrontar uma pequena parte de nosso córpus com a teoria da piada e do chiste, em contraste com os pressupostos epistemológicos que orientam o estudo microcontístico, para concluir que alguns textos que se dizem microcontos e são incluídos em antologias como tais, podem não o ser.

Passamos agora a discutir o conceito de gênero discursivo sob variados pontos de vista.

4. MICROCONTO E GÊNERO DISCURSIVO

Introdução

Neste capítulo procuramos trazer os conceitos e discussões consideradas mais relevantes na academia quando o assunto é gênero. Estabelecer esse debate é fulcral para compreender a natureza do microconto e, de acordo com suas características, para nos posicionar se estamos diante de um novo gênero ou se ele consiste ainda num subgênero do conto tradicional, como entendem alguns críticos. Discutiremos, principalmente, a constituição do gênero segundo o filósofo da linguagem russo Mikhail Bakhtin, incluindo sua concepção de enunciado, como menor unidade de sentido do discurso. Finalmente, buscamos compreender como o tema, a estrutura composicional e o estilo podem servir de parâmetros para a delimitação de cada gênero.

4.1. O que é gênero discursivo?

Não há um consenso no âmbito dos estudos linguísticos e literários sobre o que seja gênero. Muitas vezes, o que um autor designa como tal, é nomeado por outro como subgênero. Vejamos, por exemplo, o conto policial. Desde que Edgar Allan Poe trouxe-o à luz, a comunidade literária refere-se a ele como gênero conto policial, assim como temos o gênero conto de terror, o qual Poe também ajudou a desenvolver. Afinal, o conto policial e o de terror não seriam subgêneros do conto? Ou, ainda, o conto não seria um subgênero do gênero narrativo? Partamos, pois, das primeiras sistematizações de que se tem notícia.

Da Antiguidade, veio a classificação básica, ainda hoje bastante utilizada, que divide as obras literárias em gênero épico (ou narrativo), lírico e dramático. Nesse sentido, teríamos como principais subgêneros narrativos o romance, o conto, a novela e a crônica. Note-se que, por ser uma modalidade relativamente nova, o microconto raramente é citado nesse rol. O gênero lírico abrangeria vários subgêneros poéticos, como o soneto, a

³³ In: ZAVALA, L., 2018, p. 56.

redondilha, o haicai, a elegia, o epitalâmio, o cordel etc. Já o gênero dramático se desdobraria em, por exemplo, em comédia, tragédia, farsa, pantomima, teatro de marionetes, entre outras possibilidades. Como podemos constatar trata-se de uma noção de gênero calcada na esfera literária.

Tamanha e tal é a controvérsia em torno da utilidade das classificações que os gêneros oferecem a ponto de Benedetto Croce afirmar que todos os livros que lidam com classificação e sistematização das artes poderiam ser queimados que nada se perderia³⁴ (CROCE, 1922 apud ROSMARIN, 1985, p. 6). Em extrema oposição está Kenneth Burke, filósofo e teórico da literatura estadunidense. Para ele, sem terminologia, sem classificação nem mesmo é possível pensar, o que reforça a ideia de que pensamento e linguagem estão absolutamente integrados. Rosmarin (1985) comenta sobre Burke:

Burke argumenta similarmente, observando que há dois tipos de termos: “termos que agrupam coisas e termos que separam coisas”. Quando muito, a afirmação de Burke é mais radical que a de Rorty. Ele está dizendo que não é possível falar, pensar ou escrever sem a telas terminísticas, que se recusar a usar termos que fazem a distinção entre o particular e o universal oblitera não só a discussão racional, mas toda discussão. A recusa é o mesmo que o silêncio. (ROSMARIN, 1985, p. 18).³⁵

R. S. Crane, crítico literário da escola de Chicago, que atuou em meados do século XX, discute uma espécie de cegueira causada pelos padrões preestabelecidos. Para ele, os críticos

(...) abordam poemas equipados, por assim dizer, com paradigmas da poesia, da épica, a tragédia, o lirismo, e assim por diante, e consequentemente, com especificações mais ou menos definidas que diz respeito à natureza dos padrões estruturais que eles devem buscar; eles têm como consequência ser incapaz de ver quaisquer princípios em poemas além daqueles já contidos em seus modelos e definições preferenciais. (CRANE, *apud* ROSMARIN, 1985, p. 29)³⁶

³⁴ "All books dealing with classifications and systems of the arts," wrote Benedetto Croce, "could be burned without any loss whatsoever."

³⁵ Burke argues similarly, observing that there are two kinds of terms: "terms that put things together, and terms that take things apart." If anything, Burke's claim is more radical than Rorty's: he is saying that we cannot talk or think or write at all without using terministic screens, that refusing to use terms that make the universal-particular distinction obliterates not only reasoned discussion but all discussion. The refusal is tantamount to silence.

³⁶ (...) have come to poems equipped, so to speak, with paradigms of poetry, of epic, tragedy, lyric, and so on, and hence with more or less definite specifications concerning the nature of structure patterns they ought to look for; and they have as a consequence been unable to see any structural principles in poems except those already contained in their preferred definitions and models.

Fowler (2007), de certa forma, reconhece a importância dos gêneros, mas observa que as classificações tendem a ser estáticas enquanto o próprio gênero possui um caráter dinâmico. Usa a metáfora dos pombos como exemplo de seu argumento: segundo ele, classificações são casas de pombos, enquanto os gêneros são os próprios pombos. E continua:

A “mera” classificação obscurece a forma pela qual cada texto – embora se relacione a textos similares – seja “por conformidade, variação, inovação, ou antagonismo”, mudará a natureza do gênero e mesmo propiciará a ascensão de novos gêneros³⁷. (FOWLER, 2007, apud BOER, p.30).

Fowler talvez se refira à possibilidade de que todo texto carregue consigo a possibilidade de causar uma mutação no sistema genérico que leve à criação de novos gêneros. Nesse sentido, o que ele chama de *mera classificação* oblitera essa possibilidade. Em nosso caso, temos uma disputa entre os teóricos que negam o microconto como um quarto gênero narrativo e outros que já o aceitam como tal. Estaríamos tentando simplesmente alocar pombos em seus respectivos nichos ou dando-lhes a liberdade de habitar novos?

Em síntese, para os fins deste estudo, descartamos o posicionamento extremista de Croce, que recusa toda e qualquer classificação; acolhemos a hipótese de Burke sobre a obliteração do pensamento causada por falta das ferramentas organizadoras, estamos cientes da possibilidade de conformação que os esquemas classificatórios causam nos produtos culturais, como afirma Crane, e, finalmente, incorporamos a observação de Fowler de que precisa haver certa margem de flexibilidade no ato de classificar, para que se reconheçam novos gêneros. Tal flexibilidade poderia estar contemplada na definição de Bakhtin, ao referir-se à *relativa* estabilidade dos gêneros.

A partir de Bakhtin (2016), a ideia de gênero tem sido mais amplamente debatida, já que há outras esferas de atuação em nossas sociedades que demandam um sem número de enunciados fora do âmbito da Literatura. Assim, a mais corriqueira interação social, como um diálogo entre pai e filha, bem como um bilhete deixado na porta da geladeira constitui-se em gênero discursivo. Trata-se de uma grande variedade de enunciados, em consonância com a multiplicidade de instâncias da atuação humana, tanto orais quanto

³⁷ “Mere” classification obscures the way in which every text—however it relates to similar texts—whether “by conformity, variation, innovation, or antagonism” will change the nature of the genre and indeed give rise to new genres.

escritos, que possuem formas relativamente estáveis, ou seja, que são rapidamente reconhecíveis pelos usuários competentes da língua a eles disponíveis no momento da enunciação. Para o filósofo da linguagem russo,

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório dos gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. (BAKHTIN, 2016, p. 12)

Além do caráter fecundo dos gêneros, dessa reflexão depreendemos que eles estão em constante desenvolvimento, *pari passu* com o próprio desenvolvimento das atividades humanas, de tal forma que há um potencial de renovação e criatividade nesse movimento genérico que nos permite antever a invenção de novos gêneros, transmutação de outros e até mesmo extinção de alguns. Quem poderia prever o surgimento e ascensão das mensagens via celular? Dos memes³⁸? Ou ainda dos comentários em redes sociais? Por outro lado, entraram em declínio gêneros literários tradicionais como a epopeia, e, atualmente, a carta escrita à mão e enviada por correio físico. Há, pois, uma imbricação entre os caminhos, principalmente tecnológicos, no desenvolvimento humano e a conseqüente demanda por gêneros que viabilizam novas formas de interação.

Dito isso, o microconto é um exemplo de fenômeno que ganha força à medida em que a chamada sociedade da informação intensifica-se e, apressando seu processo de comunicação, miniaturiza o volume de cada uma de suas mensagens.

A necessidade do que popularmente diz-se *menos é mais* impulsiona de forma orgânica as produções literárias concisas desse nosso tempo e dessa nossa falta de tempo. Ao mesmo tempo, porém, que nos fornecem estruturas concisas e atomizadas, e isso pode consistir em um paradoxo, os microcontos exigem de nós, na maioria das vezes, um sofisticado conjunto de operações mentais complexas que podem exigir capacidades leitoras em seus mais altos níveis. Daí a necessidade, por vezes, da volta ao texto, da releitura, quantas vezes forem necessárias, para sua depuração, na busca de construção dos sentidos possíveis. Em outras palavras, nem sempre um microconto pode ser lido de maneira rápida. Isso pode ser verdade também no que se refere a sua escritura. Corre uma

³⁸ Conhecidos principalmente nas redes sociais, os memes são associados a manifestações humorísticas anônimas que se popularizam na internet. Para Horta (2015, p. 181): (...) o meme, originalmente pensado pelo etólogo, configura hoje, no ambiente da internet (e também fora dele), uma forma de construir o pensamento – uma forma e não outra – apresentando, assim, suas particularidades, determinadas pela reiteração de seus usos, delineadas em partes por características do meio de comunicação.

anedota de que o escritor estadunidense Mark Twain recebeu a seguinte mensagem telegráfica de seu editor: *Preciso de um conto de duas páginas em dois dias*. Ao que respondeu: *Não consigo escrever duas páginas em dois dias. Posso escrever trinta páginas em dois dias. Preciso de trinta dias para escrever duas páginas*.³⁹ Alex Epstein, escritor israelense, em entrevista para o jornal *O Globo*, afirma que pode levar um mês para escrever um conto de duas linhas. A expressão concisa, acabada e plena parece ser algo que exige muito tempo de esforço mental e elaboração do escritor.

A parte visível do *iceberg*, para citar uma imagem e uma teoria atribuída a Ernest Hemingway, é a materialidade linguística que, normalmente, chamamos de texto. Em torno dessa materialidade, seja acústica ou impressa, circunda o plano das ideias, dos sentidos, do discurso. Para nós, está aí uma das principais chaves para se compreender a singularidade dos microcontos hiperbreves. É um suposto gênero narrativo que se expressa por exíguo material textual e riquíssimo material discursivo. Por trás de uma pequena amostra de água recolhida de um rio, encontra-se um imenso bioma, grávido de possibilidades semânticas. Se o próprio escritor não dá conta de catalogar todas essas possibilidades, imagine-se a condição do leitor diante da amostra que suposta e metonimicamente representa o rio.

É comum autores empregarem a denominação gênero *discursivo*, como o próprio Bakhtin, enquanto outro grupo opte por gênero *textual*, como é o caso de Swales (1990) e Dolz (2010). Ainda que recaiam questões ideológicas sobre as escolhas de um ou outro termo, esses pesquisadores, basicamente, estão se referindo ao mesmo objeto de estudo. Sobre a problemática texto/discurso, Marcuschi (2008) nos ilumina:

A tendência é ver o texto no plano das formas linguísticas e de sua organização, ao passo que o discurso seria o plano do funcionamento enunciativo, o plano da enunciação e efeitos de sentido na sua circulação sociointerativa e discursiva envolvendo outros aspectos. [...] São muito mais duas maneiras complementares de focar a produção linguística em funcionamento. (MARCUSCHI, 2008, p. 58)

Desse modo, a matéria textual, o tal plano das formas linguísticas é uma espécie de anteparo, ou antessala do plano discursivo. A leitura de um microconto consiste nessa dinâmica, quase fantasmática, de ver o que não está presente fisicamente. Em suma,

³⁹ “NEED 2-PAGE SHORT STORY TWO DAYS”. Ao que responde: “NO CAN DO 2 PAGES TWO DAYS. CAN DO 30 PAGES 2 DAYS. NEED 30 DAYS TO DO 2 PAGES.”

diríamos que, em se tratando de microcontos, o que lemos é muito mais do que vemos.⁴⁰ Além da extrema brevidade e concisão, acreditamos que a grande capacidade de mobilizar sentidos a partir de exígua materialidade linguística de natureza narracional é um importante diferencial da microcontística. Claro que existe uma estrutura formal por trás dos microcontos, como vimos no capítulo 2, mas o que está em jogo aqui é o próprio funcionamento desse gênero, de seu dispositivo propulsor. Como diz Farias:

(...) o maior problema no que se refere ao estudo sobre os gêneros é que as terminologias e categorizações usadas pelos diversos autores não ajudam a compreender como os gêneros funcionam. Antes demonstram uma preocupação em agrupar os gêneros segundo critérios formais, estruturais e situacionais, dentre outros, quando não chegam a apresentar equívocos no que se refere ao uso do termo gênero textual e de outros conceitos. (FARIAS, 2013, p. 16.).

Parece-nos que a distinção entre gênero textual e gênero discursivo já nos permite compreender as partes transparentes e opacas de determinado enunciado. Particularmente, é também importante a noção de gênero como prática social e, como tal, dependente do fator histórico. Via de regra, a transparência ou opacidade no ato de ler o microconto sofrem influência do tempo histórico e do espaço social. Poder-se-ia dizer que toda leitura é contingenciada por essas forças, mas, por sua já tão propalada economia de recursos, o gênero é muito mais dependente dos saberes e dizeres que compõem os discursos sócio-históricos. Mais uma vez Marcuschi ajuda-nos a compreender o fenômeno:

Entre o discurso e o texto está o gênero, que é aqui visto como prática social e prática textual-discursiva. Ele opera como a ponte entre o discurso como uma atividade mais universal e o texto enquanto a peça empírica particularizada e configurada numa determinada composição observável. Gêneros são modelos correspondentes a formas sociais reconhecíveis nas situações de comunicação em que ocorrem. Sua estabilidade é relativa ao momento histórico-social em que surge e circula (MARCUSCHI, 2008, p. 84).

Swales, que, como Dolz, voltou sua pesquisa sobre gênero para fins pedagógicos, baseou seus estudos em vários campos epistemológicos, como o folclorístico, a teoria literária, a linguística e a retórica. O autor define gênero pela ideia de classe que se constitui de eventos comunicativos; pela sua funcionalidade que leva a uma ação; pela lógica que é reconhecida pela comunidade discursiva e que serve aos seus propósitos;

⁴⁰ Estamos citando uma apresentação que em 2019 fizemos no XX Seminário de Estudos Literários da Unesp São José do Rio Preto, cujo título era *Lemos o que não vemos, vemos o que não lemos*.

pela terminologia elaborada e utilizada pela comunidade discursiva, e, finalmente, pela prototipicidade, ou seja, suas características típicas, aquelas que permitem o agrupamento na mesma família genérica. (Swales, 1990).

As reflexões de Swales, em geral, mas principalmente as que colocam a questão da prototipicidade em paralelo com a noção de transgressão das convenções por parte dos escritores, esta última trazida do campo dos estudos literários, são particularmente caras a esta Tese, pois acreditamos que ajudam a explicar a ascensão do microconto à condição de gênero autônomo. Sabemos que os microcontos hiperbreves são, prototipicamente, narrativas que se valem de recursos estilísticos, conteúdos e forma composicional que os fazem ser reconhecidos pela comunidade discursiva e os levam a desempenhar uma, ou mais, funções sociais. Sabemos também que o traço mais marcante de sua personalidade literária é a extrema brevidade, aliada à sua forma de ser escrito e lido, oscilante entre poesia e prosa. Tal faceta pode ser vista como uma transgressão às formas tradicionais de narração. Como acredita Bakhtin, ainda que os gêneros sejam relativamente estáveis — e não nos esqueçamos do *relativamente* — eles são passíveis de mudanças, tanto pelo fato de a própria situação enunciativa mudar, como pelo fato de eles evoluírem a fim de atender as demandas por novas práticas sociais da comunidade discursiva. Pode-se cogitar que, embora divida características com um rol de outros gêneros, como o próprio conto literário, com o microrrelato de língua espanhola, a piada, o aforismo, ou mesmo com os poemas-pílula, esse nosso objeto de estudo constitui prototipicamente um novo gênero, menos pela dispersão de seus elementos que por sua capacidade integrativa, o que ainda teremos a oportunidade de demonstrar no capítulo de análise das obras.

4.2. A constituição do gênero em bakhtin

Não podemos discutir o conceito de gênero sem lançar nosso olhar às discussões promovidas por Bakhtin relativamente a esse tema. O autor renovou esse debate que certamente estava calcificado desde Aristóteles, à medida em que, primeiro, ampliou a abrangência do conceito, muito restrito ao âmbito literário; segundo, por acoplá-lo a um novo modelo de compreensão da linguagem, baseado nas teorias do discurso em que o enunciado é a unidade da comunicação discursiva. Desse modo, a noção de gênero perpassa todos os campos da atividade humana, *falamos por gêneros diversos sem notar sua existência* (BAKHTIN, 2016, p. 38), desde as mais banais e informais relações familiares cotidianas às mais complexas interações formais que ocorrem nas diversas

esferas de nossa atuação, como nas relações políticas internacionais, no âmbito da ciência e tecnologia de ponta, dos domínios das artes e cultura, como o próprio autor assinala:

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. (BAKHTIN, 2016, p. 12)

Bakhtin tem o cuidado de não aprisionar os gêneros em “casas de pombos”, como diria Fowler (1984), já que menciona sua relativa estabilidade, além de deixar as portas abertas ao surgimento de novos gêneros à medida que a sociedade se expande e se torna cada vez mais complexa. Especialmente no cenário atual, das redes sociais, das *lives*, dos *blogs*, muitos gêneros renovaram-se e uma grande quantidade de novas formas enunciativas vieram à luz. Retrocedamos 30 anos e palavras como *Twitter*, *Facebook*, *Youtube*, *Instagram* ou *Linkedin* não farão sentido. Tais veículos são os portadores de grande parte de inúmeros novos gêneros discursivos, tais como *posts*, *lives*, *memes*, *stories*, *twits*, etc. Para Bakhtin, a história da sociedade e a história da linguagem estão reconhecidamente imbricadas, sendo que o desenvolvimento da primeira está refletido nos gêneros que caracterizaram cada época. Um historiador hoje vive um momento de transição, quando suas fontes passam da natureza analógica à digital. Atualmente, um *twit* é um dos gêneros mais importantes do mundo político, como era uma declaração oral a um veículo de rádio ou TV há bem pouco tempo.

O filósofo russo da linguagem desenvolve ainda as noções de gêneros primários e secundários. Para ele, os gêneros primários são mais simples e se conformam a partir das interações sociais imediatas. Os diálogos que ocorrem diariamente em nosso cotidiano são exemplos de gêneros primários. Como gêneros secundários, o autor menciona os romances, dramas, pesquisas científicas, gêneros publicitários, entre outros. Nas palavras do estudioso russo,

Durante o processo de sua formação, esses gêneros secundários absorvem e transmutam os gêneros primários (simples) de todas as espécies, que se constituíram em circunstâncias de uma comunicação verbal espontânea. Os gêneros primários, ao se tornarem componentes dos gêneros secundários, transformam-se dentro destes e adquirem uma característica particular: perdem sua relação imediata com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios - por exemplo, inseridas no romance, a réplica do diálogo cotidiano ou a carta, conservando sua forma e seu significado cotidiano apenas no plano do

conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana. O romance em seu todo é um enunciado, da mesma forma que a réplica do diálogo cotidiano ou a carta pessoal (são fenômenos da mesma natureza); o que diferencia o romance é ser um enunciado secundário (complexo), (BAKHTIN, 1997, p. 282).

Os gêneros se materializam a partir um tema, do estilo e, principalmente, de sua estrutura ou forma composicional. A seguir, desenvolvemos esses três pilares constitutivos da ideia de gênero, segundo Bakhtin.

4.2.1. Tema

O conteúdo temático não está dissociado da forma composicional; ao contrário, relacionam-se no âmbito do enunciado, a partir de relações concretas discursivas. Bakhtin enfatiza o caráter dialógico do conteúdo temático, uma vez que este está em constante interação com o momento histórico, a ideologia, a própria língua e o discurso. A própria escolha do tema já inscreve o enunciado em uma rede potencial de significação específica, moldando-o a fim de produzir os sentidos desejados, sempre em diálogo com seus interlocutores e outros enunciados preexistentes, ou ainda a serem criados. O autor diferencia *tema de significação*, justamente pelo caráter dialógico do primeiro.

Toda citação deve estar amarrada ao texto, dependente de alguma expressão ou sentença que seria seu “gancho”. Isso não está ocorrendo com esta citação. Assim, enquanto a significação é por natureza abstrata e tende à permanência e à estabilidade, o tema é concreto e histórico e tende ao fluido e dinâmico, ao precário, que recria e renova incessantemente o sistema de significação, ainda que partindo dele. Se a significação está para o signo - ambos virtualidades de construção de sentido da língua -, o tema está para o signo ideológico, resultado da enunciação concreta e da compreensão ativa, o que traz para o primeiro plano as relações concretas entre sujeitos. (CEREJA, in BRAIT, 2005, p. 202).

Em nosso estudo, consideramos que os enunciados microcontísticos nutrem-se especialmente dessa propriedade dialógica existente na gênese dos gêneros, o conteúdo temático, a forma composicional e o estilo. Isso ocorre de tal modo que se torna difícil dissociar o tema, como elemento construído no exato momento da enunciação, das significações já estabilizadas em torno dos elementos textuais disponíveis e que ensejam a memória discursiva. Assim,

Ao lançar sua voz, o falante ou escrevente sempre considera, em certa medida, vozes outras que estão relacionadas com seu texto. Isso porque qualquer enunciado “por mais concentrado que esteja no seu objeto, não pode deixar de ser em certa medida também uma resposta àquilo que já foi dito sobre dado objeto, sobre dada questão [...]” (BAKHTIN, 2003 [1952-1953], p. 298). Ao compor seu enunciado, o sujeito não tem como foco apenas o tema ou assunto – o “objeto” na expressão de Bakhtin – que aborda. O enunciador leva em conta também outras enunciações, que estão correlacionadas ao tema ou assunto de que trata seu texto. (MACIEL, 2015, p. 255).

Em resumo,

(...) o conteúdo temático do enunciado é palco dos elos dialógicos que ligam o objeto de discurso do enunciado a outras vozes, que já versaram acerca daquele mesmo “objeto”. Entendemos, assim, que estudar o tema da enunciação, sob uma perspectiva bakhtiniana, é mais do que descrever o “tema” ou “assunto” de uma fala ou texto. É necessário vislumbrar as relações dialógicas através das quais o conteúdo temático se constitui. (MACIEL, 2015, p. 255)

É por isso, por essa relação enunciativa, que os sentidos são produzidos de forma distinta pelos vários leitores de um mesmo texto, pois o dialogismo dá-se na singularidade do ato da enunciação, levando em conta a diversidade dos interlocutores, sua historicidade, situacionalidade e demais condições de produção. Nesse sentido, o tema não é, o tema está. Por não ser, seus sentidos não estão estabilizados de forma que possamos universalizá-lo. No entanto, o tema, enquanto objeto de disputa só pode estar, se for considerado em seu contexto de enunciação.

4.2.2. Estilo

Também com relação ao estilo, Bakhtin reitera a condição dialógica que se instala no interior do gênero fazendo com que a estilística não se esgote no fazer “autêntico” do indivíduo, mas inscreva-se na língua e na história. Daí que o estilo seja pelo menos duas instâncias, o indivíduo e seu grupo social, representado pelo ouvinte.

O autor russo critica a ideia incompleta de que a estilística deva se valer apenas das formas gramaticais para sustentar sua análise. Os recursos formais são apenas os meios de representação e expressão e, portanto, estão a serviço dos objetivos das relações de enunciação, pois, para ele.

Toda forma gramatical é, ao mesmo tempo, um meio de representação. Por isso, todas essas formas podem e devem ser analisadas do ponto de vista de suas possibilidades de representação e expressão, isto é, esclarecidas e avaliadas de

uma perspectiva estilística. No estudo de alguns aspectos da sintaxe, aliás muito importantes, essa abordagem estilística é extremamente necessária. (BAKHTIN, 2013, p. 24 -25)

Um microconto, uma charge, ou qualquer objeto artístico cultural é produzido segundo relações dialógicas entre o discurso que impregna seu meio social e os meios de expressão disponíveis para aquele fim. O traço da charge, a paleta de cores escolhida, a técnica empregada, enfim, todos os recursos à disposição do artista deverão sofrer a coerção de seu estilo individual, do estilo do gênero, em diálogo com o tema, que, por sua vez, dialoga com o que já foi dito, com o que pode ser dito e com seu o potencial interlocutor, neste novo momento enunciativo. Bakhtin (1993), aliás, problematiza a questão do objeto estético e do objeto arquitetônico, justamente traçando um paralelo a partir do trabalho do escultor, cujos martelo e cinzel, representam a atividade sobre a interface material da obra de arte, ao passo que o conteúdo se expressa em harmonia com seu sentido voltado à atividade estética do artista e do expectador, de contemplação, de base axiológica. Ainda que o mármore seja parte essencial na elaboração da obra, *não é sobre ele que está a atividade artística valorizante do criador, e não é a ele que se refere a forma realizada pelo artista* (BAKHTIN, 1997, p. 20).

Em mais um paralelo, o microconto, enquanto gênero autônomo, mobiliza a sintaxe, o léxico, a fonética, entre outros elementos estruturais, para, a partir de um lugar enunciativo, lançar seu produto cultural ideológico à arena dialógica, ou seja, ao que pensa e sente o outro da enunciação. Os embates semânticos que ali se darão são constitutivos do discurso.

É patente que o estilo nos diz não só das escolhas que se dão dentro do espectro linguístico-estrutural, mas também e mormente, dos efeitos discursivos, portanto ideológicos e persuasivos, em jogo. Assim, o fenômeno gramatical, instrumentalizado para servir ao propósito discursivo, dá lugar ao fenômeno estilístico, conforme sintetiza Bakhtin:

Pode-se dizer que a gramática e a estilística convergem e divergem em qualquer fenômeno concreto de linguagem: se o examinamos apenas no sistema da língua estamos diante de um fenômeno gramatical, mas se o examinamos no conjunto de um enunciado individual ou do gênero discursivo já estamos diante de um fenômeno estilístico. Porque a própria escolha de determinada forma gramatical pelo falante é um ato estilístico. (BAKHTIN, 2016, p. 22)

O prenúncio de que os gêneros, dentro de sua relativa estabilidade, podem transmutar-se e, inclusive dar lugar a novos gêneros, já era cogitado pelo mestre russo em seu trabalho precursor sobre o assunto, quando comenta sobre os gêneros primários e secundários, referindo-se aos diálogos cotidianos transpostos para o romance. No caso do objeto de nosso estudo, podemos constatar esse fenômeno, pois o estilo dos textos brevíssimos, narrativos ou não, advindos de variadas outras fontes genéricas, como a anedota, o provérbio, o poema-pílula, no microconto passam a ocupar um novo *locus* discursivo e literário, à medida em que se transfere parte do estilo do gênero origem para o gênero fim. Nesse processo de hibridização acaba por se renovar, ou dar origem a um novo gênero. Segundo Bakhtin: *Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o caráter do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como também destrói ou renova tal gênero.* (BAKHTIN, 2016, p. 21)

Exemplo clássico dessa ocorrência é a epopeia, gênero narrativo hoje praticamente extinto do qual, pelo menos parcialmente, ter-se-ia originado o romance. O poema-pílula de Oswald, quando empresta o estilo do poema em diálogo com a forma composicional narrativa breve e um conteúdo tipicamente cronista, termina por subverter os limites do gênero poesia, para se aproximar ao que poderíamos, sem muito esforço, nomear microconto.

4.2.3. Forma composicional

Forma e conteúdo não devem ser vistos como estanques no olhar bakhtiniano, mas como elementos coexistentes que dialogam no interior do enunciado. Segundo Bakhtin (1997, p. 37), *a forma relativiza totalmente o conteúdo, esse é o sentido da afirmação que faz do conteúdo um elemento da forma.* Por outro lado, o conteúdo também exerce coercitividade sobre a forma, caso de um projeto de dizer que se pretenda abrangente, como uma biografia tradicional ou um romance histórico. Bakhtin distingue, ainda, a forma arquitetônica da forma composicional; a primeira apresenta-se como vetor dos valores axiológicos, aqueles que compõem o objeto estético, os valores morais, por exemplo; a segunda apresenta-se como organizadora dos insumos materiais, vista como de caráter teleológico, ou seja, instrumental, para cumprir finalidades.

De uma forma abrangente, poderíamos dizer que a forma composicional é o próprio gênero, enquanto balizadora e realizadora do objeto estético na concretude de sua enunciação. No gênero dramático, a forma composicional é constituída pelos diálogos ou

monólogos, pela organização em atos e cenas. No conto, principalmente, pela narratividade, unidade temática e economia de recursos. Visto como um novo gênero, o microconto precisaria ser analisado, a partir de um *córpus* amplo, no sentido de nos apercebermos de sua forma composicional. À primeira vista, saltam aos olhos características muito recorrentes, quando tratamos do microconto hiperbreve, cuja extensão não ultrapassa três linhas, sua concisão, narratividade e uma construção material em camadas, o que pode resultar em um convite ao olhar leitor ou a estratégias leitoras muito próximas à decifração, abertura, ao hipertexto, extrapolação e quantas mais atitudes relacionais que possam ser efetuadas. Em nosso capítulo de análise, ainda que a partir de um *córpus* restrito, discutiremos, entre outros aspectos do gênero discursivo, o funcionamento da forma composicional no microconto.

4.3. Microconto como gênero: objeto de disputa teórica

Não é novo o debate acerca da aceitabilidade das formas narrativas breves, muitas vezes designadas por vários nomes, já citados por nós anteriormente neste estudo, como um novo gênero, aparentado com o conto tradicional. Por envolver conceitos caros aos estudos linguísticos e literários e exigir dessas áreas do conhecimento um esforço teórico que faça jus à ambição de saber científico, não é uma discussão trivial. Ademais, há outros sentidos envolvidos nessa questão que podem ir desde a instrumentalização pedagógica desse objeto epistemológico, que aporte resultados educacionais concretos, como uma possibilidade mercadológica, uma vez que a arte inelutavelmente se insere no mundo das trocas capitalistas.

4.3.1. Quinze hipóteses de blanco

Blanco (2019) propõe investigar a identidade genérica do microrrelato partindo de parâmetros sociais, culturais e históricos. Em quinze tópicos muito importantes, essa investigação, que passamos a enumerar e resenhar, ajuda a compreender o debate em torno da filiação genérica das narrativas breves.

a) *Os gêneros como ponte entre a literatura e a sociedade*

Nesse sentido, a literatura é vista como um meio de dar vazão ao ímpeto do ser humano à contação de histórias e um espelho da sociedade de cada época. Se até o século XIX as condições de produção e consumo de obras mais extensas, principalmente as romanescas, era o padrão, dali por diante foi se tornando crescente o apelo à concisão demandado por uma sociedade cujo desenvolvimento tecnológico passou a ditar ritmos cada vez mais acelerados. Como o próprio Bakhtin (2016) preconiza em seu estudo sobre gêneros, as esferas da atuação humana são inúmeras e em crescente desenvolvimento; sendo assim, as narrativas breves e brevíssimas seriam, portanto, uma consequência desse estado renovado de coisas a ocupar as lacunas que vão surgindo.

b) *Os gêneros também nascem dos impulsos primários e dos desejos da espécie*

Nesse ponto, Blanco enfatiza o caráter revolucionário, portanto questionador, das narrativas breves de como esse gênero busca renovar os discursos estabilizados dos gêneros canônicos. Grande parte desse questionamento localiza-se em seu hibridismo genérico, fruto de uma mestiçagem desordenada com a poesia, a piada, o aforismo, o axioma, o dito popular, emulando-os, sem sê-los, utilizando-se da paródia e da referência de modo irônico e sagaz, tratando de temas relegados pelos gêneros mais “altivos”. Tudo isso de forma vertiginosa e, por vezes, caótica.

c) *Funções e marcas são necessidades humanas que se realizam cotidianamente no indivíduo*

Blanco assevera sobre o impacto, por exemplo, da ruptura e da descrença trazidas pela pós-modernidade na reconfiguração social e do próprio indivíduo.

d) *Gêneros literários em interface com gêneros não-literários.*

Lauro Zavala defende a tese de que uma minificção pode ser um fragmento de um gênero maior. Por exemplo, um trecho de um romance, lido em outras condições de enunciação poderia se configurar em uma narrativa independente. Como já tivemos a oportunidade de observar, a fala derradeira de Bentinho em Dom Casmurro é um exemplo

dessa possibilidade: *Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado de nossa miséria.*. No entanto, essa reconfiguração contextual não precisa vir necessariamente do mundo literário. Um anúncio publicitário, uma manchete de jornal ou qualquer outro fragmento pode ter as qualidades necessárias para ser lido como um microconto. Zavala apresenta mais dois exemplos, referindo-se a uma característica bastante frequente das formas breves, que é a releitura:

Esta característica da minificação (seu notável grau de polisemia) aproxima a experiência de sua leitura a de outros textos (não necessariamente literários) que nos impulsionam à releitura. Este pode ser o caso de uma carta muito cativante ou da letra de nossa música favorita, a qual podemos voltar a ler incansavelmente para perceber nossa própria capacidade de espanto. Sem dúvida, algumas cartas breves e algumas músicas podem ser consideradas minificações, mas nem toda carta e nem toda música é uma minificação. (ZAVALA, 2007, p. 92-93).⁴¹

e) Os gêneros literários em compasso com os meios de comunicação de massa, redes sociais e inovações tecnológicas

Não há dúvidas de que, embora tenha sua origem no final do século XIX, as narrativas breves ganham grande impulso no final do século XX e início do XXI, demonstrando enorme aptidão hipermediática. A concisão exigida pelos espaços cibernéticos das redes, a exemplo dos *tweets* e *posts*, vai ao encontro da brevidade das narrativas curtas.

f) Gêneros próprios para determinadas situações de vida

Diante do ritmo vertiginoso da vida dos dias de hoje, em que a informação pode chegar tão rapidamente quanto efêmero é seu prazo de validade, as narrativas breves, se apresentam como forma de expressão adequada ao momento, não apenas por seu modo de produção e recepção, quanto por sua facilidade de difusão.

⁴¹ Esta característica de la minificación (su notable grado de polisemia) aproxima la experiencia de su lectura a la de otros textos (no necesariamente literarios) que nos impulsan hacia la relectura. Éste puede ser el caso de una carta muy entrañable o de la letra de nuestra canción favorita, a la que podemos regresar incansablemente para reconocer nuestra propia capacidad de asombro. Sin duda, algunas cartas breves y algunas canciones pueden ser consideradas como minificaciones, pero no toda carta ni toda canción es una minificación.

g) Os gêneros têm a capacidade de se reproduzir

Uma vez reconhecido como um gênero autônomo, o microconto ganha *status* e configurações públicas que o conduzem a espaços do mercado editorial. Tal visibilidade o encaminha a reproduzir-se a partir dos marcos iniciais, das obras consideradas paradigmáticas. De certa forma, temos presenciado a ocorrência dessa afirmação em nossos dias, pois mesmo diante da polêmica sobre a identidade dessa narrativa breve, esta já se impõe independentemente de uma suposta unanimidade por parte da crítica literária e acadêmica.

h) Os gêneros literários podem derivar de outros gêneros não literários

Um exemplo bastante elucidativo disso é a fotografia, a qual com as narrativas curtas compartilha elementos, como a relação metonímica da parte com o todo, do grafite e dos quadrinhos, os quais podem ser ancestrais dos microcontos ilustrados, ou que podem fazer referências a obras pictóricas ou cinematográficas

i) Não há unificação internacional nem quanto a nomenclatura nem com relação às características primordiais do gênero

Como já vimos, as questões relacionadas às diversas denominações recebidas por narrativas curtas ao redor do mundo não se baseiam em alicerces comuns. Assim, um nanoconto, que poderia perfeitamente referir-se à menor forma possível, muitas vezes nomeia contos de um parágrafo; já miniconto, por sua vez, pode designar obras que sequer completem uma linha.

j) Serialização como mais frequente em certos gêneros que em outros

É comum que narrativas se apresentem em forma de séries ou suítes, de forma a se agregarem, não por razões de continuidade, mas por outro motivo, como temática, pela retomada de uma personagem, ou como partes de um todo, entre outras possibilidades. Gêneros como o microconto possui abertura para que isso ocorra.

k) Existem gêneros ocultos, subjacentes, que podem se confundir como parte de outros gêneros

As relações que as micronarrativas estabelecem com outros gêneros acabam por fomentar o surgimento de uma grande variedade híbrida. São exemplos as versões mínimas de gêneros consagrados, como o miniconto, a minicrônica, o miniteatro; os gêneros artísticos de extensão mínima, poema em prosa, provérbio; gêneros não artísticos como o aforismo e o grafite; séries textuais ao modo dos bestiários, fractais; subgêneros como a *greguería*, citada no capítulo 1.

l) Um gênero pode estar ligado à independência de um país

Os gêneros épicos abordam questões de ordem superior, como os anseios por liberdade e defesa dos valores e territórios uma cultura. Tal manifestação se dá por apelos artísticos ancorados na mitologia dos povos. As micronarrativas frequentemente emprestam, via intertextualidade, eventos, personagens e espaços daquele mundo em forma de hipotexto. No capítulo de análise, lançaremos mão de resíduos épicos em alguns momentos, como é o caso do herói grego Ulisses.

m) Existem gêneros de ação e gêneros de introspecção

Ao se apropriar de elementos dos gêneros épicos, as micronarrativas não os repetem, mas, ao contrário de investir nos grandes feitos heroicos, acabam por subvertê-los, assimilá-los e dessacralizá-los.

n) Os gêneros contraem-se ou se expandem conforme as condições de distribuição e de mercado

Hoje as micronarrativas ostentam certo reconhecimento do mundo acadêmico e do mercado, em razão de sua canonização e divulgação por meio de congressos e simpósios.

o) A hipótese de que as micronarrativas sejam um gênero.

Diferentemente do romance, do conto e da poesia, já estabilizados, as micronarrativas buscam e têm conseguido seu lugar no panteão dos gêneros. Blanco termina sua coleção de hipóteses de forma a não deixar dúvidas de seu posicionamento em favor da identidade genérica das narrativas breves, pois, segundo ele,

O microconto goza de suas próprias marcas de gênero tanto formais (trama, personagem, espaço, tempo-elipse, diálogos, final surpreendente e enigmático, valor do título e experimentação linguística) como temáticas (intertextualidade, metaficção, ironia, paródia, humor e intenção crítica); possui uma intenção ou função específica, a de subverter as normas preestabelecidas e incitar mediante esta ruptura à reflexão e análise; exige um leitor concreto, ativo e competente capacitado para selar o pacto de leitura; utiliza para sua difusão diversos meios e suportes, e a prática, tanto de sua escritura quanto de sua leitura, está ligada à condição natural de narrar do homem. (BLANCO, 2019, p. 61).⁴²

4.3.2. Questões de gênero do microconto segundo Lagmanovich: da derivação e filiação genérica à hibridez.

O escritor e teórico argentino das narrativas curtas David Lagmanovich já em 1996, mas também em estudos posteriores, preocupava-se com as idiosincrasias genéricas que sempre rondaram o universo microcontístico. Duas questões o interessavam naquele momento: por um lado, ele indagava se o microconto teria *status* de gênero literário ou se se tratava apenas de uma das variedades do conto clássico; por outro lado, ele voltava-se para a uma espécie de plasticidade dessas narrativas cuja conformidade se mostrava por demais volátil, com fortes apelos à hibridez.

No meu entender, os microcontos põem em foco dois problemas fundamentais, pelo menos em relação a questões de gênero (literário). O primeiro consiste em estabelecer se o microconto é ou não um exemplo particular de conto, e em caso afirmativo, se constitui um subgênero do primeiro. A segunda pergunta seria se

⁴² (...) el microrrelato goza de sus propias marcas de género tanto formales (trama, personajes, espacio, tiempo-elipsis, diálogos, final sorpresivo y enigmático, valor del título y experimentación lingüística) como temáticas (intertextualidad, metaficción, ironía, parodia, humor e intención crítica); posee una intención o función específica, la de subvertir las normas preestablecidas e incitar mediante esta ruptura a la reflexión y el análisis; exige un lector concreto, activo y competente capacitado para sellar el pacto de lectura; utiliza para su difusión diversos medios y soportes, y la práctica, tanto de su escritura como de su lectura, está ligada a la condición natural de narrar del hombre.

o microconto é intrinsecamente homogêneo ou híbrido: se tem unidade genérica, ou é um tipo de cruzamento de gêneros. (LAGMANOVICH, 1996).⁴³

Lagmanovich, e concordamos com ele em suas posições, resolve a primeira questão traçando um paralelo entre a epopeia e o romance de modo a reconhecer a filiação da segunda forma à primeira, sem, no entanto, admitir sua subalternidade em termos de gênero. Em suas palavras,

Creemos que o microrrelato, ou microconto, deriva do conto, mas não é um subtipo deste nem tampouco o substitui (da mesma maneira que o romance deriva da epopeia, mas não é um subtipo desta, nem a substitui. (LAGMANOVICH, 2006, p. 34).⁴⁴

O segundo cavalo de batalha a que se refere o autor argentino é discussão sobre a falta de contornos claros relativos a esse suposto e novo gênero narrativo. É sabido que o microconto flerta com a poesia, a piada, o aforismo dentre outros gêneros em que a concisão, o intertexto, a abertura semântica, a paródia e o humor são elementos fundamentais. Desse modo, estaríamos diante de um tipo de narrativa que não poderia ser localizado em nenhum organismo genérico já estabilizado, mas visto como uma espécie *des-generada*, como apontava Rojo (apud ROAS, 2006, p. 49 e 50). Quanto a isso, escreve o teórico:

Híbridos são todos os gêneros literários; têm sido sempre em alguma medida, mas o processo de aproximação entre distintas atitudes genéricas se intensifica à medida em que nos vamos distanciando das décadas iniciais do século XX. É absolutamente certo que alguns microcontos se situam próximos à anedota, da estrutura ensaística breve, da sátira, da vinheta retratística, do poema. Mas também é certo que isso se passa também de modo similar em outros âmbitos genéricos; e que, tanto nestes como naquele, o que importa é a persistência de traços genéricos básicos. (LAGMANOVICH, 1996).⁴⁵

⁴³ A mi entender, los microrrelatos ponen en foco dos problemas fundamentales, al menos en relación con cuestiones de género (literario). El primero consiste en establecer si el microrrelato es o no un caso particular del cuento, y en caso afirmativo, si constituye un subgénero del primero. La segunda pregunta sería si el microrrelato es intrínsecamente homogéneo o híbrido: si tiene unidad genérica, o es una suerte de cruce de géneros.

⁴⁴ Creemos que el microrrelato, o microcuento, deriva del cuento, pero no es un subtipo de éste ni tampoco lo sustituye (de la misma manera que la novela deriva de la epopeya, pero no es un subtipo de esta ni la sustituye).

⁴⁵ Híbridos son todos los géneros literarios; lo han sido siempre en alguna medida, pero el proceso de aproximación entre distintas actitudes genéricas se intensifica a medida que nos vamos alejando de las décadas iniciales del siglo XX. Es absolutamente cierto que algunos microrrelatos se sitúan cerca de la anécdota, de la breve estructura ensayística, de la sátira, de la viñeta retratística, del poema. Pero también lo es que esto pasa de manera similar en otros ámbitos genéricos; y que, en éstos como en aquel, lo que importa es la persistencia de los rasgos genéricos básicos.

Ao afirmar que o importante é a persistência dos traços genéricos fundamentais do microconto ou de qualquer outro gênero, Lagmanovich coloca-nos diante do desafio de reconhecer de forma definitiva quais são esses traços e de que forma marcam a singularidade do aspirante a gênero sobre o qual ora nos debruçamos. Essa será a tarefa a que nos propomos neste estudo e que deverá se concretizar nos capítulos de análise e de defesa mais direta de nossa Tese, respectivamente, nos capítulos 5 e 6.

Ainda sobre as investidas de Lagmanovich nos meandros da microcontística, sem contar sua vivência como escritor, ele próprio autor de livros do gênero, há um aspecto que lhe chamou a atenção, ao que parece, de modo pioneiro dentre os estudiosos do assunto, que diz respeito ao fenômeno da extrema brevidade, aliás, título de um de seus estudos, *La extrema Brevedad* (LAGMANOVICH, 2006), o autor e crítico literário transcreve e examina mais de uma centena de microcontos de língua espanhola que variam entre 42 e 8 palavras, escritos por grandes nomes do literatura espanhola e hispano-americana. Em nosso estudo, utilizamos essa antologia como parte de nosso corpúsculo de análise, além de nos inspirarmos nesse autor ao procurar discutir o peso da brevidade nesse âmbito do microconto.

4.3.3. David Roas e o estatuto genérico do microconto

Em posição oposta a Lagmanovich, Roas (2006) em seu artigo sobre a teoria dos gêneros propõe investigar um assunto que considera mal resolvido pela bibliografia relativa a narrativas curtas que, no caso, são agrupadas pela designação de microrrelatos e que temos chamado, até aqui, de microcontos, por falta de precisão que há nesse campo de estudo. Para isso, o escritor espanhol estabelece suas categorias de análise com base nas características formais e temáticas que o microconto apresenta. Segundo o próprio Roas, o objetivo central de seu trabalho é *perguntar se as características formais e temáticas que apresenta o microconto podem configurar um novo tipo de narrativa breve com um estatuto genérico próprio*. (ROAS, 2006, p. 47).⁴⁶

O autor defende a posição de que o microconto não é mais que uma variante do chamado conto literário, ainda que vá contra a maioria dos estudiosos do assunto, tanto

⁴⁶ El objetivo central de este trabajo ha sido preguntarme si las características formales y temáticas que presenta el microrrelato pueden configurar un nuevo tipo de narración breve con un estatuto genérico propio.

espanhóis quanto latino-americanos. Segundo ele mesmo enumera, Valadés, Noguero, Andrés-Suárez, Lagmanovich, Tomassini & Colombo, Valls, Brasca, Zavala, Epple e Trabado, e ainda Rojo, que menciona o conceito de composição *des-generada*, em suma, muitos dos mais conhecidos e conceituados pesquisadores do fenômeno microconto já se renderam à concepção de que estamos tratando de um novo gênero narrativo (ROJO, 2015, p. 49 e 50).

São quatro, de acordo com Roas, as categorias elencadas pelos defensores da ideia de microconto como gênero, a saber: a) traços discursivos; b) formais; c) temáticos e d) pragmáticos. Cada categoria o autor as desmembra em várias. Por exemplo, entre os traços discursivos estão a narratividade e a hiperbrevidade; entre os traços formais estão a trama e as personagens; para os traços temáticos, encontram-se a intertextualidade, a ironia e o humor, e como traços pragmáticos vinculam-se o impacto no leitor e a leitura ativa. Essas categorias o teórico as confronta com aquelas aportadas por Pacheco (1993, p.85-106) em número de cinco, para descrever o conto literário: 1) narratividade e ficcionalidade; 2) extensão breve; 3) unidade de concepção e recepção; 4) intensidade de efeito e 5) economia, condensação e rigor. A conclusão a que chega a partir dessa acareação é que os dois grupos categóricos se equivalem em grande medida, o que, de início, já corroboraria com sua tese de que o microconto é um subgênero do conto, pois possuem os mesmos traços discursivo-literários.

No capítulo VI, trataremos em detalhe todos os argumentos de Roas (2006, 2010 e 2012) que, ao longo de sua trajetória acadêmica, defende a subalternidade genérica do microconto. Àquela altura pontuaremos cada uma delas, diante de uma nova postura com relação ao microconto, o que inclui uma proposta nossa de reposicionamento de sua identidade a partir de uma delimitação baseada em sua extensão. Passaremos a observar se os argumentos de Roas ainda serão pertinentes caso o objeto de estudo sejam as narrativas curtas de até três linhas, ou de cinquenta caracteres.

El descarado
Cuando plagió, el copyright todavía estaba allí
(MUÑOZ VARGAS, J.)⁴⁷

5. PARA LER O MICROCONTO

Introdução

Pretendemos, neste capítulo, em um primeiro momento, estabelecer relações entre microcontos e teorias de leitura, de modo que estas possam nos ajudar a compreender como se dão os processos de produção de significados daqueles, uma vez que esse gênero⁴⁸ possui peculiaridades que, geralmente, tornam sua recepção algo sofisticada. Para isso, utilizaremos reflexões de autores de diferentes linhas de pensamento, de modo a confrontar suas ideias numa tentativa de trazer um pouco de luz ao problema da leitura literária, especialmente do gênero em questão. Num segundo momento do capítulo, trataremos um estudo de Souza (2019) que utilizou protocolos verbais (CAVALCANTI, 1989) para estudar sujeitos leitores diante de microcontos de apenas uma linha. O intuito desse procedimento é trazer à luz alguns aspectos que emergem quando o leitor está diante dessa narrativa extremamente curta, em especial, que são — se é que elas existem — as características únicas de nosso objeto de estudo com relação aos caminhos da produção e dos efeitos de sentidos durante o ato leitor.

Apesar de existirem desde o final do século XIX, atualmente os microcontos ainda não têm grande visibilidade, embora já bastante divulgados, principalmente no universo literário hispânico. No Brasil, estudos acadêmicos pioneiros sobre o assunto e as primeiras produções literárias datam de menos de quinze anos, se considerarmos os trabalhos que conscientemente se dedicam ao gênero. Em termos editoriais, poucos são os exemplos de antologia de microcontos, ao contrário da Espanha, onde já existem editoras especializadas nesse tipo de ficção. Entretanto, o ciberespaço brasileiro tem abrigado, muitas vezes a partir de concursos literários, mais e mais microcontos.

Se há uma característica que aponta para a microcontística — arriscaríamos dizer — é sua capacidade de contar uma história utilizando o mínimo possível de recursos linguísticos. Nesse sentido, o leitor é parte ativa de uma interação que aloca toda sua

⁴⁷ In: LAGMANOVICH, D. 2006, p. 78)

⁴⁸ Optamos por considerar o microconto um gênero autônomo, conforme as condições explicitadas adiante, no capítulo V desta Tese.

capacidade interpretativa para buscar os significados latentes. Dessa forma, pode-se dizer que o leitor de um microconto é, mais do que nunca, coautor da obra, instaurando possibilidades de leitura que nem mesmo o autor havia cogitado. Por sua concisão, mas não apenas por isso, um microconto frequentemente abre muito mais o espectro de sentidos possíveis, que, por exemplo, um conto literário, pois quanto mais se escreve, na maioria das vezes, mais se amarram as relações semânticas internas de uma obra, e quanto menos se escreve, mais vazios precisam ser preenchidos pelos leitores.

O advento desse gênero narrativo nos traz possibilidades e dúvidas. Possibilidades novas para se contar uma história, possibilidades de novas formas de leitura, possibilidades de estudos, entre outras. Quanto às dúvidas, poderíamos elencar várias, que já são clássicas no círculo dos estudiosos dessa tendência, como seu *status* genérico, ou seja, o microconto é ou não um novo gênero? Se sim, quais os aspectos o separam do conto literário? E a questão da extensão de um microconto: qual seria ela? Embora pertinentes, mas ainda não resolvidas, essas questões são abordadas em outros capítulos desta Tese. Nosso interesse será voltado para a relação entre leitura e microconto, principalmente no que tange aos requisitos necessários para a formação de leitores dessas obras.

5.1. Abordagens teóricas de leitura e microcontos

A fim de discutir concepções de leitura que, de algum modo, possam contribuir para ampliarmos nossa compreensão do modo como lemos microcontos, escolhemos alguns autores que representam linhas como a Linguística Textual, a Análise de Discurso de linha francesa, Teoria da recepção e estudos recentes sobre Leitura Subjetiva.

5.1.1. Estratégias de leitura e microconto

Koch e Elias (2006) defendem que o leitor precisa mais que conhecimento linguístico partilhado para compreender um texto, que ele deve utilizar-se de estratégias de leitura, as quais são de ordem não só linguística, como também cognitivo-discursivas. Para as autoras: (...) *há em todo e qualquer texto, uma gama de implícitos, dos mais variados tipos, somente detectáveis pela mobilização do contexto sociocognitivo no interior do qual se movem os atores sociais.* (KOCH e ELIAS, 2006, p. 7)

Essa é uma concepção de leitura que questiona a existência de um significado único no texto pretendido pelo autor e que deve ser captado pelo leitor. Questiona também a concepção de que tudo que o que pode ser apreendido em uma leitura está no “dito”, ou seja aquilo que pode ser materialmente constatado no texto. Postulam, assim, que o que ocorre no ato da leitura é uma interação autor-texto-leitor, em que a base linguística e sua organização textual são pontos de partida, mas que a elas transcende e exige a mobilização de uma gama de saberes que ocorrem sempre dentro de um dado evento comunicativo. Claro que tais postulados se aplicam, de modo geral, a todos gêneros textuais. No entanto, alguns gêneros possuem maior ou menor “espaço de manobra”, o que significa dizer, à guisa de exemplificação, que um poema e um microconto, teoricamente — ressalvadas as exceções —, tendem mais à polissemia que uma bula de remédio ou um manual de eletrodoméstico. Com efeito, as estratégias de leitura acionadas nos dois casos vão diferir de forma mais evidente, ainda que compartilhem de algumas. Aquilo que não está dito em um microconto, sua parte submersa, como diria Hemingway, em sua teoria do *Iceberg*, tende a valorizá-lo, já que faz parte da experiência de leitura desse gênero o desafio de preencher essas lacunas de modo a construir sentidos. Encontrar a chave (ou chaves) para compreender microcontos pode causar prazer, trazer um sentimento de vitória e sucesso. Em uma bula de remédio, o que não está dito, ao contrário, *grosso modo*, não tem relevância, ou melhor, não interessa, ou não é conveniente à comunidade interpretativa que regula para o emissor os sentidos que ele pode explicitar. Por mais que haja implícitos em ambos os grupos genéricos citados (poemas/microcontos vs. bula/manual), e certamente há, o valor atribuído a eles e o resultado final esperado dessas leituras serão diversos.

Na mesma toada, Kleiman (1992) reforça o papel do leitor (crítico) nesse processo interacional ao asseverar que

(...) a leitura retoma sua condição de prática social, uma vez que o leitor se coloca como sujeito, não apenas objeto de ensino, e passa a perceber também o autor como sujeito. Nessas condições a leitura se transforma em interação, isto é, numa relação entre sujeitos que, pelo menos temporariamente, têm um objeto em comum e definem um objeto a partir de uma perspectiva semelhante, aquela proposta pelo autor, o que constitui um passo prévio necessário à leitura crítica em que o leitor ressignifica a linguagem, constituindo seu próprio objeto, que poderá diferir daquele do autor. (KLEIMAN, 1992, p. 99)

Ainda tomando o exemplo dado acima, o resultado de uma divergência de leitura de um manual de TV e de um microconto produz efeitos opostos para cada um dos casos. Se no microconto um deslizamento de sentido é comum e, por vezes, surpreendente, no bom sentido, no caso do manual pode causar transtornos ligados erros de operação e/ou instalação. O que queremos dizer com essa discussão é que, embora as estratégias de leitura sejam apresentadas como universais, na prática elas se adequam, mais ou menos, de acordo com os gêneros aos quais as submetemos. Talvez valha a pena investigar se as estratégias sociocognitivas que utilizamos para a leitura podem nos dar argumentos para identificar características mais ou menos estáveis de um grupo de textos que aspira à condição de gênero, como é o caso do microconto. Em outras palavras, há determinadas estratégias de leitura que se aplicam mais ao microconto do que ao conto tradicional?

Vimos que os microcontos são gêneros que tendem a permitir ou, talvez, solicitem ao leitor um olhar polissêmico, que os obriguem a utilizar muito mais a referência, a inferência, o jogo, o repertório, a interpretação. Mas até que ponto os leitores dos chamados textos literários, especialmente os que lidam com os microcontos, têm liberdade para interpretar?

5.1.2. Interpretação e microconto

Para Stuart Hall (2003), não há muitas situações em que signos, organizados em um discurso, permitam apenas uma interpretação literal. Ressalta, ainda, que usa *literal* no sentido de mundialmente consensual (p. 97). Para ele, *ser perfeitamente hegemônico é fazer com que cada significado que você quer comunicar seja compreendido pela audiência somente daquela maneira pretendida* (idem, p. 366). Lembrando, também, que o autor se refere ao conceito de *hegemonia* partindo de um referencial gramsciano, de forma que esta seria uma forma de perpetuação da ideologia cultural dominante, que se constrói, não inteiramente por métodos coercitivos tradicionais, mas, principalmente, pela aceitação do dominado.

Barthes (1977) também questiona o sentido único, mas, por outro lado, prefere excluir o autor de vez, decretando sua morte, o que significa dizer que a intenção deste já não importa a partir do momento que termina de escrever, deixando surgir, então, a figura daquele que ocupará o lugar da interpretação: o leitor. Para ele,

(...) um texto não é feito de uma linha de palavras, libertando um sentido único, de certo modo teológico (que seria a «mensagem» do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escritas variadas, nenhuma das quais é original: o texto é um tecido de citações, saldas dos mil focos da cultura. (BARTHES, 1977, p. 146)

(...) um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se tem dito até aqui, é o leitor: o leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita; a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino (...) (BARTHES, 1977, p. 148)

(...) para devolver à escrita o seu devir, é preciso inverter o seu mito: o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 1977, p. 148)

Barthes estava preocupado em combater a visão dominante de sua época que pregava a necessidade de se levar em conta a biografia do autor para uma compreensão maior de sua obra. Nesse sentido, suas colocações acima tiveram um sentido histórico de confronto direto e que resultou no fortalecimento da figura do leitor enquanto sujeito interpretante e do texto como ponto de partida.

Há alguns anos, escrevemos um artigo sobre microcontos (RODRIGUES, *et al.*, 2013) cujos autores eram participantes de concursos organizados pela internet. Um de nossos propósitos era o de interpretar os textos e o fizemos sem ter acesso a nenhum tipo de dado biográfico sobre os autores. Diferentemente de analisar obras de autores consagrados, nesse dado momento, em que os autores desse gênero apenas começam a ganhar espaço e pela possibilidade do anonimato na rede, muito pouco se sabe de sua biografia e menos ainda isso importa. Nesse estudo, Rodrigues *et al.* (2013) trazem o testemunho de Gonzaga, um dos pioneiros nos estudos microcontísticos no Brasil, o qual menciona o conceito de *abertura*, cunhado por Cortázar, como uma das formas para se ler o microconto.

De acordo com Cortázar (1994, *apud* GONZAGA, 2007), uma das maiores dificuldades do conceito de abertura se deve ao fato deste não dispor de “qualquer prova material que o legitime.” Em outras palavras, por se tratar de uma atuação do leitor, poderá sofrer variações de acordo com a individualidade de cada um, como diz Gonzaga (2007), trata-se de uma “questão plenamente interpretativa.” (RODRIGUES, *et al.* 2013, p.10)

De acordo com esse conceito, está nas mãos e na individualidade do leitor a chave para a compreensão dessas obras. Mais do que isso, a chamada ancoragem na

materialidade fica em xeque, na medida que não há necessidade de *qualquer prova material que o legitime*.

Por seu lado, Umberto Eco, que no início dos anos 60 desenvolvia o seu conceito de abertura, em oposição à ideia autoritária de univocidade, nunca deixou, de fato, de ser cauteloso com relação à liberdade interpretativa total; ao contrário, estabeleceu uma clara separação entre interpretação e uso, sendo que o segundo seria uma forma de ler a obra sem qualquer ancoragem que não fosse a de corroborar com as intenções do leitor.

(...) o autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que e a sua forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já, racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (ECO, 1991, p. 162).

Percebe-se que Eco, de modo diverso ao Barthes de *A morte do autor*, ainda valoriza a presença do autor na obra, ainda que este já não possa controlar os sentidos que o fruidor possa vir a dar a ela. Podemos dizer que, na sua visão, o autor se revela nas possibilidades por ele organizadas na materialidade do texto. Cabe voltar à concepção de abertura de Cortázar e perguntar se é mesmo possível que não haja *uma prova material* na textualidade, uma vez que o processo interpretativo não pode partir senão do objeto em análise, sob pena de se instaurar um vale-tudo inócuo. Que tipo de prova seria esta a que Cortázar se refere?

De qualquer modo, contudo, o pensamento de Umberto Eco a respeito dos papéis do autor e leitor, como ele mesmo afirmou, foi mudando ao longo dos anos. Nos trabalhos mais recentes, suas posições são bem mais conservadoras no que se referem à liberdade interpretativa, como podemos notar nos dois excertos abaixo:

(...) me aconteceu observar, em muito estudos recentes, uma tendência geral para fazer equivaler a semiose ilimitada a uma leitura livre em que a vontade dos intérpretes, para usarmos a metáfora de Rorty, sova os textos até dar-lhes a forma que servirá a seus fins. (ECO, 1990, p. 290)

Os textos literários não somente dizem explicitamente aquilo que nunca poderemos colocar em dúvida, mas, à diferença do mundo, assinalam com soberana autoridade aquilo que neles deve ser assumido como relevante e aquilo que não podemos tomar como ponto de partida para interpretações livres. (ECO, 2003, p. 13)

Ao contrário do que possa parecer, no entanto, Eco não nega o *status* do não-dito. Reconhece que o texto difere de outras formas de expressão por estar entremeadado de não-dito, entendendo essa expressão como algo que não está manifestado explicitamente. Isso faz com que se exija do leitor movimentos cooperativos e conscientes em busca de sentidos a serem atualizados. Desse modo:

O texto está entremeadado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou em branco por duas razões. Antes de tudo, porque um texto é um mecanismo preguiçoso (ou econômico) que vive da valorização de sentido que o destinatário ali introduziu (...) Em segundo lugar, porque, à medida que passa da função didática para a estética, o texto quer deixar ao leitor a iniciativa interpretativa, embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar. (ECO, 1979, p. 37)

Para o microconto, o não-dito tende a ser o lugar da interpretação, e se, conforme Eco (1979, p. 37) *todo texto quer que alguém o ajude a funcionar*, então, temos que no microconto, o texto só funciona se o leitor o fizer funcionar.

Dada sua importância para o funcionamento desse gênero, exploremos outras visões de como o não-dito pode ser considerado diante do ato interpretativo.

5.1.3. Não-dito, interpretação e microconto

A Análise de Discurso de linha francesa parece ter uma formulação sobre leitura que serve bem ao nosso propósito de estudar a compreensão e interpretação de microcontos, pois como diz Orlandi:

(...) a Análise de Discurso tem como objetivo romper os efeitos de evidência (expor o olhar leitor à opacidade do texto), ou seja, inaugurar outras maneiras de ler (colocando o dito em relação ao não dito, em relação ao dito em outro lugar, de outras maneiras etc.) (ORLANDI, 2012, p. 62).

O não dito, o dito em outro lugar e de outras maneiras parecem ser instigantes facetas na leitura de microcontos, já por permitirem ao sujeito-leitor, a partir da textualidade, de acordo com sua formação discursiva, e atravessado pela História, direcionar seu olhar leitor, seu gesto de leitura, sua escuta (Orlandi, 2012, p.60), para as possibilidades de constituição de sentidos, causando deslizamentos de significados que

devem ir para além do duplo sentido, sentido literal, sentido figurado, ou nas palavras de Pêcheux: (...) *descolar da obsessão da ambiguidade (entendida como a lógica do ou/ou) para abordar o próprio da língua através do papel do equívoco, da elipse, da falta etc.* (PÊCHEUX, apud ORLANDI, 2012, p.60)

Há ainda em Orlandi (2007) um estudo que conceitua o silêncio como fundante e, conseqüentemente, constituinte nos movimentos dos sentidos. Pensar as formas do silêncio por esse viés, de algum modo, nos inspira a trilhar um caminho diante dos gêneros textuais mais obviamente elípticos, como é o caso do microconto, que pode nos conduzir à compreensão da natureza leitora em geral e mesmo da própria linguagem. Assim, a autora nos ensina:

Chegamos então a uma hipótese que é extremamente incômoda para os que trabalham com a linguagem: o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é a matéria significante por excelência, um continuum significante. O real da significação é o silêncio. E como o nosso objeto de reflexão é o discurso, chegamos a uma outra afirmação que sucede a esse: o silêncio é o real do discurso. (ORLANDI, 2007, p.)

Entre a ideal transparência de um texto e sua real opacidade, temos o que Orlandi (1988) chama de leituras previstas, que fazem parte da história das leituras já feitas para determinado texto, que de modo algum determinam um ponto final, mas, ao contrário, abrem-se continuamente para a ampliação interpretativa. Importante lembrar que as histórias de leitura, e aqui incluímos outras formas como a de mundo, vão determinar até onde conseguirá chegar. Na escola, cabe ao professor modificar as condições de produção segundo as quais os alunos constroem sentidos, suprindo-lhes com ferramentas como, por exemplo, relações intertextuais e contextuais para que ampliem suas histórias de leitura, sem que, no entanto, encerrem as possibilidades semânticas futuras. (...) *mesmo ao se reconhecer que há leituras previstas para um texto, importa cuidar para que não se petrifiquem essas leituras previstas, a fim de que possa ocorrer a leitura nova, tanto quanto possível.* (ORLANDI, 1988, p. 88)

Assim como Eco (1979, 1990, 2004), Orlandi (1988, p. 15) também se refere aos limites da interpretação, a partir de outro ponto de vista, e concorda que *Tanto quanto a formulação (emissão), a leitura (compreensão) também é regulada.* E continua:

(...) só a referência histórica permite que se diga, de uma leitura, se ela compreendeu menos ou mais do que “devia”. Porque, sem dúvida, na multiplicidade de sentidos possíveis atribuíveis a um texto — Rimbaud diz que

todo texto pode significar tudo —, há uma determinação histórica que faz com que só alguns sentidos sejam “lidos” e outros não (ORLANDI, 1988, p.15).

5.1.4. Microconto e leitura subjetiva e do espaço íntimo

Neste subtópico pretendemos inserir discussões que têm origem no início dos anos 2000, na França, por autores como Annie Rouxel e Gérard Langlade, sobre a chamada leitura subjetiva e, ainda, sobre a proposta de leitura como forma de construção e reconstrução do eu de Michele Petit.

Diante das mazelas que tem sido ensinar literatura na escola, principalmente pelo fato de que há apreço demasiado pela leitura técnica, representada pelos modelos clássicos de interpretação da Teoria Literária, surge o conceito de leitura subjetiva. Uma forma de se reconciliarem sujeitos leitores e literatura. Nesse sentido, seria uma tentativa de resgatar um tipo de experiência de leitura individual e que não tenha que se curvar diante das interpretações anteriormente construídas, preestabelecidas antes mesmo de qualquer mergulho subjetivo.

Supondo que reconheçamos esse direito do leitor de produzir leituras imprevistas (que, a rigor, nem existiriam), não-autorizadas e, até mesmo, subversivas, sem negar a possibilidade de ele ter acesso aos conhecimentos sobre literatura, teoria literária e toda sorte de instrumentos de que se dispõe hoje para a abordagem de uma obra literária, então, como seria:

(...) conciliar, e articular, esses dois aspectos aparentemente antagônicos de uma mesma ambição didática: a liberdade necessária, mas por natureza dificilmente controlável, do leitor empírico, que é mais um leitor aprendiz, e o respeito forçado, mas também necessário, dos códigos hermenêuticos fixados pelas obras singulares da literatura no seu conjunto enquanto monumento da linguagem? (ROUXEL e LANGLADE, 2013, p. 21-22)

Os autores confrontam a posição de Eco (1979), já citada aqui neste estudo, que admite os interstícios e brancos da obra, embora reafirme as instruções nela codificadas que conduzem a interpretações desejadas. Consequentemente, o leitor joga segundo as regras encerradas no texto pelo autor, como um parceiro. Como forma de aflorar a leitura subjetiva, Rouxel e Langlade apropriam-se da metáfora de Michel de Certeau, que compara o leitor transgressor, subversivo, a um caçador furtivo, que caça escondido, fora da lei, com armadilhas não-convencionais, para talvez vender clandestinamente seu produto. Esse leitor produz um texto singular, pois não seguiu as recomendações tidas

como socialmente recomendáveis. Essa forma de ver o mundo da leitura nos remete a uma frase, ora atribuída a Jean Cocteau, ora a Mark Twain: *Não sabia que era impossível. Foi lá e fez*. Ou ainda ao filme *O enigma de Kasper Hauser*, em que a personagem principal, após viver em um porão escuro por mais de 15 anos é solto em uma praça em Nuremberg. Por não ter sido, digamos, educado da forma padrão, apresenta leituras singulares dos fenômenos vivenciados em seu cotidiano, procedimento que lhe abre, desse modo, possibilidades interpretativas diferentes e criativas se comparadas com aquelas esperadas pelo senso comum.

Mais uma vez, nos deparamos com os não-ditos, ou incertezas textuais, de forma que há a necessidade da intervenção criativa do leitor. Segundo os autores,

É, claro, o caso do processo interpretativo na medida em que ele se funda sobre as indeterminações inerentes ao texto, as quais chamamos às vezes “lugares de incerteza”. Esses espaços textuais cuja ambivalência ou obscuridade solicitam estruturalmente a criatividade do leitor são muito numerosos. (ROUXEL e LANGLADE, 2013, p. 55)

Rouxel (2013) fala em apropriação singular das obras e da cultura literária exatamente nesse sentido, em que a leitura subjetiva se instaura sem que as amarras dos conhecimentos literários ensinados em sala de aula exerçam o papel principal no processo. Movimento esse que permite ao leitor colocar-se como um sujeito cujos saberes experienciais têm valor, pois fazem com que a distância entre o texto e ele diminua. Mais que isso, o texto começa a fazer sentido para ele, na medida que, ao mesmo tempo em que o lê, o texto parece lê-lo de volta, já que diz coisas que ele próprio não sabia sobre si. Rouxel utiliza a expressão *construir-se* no processo de leitura, a mesma empregada por Petit (2013), como veremos adiante. Nas palavras de Rouxel:

Se o leitor domina o texto, se apropria dele, este deixa de ser uma coisa em si: ele significa para o leitor, estimula seu pensamento. Nessa situação, os textos são lidos para pensar o mundo e para se construir. A cultura literária é então uma cultura ativa (que requer engajamento do leitor e em troca o ajuda a pensar). (ROUXEL, 2013, p. 171)

Essa abordagem defendida por Annie Rouxel funda-se na noção de leitura para si, de modo que o leitor se alimenta daquilo que o ajuda a se formar, a se conhecer, até mesmo a construir seu pensamento e personalidade. Diferentemente da leitura pública, que busca o consenso, a leitura íntima busca seu valor no diálogo individual com o texto, que lhe diz coisas sobre si. Nas palavras de Petit:

É o texto que “lê” o leitor, que sabe muito sobre ele, sobre regiões nele que ainda não haviam sido exploradas. O texto, de maneira silenciosa, vai liberar algo que o leitor tem dentro de si. E às vezes o leitor encontra ali a energia, a força para sair de um contexto em que estava preso, para se diferenciar, para se libertar dos estereótipos aos quais estava preso (PETIT, 2013, p. 46).

Como anunciamos antes, Michèle Petit (2013) corrobora com Rouxel e Langlade no sentido de acolher as leituras subjetivas e ver nelas a possibilidade impensável, mesmo pelos grandes mestres como Eco ou Barthes, de serem a função construtora e reconstrutora da literatura. Em nosso estudo sobre microcontos, deparamo-nos com obras de uma ou duas linhas que poderiam dizer muito a leitores que hoje não tenham muita intimidade com a cultura escrita. Petit aproxima-se bastante dos defensores da leitura subjetiva, quando escreve:

Não nos esqueçamos, o leitor não consome passivamente um texto, ele se apropria dele, o interpreta, deturpa seu sentido, desliza sua fantasia, seu desejo, suas angústias entre as linhas e as mescla com as do autor. É aí, em toda essa atividade fantasmática, nesse trabalho psíquico, que o leitor se constrói (PETIT, 2013, p.27).

Quando mencionamos os microcontos como veículos verossímeis para despertar essa capacidade construtora do texto, levamos em conta, em primeiro lugar, sua aptidão para abertura e epifania (Gonzaga, 2007); depois, sua qualidade sensível, no sentido de que, como uma boa obra de arte, pode nos tocar e nos conduzir para as fronteiras racionais e emocionais; e por, finalmente, proporcionar uma de efeito imediato, dada sua concisão, como já apontava Poe, com relação ao conto literário, na *Filosofia da Composição*. Assim, continua Petit (*op. cit.*):

A leitura não deve ser apreciada baseando-se somente no tempo que o leitor dedica a ela, ou no número de livros lidos ou emprestados. Algumas palavras, uma frase ou uma história podem ressoar por uma vida inteira. O tempo da leitura não é apenas o que dedicamos a virar páginas. Existe todo um trabalho, consciente ou inconsciente, e um efeito a posteriori, uma evolução psíquica de certos relatos ou certas frases, às vezes muito tempo depois de os termos lido. (PETIT, 2013, p. 46).

5.2. Leitura de microcontos: protocolo verbal

Souza (2019) apresenta um estudo envolvendo leituras de dois microcontos feitas por cinco sujeitos submetidos a protocolos verbais (CAVALCANTI, 1989) que nos podem ser úteis na tarefa de reconhecer características e peculiaridades desse processo. Traremos para nosso estudo algumas das reflexões que a experiência suscitou. Transcrevemos abaixo os dois contos escolhidos pelo autor e, em seguida, trechos comentados das análises.

Microconto 1

Tempo. Inesperadamente, inventei uma máquina do”
(Alan Moore).

Microconto 2

Vestiu os artefatos, beijou o filho com ternura e saiu pro último trabalho sobre a Terra.
(Edival Lourenço).

Souza pretende em seu estudo reconhecer nas experiências leitoras atributos que se impõem na constituição de um perfil de leitor. Segundo ele:

Essa abordagem visa a obter dados que possam ser analisados à luz de teorias de leitura e discurso que contribuam para compreender o papel desse gênero na constituição do sujeito-leitor, produtor de sentidos, um leitor que poderíamos chamar de coprodutor (SOUZA, 2019, n.p.)

Esse leitor coprodutor de sentidos deve estar apto a especular a materialidade linguística de modo que possa se enveredar pela opacidade da linguagem em busca dos não ditos, dos sentidos previstos e daqueles que, embora não previstos, sejam possíveis diante das condições de produção. E Souza acrescenta:

Entre a ideal transparência de um texto e sua real opacidade, temos o que Orlandi chama de leituras previstas, que fazem parte da história das leituras já feitas para determinado texto, que de modo algum determinam um ponto final, ao contrário, se abrem continuamente para a ampliação interpretativa. Importante lembrar que as histórias de leitura, e aqui incluímos outras formas como a de mundo, vão determinar até onde conseguirá chegar. Na escola, cabe ao professor modificar as condições de produção segundo as quais os alunos constroem sentidos, suprindo-lhes com ferramentas como, por exemplo, relações intertextuais e contextuais para que ampliem suas histórias de leitura, sem que, no entanto, encerrem as possibilidades semânticas futuras (SOUZA, 2019, n.p.).

O autor chama a atenção para forma com que o microcontista trabalha a superfície textual, principalmente pela manipulação de recursos estilísticos, sintaxe, no caso específico para servir de gatilho para o intento semiótico. Ao iniciar sua análise, comenta:

Das possibilidades de leitura do microconto 1, algo que chamou a atenção dos sujeitos, dentre outros aspectos, foi a escolha sintática ali materializada que rompe com a ordem canônica e possibilita um deslizamento de sentido. Ao transportar a suposta última palavra “Tempo” para o início do microconto, o autor, primeiramente, pode desestabilizar a leitura linear e por isso mesmo criar condições linguístico-discursivas para que haja um estranhamento por parte do leitor, que por sua vez, dependendo das suas condições de produção de sua leitura, poderá se aproximar do efeito de sentido desejado pelo autor, ou ainda produzir outros novos (SOUZA, 2019, n.p.).

Souza percebe uma coincidência de leituras diante do microconto 1, por parte de seus sujeitos, o que nos coloca diante dos mecanismos de efeito de sentidos evocados pelo microcontista, de seu desejo de ser compreendido, mas também orientado pelas regras de sentido que o gênero coloca, indiretamente e finalmente, complementado pelas condições sócio-históricas de produção. O autor considera que:

(...) os sentidos, ainda que evocados e contingenciados pelo real da língua, ou seja, sua materialidade, também sofrem outros tipos de determinação, como a histórica e ideológica. Dessa forma, só são possíveis essas “coincidências” interpretativas pelo compartilhamento de formações e memórias discursivas que afetam o modo como percebemos os estímulos a nossa volta. Não há um sentido a ser descoberto, mas leituras previstas, de acordo com as histórias de leitura do autor; a imagem que constrói do leitor virtual e o modo como formula seus enunciados, separando aquilo que será dito e aquilo que, apesar de não ser dito, ainda sim, constituirá seu discurso (SOUZA, 2019, n.p.).

Sobre o microconto 2, dentre outros aspectos, podemos conversar sobre a leitura prevista pelo autor, sobre como trabalha os recursos estilísticos, o conteúdo temático e a forma composicional, a ourivesaria de seu fazer que pretende guiar o leitor entre as sendas do não-dito. Começemos por um trecho de protocolo verbal, transcrito da fala de um sujeito de pesquisa:

Então, a primeira coisa que me veio foi pensar que de repente havia uma relação com a Construção de Chico Buarque... eu comecei a pensar se havia alguma referência... né... sobre isso... aí eu fiquei pensando na palavra artefato... o que que ela significa... que que eu entendo como sendo artefato... eu me senti meio tímida em dizer o que que é artefato mesmo? (SOUZA, 2019, n.p.).

Como estratégia leitora, o sujeito de pesquisa visita sua memória discursiva e traz uma referência intertextual à tona para dialogar com o microconto. A famosa canção de Chico Buarque, *Construção*,⁴⁹ traz, nos versos de sua primeira estrofe, a imagem poética de uma despedida enquanto o protagonista caminha para seu destino trágico.

Amou daquela vez como se fosse a última
Beijou sua mulher como se fosse a última
E cada filho seu como se fosse o único
E atravessou a rua com seu passo tímido.
(HOLANDA, 1971)

Na canção de Chico Buarque há um tom trágico que se anuncia logo nos primeiros versos, como que uma premonição do evento funesto que ocorrerá. As semelhanças entre as duas obras são evidentes, uma vez que temos muitos elementos em comum: a despedida da família, o beijo, a ida ao trabalho e o final trágico. Ainda que não tenhamos evidências concretas para afirmar que Edival Lourenço tenha planejado conscientemente esse paralelo, do ponto de vista da recepção é perfeitamente compreensível a relação estabelecida.

Outro sujeito de pesquisa, ainda no mesmo estudo de Souza, também estabeleceu essa relação, como mostramos na transcrição que segue:

(...) Parece o...aquela música do Chico né...construção... (risos) que fala que...que beija a mulher como se fosse a... a última e isso de sair pro ult... pro último trabalho sobre a terra...né reforça ainda mais a ideia de alguém que vai... é... bom.. dentro dessa dessa linha que eu propus inicialmente de buscar ah... de cometer algum ato é suicida terrorista.. né, tipo um homem bomba...ou alguma coisa assim. (SOUZA, 2019, n.p.)

Um dos fatores que permite aos dois sujeitos estabelecerem a relação com *Construção*, de Chico Buarque, está ligado à memória discursiva e, ao mesmo tempo, ao compartilhamento de ambos de informações veiculadas em comunidades interpretativas próximas. Há várias possibilidades de compartilhamento de conhecimento, como pertencer a um mesmo grupo etário, socioeconômico, profissional e ideológico. Vejamos um caso em que o sujeito não parece compartilhar dessas mesmas comunidades interpretativas:

⁴⁹ Do disco homônimo, gravado em 1971, quando ainda estava exilado na Itália.

(...) por que beijou o filho com ternura? Ela tava se despedindo então ... pela última vez... tava ...pode ter sei lá pode ser alguém que morreu ...porque beijou o filho com ternura... se despediu do filho saiu pro último trabalho sobre a terra vivendo... a pessoa pode ter morrido... vestiu os artefatos porque era o que ela precisava pra fazer esse último trabalho aí ela se despediu do filho e foi...pro destino dela... que ela achava que precisava fazer (SOUZA, 2019, n.p.).

Aqui, podemos perceber que não se estabelece a relação com a canção de Chico Buarque, o que também é esperado, pois as memórias discursivas são, ao mesmo tempo, coletivas e individuais. Coletivas no sentido de que são adquiridas socialmente, individuais por depender da capacidade individual de seu processamento. No entanto, mesmo sem dois elementos que podem acionar o gatilho que conduz a uma interpretação rumo ao trágico, o sujeito percebe o clima de tensão e morbidez, já que se utiliza das palavras morreu e morrido. Assim, o sujeito chega à mesma conclusão que os outros dois anteriores, sem utilizar as mesmas referências e com menos detalhamento sobre a motivação da tragédia.

O item lexical *artefato* escolhido pelo autor remete a alguns efeitos de sentidos pretendidos por ele. É interessante notar que o vocábulo poderia ser substituído por colete, bombas, explosivos, ou algo semelhante, o que daria mais transparência aos sentidos da leitura prevista. Faz parte, no entanto, das prerrogativas do gênero trabalhar com o deslizamento de sentidos, da opacidade, que de alguma maneira, possa vir incitar ao desafio leitor. Os sujeitos reagem de forma diversa a essa palavra-chave do microconto, como veremos adiante:

a) Dois reconhecem como pista essencial para a compreensão leitora:

Bom, eu tenho uma... uma visão... primeira visão que eu tive foi de homem bomba... ele vestiu os artefatos... artefato é uma palavra usada pra bomba... nos filmes a gente vê isso... o artefato é uma linguagem militar... então ele vestiu o colete de bombas...claro ia embora... ia morrer... então foi se despedir do filho e saiu pro último trabalho sobre a terra... um trabalho que ele estaria ali naquela terra...naquele mundo... porque a ideia que tem de quem faz esse tipo de atentado é que vai ter um outra terra... então pra mim ficou muito uma ideia de terrorismo mesmo... da pessoa se explodir... claro pode ter outras coisas...outras ideias... mas essa pra mim foi a mais forte (SOUZA, 2019, n.p.).

Ai, meu Deus, parece ser mais trágico esse né? É... parece coisa... de suicida terrorista..não? Porque isso de vestir os artefatos... já...essa palavra já...remete a bomba... e... beijar o filho com ternura...como se tivesse se despedindo né? (SOUZA, 2019, n.p.).

b) Outros dois sujeitos percebem a importância sem superar a opacidade:

(...) talvez a definição do termo artefatos me desse mais repertório pra poder interpretar o último período que na verdade é o que mais me ... esse beijou o filho com ternura me dá a ideia de que ele morreu depois disso...ele foi fazer um trabalho no planeta terra no... na existência... no mundo aí ele morreu.. esse beijou o filho com ternura me dá essa ideia de despedida para com o filho... então eu acho que eu precisaria ler um pouco sobre o termo artefato para poder é...interpretar melhor (SOUZA, 2019, n.p.).

Então ... Vestiu os artefatos... pode ser... não sei.. pode ser joias...ou sei lá brincos, anéis, pode ser que a pessoa tenha se vestido (...) ... os artefatos podem ser objetos relíquias (...) (SOUZA, 2019, n.p.).

c) O último sujeito nem reconhece a importância, mas avança na compreensão, independentemente disso:

Vestiu os artefatos, beijou o filho com ternura e saiu pro último trabalho sobre a terra... Vestiu os artefatos, beijou o filho com ternura e saiu pro último trabalho sobre a terra... (pausa) Vestiu os artefatos, beijou o filho com ternura e saiu pro último trabalho sobre a terra... (pausa) ... os artefatos... primeiro o saiu pro último trabalho sobre a terra... parece que é um trabalhador do campo... só que... não sei...vestiu os artefatos... será que ele pegou as ferramentas? Beijou o filho com ternura...parece um cotidiano que dá errado no fim... vestiu os artefatos... Vestiu os artefatos, beijou o filho com ternura e saiu pro último trabalho sobre a terra... parece ser meio triste... parece meio triste como se... como se ele estivesse no cotidiano dele, mas como se ele tivesse morrido num dia qualquer... pra trabalhar (SOUZA, 2019, n.p.).

O estudo de Souza nos permite visualizar alguns aspectos da leitura, em geral, e do microconto, em particular. Em primeiro lugar, a questão da opacidade vs. transparência tem especial relevância quando se trata da leitura do microconto. Por sua extrema brevidade, que resulta na máxima economia de recursos, o microconto, para além da opacidade que todo texto já encerra em si, amplifica ainda mais seus contornos imprecisos. Isso não quer dizer que o microcontista não queira ser compreendido, ao contrário, a total hermeticidade de nada contribui para o reconhecimento do gênero. Ele se fortalece justamente quando, após o movimento leitor, abre-se para os sentidos. Há sentidos previstos e sentidos que escapam à previsão do autor. Para que os primeiros surjam é necessário o trabalho engenhoso do artista da palavra. Vimos nos exemplos trazidos por Souza, que os níveis de opacidade variam de leitor para leitor. Enquanto uns chegam às leituras previstas via memória discursiva, por compartilhar dados de comunidades interpretativas próximas, outros conseguem se aproximar produzindo

sentidos a partir de outras pistas deixadas na materialidade linguística, cuja transparência é mais acessível a eles.

Outro ponto de bastante interesse refere-se ao caráter da escritura do microconto. Tanto no exemplo 1, quanto no 2, não se pode ignorar que há movimentos por parte dos autores em criar tensão, conduzindo o leitor a uma espécie de investigação, como se o leitor fosse um detetive em busca da solução para o quebra-cabeças. A sintaxe tem grande importância na construção do texto sobre a máquina do tempo. Conteúdo temático e estilo conversam de forma a causar uma sensação de estranhamento. Algo está literalmente fora da ordem. O vocábulo *Tempo* desloca-se para o início do enunciado, de forma a mimetizar materialmente a ideia de viagem no tempo. Reconhecemos nesse microconto unifrásico uma história contada tanto no plano discursivo, incluindo os não-ditos, quanto no plano concreto da página em ele repousa. Nesse sentido, a aproximação com a poesia concreta é inevitável, o que corrobora o caráter supostamente híbrido dessas narrativas curtas. Quanto ao segundo microconto, ressalte-se o movimento narrativo extremamente ágil, a intensidade dramática dessa forma composicional, aliada ao conteúdo temático muito bem realizado pelos recursos estilísticos. Isso foi feito de tal forma que resultou em interpretações bastante semelhantes por parte dos sujeitos, ainda que eles demonstrassem diferentes perfis, ora por não compartilhar de conhecimentos sobre os sentidos de determinado item lexical, ora por não possuírem repertório compatível com determinada comunidade interpretativa.

Entendemos que as diferentes abordagens teóricas de leitura nos impelem a buscar respostas para questões muito importantes no âmbito das configurações do microconto. Em termos pragmáticos, não nos parece que o microconto seja diferente de qualquer outro texto se levarmos em consideração a já reconhecida opacidade que neles se encerram. Ao mesmo tempo, esse gênero tende a exigir graus mais elevados de acionamento das estratégias leitoras e sensibilidade subjetiva. Há a necessidade de se produzir mais estudos sobre o fazer leitor diante dessa forma brevíssima. Como comenta Souza:

Por sua relativa novidade em nosso meio, pela sua brevidade e concisão, pelo seu caráter elíptico, pela sua circulação dinâmica e crescente nos meios eletrônicos e por sua personalidade assumidamente antiparafrástica, o microconto pode se tornar um grande observatório de pesquisa dos processos leitores, bem como um grande engenho onde poderão ser produzidos novos leitores e novas leituras (SOUZA, 2019, n.p.).

5.2.1. Peculiaridades na leitura de microcontos

A forma com que os sujeitos abordam o texto seguem padrões de leitura mais ligados a textos literários dos gêneros líricos que a dos gêneros em prosa. Principalmente daquele lirismo mais simbólico, uma vez que um poema pode variar quanto a seu grau de hermeticidade, aproximando-se, às vezes, da função referencial. Nesse caso, referimo-nos à poesia cuja abertura interpretativa se mostra mais evidente. Apesar de narrar uma história, ainda que constituída minimamente, em termos de elementos narrativos, o microconto em questão mostra-se como uma espécie de enigma a ser decifrado. Em seu aspecto formal, em nada se parece com poesia, no entanto. Não há rimas, o ritmo não parece ter sido pensado de forma a causar algum efeito específico, a escolha lexical é sóbria. De onde viria essa demanda por buscar um sentido obscuro, então? É possível que venha do próprio gênero, sua qualidade e capacidade de provocar o leitor e desafiá-lo, como uma esfinge: *decifra-me ou devoro-te!* Os exemplos das leituras do estudo de Souza mostram que, podem ser necessárias várias leituras para se chegar aos sentidos ocultos, como se, em sua aparente placidez, o texto estivesse pronto a irromper. Como percebemos em nossa análise do microconto 1, há algo fora da ordem naquela história. Algo que nos incomoda e nos instiga a buscar uma forma de corrigi-lo, de fazer com que se estabeleça a normalidade discursiva. Esse desequilíbrio é representado pela operação sintática que subverte a ordem canônica da sentença para desencadear efeitos de sentidos desejados. No segundo microconto, a opacidade das intenções da personagem, a princípio invisível aos olhos do leitor, é um estímulo à resolução do problema. Seguir as pistas textuais faz do leitor qualificado um detetive e sua recompensa será construir um sentido considerado válido pela comunidade interpretativa.

5.3. Retomando à guisa de sistematização

Procuramos, nesse capítulo, refletir sobre formas de ler microcontos com base em alguns autores que, de algum modo, representam diferentes correntes de pensamento acerca do ato de leitura. Desse modo, pontuamos alguns aspectos da Linguística textual e as estratégias de leitura recomendadas por ela; tocamos levemente em conceitos da Teoria da recepção para reforçar a necessidade de se levar mais em conta a figura do leitor; convocamos Umberto Eco para dar vários testemunhos semióticos acerca dos limites da interpretação; presenciamos Eni Orlandi nos alertar para o poder do não-dito e

finalmente fechamos a discussão com a bela proposta de autores franceses, principalmente Annie Rouxel e Michèle Petit, que nos abriram um vasto campo de possibilidades de reflexão sobre uma nova forma de nos posicionarmos diante do desafio de ensinar literatura. Na segunda parte, em que analisamos a leitura, utilizando protocolos verbais, procuramos mobilizar a teoria estudada em busca de uma compreensão do processo leitor envolvendo um microconto. Pudemos observar que a leitura do microconto, além das características comuns a toda e qualquer leitura, possui especificidades que precisam ser mais bem exploradas, mas que apontam para uma diferenciação com relação à leitura do conto literário. Tal diferenciação se apresenta, principalmente, pela postura do leitor frente aos desafios enigmáticos que os microcontos podem trazer e que transformam o leitor em um investigador em busca de sentidos recônditos.

No próximo capítulo, trataremos de analisar diversos microcontos de nosso corpus no sentido de nos aproximarmos ainda mais dessas características tão caras a esse gênero, a ponto de defini-lo. Veremos que existe uma combinação de elementos linguístico-discursivos a coexistir nas diversas formas de microconto, de feições únicas e que, aliada à pragmática do ato leitor, produz efeitos literários surpreendentes e desafiadores.

O Pesadelo de Houaiss
Quando acordou, o dicionário ainda estava lá.
(TERRON, J. R.)⁵⁰

6. MICROCONTO COMO GÊNERO AUTÔNOMO: ANÁLISE DOS TRAÇOS FORMAIS, DISCURSIVOS, TEMÁTICOS E PRAGMÁTICOS

Introdução

Neste capítulo final apresentamos as bases que sustentam a hipótese desta Tese, qual seja, que o microconto possui peculiaridades suficientes para que seja considerado um gênero narrativo autônomo, apartado do conto clássico. Para tal, faz-se necessário, em primeiro lugar delimitar categoricamente o objeto em análise, os parâmetros técnicos envolvidos, que, no caso, referem-se ao aparato disponibilizado pelas ciências linguística e literária e, finalmente, não menos importantes, as condições discursivas de produção em torno do processo analítico, dado que nenhum evento enunciativo está livre de coerções ideológicas. Desse modo, lançaremos nosso olhar investigativo sobre o *cópus* tendo como categorias de análise: 1) traços formais, quais sejam, titulogia, elementos narrativos, final e experimentação linguística; 2) traços temáticos, quais sejam, intertextualidade literária, ironia, paródia, humor, intenção crítica e metaficção; 3) traços discursivos, quais sejam, narratividade, concisão e intensidade expressiva, fragmentaridade; e 4) traços pragmáticos, qual seja, leitor ativo.

Começamos, pois, pelo discurso deixado em aberto no momento final do capítulo III, Microconto e gênero discursivo, quando debatiam-se duas teses, a saber, contrárias entre si, a) a de que o microconto é um gênero narrativo autônomo, e b) a de que o microconto não é um gênero narrativo autônomo. Tais posicionamentos podem ser sintetizados a partir das duas citações abaixo, sendo o primeiro o de David Lagmanovich:

Seu surgimento como forma autônoma não pode ser colocado em dúvida, apesar do escritor de microcontos ter plena consciência de que estas variedades da literatura contemporânea não são contos comprimidos (ainda que em um sentido geral e panorâmico tenham sido considerados como uma fase avançada do conto) nem tampouco poemas que tenham buscado a prosa para se expressar. Nem conto, nem poema: microconto. (LAGMANOVICH, 2006, p. 313-314).⁵¹

⁵⁰ In: FREIRE, M. 2004, p. 42)

⁵¹ Su surgimento como forma autónoma no puede ponerse en duda, está bien que el escritor de microrrelatos tenga plena consciencia de que estas variedades de la literatura contemporánea no son ni cuentos comprimidos (aunque en un sentido muy general y panorámico se los haya considerado como una fase

E o segundo, o de David Roas:

Em resumo, se, como expus em Roas (2016b), nenhum dos traços recorrentes que intervêm em sua construção formal e semântica (nem sequer suas combinações) permite estabelecer um estatuto genérico autônomo para o microconto, tampouco a exigência de um leitor hiperativo define por si mesma dita forma narrativa nem é um traço que determine seu suposto estatuto genérico frente ao conto. Essa exigência, que, como temos visto, não se cobra no mesmo grau a todos microcontos, deveria ser vista como outro efeito a mais de sua dimensão hiperbreve, como ocorre com o restante dos traços estruturais e temáticos trazidos para defini-lo, que, significativamente, são os mesmos colocados em jogo no conto para se conseguir sua forma breve característica. (ROAS, 2012, p. 61).⁵²

É certo que há vários outros autores que defendem tanto uma quanto outra posição, mas nosso intuito aqui é somente exemplificar, sem nos estender acerca do debate em si. O fato é que Roas e Lagmanovich refletem os dois posicionamentos mais comuns diante da discussão sobre a filiação genérica do microconto, e é a partir dos dois que passamos a defender nossa tese, que não coincide nem com o primeiro, nem com o segundo, embora se estruture a partir da contestação dos argumentos de Roas e da resignificação das ideias de Lagmanovich.

avanzada de cuento) ni tampoco poemas que han buscado la prosa para expresarse. Ni cuento ni poema: microrrelato.

⁵² En conclusión, si, como ya expuse en Roas (2010b), ninguno de los rasgos recurrentes que intervienen en su construcción formal y semántica (ni siquiera sus combinaciones) permite establecer un estatuto genérico autónomo para el microrrelato, tampoco la exigencia de un lector hiperactivo define por sí misma dicha forma narrativa ni es un rasgo que determine su supuesto estatuto genérico frente a o cuento. Esa exigencia, que, como hemos visto, no se plantea en el mismo grado en todos los microrrelatos, habría que concebirla como otro efecto más de su dimensión hiperbreve, como ocurre con el resto de los rasgos estructurales y temáticos aducidos para definirlo, que, significativamente, son los mismos que pone en juego el cuento para conseguir su forma breve característica.

6.1. O *status* genérico do microconto em David Roas

A base de argumentação de Roas (2006) dá-se a partir do que ele considera que sejam os traços mais comuns elencados pelos críticos que defendem o microconto como gênero autônomo, nomeadamente, traços formais; temáticos; discursivos e pragmáticos.

6.1.1. Traços formais

Traços formais são aqueles que se situam no nível textual do microconto, como uma trama sem complexidade estrutural; personagens sem caracterização psicológica ou física, muitas vezes anônimos e tipificados; ausência ou mínima descrição espacial; elipse temporal; ausência ou insignificância de diálogos; final surpreendente ou enigmático; importância do título e experimentação linguística. (ROAS, 2006, p. 50 – 51)

Demonstraremos, adiante, como os argumentos levantados por Roas podem ser, no mínimo, relativizados em sua tentativa de aproximar o conto literário do microconto em termos genéricos. De nossa parte, procuraremos defender que não se estabeleça uma relação de subalternidade entre eles.

Até aqui, não precisamos explicitar nossa compreensão do que entendemos por microconto. Como vimos na introdução e no capítulo I, não há na literatura especializada precisão quanto a extensão das narrativas curtas, nem a variada nomenclatura utilizada concorre para nos orientar quanto as enormes diferenças de tamanho entre o que chamamos genericamente de miniconto ou microconto no Brasil, ou *microrrelato*, *minicuento* ou *microcuento* nos países de língua espanhola. É chegado o momento de delimitar nosso objeto de estudo, pois, a partir da análise dos traços formais, esse fator é determinante para que possamos defender nossa tese de que estamos diante de um gênero único quando nos deparamos com o microconto.

Daqui por diante, quando nos referirmos ao microconto, para não nos tornarmos repetitivos, estaremos levando em consideração apenas os menores exemplares de que se tem notícia. Um exemplo paradigmático dessa delimitação é *El Dinosaurio*, de Augusto Monterroso, com suas exíguas sete palavras. No entanto, é necessário ter em mente que algum limite, ainda que flexível e artificial precisa ser estabelecido. Portanto, para nossa análise, seguiremos os critérios presentes no *cópus*. Como descrevemos na introdução, o *cópus* compreende três blocos, que são: a) *Os cem menores contos brasileiros do século*, de Marcelino Freire, cujo critério para a participação na coletânea foi de não

ultrapassar 50 letras, sem contar título ou pontuação; b) o córpus do artigo *La extrema brevedad: Microrrelatos de una y dos líneas*, de David Lagmanovich, que recolhe microcontos entre 42 e 8 palavras, e, por fim, c) o livro de João Anzanello Carrascoza, cujo título, *Linha única*, já é autoexplicativo.

Feita essa consideração, retomamos a discussão a partir dos argumentos de Roas, agora a respeito dos traços formais dos microcontos. Cabe ressaltar que o autor em questão não faz distinção entre microcontos quanto a sua extensão e, por isso mesmo, suas proposições devem ser revistas à luz dessa nova realidade. Isso não quer dizer que sua tese, enquanto um olhar, como um todo, para microcontos de diferentes grandezas esteja correta, pois, a despeito da possível validade de seus argumentos com relação a composições maiores, como já vimos na discussão anterior sobre traços discursivos, existem lacunas importantes em seu raciocínio. O fato é que em nosso estudo focaremos apenas na menor variedade dessas composições.

6.1.1.2. Elementos da narrativa

Quando discutimos gênero literário no capítulo II, em que conto literário e microconto foram acareados, pudemos adiantar a faceta exclusiva do microconto no que se refere aos elementos da narrativa. Vimos que, em *O poço e o pêndulo*, de Edgar Allan Poe, esses elementos obedecem a uma sorte de economia de recursos diversa da do microconto. A análise desta seção, de algum modo, complementa a daquela. Começamos com a seguinte afirmação de Roas:

É evidente se examinarmos, por exemplo, os traços formais: a essencialização do espaço, a escassa caracterização das personagens (às vezes reduzidos ao anonimato ou a ser simples arquétipos), a condensação da ação mediante à elipse, os jogos formais e temáticos com o título, a importância da abertura e o fechamento, etc., são os mesmos recursos que se colocam em jogo no conto para se conseguir sua forma breve característica. (ROAS, 2006, 52 e 53).⁵³

Quando se refere à economia de recursos do conto literário, tanto da ação, do espaço como das personagens, o autor toma como certo que essa economia existe da

⁵³ Ello es evidente si examinamos, por ejemplo, los rasgos formales: la esencialización del espacio, la escasa caracterización de los personajes (a veces reducidos al anonimato o a ser simples arquetipos), la condensación de la acción mediante la elipsis, los juegos formales y temáticos con el título, la importancia de la apertura y el cierre, etc., son los mismos recursos que pone en juego el cuento para conseguir su forma breve característica.

mesma forma, com o mesmo efeito minimalista em que ocorre nos microcontos. Seria absurdo afirmar que tanto conto como microconto não tenham como diretiva importante trabalhar com recursos de forma parcimoniosa, porém é certo que não o fazem da mesma maneira. Trata-se de uma falsa equivalência e não é difícil demonstrar o quão abismais são as diferenças. Tomaremos como exemplo o conto *The killers*, (in: MCCONCHIE, 1975) de Ernest Hemingway, bastante conhecido e que deu origem a um filme homônimo de 1946 em comparação com o microconto *Acerto*, de Francisco de Moraes Mendes, que faz parte de *Os cem menores contos*. Escolhemos as duas narrativas por guardarem alguma semelhança estrutural, e mesmo temática.

The killers (doravante texto 1) desenrola-se em sua maior parte em um restaurante barato, em uma pequena cidade americana chamada Summit. Um quarto de pensão também faz parte da narrativa. As personagens são dois gângsteres (Max e Al), dois funcionários do restaurante (Nick Adams e George), um cozinheiro (Sam, também referenciado por *nigger*), um pugilista (Ole Andreson, sueco) e alguns outros personagens acessórios. A trama consiste na tentativa frustrada de os mafiosos assassinar o pugilista que costumava frequentar o restaurante, mas que não apareceu no dia da emboscada. Basicamente a trama avança a partir do longo diálogo entre os maliciosos bandidos e os assustados funcionários do estabelecimento.

Acerto (doravante texto 2), por sua vez, é um curto diálogo em que, supostamente, uma personagem não identificada reporta à outra (talvez o mandante do crime), ou algum outro interessado) um assassinato. Transcrevemos abaixo, na íntegra:

ACERTO

- Está feito?

- Sim.

- Quem?

- O de treze...

- É?

- Sim.

- E agora?

- O enterro é às cinco.

(Francisco de Moraes Mendes)

Vejamos como se comporta a equivalência dos elementos estruturais, segundo Roas, que poderíamos chamar de elementos próprios da forma composicional, ou seja do próprio gênero, de acordo com nossos apontamentos desenvolvidos no capítulo III.

Quanto aos espaços em que se dá a trama, é possível reconhecê-los implícita e explicitamente no texto 1, com base em informações presentes na materialidade linguística e por inferências a partir das pistas contextuais. O restaurante, a cozinha, a rua, o quarto de pensão, o nome da cidade são referências citadas diretamente. Apenas podemos inferir que se trata de uma pequena cidade americana.

No texto 2 absolutamente nenhum espaço aparece nomeado, o evento poderia ter acontecido em, literalmente, qualquer lugar. Nesse sentido, no que tange à construção das estruturas espaciais, não há qualquer equivalência entre os dois textos. Cabe ao leitor, de forma colaborativa, imaginar contextos em que tal conversa teria lugar e eleger uma cidade, um bairro, um espaço aberto ou fechado, apropriados. Uma possibilidade, dentre muitas, seria um bairro periférico de uma grande metrópole brasileira, dentro de um bar (um “boteco”).

Quanto ao tempo, no texto 1, os maus elementos ficaram, desde as cinco horas da tarde até sete e dez da noite, esperando a vítima e, depois disso, mais algum tempo entre a saída deles até a ida de Nick até Ole Andreson e a volta do primeiro ao restaurante. É possível também, indiretamente, localizar o tempo histórico do evento, que poderia ter se passado entre os anos 20 e 33, época do auge da máfia nos Estados Unidos e da lei seca, informações que depreendemos das descrições das personagens, do tipo de interação ameaçadora ocorrida e da menção a bebidas sem álcool, como *silver beer*, *bevo* e *ginger-ale*.

No texto 2, há apenas uma referência à hora do enterro, que ocorreria às cinco. O tempo histórico é impossível de ser determinado, pois nenhuma informação é aberta ao leitor. É incomparável a economia de recursos entre o conto e o microconto.

Há no texto 1 pelo menos seis personagens com algum grau de relevância na história. Embora não ocorram caracterizações minuciosas — estas são comuns em outros gêneros, como o romance. Há duas coisas que sabemos, nomes e algo sobre as vestimentas e aparência dos mafiosos. Al é assim descrito: *He wore a derby hat and a black overcoat buttoned across the chest. His face was small and White and he had tight lips. He wore a silk muffler and gloves.* Seu companheiro, Max, por sua vez, assim aparece: *He was about the same size as Al. their faces were different, but they were dressed like twins. Both wore overcoats too tight for them.* Sabemos outros detalhes, como a raça do cozinheiro, as ocupações de Nick e George, a história e a ocupação de Ole Andreson, além de suas cicatrizes no rosto. De tudo isso sabemos de modo explícito, ainda que de forma bastante superficial.

Quanto ao texto 2, a presença de duas pessoas totalmente anônimas, sem qualquer identificação de raça, gênero, idade ou cor e mais uma terceira, apenas mencionada, supostamente do gênero masculino e de treze anos. É curioso que temos mais informações sobre o morto que dos vivos, revelando, talvez um tipo de protagonismo às avessas.

A questão é: poderíamos afirmar que o tipo de economia de recursos engendrada no texto 1, com relação às personagens, tem paralelo na forma utilizada no texto 2? Acreditamos que não. O que se espera do leitor ante os procedimentos levados a cabo no texto 1 equivaleria ao de pintar um desenho cujos traços já se encontram no papel, ao passo que, no texto 2, o trabalho seria o de desenhar os contornos mais básicos da figura.

Quando Roas afirma que a economia na construção de personagens ocorre sobretudo em muitos contos do século vinte e que esse fenômeno se deve à superação dos modelos realistas e naturalistas, ele incorre em dois disparates. O primeiro dá-se pelo fato de insinuar que o conto clássico deixou de existir no século XX, uma inverdade dado que a estrutura clássica do conto é ainda preponderante até nossos dias. O exemplo de Hemingway basta para validar a presença de boa parte dos elementos clássicos do conto originário no século XIX. O segundo situa-se nos exemplos que dá, quais sejam, Kafka e as narrativas expressionista e vanguardista, deixando vazar, ainda que inconscientemente, o fato de que tais tendências não são, a rigor, as formas mais estáveis e comuns da narrativa breve. Portanto, a aproximação não se estabelece com o núcleo duro do universo contístico, mas com sua faceta experimental.

6.1.1.3. Título

Os textos que ora analisamos, como todos os antologados por Freire (2004), não possuem mais que cinquenta caracteres, sem contar o título. Tal economia de recursos traz diversas consequências e talvez a que mais nos interesse é que esses textos não podem ser lidos como um conto tradicional, pois para esses textos há possibilidades de construção que não caberiam nos contos propriamente ditos. Ainda que o conto tradicional, tal qual o conhecemos, apesar de suas diversas facetas, exija do leitor a capacidade de completar lacunas, no caso do microconto esse procedimento é imprescindível e ocorre de modo radical. Nesse sentido, o autor quer-se parceiro do leitor e, para tanto, procura deixar marcas linguístico-discursivas que podem, dependendo das condições de produção do ato de leitura, conduzir a uma ou mais interpretações. Estudaremos aqui as possibilidades de uso (ou de abstenção) dos títulos na produção de

sentidos. Incidentalmente, teceremos considerações sobre aspectos relativos a outros recursos linguístico-discursivos e literários, já que não nos parece viável isolar elementos que apareçam nas composições. Assim, precisamos fazer menção às questões temáticas, estilísticas e à forma composicional desses textos.

Como vimos, no capítulo II, a titulação é um componente importante na construção dos sentidos das narrativas econômicas e, frequentemente, sua chave principal. Dada a escassez de material linguístico com que se constroem os microcontos, muitos autores se utilizam do título como uma ferramenta importante na elaboração de suas obras. É na engenharia título/corpo do texto que o microcontista pode sugerir relações de significação. Vejamos o comportamento do título no seguinte texto:

A BÍBLIA (SPECIAL FEATURES)

Olha, Pai, eu tentei,
mas acho que
não deu muito certo não...
(Antonio Prata)

Tomemos o corpo do texto, sem considerarmos, *a priori*, seu título. *Olha, Pai, eu tentei, mas acho que não deu muito certo não...* Temos um conjunto linguístico construído de forma a emular uma fala. Dentro da estrutura narrativa, chamamos de discurso direto a fala de uma personagem transcrita literalmente, sem a interferência do narrador. Inicialmente, vale ressaltar que, nesse texto, o autor opta por não se utilizar dos recursos convencionais de indicação do discurso direto, como travessões, aspas e verbos *dicendi*. Tal procedimento pode ter sido escolhido pela necessidade de reforçar a especificidade e independência do gênero que, em tese, teria essa liberdade poética para suprimir o que considera supérfluo, dentro da lógica da economia de recursos. Outros microcontos da mesma antologia seguem esse mesmo padrão, com título, sem aspas, travessões, ou verbo *dicendi*, como em:

OUTRA VIAGEM

A mala é bem grande, mas não sei se cabem as pernas.
(Arthur Nastrovski)

Não há, entretanto, um consenso sobre essa escolha, já que constatamos ainda em *Os cem menores contos brasileiros do século* construções com título, sem aspas, mas com o uso dos travessões e sem verbo *dicendi*:

ARRUDA

- Se for o Capeta, diz que eu tô no banho.
(Andréa del Fuego)

Ou ainda, com título, aspas e verbo *dicendi*:

DUELOS

“E agora, eu e você”, disse, sacando o punhal, na sala de espelhos.
(Flávio Carneiro)

Com título, sem aspas, sem travessões e com verbo *dicendi*:

DIA ZERO

Disse o Homem: haja Deus!
E houve Deus.

Há, também, variações sem título, com travessões:

- Lá no caixão...
- Sim, paizinho.
- ... não deixe essa aí me beijar.
(Dalton Trevisan)

De volta ao microconto *A BÍBLIA – special features*, notamos que seu título tem uma função muito importante que conduz a uma possibilidade de leitura sugerida pelas escolhas do autor. Sem o título, estamos diante de uma personagem que se dirige ao suposto pai e lamenta sobre uma ação que não teria atingido seu objetivo. Essa fala se caracteriza por um registro informal, do tipo cotidiana. Nesse sentido, poderia se tratar de uma situação qualquer, em um tempo/espaço indeterminado, envolvendo duas personagens não identificadas, sem a intervenção de narrador, numa configuração — diga-se de passagem, muito comum ao gênero microconto — de narrações ultracurtas em que é irrelevante conhecer a personagem, caracterizá-la, saber-lhe o nome; ou ainda descrever ou citar onde passa ou quando se passa. Nesses casos, a preocupação criativa pode estar focada em outro elemento discursivo-narrativo, como o que se dá no microconto de Dalton Trevisan, acima exemplificado, no qual não importa quem é o *paizinho*, seu nome, sua biografia, mas, sim, o conflito entre ele e a pessoa a que se refere em conversa com a(o) filha(o), em seu, suposto leito de morte. No microconto *A BÍBLIA*, ao contrário, o pai não é mais um progenitor no mundo. Ele é *o Pai*, como a escolha da maiúscula revela. Ainda que se estabeleça uma óbvia relação entre o Pai e Deus, poderia

ainda haver uma margem de dúvida sobre quem seria esse Pai. Quem sabe outro deus, Zeus ou Odin, ou ainda Oxalá. Qualquer divindade que merecesse o uso da maiúscula.

A escolha por parte do autor em atribuir um título faz parte do rol de recursos de que dispõe para ajudar a nos conduzir a determinada interpretação. Essa interpretação passa por uma referência, na forma de um vocábulo de grande circulação social: *BÍBLIA*. A presença desse item lexical no título da composição evoca a situação enunciativa, revelando a identidade desse Pai e desse filho. Mais do que isso, põe às claras um posicionamento crítico-reflexivo da personagem *filho* com relação não apenas a um momento específico da sociedade, mas também, e principalmente, como uma constatação universal do fracasso da humanidade no sentido da criação de um mundo melhor.

À expressão *SPECIAL FEATURES*, entre parênteses, em inglês, não se deve atribuir valor significativo menor, uma vez que, na engenharia econômica do fazer microcontístico, se o não-dito (porém inferido) é extremamente importante em seu processo de leitura, certamente o material selecionado para figurar no âmbito do explícito raramente será irrelevante.

Nesse caso, podemos compreender a expressão como contextualizadora de uma fala proferida pelo filho de Deus a qual não estaria na versão oficial do livro sagrado dos cristãos, sendo, por isso, um bônus ou um recurso especial⁵⁴ trazido à baila pelo autor, utilizando um sintagma típico de manuais de instrução de produtos de consumo de nossos tempos capitalistas, na língua mais difundida pela globalização.

Temos, portanto, um exemplo de como o título é essencial na construção dos sentidos de uma narrativa ultracurta. Procedimento análogo encontra-se em *OUTRA VIAGEM*, microconto no qual se chega à conclusão, a partir da metáfora e do eufemismo que figuram em seu título, e que se trata de uma viagem sem volta: a morte. Seria, desse modo, uma *outra viagem*, não aquela a que estamos acostumados em nossos diálogos cotidianos. Claro que outras interpretações podem e devem ser propostas, de acordo com a percepção e repertório de cada leitor. Podemos, por exemplo, pensar que a escolha do item lexical *OUTRA* referir-se-ia à necessidade de transportar o corpo desmembrado em duas vezes, dado que não caberia todo ele de uma só vez na mala. Podemos dizer que, nesse caso, as duas leituras sequer entram em conflito, já que, de forma engenhosa, o autor pode estar se referindo a uma outra viagem, ou seja, a morte, e ao mesmo tempo, à necessidade de levar o cadáver esquartejado em mais de uma viagem. Em suma, uma das

⁵⁴ Uma das possíveis traduções de *special features*.

qualidades de uma narrativa ultracurta é a de engendrar muitas possibilidades de abertura polissêmica.

Uma vez que, como vimos no capítulo IV, o não-dito é tão ou mais importante quando tratamos do fazer discursivo, a ausência do título é também significativa. De um lado, a ausência contribui para reforçar a natureza mínima da composição e, ao fazer isso está dizendo algo; por outro, aumenta o potencial polissêmico, já que é um elemento a menos para restringir o corpo do texto, ao contrário do que vimos no microconto *A BÍBLIA*. Há ainda um tipo de ausência que nos convida a preencher as lacunas. Vejamos o exemplo abaixo.

Caiu da escada e foi para o andar de cima.
(Adrienne Myrtes)

A composição de Myrtes poderia bem ter um título, mas a autora optou por não o escrever. Essa recusa trouxe consigo consequências semânticas. Se imaginarmos um título para o microconto, por exemplo, *Céu* ou *Morte*, em ambos os casos seria reforçada a tese de que a queda da escada causou o passamento da pessoa. Claro que cada escolha resultaria em uma forma diferente de ver o evento. No primeiro caso, *Céu*, haveria um reforço do caráter místico do acontecimento e sua suavização. Já o item lexical *morte* guarda mais tensão em suas potencialidades de interpretação. Ainda assim, a ideia principal seria bastante similar. Entretanto, pensemos em um título como: *Piso superior: ambulatório*. O título, aqui, mudaria totalmente a impressão final, mas seria improvável, porque perderia em engenhosidade com relação ao original. Vale, no entanto, como reflexão sobre as motivações da explicitação ou não do título e das consequências desses atos. Novamente, temos uma característica não menos importante do microconto em comparação a outros gêneros narrativos que é a possibilidade de trabalhar a titologia em favor da expansão/restrrição do conteúdo semântico.

Nesse texto, basicamente, a engenhosidade da construção dá-se por questões relacionadas aos fenômenos físicos naturais. Evidentemente, de acordo com as leis da gravidade, uma queda leva para baixo o corpo que cai, ou seja, para o centro gravitacional. A estranheza da narrativa ancora-se numa aparente queda para cima. O leitor atento logo buscará soluções para o impasse. Em uma obra de ficção científica ou magia, esse tipo de queda não seria de se estranhar, pois estaria em diálogo com o subgênero. Como não há qualquer outra alusão a esse tipo de variedade narrativa, podemos buscar a explicação

calçada na cultura religiosa que premedita a ascensão ao céu após a morte física, presente em várias crenças no mundo todo.

Se no conto *A BÍBLIA*, as figuras de linguagem preponderantes são a metáfora e o eufemismo, neste, o foco está no paradoxo ou oxímoro, além do próprio eufemismo, já que incidem sobre um mesmo referente ações contraditórias. Notadamente, parte da engenhosidade obtida nessas construções narrativas mínimas vem de efeitos de sentido provocados pelo emprego eficiente de figuração de linguagem. Contudo, essa é a parte visível do *iceberg*, uma vez que, em diálogo com essa materialidade, encontra-se todo um campo semântico relacional enunciativo, fruto das relações discursivas.

Até então, estudamos dois exemplos de exploração da titulogia por parte dos autores, sendo que em um deles o título é responsável por boa parte dos efeitos de sentido, pois contribui para um afunilamento das possibilidades interpretativas. No segundo caso, a autora renuncia ao título, mantendo também a possibilidade de causar esse mesmo afunilamento. Vejamos, em seguida, outras possibilidades.

Millôr Fernandes, ao longo de sua consagrada carreira como escritor, humorista, dramaturgo, roteirista, cartunista, entre outras atuações, nunca se absteve de enveredar-se pela seara experimental. Seu humor inteligente, sarcástico, controverso, irônico, cáustico e de cunho social o levou a questionar inúmeras dimensões da existência humana. Pois então, Millôr também participa da antologia de Marcelino Freire e consegue criar um precedente inusitado para os estudos titulógicos microcontísticos.

Diante do desafio proposto por Freire para *Os cem menores contos brasileiros do século*, ou seja, escrever um microconto de, no máximo 50 letras, sem contar o título, Millôr subverte o gênero de forma muito oportuna e criativa quando escreve:

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

- Capitão, tem que me estuprar em ½ minuto; às 8, seu navio explode.
(Millôr Fernandes)

Fernandes utilizando-se de um sentido claramente humorístico, aproveita-se de uma brecha nas regras de inserção dos microcontos no livro, para, ainda que

subversivamente, cumprir os requisitos e, ao mesmo tempo, questioná-los de forma irônica e anárquica. Para além disso, na verdade, Fernandes traz à luz o trabalho do leitor diante da narrativa mínima, que é o de construir o contexto em torno da situação sugerida, preenchendo as lacunas narracionais. Claro que o estofado explícito no corpo do texto não sustenta totalmente, ou melhor, não sustenta quase nada do que se poderia inferir, caso o título fosse visto como uma possibilidade de interpretação da obra. No entanto, o humor de Fernandes nos permite vislumbrar uma possibilidade interpretativa, embora desamarrada, ou talvez, por isso mesmo, muito inventiva. Outra reflexão que pode advir da leitura desse microconto é a de que, se a história em questão fosse baseada em alguma referência seja histórica, factual ou literária, bastaria uma ou, poucas palavras no título para evocar sentidos e, assim, prover contexto para a narrativa. Observemos alguns exemplos em que isso acontece.

PROMETEU ACORRENTADO

Pus minha mão no fogo.

Me queimei.

Livrai-me dos abutres!

(Flávio Moreira da Costa)

Aqui, a referência trazida pelo título nos ajuda a produzir sentidos que avançam na direção de compreender o que se passa com o narrador personagem, ainda que de forma bastante vaga. É um procedimento distinto daquele empregado no microconto de Fernandes, pois o que se colhe do título não cobre nem de longe as lacunas da estrutura narrativa. Não é possível conhecer a personagem, onde se passa a história, nem em que época se passa. Sabemos, pelo menos, que a aparente falta de coesão entre colocar as mãos no fogo e se queimar em contraste com livrar-se dos abutres se resolve pelas informações que o título pode proporcionar. Ou seja, parte do conflito desnuda-se a partir das referências intertextuais.

Como sabemos, *Prometeu acorrentado* é uma tragédia grega atribuída a Ésquilo, escrita entre 460 e 420 a.C., baseada na mitologia helênica. Trata da história de um dos titãs, Prometeu, imortal, que foi punido por Zeus por ter roubado o fogo dos deuses e o entregado à humanidade. O microconto de Flávio Moreira da Costa traz alguns elementos no corpo do texto que dialogam com título, são eles: *pus minhas mãos no fogo*, *Me queimei* e *abutres*, três conjuntos significativos que podem se ligar ao título e, conseqüentemente, à obra de Ésquilo. Prometeu pôs a mão no fogo, literalmente, para

entregá-lo à humanidade. Pôr a mão no fogo, hoje em dia, em nosso meio, significa atestar com veemência honestidade de alguém, a ponto de arriscar-se, ainda que retoricamente, a se queimar. Portanto, a personagem do microconto cometeu o engano de apoiar alguém e sofreu consequências pelo ato. Quando enuncia: *Me queimei*, refere-se à primeira punição de Prometeu que teve que suportar os raios de Zeus a destroçar o rochedo ao qual estava agrilhado, fazendo com que suportasse o peso das pedras sobre seu corpo. O próximo passo, apenas mencionado na tragédia, será a tortura pela qual passará o deus benfeitor da humanidade. Prometeu terá seu fígado dilacerado por abutres continuamente, pois, devido à sua imortalidade, o órgão regenerar-se-á para ser abocanhado novamente em contínua dor e sofrimento. Voltando à narrativa, a personagem antevê mais situações desagradáveis que advirão de sua malfadada decisão de *pôr as mãos no fogo* por alguém.

Temos, nesse exemplo, uma função exercida pelo título que é a de ativar conhecimentos prévios intertextuais. Diferentemente da obra *A BÍBLIA*, cujo título nos ajuda a contextualizar a história que virá, no caso de *PROMETEU ACORRENTADO*, o título serve de referência para o leitor construir um enredo que não necessariamente é o da tragédia de Ésquilo, mas que pode ser qualquer outra *tragédia* de nossa vida cotidiana.

Na mesma linha, o seguinte microconto, abaixo, de Ricardo Soares, faz referência à obra mais famosa de Kafka, com a diferença de parodiar o título, utilizando-se de uma composição por aglutinação para criar um neologismo divertido.

METAMORBOFE

Bicha um dia acorda e vira homem.

O pinto nasce depois.

(Ricardo Soares)

No romance de Kafka, *A Metamorfose*, Gregor Sansa desperta em sua cama, em certa manhã, transmutado em um monstruoso inseto. No que tange à questão do título, metade dele, *METAMOR*, estabelece um diálogo com o título da obra do escritor tcheco e com a própria obra, ao passo que a outra metade, *BOFE*, se liga à história que está sendo apresentada sobre homossexualidade. Poderíamos também segmentar o título em três partes: MET + AMOR + BOFE, o que traria mais elementos para a análise. Uma vez mais, a engenhosidade do escritor concentra-se em intensificar a relação tradicional entre o título e o corpo do texto, tornando o microconto — talvez somente poesia nisso lhe seria comparável — o gênero que mais valoriza o potencial discursivo desse elemento do texto, seja por sua ausência, seja pelos inúmeros artifícios e recursos com que os escritores o

elaboram. Por mais que, em um romance ou em um conto, o título desempenhe funções importantes, nada se compara ao *status* que possui nas micronarrativas.

Há casos em que a menção que consta do título não é exatamente contígua ao corpo narrativo, em termos intertextuais, mas, sim, uma terceira referência a dialogar com o todo. Quanto a isso, atentemos para a composição abaixo:

“La última cena”

El conde me ha invitado a su castillo. Naturalmente yo llevaré la bebida.
(Ángel García Galiano)

A princípio, poderíamos relacionar o título ao famoso quadro de Leonardo da Vinci, mas a história que vai se desenrolar alude a uma outra ceia que, por sua vez, enseja uma terceira, essa sim, fortemente ligada ao título pelo resultado que dela admirá. O engenho e arte aqui expressos são exemplos dessa particularidade que a narrativa ultracurta pode lançar mão. Há uma tríade dialógica que se articula perfeitamente no sentido de provocar sentidos que se expandem para além da materialidade discursiva.

A ceia de da Vinci, que se inspira na Bíblia, traz em seu bojo a morte iminente de Jesus o qual, de acordo com o livro sagrado dos cristãos, profetiza sua própria traição e assassinato. Há a alusão ao vinho como o sangue do messias.

Em paralelo, uma outra notória história tem lugar e nos é iluminada por, basicamente, dois itens lexicais chave: conde e castelo. É, pois uma clara alusão ao mais famoso conde da literatura mundial, que habitava um castelo na Transilvânia. Uma vez identificados, personagens principais e espaço/tempo, o enredo é óbvio. O vampiro terá satisfeita sua sede pelo mesmo vinho metafórico que figura no título. Outrossim, até mesmo a profecia da morte que se avizinha, presente no título, materializa-se na fala ambígua da vítima. A bebida que levará não está exatamente engarrafada, mas corre em suas veias.

As possibilidades de utilização do título como suplemento da narrativa só têm limite na capacidade criadora dos escritores. Existirão tantas formas de exploração desse recurso textual quanto a imaginação humana assim o permitir, de forma que ainda vamos nos surpreender muito enquanto existir interesse por esse curioso gênero narrativo.

Não menos surpreendente é o fato de que tal recurso seja solenemente ignorado por muitos autores e, nem por isso, deixem de obter sucesso em seus fazeres microcontísticos. *O Dinossauro*, de Augusto Monterroso, é talvez o microconto mais

conhecido, estudado, citado e parodiado de toda a história do gênero. Tomemos o microconto original e algumas outras obras dele derivadas.

El Dinosaurio

Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.

(Augusto Monterroso)

Como vimos, constatamos que, embora o título possa desempenhar funções vitais na estrutura dos processos semânticos, nem sempre o microcontista opta por utilizá-lo em toda sua potencialidade. Na narrativa acima, Monterroso usa o recurso de modo tradicional, o que não impediu sua história de alcançar sucesso estrondoso. Ou seja, o título pode ter variados *status* e funções na estrutura semiótica do microconto, de essencial, passando por acessório e até pouco relevante.

6.1.1.4. O final no microconto

Lagmanovich (2006, p. 27), em artigo em que procura conceituar microtextos, microficcões e microcontos, comenta sobre a narratividade que, ao lado da ficcionalidade, constituem a coluna vertebral do microconto. Para ele, a narrativa ficcional microcontística deve conter uma situação básica, por vezes, tácita; um incidente que altera a situação inicial e um desenlace, que pode ser surpreendente ou aberto e que, ou faz retornar à situação de repouso inicial, ou rompe definitivamente com esta.

São, antes de tudo, dois eixos ou opções que determinam o desfecho do microconto. A primeira: em alguns desses textos, o autor teve que escolher entre um final de "confirmação" ou um final de "quebra"; em outras palavras, entre um desfecho que mantém o tom e a coerência com o início e o meio do texto, ou não os mantém. (LAGMANOVICH, 2006, p. 45 – 46).⁵⁵

Em outro estudo, Lagmanovich (2008, p. 163) retoma esses conceitos nomeando-os repetição, que reitera uma situação inicial; inversão, que a muda e epifania que traz uma revelação. Anderson Imbert (1992, p. 101), referindo-se ao conto em geral, ressalva que, embora tenha princípio, meio e fim, nem sempre o início é uma exposição, o meio é

⁵⁵ Hay, sobre todo, dos ejes u opciones que determinam la conclusión del microrrelato. El primero: en algunos de estos textos, el autor há tenido que escoger entre un final “de confirmación” o un final “de ruptura”; en otras palabras, entre un desenlace que mantega el tono y la coherencia con el inicio y la sección intermedia del texto, o que no los mantega.

um nó e o fim um desenlace. Muitos pesquisadores, lembra Cascales (2013, p. 389 – 390), assim como Noguerol (1992), Valadés (Epple, 2004), Roas (2006), Colombo y Tomassini (1996), entre outros, ao tratarem do desenlace do microconto, mencionam a preponderância do final surpreendente. Bravo (2011) ressalta a importância do final que, de algum modo, rompe com o que se espera. Para ele,

O resultado - por efeito ou por defeito - é uma exigência estrutural de qualquer produção estética de desenvolvimento linear, por mais breve que seja, e, no caso do microconto, não há estudo dedicado ao gênero que trate do problema do final, sem destacar seu caráter, incondicionalmente surpreendente, espirituoso, incomum ou espiritual. (BRAVO, F., p. 3, 2011)⁵⁶

Tomemos o conto *Fim de papo* (FREIRE, 2004, p. 8), de Antônio Carlos Secchin:

FIM DE PAPO

Na milésima segunda noite,
Sherazade degolou o sultão.
(Antônio Carlos Secchin)

Um microconto em que a intertextualidade é a chave para a edificação da narrativa, já que ajuda a preencher os vácuos, *Fim de papo* é um exemplo perfeito de final surpreendente. O conto todo pode ser visto como um final, a começar pelo título que literalmente o anuncia. Trata-se da subversão da clássica história das mil e uma noites, nas palavras de Lagmanovich (2006, p. 45 – 46), um final de ruptura. O *day after* que foi muito além do viveram felizes para sempre, tão caro aos contos de fada. Ressaltemos o caráter de atualidade trazido pela composição ao dar nova roupagem à já protagonista Sherazade. Temos uma mulher que já não aceita o casamento como compensação para as noites de cativo. A saída drástica que o final da história traz aponta para uma crítica contundente a uma sociedade que não sinaliza qualquer alternativa que não seja a revolucionária. Esse microconto será retomado quando discutirmos intertextualidade e intenção crítica.

Na mesma linha, temos o célebre microconto de Cíntia Moscovich:

Uma vida inteira pela frente.
O tiro veio por trás.

⁵⁶ El desenlace – por efecto o por defecto – es una exigencia estructural de toda producción estética de desarrollo lineal, por breve que sea, y, en el caso del microrrelato, no hay estudio dedicado al género que aborde el problema del final sin destacar su carácter incondicionalmente sorprendente, sorprendente, ingenioso.

(Cíntia Moscovich)

Nesse microconto, que poderíamos chamar de *El Dinosaurio* brasileiro, pela maestria, pela estrutura narrativa enxuta, exata e eficiente, tantas vezes antologado, vemos uma similitude com a narrativa *Fim de papo*, no sentido de que procura inverter a condição inicial, causando uma ruptura definitiva. Ambas as composições são bifráscas e acabam em tragédia. Apesar disso, Moscovich consegue finalizar sem fechar. Não sabemos se a vítima morreu, ou sofreu um ferimento tão grave a ponto de não ter boas expectativas para o futuro. Há, pois um final de ruptura com a situação inicial, mas que deixa ainda espaço para conjecturas sobre a condição e o destino da personagem.

Outra forma bastante utilizada de ruptura como desenlace é aquela em que há uma arquitetura composicional engenhosa, ou por manipulação da ordem sintática ou pelo jogo lexical polissêmico, ou qualquer outro recurso estilístico. Na composição a seguir, o intento narrativo dá-se pelo uso do discurso direto, na forma dialogal.

CONFISSÃO

- Fui me confessar ao mar.

- O que ele disse?

- Nada

(Lygia Fagundes Telles)

Lygia Fagundes Telles posiciona sua personagem de modo a criar duas camadas de intimidade, uma estabelecida com um mar personificado e a outra com seu par conversacional, que pode ser outra personagem, ou simplesmente o leitor. Somente essa sutileza já seria um feito digno de admiração, mas o fechamento ocorre ainda com chave de ouro. O sintagma *Nada*, dentro sistema semiótico desse microconto, se visto como nominal ou verbal, ensejará ao menos dois sentidos diversos. Como pronome indefinido, nossa interpretação poderá resultar na recusa de um mar personificado em comunicar-se, ou ainda em uma perspectiva realista da narrativa em que um ente inanimado não teria mesmo como interagir verbalmente. Por outro lado, como verbo no imperativo, o modo simbólico ou fantástico pode ser acionado e, nesse caso, a resposta do mar personagem poderá ter sido de acolhimento, como se dissesse: *Nada... vem até mim para que eu te envolva.*

Tal construção narrativa não se assemelha a de um conto literário. Seria mais aceitável que a aproximação se fizesse com um poema curto de cunho reflexivo. Nesse caso, uma decisão editorial em classificar o texto literário como microconto ou poema

curto apenas reforçaria uma das possibilidades do gênero que é a de, por vezes, habitar os limites entre as duas formas breves, fenômeno ao qual nomeamos hibridez.

Observemos, abaixo, diferentes formas de finalizar o microconto de modo inesperado.

a) DOUBLE LIFE

Beijou rápido a mulher e os filhos. Tinha pressa. Queria chegar em casa a tempo de beijar a mulher e os filhos.

(Aloisio Batista)

b) SOLIDARIEDADE

Cansada de buscar filha no bordel, um dia a mãe se mudou para lá.

(Jonas Pessoa do Nascimento)

c) ENAMORADO

Le propuso matrimonio. Ella no aceptó. Y fueron muy felices.

(Anônimo)

d) IRONIA

Abandonados, os menores erram pela rua Direita.

(João Anzanello Carrascoza)

A extrema brevidade molda o microconto de tal forma que cada item que o estrutura deve ser escolhido de forma a contribuir ao máximo para os processos semióticos. Não existe redundância, ou, em tese, não deveria existir. Assim, quando, no microconto (a) o sintagma *mulher e os filhos* ocorrem duas vezes na mesma composição é porque existe ali uma intencionalidade, um efeito de sentido buscado pelo autor. O estranhamento/ruptura dá-se justamente pela quebra de expectativa, pelo desvio de um padrão, muitas vezes enganoso. Como diria Imbert (1992, p. 164) o narrador não engana o leitor, apenas conta a história dando ênfase mais às aparências que à realidade. Na aparência, um suposto marido que beija a mulher e filhos contrasta com o evento da vida dupla, moralmente censurável e, portanto, causador do efeito de surpresa.

O microconto (b) trabalha com um final que beira o insólito. Novamente, não se espera, dentro das regras da moralidade, socialmente convencionadas, que a mãe tome a atitude que tomou, mas é justamente pelo fato de o autor permitir que ela o faça que há o interesse pela história. Aparentemente, o leitor se alimenta dessa possibilidade ficcional que no microconto passa pelo manejo dos elementos temáticos, formais e estilísticos, no interior de uma materialidade mínima.

Em comum com os contos (a) e (b), *Enamorado* subverte uma instituição, um modo de pensar e agir supostamente aconselháveis e ideologicamente inculcado por nossas sociedades. Basta lembrar do famoso encerramento de muitos contos de fadas, “E foram felizes para sempre”. A perspicácia da narrativa anônima está ilustrada no âmbito das possibilidades alternativas de felicidade.

A peça narrativa hiperbreve de João Anzanello Carrascoza não vai pelo mesmo caminho diegético dos anteriores, e sua ficcionalidade não pressupõe quebrar a expectativa padrão do leitor para, com isso, satisfazê-lo em sua necessidade de espantar-se, chocar-se ou surpreender-se. Em *Ironia* o autor tece um xadrez semiótico a partir, principalmente, do posicionamento das peças estilísticas em uma sintaxe precisa, de modo que o valor polissêmico de alguns itens lexicais aflore, em harmonia com os efeitos de sentido pretendidos. Nessa engenharia, o efeito de fechamento dá-se, mais pela abertura, no sentido de deixar para o leitor o destino não muito alvissareiro dos menores. É uma espécie de microconto que prima mais pelo jogo engenhoso de palavras, que pela quebra de expectativas. Vide a habilidosa seleção lexical que coloca em contraste os sintagmas *erram* e *rua Direita*, ambos grávidos do jogo polissêmico. Nesse sentido, os menores, na condição de abandonados erram duas vezes, no sentido de andar sem rumo e no sentido de estarem cometendo delitos. Por sua vez, a rua é *Direita* por ser sua designação toponímica, mas também por, simbolicamente, representar o oposto de torta, portanto correta, certa, dentro de certo padrão aceitável. Toda essa ideia de contrastar o *certo* e o *errado* é englobada pelo título. É irônico que menores errem na rua Direita. Mais que isso, é irônico que no coração da cidade mais rica da América Latina haja menores em situação de abandono.

6.1.2. Traços temáticos

Dentre os traços temáticos, vamos nos ater àqueles mencionados por Roas:

Os traços temáticos trazidos para definir o microconto (intertextualidade, metaficção, ironia, paródia, etc.) tampouco são exclusivos desta forma de narrativa, nem sequer quando aparecem de maneira combinada em um mesmo texto. Tais traços, mais do que identificar o microconto, tornam-se muito úteis para distinguir variantes do mesmo, como demonstram as tipologias postuladas por Lagmanovich e Brasca em seus artigos antes citados (ROAS, 2006, p. 53).⁵⁷

⁵⁷ Los rasgos temáticos aducidos para definir al microrrelato (intertextualidad, metaficción, ironía, parodia, etc.) tampoco son exclusivos de esta forma narrativa, ni siquiera cuando aparecen de manera combinada en

6.1.2.1. Intertextualidade x intertextualidade literária

Começemos, primeiramente, pelas alegações de Roas com relação à intertextualidade:

(...) A intertextualidade também não é um procedimento exclusivo do microconto, pois, ao lado de precedentes como *Ulisses* de Joyce, existem muitos romances e contos pós-modernos cuja estrutura e efeitos se baseiam neste recurso (ROAS, 2006, p. 55)⁵⁸.

Como depreendemos dos estudos bakhtinianos, é possível afirmar que todo texto é um intertexto na medida em que *Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados* (Bakhtin, 2016, p. 26). Por isso, afirmar que esta não é uma característica exclusiva do microconto não é novidade, nem mesmo abala a convicção de que, não sendo, não se mostre uma faceta muito relevante na concepção temática microcontística. A questão que se coloca, similarmente ao que ocorre com relação aos traços discursivos e formais, é o papel que esse traço temático exerce na identidade genérica do microconto. Como bem menciona Roas, os traços temáticos ajudam a classificar as tendências dentro do fenômeno das narrativas brevíssimas. Há variedades em que a intertextualidade tem papel decisivo tanto na concepção quanto na recepção dos sentidos possíveis em jogo, especialmente quando se trata da intertextualidade literária. Até que ponto o recurso da intertextualidade no microconto pode ser comparado com sua utilização em outros gêneros? No exemplo abaixo, qual é a relevância do jogo intertextual para a recepção dos sentidos possíveis e pelos sentidos desejados pelo autor?

OUTRA VERSÃO

As sereias. O silêncio de Ulisses as enlouqueceu.
(João Anzanello Carrascoza)

un mismo texto. Tales rasgos, más que identificar al microrrelato, resultan muy útiles para distinguir variantes del mismo, como demuestran las tipologías postuladas por Lagmanovich y Brasca en sus artículos antes citados.

⁵⁸ (...) la intertextualidad tampoco es un procedimiento exclusivo del microrrelato, puesto que, junto a precedentes con *El Ulises*, de Joyce, son muchas las novelas y cuentos posmodernos cuya estructura y efectos se basan en este recurso.

O fato de o recurso intertextual ser utilizado deliberadamente e em certa profusão nos meios literários não implica que exerçam o mesmo impacto no resultado final conceitual e receptivo da obra. Dessa forma, seria parcial sustentar a ideia de que a intertextualidade não caracteriza o microconto como gênero pelo fato de aquela não ser exclusiva deste. Se não podemos falar em exclusividade de uso, poderíamos pensar em exclusividade na qualidade do uso.

Na composição de Anzanello Carrascoza, a referência ao mítico herói grego é o coração do microconto. Tudo no texto conecta-se com o celebrado episódio da Odisseia, inclusive o título, que nos informa que haverá uma releitura. A obra que será relida torna-se evidente pela presença, em primeiro lugar das sereias, que já nos delimita o campo de escolhas, para depois nos remeter à segunda obra homérica, ao constataremos a presença de Ulisses. É evidente que o papel da intertextualidade, o diálogo entre as duas obras é o que direciona tanto o fazer literário do microconto, quanto sua recepção. Os elementos novos do microconto se apresentam na forma da subversão ou mesmo inversão dos papéis, já que os seres mitológicos, que na obra original seriam responsáveis por enlouquecer Ulisses e sua tripulação, é que são enlouquecidos, e não pelo canto, mas pelo silêncio do herói. Por mais importante que o diálogo intertextual seja na obra *Ulisses* de Joyce, não depende dessa configuração para sua sobrevivência. São dois usos do mesmo recurso que redundam em efeitos e dependências absolutamente díspares.

6.1.2.2. Intertextualidade, ironia, paródia e metaficção

Roas alega, ainda, que traços temáticos ligados a formas intertextuais não ocorrem em todos os microrrelatos e, por isso, não deveriam ser considerados essenciais para a definição do aspirante a gênero. Para ele, a intertextualidade:

(...) não aparece em todos os microcontos: assim, para citar somente um par de exemplos de autores que os têm cultivado com grande sucesso, está ausente – pelo menos de forma explícita – dos 104 textos que formam *Der Stimmernimitator* (o imitador de vozes, 1978), e os 38 microcontos trazidos em *Os males menores* (1993), de Luis Mateo Díez (ROAS, 2006, p. 54-55).⁵⁹

⁵⁹ (...) no aparece en todos microrrelatos: así, por citar sólo un par de ejemplos de autores que lo han cultivado con gran aserto, está ausente – al menos de forma explícita – de los 104 textos que forman *Der Stimmernimitator* (el imitador de voces, 1978), y los 38 microrrelatos recogidos en *Lo males menores* (1993), de Luis Mateo Díez.

O autor está correto nessa afirmação, no sentido de que há inúmeros microcontos que não se servem desse recurso. Quando o fazem, contudo, esse traço temático pode definir sua essência conceitual e receptiva, como vimos nas análises de leitura do capítulo IV. Dessa forma, novamente, o que define a identidade genérica é a importância que determinado traço temático adquire no seio da pequena estrutura discursivo-composicional do microconto.

Vejam os em ação e, ao mesmo tempo, a intertextualidade, a ironia e a metaficção na forma brevíssima de José de la Colina:

La culta dama

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado “El dinosaurio”.

- Ah, es una delicia - me respondió -, ya estoy leyéndolo.

(José de la Colina)

O microcontista, em seu construto econômico, busca mobilizar no leitor sua capacidade leitora de lidar com a ironia, uma vez que o sintagma *culta dama* está em conflito com a personagem referida. Se é culta, por que não conhece a obra mencionada? Se não conhece, por que finge que conhece? Esse mesmo leitor que terá que ter a referência do aclamado *El Dinosaurio*, de Monterroso. Tudo isso ocorre em um microconto que alude à estrutura mínima do próprio suposto gênero microcontístico, em um traço metaficcional. O valor desses traços temáticos na construção e compreensão desse determinado microconto é decisivo, o que reforça a ideia de que um traço temático pode não acontecer em todos os exemplares de um gênero, mas, quando aparece, atua de forma decisiva e única. Se tomarmos a ironia presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, reconheceremos o quão importante é esse traço temático para o efeito que o autor demonstra querer causar. No entanto, pelas características próprias do romance, incluindo sua extensão, este não é necessariamente o recurso crucial para a compreensão da história, embora seja parte importante.

A exemplo de Roas (op. cit.) que cita obras inteiras em que a intertextualidade não aparece, não é difícil reconhecer em nosso corpus inúmeros exemplos que demonstram sua existência de forma significativa. Para apenas citar alguns:

El descarado

Quando plagió, el copyright todavía estaba allí.

(Jaime Muñoz Vargas)

O pesadelo de Houaiss

Quando acordou, o dicionário ainda estava lá.
(Joca Reiners Terron)

Quando acordaram, Monterroso ainda estava lá.
(João Anzanello Carrascoza)

Los 1.001 cuentos de 1 línea

Quiso escribir los 1001 cuentos de 1 línea, pero sólo le salió uno.
(Gabriel Jimenez Emán)

el viejo y el mar

Lo desgastan los años y lo mantiene a flote el sueño del oficio.
(Juan Armando Epple)

100

Mientras Aladino duerme, su mujer frota dulcemente su lámpara maravillosa. En esas condiciones, ¿qué genio podría resistirse?
(Ana María Shua)

Don Juan y las mujeres

A ninguna le disgusta tener antecesoras a condición de no tener sucesoras.
(Marco Denevi)

Génesis

El soplo dijo sí y fue la vida. Y no hizo falta la palabra.
(Alba Omil)

Aprofundemo-nos um pouco mais na intertextualidade literária, esse dispositivo dos mais importantes, cuja maior função é a de estabelecer diálogo com outras obras.

6.1.2.3. Intertextualidade literária, humor e intenção crítica

Julia Kristeva, a partir do conceito de dialogia de Mikhail Bakhtin, afirma que todo texto é um intertexto.

(...) todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2012, p. 142)

Assim sendo, parece, à primeira vista, que a atividade microcontística tem como um de seus principais trunfos referir-se a outras obras literárias, no sentido de se fazer compreender, ou melhor, de se fazer significar. No entanto, conceito é mais amplo ao que nos referimos aqui. Para Bakhtin, essa noção se refere ao fato de que não há uma voz

original, individual e acabada que se dirige a um receptor passivo. Muito mais complexa, a relação dialógica consiste na interação e disponibilização de material linguístico discursivo que se origina de vozes anteriores e vozes que virão, de modo a se constituir em determinada situação única de enunciação. Nas palavras dele:

O desejo de tornar seu discurso inteligível é apenas um *elemento* abstrato da intenção discursiva em seu *todo*. O próprio locutor como tal é, em certo grau, um respondente, pois não é o primeiro locutor, que rompe pela primeira vez o eterno silêncio de um mundo mudo, e pressupõe não só a existência do sistema da língua que utiliza, mas também a existência dos enunciados anteriores — emanantes dele mesmo ou do outro — aos quais seu próprio enunciado está vinculado por algum tipo de relação (fundamenta-se neles, polemiza com eles), pura e simplesmente ele já os supõe conhecidos do ouvinte. Cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados (BAKHTIN, 2016, p. 292).

Sabemos que as narrativas microcontísticas, vistas como enunciados, relacionam-se com o momento social, histórico e discursivo de forma geral. Desse modo, a produção de sentido leva em conta toda uma gama contextual e dela se nutre. Nosso intento nessa seção é reconhecer e estudar as manifestações intertextuais de cunho exclusivamente literário, engendradas pelo microcontista em cada situação enunciativa ao mesmo tempo em que ressaltamos outros traços temáticos que se colocam nessas obras, como o uso do humor e da intenção crítica.

No âmbito do objeto de nosso estudo, é bastante comum o dialogismo que se estabelece entre microcontos e outras obras literárias; no entanto, por ser um gênero relativamente novo, é curioso o fenômeno que se tem estabelecido nos últimos tempos, qual seja, o diálogo entre dois microcontos. Para que haja a produção de sentido, quando essa ferramenta é empregada, há a necessidade de compartilhamento da situação enunciativa entre enunciador e enunciatário. Um microconto que já possui notoriedade suficiente para ser referenciado é *El Dinosaurio* de Monterroso, pelo fato de que já sobejam obras que prestam homenagem a essa famosa obra prima do universo microcontístico. Dentre elas, figura um microconto que obedece a uma estrutura muito próxima ao original:

El dinosaurio

Cuando despertó, suspiró aliviado: el dinosaurio ya no estaba allí.

(Pablo Urbanyi)

Urbanyi, porém, de forma genial, inverte a situação em que se encontra o protagonista da narrativa. A tensão que há na história de Monterroso, pela presença do monstro supostamente ameaçador já não existe, permitindo com que o leitor imagine um desfecho menos apavorante. Consequentemente, se pensarmos no dinossauro como um signo ideológico, atravessado pela história, situado social e geograficamente, perceberemos o microconto original como totalmente diverso dessa versão. Uma das interpretações possíveis da famosa narrativa do mestre Hondurenho-Guatemalteco, embora o próprio autor procure desconversar, é que o pequeno texto se refira aos tempos de ditadura que fez com que deixasse a Guatemala e passasse a viver no México. Nesse sentido, os outros dinossauros ocupam uma situação de enunciação diversa ao de Monterroso, trazendo novos temas, por exemplo:

Berti faz uma sátira ao criacionismo:

Otro dinosaurio

Cuando el dinosaurio despertó, los dioses todavía estaban allí, inventando a la carrera el resto del mundo.

(Eduardo Berti)

Merino realiza um bem-humorado e engenhoso jogo intertextual transficcional em que Monterroso ocupa o lugar de Gregor Samsa, personagem de *A Metamorfose*, de Franz Kafka:

Cien

Al despertar, Augusto Monterroso se había convertido en un dinosaurio. “Te noto mala cara”, le dijo Gregorio Samsa, que también estaba en la cocina.

(José María Merino)

Por sua vez, De la Colina urde uma ácida crítica aos jogos de aparência da sociedade burguesa:

La culta dama

Le pregunté a la culta dama si conocía el cuento de Augusto Monterroso titulado “El dinosaurio”.

- Ah, es una delicia - me respondió -, ya estoy leyéndolo.

(José de la Colina)

No texto abaixo, com uma divertida crítica aos plagiadores, em estilo paródico, Vargas impressiona por empregar o número exato de palavras do original, além de manter seis das nove usadas por Monterroso.

El descarado

Cuando plagió, el copyright todavía estaba allí.

(Jaime Muñoz Vargas)

Dentre outras inúmeras homenagens que Monterroso recebeu, conta-se a seguinte:

Homenaje a Monterroso.

- Cuando el tiranosuario rex despertó, el dinosaurio ya no estaba ahí.

(Grabriel Giménez Eman)

Na coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século* não poderia faltar uma citação ao Dinossauro:

O PESADELO DE HOUAISS

Quando acordou, o dicionário ainda estava lá.

(Joca Reiners Terron)

Ainda na literatura brasileira, João Anzanello Carrascoza é uma prova da importância e longevidade do *Dinossauro* hondurenho, já que o texto de Anzanello é de 2016. O autor do livro de microcontos *Linha Única* parece asseverar que Monterroso sempre estará entre os literatos mais importantes, durante muitos despertares.

Quando acordaram, Monterroso ainda estava lá.

(João Anzanello Carrascoza)

Esses foram exemplos de intertextualidade entre microcontos tendo por base o texto de Monterroso, mas é claro que a maior parte das referências intertextuais literárias dão-se fora desse universo monterrossiano. Evidentemente outras há, as quais estudaremos com o intento de conhecer seu funcionamento e importância no universo das narrativas ultracurtas.

O ESPELHO DE NARCISO

Agora está claro:

Quem envelhece sou eu,

Não o retrato.

(Modesto Carone)

Esse microconto, que se encontra em *Os cem menores contos brasileiros do século*, estabelece uma ligação intertextual entre obras canônicas da literatura mundial. Para apresentar um drama pessoal, o narrador em primeira pessoa lança mão da conhecida história de Narciso, personagem da mitologia grega, transformada em poema já por

Ovídio⁶⁰, entre outros escritores. É a partir dessa personagem mitológica que temos pistas sobre como pode ser a personagem do conto, que se preocupa com o próprio envelhecimento. Tratar-se-ia de uma pessoa vaidosa? Que outrora foi dona de grande beleza e que, por essa razão, colecionava admiradores e amizades? Se optarmos por relacionar a personagem do microconto com Narciso, responderemos *sim* às perguntas e, mais do que isso, poderemos antever o que acontecerá com essa personagem. No mito, Narciso acaba perdendo sua vida em decorrência de uma paixão impossível. É, portanto, aceitável que o leitor que consiga fazer essa relação infira um futuro nada promissor para a personagem. Essa sensação será reforçada caso o leitor tiver seu repertório ampliado pelo conhecimento de obras como *O retrato oval*, de Edgar Allan Poe, e de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Temos dois tipos de referências presentes nessa narrativa de Modesto Carone. Uma delas vem explicitada no título, *O espelho de Narciso*, que nos remete à lenda grega. Há, por outro lado, pistas que podem sugerir as outras duas obras mencionadas acima. Ambas contam histórias que envolvem retratos e envelhecimento. Em “O retrato oval”, um pintor busca a perfeição na arte ao retratar a belíssima e jovem esposa. Enquanto o retrato ganha vida, a jovem definha. Em *O retrato de Dorian Gray*, ocorre o inverso. O artista consegue transferir o envelhecimento do belo jovem para a obra, enquanto este permanece isento da deterioração causada pelo passar dos anos.

O microconto de Carone remete ao momento de enfrentar a dura realidade: não somos o retrato jovem e bonito das redes sociais, aquele que pode ter passado por filtros, no qual aparecemos no melhor ângulo, no qual aparecemos com o cabelo bem apanhado e com roupas escolhidas. O retrato nos impede de engordar ou emagrecer demais. Congela-nos no tempo e no espaço.

Vemos nos microcontos que, em poucas linhas, fazem-se grandes estragos. Por vezes, microcontos são pequenas feras que nos aferroam a alma. Trazem espelhos que muitas vezes não gostaríamos de encarar. O tamanho reduzido não é obstáculo para o gênero escancarar a miséria humana e nisso equipara-se à poesia, à tragédia e aos congêneres narrativos, como o conto e o romance, ou, para ser mais amplo, a grande Literatura. Um microconto é mais que um jogo engraçadinho ou engenhoso de palavras, apesar de também poder sê-los; ele é, também, veículo de grandes temas universais. Seu

⁶⁰ Poeta romano (43 a.C. a 18 d.C.).

diálogo com as grandes obras constitui um meio de dizer mais, para além do espaço restrito de que dispõe.

Ainda no aspecto da intertextualidade, a violência contra as mulheres é o tema da próxima composição mínima. Nos tempos de hoje, quando medra feminicídio, o tema de Antônio Carlos Secchin é essencial, principalmente por mostrar, simbolicamente, a reação feminina em busca de seu empoderamento.

FIM DE PAPO

Na milésima segunda noite,
Sherazade degolou o sultão.
(Antonio Carlos Secchin)

Há a subversão do final da história clássica em que Sherazade precisa ludibriar o sultão por mil e uma noites, contando-lhe histórias que nunca terminavam na mesma noite e que faziam prorrogar sua vida dia após dia. Se, na história original, o sultão desiste de sacrificá-la, apaixonado que ficou pela esposa, principalmente por suas histórias fantásticas, na história narrada no microconto ficamos conhecendo o lado de uma Sherazade diferente daquela que se submetera, noite após noite, ao suplício interminável de ter sua vida ameaçada. A Sherazade do microconto dá um passo além da já astuta personagem de *As mil e uma noites* e, nesse sentido, aproxima-se do discurso feminista dos dias atuais. Ainda que possamos ler a história como uma real degola, e nesse sentido cortar o papo também pode ser uma ação literal, se estivermos nos referindo à papada do sultão; simbolicamente, podemos produzir um sentido mais ideológico em que ocorre a superação da subalternidade feminina, para que a mulher assuma posições de poder, em meio ao contexto preponderantemente machista. É significativo e relevante comparar o desfecho de *As mil e uma noites*, com o final de *Fim de papo*, pois cada qual revela dois momentos da condição feminina no mundo. Temos a primeira que escapa da morte, mas continua submetida ao sultão e outra que percebe que sua condição não será tão diferente do que foi nas intermináveis noites, a não ser que tome uma atitude radical.

Como antes dissemos, os temas candentes cabem nos pequenos frascos das narrativas curtas e tal qual uma fragrância que extrapola seu continente, vazam sentidos dos microcontos. O desencanto do ser humano, por vezes, mistura-se ao deslumbre, como no microconto que segue, de Antônio Torres:

MAS O RIO CONTINUA LINDO

Pensa o desempregado

Ao pular do Corcovado.
(Antônio Torres)

Há uma evidente relação antitética entre o título e o corpo do texto. De um lado, uma exaltação das belezas naturais da cidade maravilhosa vinda do pensamento de alguém que, serenamente (pelo menos na aparência que se enxerga), contempla uma vista estonteante de um mirante carioca. Já na primeira linha, anunciando-se a identidade dessa pessoa deslumbrada, vê-se tratar-se de um desempregado. Nesse momento, inicia-se o *plot twist*, pois um elemento distópico é acrescentado, fazendo com que o clima de admiração caminhe para o de preocupação/desespero. Estar desempregado é um dos dramas mais traumáticos da atualidade. O desfecho advém tragicamente — advinha-se — sob o olhar passivo do Cristo redentor.

Como se entende, microconto é tal qual uma engenhosa fábrica de produzir sentidos: quando realizado com maestria, que é o caso mostrado acima, cada peça de cada máquina significativa se encaixa perfeitamente feito engrenagem de (um) relógio antigo.

Se o título efetivamente exalta as belezas da cidade do Rio de Janeiro, já o primeiro vocábulo que o compõe, no entanto, antecipa uma ressalva funesta: a conjunção adversativa *mas* aponta uma relação de oposição que se constituirá via discurso indireto livre. Em seguida, um narrador onisciente testemunha o ato extremo ao lado de uma figura simbólica que se ajusta sutilmente ao contexto: um Cristo redentor. O fato de o desempregado recorrer a uma atitude desesperada e ao mesmo tempo fleumática e resignada, como se estivesse anestesiado ou em estado alterado, é revelador: vemos aqui a expressão do completo abandono humano, cuja redenção dar-se-ia tão somente por via da morte. Do ponto de vista dialético, a construção lógica é exemplar. De início, a tese: A vida proporciona beleza. Em seguida temos a antítese: A vida pode ser/é injusta. Finalmente, vem a síntese: A morte redime.

Quanto à questão da intertextualidade, há que se prestar atenção à citação quase literal no título da canção de Gilberto Gil: O Rio de Janeiro continua lindo – Aquele abraço. Se buscarmos a situação enunciativa em que a canção foi composta, compreenderemos que se trata de um momento da história do Brasil em que havia uma ditadura militar no comando do país. Gilberto Gil, ao lado de Caetano Veloso, foi preso

sob a falsa alegação de profanar a bandeira e o hino nacionais⁶¹. De acordo com Fred de Góes:

Esta canção foi composta logo depois que deixou a prisão do Realengo, no Rio, em 1969. Gil foi solto numa quarta-feira de cinzas e vendo o centro do Rio de Janeiro ainda decorado para o carnaval, compõe esta canção. Ele se vale da expressão popular “aquele abraço”, onde o pronome tem sentido superlativo, para celebrar sua liberdade (GÓES, 1982, p.37).

Em comum, tanto o microconto quanto a canção, além da citação mencionada, temos a crítica social simultânea à exaltação das maravilhas do Rio de Janeiro. Lado a lado, figuram a face cruel desemprego/ditadura e a face admirável Corcovado/Escolas de samba, verão, futebol. Paralelamente, o Rio de Janeiro que abre seus braços ao turismo, simbolizado pelo Cristo Redentor, não é capaz de acolher o trabalhador que se suicida, abandonado à própria sorte. Nesse sentido, como foi verdade na época de Gil, *Aquele abraço* é mais uma *banana* dada ao governo autoritário pela genialidade do compositor, assim como o microconto é um soco no estômago naqueles que ignoram a injustiça social no Rio de Janeiro, no Brasil e no Mundo.

Finalmente, fechando a questão acerca da intertextualidade, tomemos o microconto *Outra versão*, em que João Anzanello escreve:

OUTRA VERSÃO

As sereias. O silêncio de Ulisses as enlouqueceu.
(João Anzanello)

Esta é mais uma micronarrativa em que a chave para a produção de sentidos repousa em referências literárias intertextuais. No título, anuncia-se o ato de reescrever um texto supostamente conhecido. Na reescritura, compõe-se um texto em que primeiramente, surgem personagens em um enxuto sintagma nominal, bem ao estilo das micronarrativas: *As sereias*. É o momento em que descobrimos que a história possui elementos mitológicos, o que faz avançar a interpretação, delimitando as possibilidades a determinada forma de se compreender. Quando surge a próxima personagem, Ulisses,

⁶¹ Pouco tempo depois de sua soltura, Gil parte para o exílio na Inglaterra, novamente ao lado de Caetano e Gal Costa. De lá, recebe a notícia de que sua canção recebeu um prêmio, ocasião em que reitera que *Aquele abraço*, longe de ser um pedido de desculpas, é mais um ato de insubordinação ao regime autoritário vigente.

o elo torna-se mais definido, pois a partir da ligação desta com as já mencionadas sereias, temos a noção exata de que estamos tratando com a *Odisseia*⁶².

Seria simples a correlação entre microconto e epopeia não fosse o fato de que há uma inversão nos fatos. Não são as sereias que enlouquecem Ulisses com seu canto, mas é Ulisses quem enlouquece as sereias com seu silêncio. O Ulisses de Anzanello, apesar de parecer o contrário, não faz menção ao Ulisses de Homero, não diretamente, pelo menos. Anzanello teria pressuposto um leitor ainda mais sofisticado que o leitor da *Odisseia*. Um que já tivesse em seu repertório um outro Ulisses. Nesse caso, o Ulisses que aparece em um ensaio de Franz Kafka, escrito em 1917, chamado *O silêncio das sereias*. A narrativa de Anzanello é, pois, uma terceira via, após a de Homero e Kafka. Na primeira versão, o canto das sereias induz o leitor à ideia do poder da arte, que poderia ser visto como uma forma de sedução e conseqüente corrupção da alma; Na versão de Kafka, o silêncio das sereias dá lugar a outras formas de sedução; finalmente, na versão de Anzanello, a incapacidade de apreciação da arte, simbolizada por um Ulisses amarrado, cego, surdo, mudo e insensível, talvez.

6.1.3. Traços discursivos

Roas acrescenta que os traços discursivos referem-se à narratividade, hiperbrevidade, fragmentação e hibridez. (ROAS, p. 50 e 51).

O autor considera que, após a enumeração dos traços discursivos referidos acima, a impressão que se tem é que não são diferentes daqueles que caracterizam o conto, conforme o concebe Edgar Allan Poe em meados do século XIX e dos principais críticos do século XX, como Friedman, Cortázar, Reid, Shaw ou Wright. Citando Carlos Pacheco (1990), Roas (2006) aponta as seguintes cinco categorias essenciais que caracterizam o conto: 1) narratividade e ficcionalidade; 2) extensão breve; 3) unidade de concepção e recepção; 4) intensidade de efeito e 5) economia, condensação e rigor. ROAS, 2006, p. 51 e 52). Para ele:

⁶² Nessa epopeia atribuída a Homero, provavelmente composta no fim do século VIII a.C., Ulisses, em seu caminho de volta a Ítaca após a guerra de Troia, depara-se com as sereias, criaturas cujo canto enlouquecia os marinheiros, os quais que se jogavam de seus barcos na tentativa de aproximarem-se delas, sendo, então, devorados. Ulisses, preparado pelas instruções da feiticeira Circe, mandara que seus homens colocassem cera nos próprios ouvidos para não escutarem o canto das sereias, afastando a possibilidade de sedução por eles. Por sua vez, Ulisses pede aos companheiros que o amarrem no mastro da embarcação para que sinta o prazer das melodias entoadas sem, contudo, correr o risco de atirar-se ao mar e ser devorado por aquelas criaturas.

Cinco critérios que definem e determinam o estatuto genérico das histórias curtas frente a outras formas narrativas, e que, significativamente, coincidem com os traços do microcontos anteriormente expostos.

Em outras palavras, apesar de ser inegável que a descrição morfológica do microconto tem evidenciado quais são suas características formais e estruturais recorrentes, o problema é que estas não são exclusivas do microconto, mas aparecem também no conto (de forma individual e combinadas) e com a mesma função). (ROAS, 2006, p. 52).⁶³

Nos argumentos do autor, depreendemos alguns nós discursivos importantes. Em um primeiro momento, no ímpeto persuasivo que caracteriza qualquer argumentação, Roas pretende convencer que os traços discursivos que supostamente caracterizam o microconto coincidem *significativamente* com as concepções aportadas desde Poe até os principais estudiosos do assunto no século XX. No entanto, narratividade e ficcionalidade também são traços de outros gêneros, como o romance, a crônica, ou ainda certas modalidades poéticas como o romanceiro, para citar apenas um exemplo. Assim, estes não são traços discursivos exclusivos do microconto, como também não são do conto literário.

6.1.3.1. Hiperbrevidade, concisão e intensidade

A hiperbrevidade também não é uma característica exclusiva do microconto, embora, nesse caso, seria necessário discutir com mais vagar sobre esse traço, pois se trata de item crucial para o debate que pretendemos levar a cabo mais adiante. Em que condições de enunciação Roas está utilizando o conceito hiperbrevidade? Como vimos anteriormente, ao discutirmos o problema da nomenclatura do microconto, os prefixos não indicam uma métrica absoluta, mas, ao contrário, seguem uma lógica subjetiva, imprecisa e, por vezes, contraditória. Dessa maneira, não necessariamente, o prefixo “micro”, na palavra microconto, designa uma composição menor que outra, cuja designação, dependendo do autor, é miniconto. Caberia o mesmo raciocínio com relação ao prefixo nano colocado ao lado de mini ou micro. Um conto de três páginas é hiperbreve

⁶³ Cinco criterios que definen y determinan el estatuto genérico del relato breve frente a otras formas narrativas, y que, significativamente, coinciden con los rasgos del microrrelato anteriormente expuestos. En otras palabras, si bien es innegable que la descripción morfológica del microrrelato ha evidenciado cuales son sus características formales y estructurales recurrentes, el problema es que éstas no son exclusivas del microrrelato, sino que aparecen también en el cuento (de forma individual y combinadas) y con la misma función.)

com relação a um romance de cento e cinquenta, quinhentas, mil páginas, mas também pode ser utilizado, como Lagmanovich (2006) o fez, para nomear textos de uma ou duas linhas. O autor, aliás, foi precursor do debate acerca do que ele chamou de extrema brevidade.

Ocorre, porém, que tal noção é eminentemente subjetiva. Pode-se considerar “breve” uma história de oito ou dez páginas, mas também o será um de um par de páginas, e igualmente – e com maior razão – algum texto de extensão ainda menor, que poderemos descrever em função de um determinado número máximo de linhas ou de palavras, e não de páginas, nem de parágrafos. (LAGMANOVICH, 2006, p. 49).⁶⁴

Não se trata de dizer que o microconto compartilha com seu suposto gênero de origem a característica da brevidade, pois não estamos falando da mesma coisa quando nos referimos àquela presente em *Os assassinatos da rua morgue*, conto de Poe com cerca de vinte páginas, e ao unifrásico *El Dinosaurio*, de Monterroso, composto por menos de uma dezena de palavras. Em algum grau, mesmo quando falamos de romances, qualquer obra pode ser considerada mais breve que outra sem que se estabeleça o valor de grandezas ao qual nos referenciamos. Podemos, sim, considerar o tipo de brevidade de contos cuja extensão não ultrapassa três linhas, como relevante em uma discussão sobre ser essa uma característica marcante de determinado gênero, por exemplo, o microconto. A discussão não avança também no caso dos complementos à hiperbrevidade, casos da concisão e da intensidade. Quanto à primeira característica, é o caso de se perguntar se todo conto literário é conciso, já que, como afirma Lagmanovich extensão não é o mesmo que concisão:

O truque do escritor de microcontos consiste em agregar todas as palavras necessárias e nenhuma desnecessária. O critério não deve ser o de “colocar menos palavras”, mas de “não colocar palavras demais”. Não nos confundamos: não é o mesmo. (LAGMANOVICH, 2006, p. 41).⁶⁵

O argumento da intensidade é igualmente duvidoso. Se entendida como força, veemência, impetuosidade, exuberância, pujança, não há intensidade em muitos contos

⁶⁴ Ocurre, sin embargo, que tal noción es eminentemente subjetiva. Se puede considerar “breve” un relato de ocho o diez páginas, pero también lo será uno de un par de páginas, e igualmente -y con mayor razón- algún texto de extensión aun menor, que podremos describir en función de un determinado número máximo de líneas o de palabras, y no de páginas ni de párrafos.

⁶⁵ El truco del escritor de microrrelatos consiste en agregar todas las palabras necesarias y ninguna de las innecesarias. El criterio no debe ser el de “poner menos palabras”, sino el de “no poner palabras de más”. No nos confundamos: no es lo mismo.

literários, especialmente os chamados contos modernos, em oposição aos contos clássicos, cujo expoente maior seria Poe. Naqueles, a intensidade não é obrigatória, como não o é o final surpreendente. Tome-se por exemplo, *No mar da Crimeia*, de Anton Tchékhov, que é um conto absolutamente moroso, desanimado, parado, previsível, sem deixar de ser genial nem de ser conto. Por outro lado, é bastante razoável acreditar que uma parte expressiva da produção microcontística assenta-se sob a égide da intensidade, até porque, pela extrema economia de recursos à qual se submete existe a necessidade de que cada peça da composição seja escolhida a dedo em face de sua máxima qualidade expressiva. A intensidade é, indubitavelmente, um traço de grande relevância e certamente faz parte da massa discursiva que dá liga aos materiais que erigem e sustentam o edifício microcontístico.

6.1.3.2. Fragmentariedade

Roas (2010, p. 23) também menciona o suposto aspecto fragmentário que se atribui aos microcontos. Faz uma crítica a grandes defensores da ideia de que o conto é um fragmento, como Borges e Casares, Brasca e Zavala, os dois últimos, antólogos, que se utilizaram da estratégia de extrair fragmentos de obras para serem lidos como microcontos. O pesquisador espanhol vê uma contradição nesse fazer, primeiro porque resvala na questão da intencionalidade do autor original que não concebeu sua obra com esse fim, contrariando as teorias de Poe e seguidores sobre o efeito único sobre o leitor como fruto de uma engenharia metódica. Em segundo lugar, porque, por um lado, colidiria com a ideia de se defender o estatuto genérico do microconto por suas características marcantes e únicas, e por outro lado, ao mesmo tempo, permitiria que, ao final, tudo fosse definido pelo leitor. Segundo Roas,

Para que insistir na detalhada determinação de convenções genéricas que identificam e distinguem o microconto, se afinal o leitor pode atuar a seu capricho e converter “qualquer coisa” em uma mostra deste tipo de narrativa? (ROAS, 2010, p. 24).⁶⁶

⁶⁶¿Para qué insistir en la detallada determinación de las convenciones genéricas que identifican y distinguen a o microrrelato, si finalmente el lector puede actuar a su capricho y convertir ‘cualquier cosa’ en una muestra de este tipo de narraciones?

Para responder ao questionamento de Roas, faz-se necessário, antes, reconhecer uma estratégia discursiva por ele empregada. Não se trata de permitir ao leitor que transforme *qualquer coisa* em microconto. Ninguém defenderia tal procedimento e tampouco o fazem Borges e Casares, Brasca e Zavala. É necessário que o fragmento reúna as condições necessárias para que venha a ser lido como microconto. Retomemos exemplos que citamos no capítulo 1. Trata-se de dois excertos do romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis.
(ASSIS, 1994, p. 25).

“Não tive filhos, não transmiti a nenhuma criatura o legado da nossa miséria”
(ASSIS, 1994, p. 140).

Os dois trechos, extraídos do romance e ressignificados como microcontos, não deixariam nada a desejar em termos discursivos ou estruturais. É sempre preciso lembrar que o sentido se constrói no momento da enunciação, conforme nos ensina Bakhtin e que fizemos questão de enfatizar no capítulo 3, quando discutimos gênero. Desse modo, quando o leitor lê o trecho como parte do romance, será óbvia a relação de contiguidade com o que o antecede e com o que virá a seguir. Por outro lado, se ao leitor é oferecido o fragmento como sendo um microconto, então o momento da enunciação é outro. Dessa vez, de acordo com as especificidades do gênero microconto, o leitor competente deverá preocupar-se em preencher as lacunas.

Vejamos, também, o exemplo em que retiramos uma passagem do romance *Iracema* de José de Alencar:

Verdes mares bravios de minha terra natal, onde canta a jandaia nas frondes da carnaúba; Verdes mares que brilhaiis como líquida esmeralda aos raios do sol nascente, perlongando as alvas praias ensombradas de coqueiros; Serenai, verdes mares, e alisai docemente a vaga impetuosa para que o barco aventureiro manso resvale à flor das águas. (ALENCAR, 2012, p. 3)

Separado do romance, o fragmento pode, tranquilamente, ser lido como poesia. O que demonstra, mais uma vez, o peso das informações contextuais, do suporte e mesmo das intervenções editoriais na construção e produção dos sentidos. É necessário entender, apesar disso, que o fragmento possui os atributos necessários para ser lido como poesia, tais como ritmo, musicalidade, repetições e jogos imagéticos.

Roas nos induz ao erro de pensar que tal procedimento seria feito sem qualquer critério, utilizando qualquer fragmento de qualquer obra, ou, pelo menos é assim que traduzimos o seu *cualquier cosa*, de seu discurso acima. Para demonstrar que não é assim que funciona, embora isso nos pareça óbvio, separamos mais dois fragmentos de Memórias Póstumas de Brás Cubas, sem que houvesse o cuidado com a escolha de sua estrutura discursiva ou formal.

Marcela franziu a testa, cantarolou uma seguidilha, entre dentes; depois queixou-se do calor, e mandou vir um copo de aluá (ASSIS, 1994, p. 26).

Deus é que lhos há de pagar. Pobre Leocádia! tu te lembrarás de nós no Céu. (ASSIS, 1994, p. 30)

Não é preciso muito esforço para notar que os enunciados acima são fragmentos e que para serem compreendidos de forma mais ampla necessitam de informações que os precedem e que se seguem a eles. Informações essas que, diferentemente, no microconto, podem ser cocriadas, nos tornam dependentes do contexto do qual foram extraídos os fragmentos.

6.1.3.3. Híbridez

Finalmente, um último traço discursivo citado pelo crítico (Roas, 2010) é a sua tão proclamada híbridez genérica. O crítico mais uma vez procura demonstrar que, também nesse sentido, o microconto não se diferencia do conto literário e arrola diversos autores que veem neste um trabalho de artífice da palavra em ambos gêneros, principalmente no que diz respeito à condensação, intensidade expressiva e apego às propriedades conotativas da linguagem. Cita várias frases de efeito desses autores que compararam poesia e microconto, como Charles Baxter: *están entre la poesía y la ficción* e Irene Suárez: *una composición en prosa grávida de lirismo*, entre outros. Em seguida, citando Raul Castagnino, faz o mesmo com relação à poesia e o conto literário:

(...) um conto equivale a um poema. Constitui-se por um ato de criação verbal. Requer também uma motivação, profunda intuição poética, tensão unitária. Reclama, no ato criador, a mesma imediatez que o poema, intensidade e concentração. (CASTAGNINO, apud ROAS (2010, p. 20).⁶⁷

⁶⁷ (...) un cuento equivale a un poema. Se constituye por un acto de creación verbal. Requiere también una motivación, profunda intuición poética, tensión unitaria. Reclama, en el acto creador, la misma inmediatez que el poema, intensidad y concentración.

O esforço de Roas em explicar a condição híbrida do microconto, porém, não vai além da aproximação deste com a poesia. Sabemos que o caráter proteico do microconto torna-o muito mais versátil que isso. Como vimos no capítulo V, existe uma aproximação com outros gêneros, como a crônica, a piada, o aforismo, dentre outros. Essa plasticidade levou, por exemplo, a venezuelana Violeta Rojo (1996, 2009, 2015) reconhecida estudiosa do assunto, a classificar o microconto como *des-generado*. Para a autora, o microconto não se submete à ditadura dos gêneros, como apontam as duas passagens dela, abaixo:

(...) Creio possível que esta forma, a que podemos dar nome definido, seja uma forma indefinida (desgenerada, como já temos dito), mas não só no sentido de que seja um conto que pode adotar proteicamente formas de outros gêneros. Mas o que defendo é que esses textos (aos quais chamarei por enquanto de minis) podem pertencer a qualquer gênero passado, presente ou futuro. É possível que sejam ou não contos, inclusive que não sejam histórias tampouco, mas simplesmente textos escritos, nos quais há um enunciado, seja narrativo (não necessariamente ficcional), reflexivo, ou descritivo, entre muitas outras variantes. (ROJO, 2009, p. 133).⁶⁸

O miniconto dá a impressão de ser um tipo degenerado. Na aparência não é exatamente um conto, ainda que tenha suas características, mas tampouco é um ensaio, nem um poema, ainda que pareça muito com estas formas. Pertence, ou se vincula a muitos gêneros de uma vez, mas a nenhum deles propriamente. (ROJO, 2009, p. 79).⁶⁹

A pergunta que fica, então, é: por que Roas parou, em sua aproximação entre microconto e conto literário, na similitude entre eles e a lírica? A resposta parece óbvia: não seria possível para ele estabelecer a mesma relação entre conto literário e piada, conto literário e aforismo e assim por diante. Enfim, não estamos afirmando que não haja hibridez em outros gêneros, nem que não existam proximidades possíveis entre conto, poesia e microconto. O que afirmamos é que o caráter híbrido do microconto é de uma natureza própria, muito diferente daquele que possamos reconhecer no conto literário e,

⁶⁸ (...) creo posible que esta forma, a la que no podemos dar nombre definido, sea una forma indefinida (des-generada, como ya hemos dicho), pero no sólo en el sentido de que sea un cuento que puede adoptar proteicamente formas de otros géneros. Más bien lo que planteo es que esos textos (a los que por el momento llamaré minis) pueden pertenecer a cualquier género pasado, presente y futuro. Es posible que sean o no cuentos, incluso que no sean relatos tampoco, sino simplemente textos escritos, en los que hay un enunciado, ya sea narrativo (no necesariamente ficcional), reflexivo o descriptivo, entre muchas otras variantes.

⁶⁹ El minicuento da la impresión de ser un tipo de texto des-generado. En apariencia no es exactamente un cuento, aunque tenga sus características, pero tampoco es un ensayo ni un poema en prosa, aunque se parezca mucho a estas formas. Pertenece o se vincula con muchos géneros a la vez, pero a ninguno de ellos en propiedad.

por conseguinte, não se constitui em uma vinculação direta a apontar uma relação de subalternidade entre conto e microconto, em que o segundo seria, por esse motivo, subgênero do primeiro.

6.1.4. Traços pragmáticos: a atitude leitora diante do microconto

Para desenvolver esse tema utilizamos o texto *Pragmática del microrrelato: el lector ante la hiperbrevedad*, de David Roas (2012). Comecemos por colocar o problema com uma citação do autor: *Existe una propiedad pragmática recurrente que distingue o (supuesto) género “microconto”? Que contrato de lectura fazemos quando consumimos microcontos? É diferente do que o conto exige?* (p. 54)⁷⁰.

A resposta do autor, ao final do artigo, reforça seu posicionamento inquebrantável que temos discutido, ao longo deste capítulo, no que se refere aos traços discursivos, formais e temáticos. Segundo ele:

Em resumo, se, como expus em Roas (2016b), nenhum dos traços recorrentes que intervêm em sua construção formal e semântica (nem sequer suas combinações) permite estabelecer um estatuto genérico autônomo para o microconto, tampouco a exigência de um leitor hiperativo define por si mesma dita forma narrativa nem é um traço que determine seu supuesto estatuto genérico frente ao conto. (ROAS, 2012, p. 61).⁷¹

O ponto em que o autor mais se detém durante sua análise recai sobre o supuesto esforço hermenêutico que o leitor emprega na compreensão dos microcontos. A ideia é que, devido a sua hiperbrevidade, os espaços vazios a serem preenchidos são muito maiores que no conto literário, o que acarretaria o abuso de referências extratextuais e na fragmentação exacerbada que, por sua vez, implicaria em um pesado trabalho de recepção. Novamente, embora reconheça que existam obras que se encaixem nesse perfil, considera que esse não é traço exclusivo das narrativas ultracurtas, e mais uma vez retoma a premissa tantas vezes evocada, quando se trata de negar ao microconto uma identidade genérica autônoma, de que há espécimes que definitivamente não exigem esforço algum além daqueles ordinariamente exigidos para a maioria dos contos literários.

⁷⁰ *¿Existe alguna propiedad pragmática recurrente que distinga al (supuesto) género “microrrelato”? ¿Qué contrato de lectura ponemos en marcha cuando consumimos microrrelatos? ¿Es diferente al que exige el cuento?*

⁷¹ En conclusión, si como ya expuse en Roas (2010), ninguno de los rasgos recurrentes que intervienen en su construcción formal y semántica (ni siquiera sus combinaciones) permite establecer un estatuto genérico autónomo para el microrrelato, tampoco la exigencia de un lector hiperactivo define por sí misma dicha forma narrativa ni es un rasgo que determine su supuesto estatuto genérico frente al cuento

Sobre a questão da exclusividade, correndo o risco de nos repetirmos, mas ainda assim entendendo sua pertinência, insistimos na questão segundo a qual não é preciso que determinado traço seja único ao microconto, mas que sua relação com ele, se estabeleça de tal forma a torná-la singular.

Para sustentar a tese de que preencher espaços vazios é tarefa rotineira do leitor de literatura, Roas, citando Ródenas, faz referência a algumas obras famosas:

Não sabemos quem foram os pais de Don Quixote nem podemos averiguar se Madame Bovary tinha uma verruga nas costas. Estes ociosos informativos configuram espaços de indeterminação que, quase sempre, são irrelevantes para o bom funcionamento da ficção, mas muito pouco se trata de omissões que o leitor deve completar graças a seu conhecimento da realidade ou do acervo cultural de sua comunidade (RÓDENAS, apud ROAS, 2012, p. 55).⁷²

Note-se que, na defesa de suas convicções, o autor acaba por confirmar nossa alegação segundo a qual se deva considerar, não apenas a existência de determinado traço pragmático, mas sua qualidade. A própria citação de Ródenas explicita que as informações omitidas em *Don Quijote*, quanto a sua filiação, e em *Madame Bovary*, sobre certa proliferação benigna na pele da personagem que dá nome ao romance, são *irrelevantes para o bom funcionamento da ficção* (op. cit.). No microconto, nunca o não-dito deixa de ter excepcional interesse e valor no esforço de recepção, bem ao contrário, os espaços vazios é que tornam o microconto o que ele é, como enfatizamos no capítulo IV. No exemplar abaixo, Marçal Aquino nos fornece uma boa amostra da matéria prima em que consiste o vazio no microconto:

Disque-denúncia

- Cabeça?
 - É.
 - De quem?
 - Não sei, O dono não tá junto.
- (Marçal Aquino)

Em comparação com os exemplos de Roas, qual é *status* dos vazios no texto acima? Diríamos que, distante de ser irrelevante, os vazios é que dão sentido à situação narrativa. O leitor precisaria entender que se trata de um telefonema anônimo em que

⁷² No sabemos quiénes fueron los padres de Don Quijote ni podemos averiguar si Madame Bovary tenía una lunar en la espalda. Estos huecos informativos configuran espacios de indeterminación que, casi siempre, son irrelevantes para el buen funcionamiento de la ficción, pero muy a menudo se trata de omisiones que el lector debe completar gracias su conocimiento de la realidad o del acervo cultural de su comunidad.

alguém informa, provavelmente, um crime em que a vítima foi decapitada e teve seu corpo levado para longe da cabeça. Sem os vazios a ser completados não há história. A pergunta que fica, então, é: de que natureza são os vazios estrategicamente concebidos pelo microcontista em seu fazer? Certamente, não são da mesma ordem que aqueles citados por Roas, que diríamos, nem são planejados e não têm qualquer função no encadeamento narrativo, nem no detalhamento descritivo das obras em que estão situados. Não faz parte do contrato de leitura do romance, para compreendê-lo satisfatoriamente, preencher lacunas insignificantes como as mencionadas. Já no microconto, por estar diante desse aspirante a gênero, as estratégias leitoras precisam ser ativadas automaticamente, sob pena de não serem produzidos, minimamente, sentidos possíveis da obra.

Completamos nossa visão sobre os fatores pragmáticos terem a possibilidade de corroborar com a ideia de um novo gênero narrativo sob a forma do microconto, em contraponto com a manifestação oposta por parte do teórico Roas, recorrendo a um outro exemplo citado na obra do referido autor, que é *La ratonera*, de Fernando Iwasaki.

La ratonera

Perdí el último autobús y tuve que caminar hasta la Plaza de las Ánimas para tomar el ómnibus de medianoche. No había nadie en el paradero y el frío condensaba fantasmas que brotaban siniestros mientras respiraba. A través de la niebla surgió de pronto el autobús.

Cuando pagué al conductor me sobrecogió su mirada de peluche triste, como de oso venido a menos o de rata que quiere ir a más. Pensé en que así sería la cara desconsolada del gato de Cheshire y me senté ensimismada en el primer asiento que encontré. El ruido que hacía una señora frente a mí me arrancó de mis ensoñaciones.

Aquella señora aspiraba el aire a través de los incisivos, arrugando la nariz y levantando el labio superior. Su expresión era desagradable, como de ardilla enferma de obesidad. A su lado un niño de enormes paletas tragaba voraz un tarro de palomitas. ¿Cómo podía zamparse tanta comida por el hocico? Parecía un hámster con el pescuezo inflado de guisantes.

Poco a poco advertí con inquietud el insólito aire de familia de los pómulos hinchados, la cabeza más bien redonda y unos dientes preparados para roer y destrozarse. Uno recordaba a un gorila aconejado, el otro miraba ratonil con sus pequeños ojos de vidrio y una marmota llena de collares se hurgaba entre las uñas hasta ponerse en carne viva sus dedillos como lombrices. Pensé en la mirada afelpada del conductor, oí la respiración dental que retumbaba en el autobús y decidí bajarme de aquella ratonera en la siguiente parada.

El niño de las palomitas quiere ser el primero en morder. La puerta no se abre.

(Fernando Iwasaki)

A alegação de Roas com referência ao microconto de Iwasaki é que de sua leitura não resulta nenhum tipo esforço sobrecomum, que tivesse que recorrer a competências leitoras elevadas para que os sentidos viessem à tona. Para ele, não há vazios discursivos significativos a serem preenchidos, não existe uma rede intertextual complexa que demandasse um conhecimento literário rebuscado, nem uma vivência de mundo sofisticada. Não há fragmentação, nem sutilezas de base irônica ou paródica. Em suma, não seria nada diferente sua leitura em contraste com a leitura de um conto literário clássico, por exemplo. Em suas palavras:

Remeto-me de novo a “A ratoeira”, de Iwasaki, ainda que se poderia citar outros exemplos. É necessário lançar mão dessa competência enciclopédica e intertextual para ler e interpretar esse microconto? O conto tem uma forma fragmentária? (ROAS, 2012, p. 58).⁷³

Teremos que responder aos questionamentos de Roas com as respostas que ele almeja extrair de nós. Pois bem, a resposta é não para ambas as perguntas. Isso não quer dizer, entretanto, que não haja microcontos que se comportem de maneira oposta ao de Iwasaki, como o próprio autor admite. Roas considera que para ser considerado um novo gênero, todos seus afiliados devem compartilhar de seus traços, sem exceção, o que é peculiar, pois nem todo romance, nem todo conto, nem todo poema seguem as configurações tidas como essenciais do gênero. Reafirmando que, segundo Bakhtin (2016, p.12), os gêneros se constituem de enunciados *relativamente* estáveis, podemos concluir que não são estanques, apesar de estáveis. Por esse ponto de vista, é prudente reconhecer que há diferentes formas de os gêneros se manifestarem, discursiva e formalmente sem perder sua identidade.

Outrossim, retomando nossa premissa de que microcontos de curtíssima extensão, sejam aqueles de duas linhas, cinquenta letras ou quarenta e duas palavras, que foram os critérios estabelecidos para os três grupos que compõem nosso córpus, possuem uma conformação diferente daqueles de maior extensão e, por isso mesmo, não obedecem às mesmas leis e coerções, podemos afirmar que *La ratonera* não se encaixa no tipo de microconto para o qual reivindicamos a condição de gênero autônomo. Será difícil para

⁷³ Remito de nuevo a “La ratonera”, de Iwasaki, aunque podrían citarse aquí otros ejemplos. Es necesario acudir a esa competencia enciclopédica e intertextual para leer e interpretar ese microrrelato? Tiene este una forma fragmentaria?

Roas sustentar a mesma estratégia persuasiva empregada quando da análise de *La ratonera* para microcontos de uma linha ou duas, já que é bastante raro um espécime desse naipe não exigir um contrato de leitura diferenciado daqueles utilizados em contos literários.

Nesse capítulo final procuramos demonstrar com farta ilustração que os quatro traços elencados por Roas (2006), traços formais, temáticos, discursivos e pragmáticos manifestos sob a forma de elementos da narrativa, título, final; intertextualidade, ironia, humor, paródia, intenção crítica e metaficção; narratividade, intensidade, fragmentaridade e concisão; leitura ativa, ao contrário do que ele defende, não determinam uma suposta subalternidade do microconto com relação ao conto literário.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tese
Quando terminou de escrever,
Pôde, finalmente, lê-la
(SOUZA, V.)⁷⁴

No primeiro ensejo em que nos propusemos à aproximação do microconto, cautelosos, tínhamos poucas certezas sobre essa fascinante forma literária. A princípio olhávamos sua figura volátil e nem sempre nos convencíamos de nossa própria formulação: trata-se de um gênero autônomo. Teóricos dividiam-se perante essa eventualidade, um deles, Roas (2006, 2010 e 2012) envidou largos esforços na direção contrária à suposta autonomia. Em sala de aula e corredores da UNESP de São José do Rio Preto, na sala de orientação, nas apresentações em seminários e congressos, entre professores e alunos, quando aflorava a questão quase sempre havia a sensação de que aquele exemplar esquivo e de poucas palavras não parecia ser apenas uma variação do conto literário. Não há lembrança de alguém que se colocasse sem titubear em favor da subalternidade do microconto. No entanto, na mesma medida, no sentido contrário, poucos se arriscavam a dar uma sustentação mais nutritiva à tese que tateávamos, sem muita luz. O fato é que quanto mais nos avizinhávamos, já munidos de mais conhecimento sobre o assunto, mais nos convencíamos, tanto da originalidade de nosso objeto, quanto da dificuldade de prová-la. Os portais para uma entrada mais consistente nos domínios microcontísticos acabaram surgindo via diferentes disciplinas da grande área da Linguagem. Foi assim que ecos das elaborações vindas da obra de Eni Orlandi, nossa professora da época do mestrado, contribuía grandemente para com algumas epifanias que fomos tendo em direção às janelas que levavam à corrente sanguínea do microconto. *O silêncio é o real do discurso*, afirmava a mestra da Análise de Discurso (ORLANDI, 1997). Em que essa formulação, quase que cabalística, poderia nos ajudar a compreender a natureza recôndita da máquina semiótica chamada microconto? Em tudo. E esse tudo está contido no falso nada, que é o silêncio. A matéria prima da olaria microcontística é na sua maior porção feita de silêncio. Feita do não-dito. Mas o conto, ou qualquer outra forma enunciativa, também se compõe do não-dito. Verdade. Não no mesmo grau, não na mesma essência. Ou achamos que o romance é tão completo que prescinde do silêncio? Não é. Mas não por isso dizemos que o conto se subordina a ele. Trabalhar para ouvir o

⁷⁴ Microconto inédito de nossa autoria.

silêncio do microconto bem escrito é uma tarefa, a uma só vez, difícil e necessária. Sua compreensão, que certamente não será singular, nos dá a medida de nossa capacidade leitora, da elasticidade de nossa cultura individual, cultura essa, aqui, vista de forma a abranger todo conhecimento, toda vivência a que fomos submetidos. Muitas outras formas literárias também o fazem. Verdade. O fazem com suas próprias engrenagens, com seu charme local. A poesia é, talvez, a maior delas. Ao contrário do que dizem sobre o conto, não é comum ouvirmos que a poesia é uma instância genérica superior do microconto. O próprio Roas refuta essa possibilidade. Quando acareamos microconto e poesia, no capítulo 2, constatamos sua proximidade sem nunca confundirmos suas personalidades. A poesia canta e o microconto conta. Às vezes o conto conta cantando e a poesia canta contando. Sim, existem zonas de pororoca, lamacentas, pantanosas, qualquer que seja a metáfora, mas em que gênero o hibridismo nunca vicejou?

O passeio terminou e as lições ficaram. Atingir o objetivo específico 1 foi um verdadeiro momento de turismo no tempo e espaço, íamos e vínhamos visitando autores que vislumbraram os primórdios do microconto, que o viram brotar aqui e ali, principalmente no mundo hispano-americano que ia do México à Argentina, passando pela Guatemala, Venezuela, Colômbia, Peru, Chile e, com grata surpresa, pelo Brasil. Não somos o berço do microconto, nem chegamos perto da profusão hispano-americana, no entanto, poder voltar a Machado de Assis e a Oswald de Andrade e nos surpreendermos com microcontos escondidos em seus bolsos, é algo sublime. Tanto quanto revisitar os anos, desde os 70 até para além dos 2000, para nos emocionar com um microdrama de Vilma Arêas ou com a engenhosidade e delicadeza de uma Marina Colassanti, para cairmos nas redes da geração 90 e 2000 e suas possibilidades digitais.

O objetivo específico 2 centrava-se no estudo dos conceitos de gênero literário e na prática comparativa, no sentido de perceber em três gêneros próximos, a saber, conto literário, poesia em prosa e piada, pontos de contato e dispersão junto ao microconto. Particularmente, esse momento foi bastante revelador, no sentido de que pôde ser demonstrado que há mais aproximação entre poesia em prosa com microconto que entre conto literário e microconto. Mesmo uma questão que os grandes estudiosos do assunto sempre defenderam, que é o fato de o microconto ter se originado do conto literário, ainda que esses autores autentiquem sua autonomia genérica, caso de Lagmanovich (2006), acabou sendo relativizada, pois há indícios de que prosadores poéticos, principalmente Baudelaire, tenham aberto caminhos que poderiam ter redundado nos microcontos. A experiência com o gênero piada foi algo extremamente enriquecedor. Não fazia parte de

nossas expectativas depararmos com Freud em momento algum da jornada. No entanto, o autor é uma constante nos estudos do gênero com seu *O chiste e sua relação com o inconsciente*, de 1910, única incursão no assunto, e mesmo assim, marcante. Freud nos levou a Lips e a outros teóricos do humor, o que nos levou a aguçar o olhar para alguns microcontos do *córpus* que pareciam estar deslocados de seu *habitat* natural. O que se pensa, às vezes, que seja uma faceta do hibridismo, reconhecível em muitos microcontos, pode se tratar de equívocos editoriais, ou mesmo *equívocos propositais*. Comentamos que não tão raramente é possível vermos microcontos presentes em antologias que não passariam no teste de DNA.

Como objetivo específico 3, nos voltamos à pesquisa sobre o conceito de gênero discursivo, especialmente aquele defendido pelo filósofo da linguagem russo, Mikhail Bakhtin. Muito em voga atualmente na academia, o pensador desenvolveu estudos importantes sobre os gêneros do discurso, sendo célebre seu conceito de que gêneros do discurso são enunciados relativamente estáveis que se apresentam sob uma forma composicional, conteúdo temático e estilo específicos. Acrescenta também que tais enunciados estão diretamente ligados às condições sócio-históricas e circulam nas mais variadas esferas da atuação humana. O estudo aprofundado das concepções bakhtinianas foi crucial para que pudéssemos conceber um contexto no qual o microconto poderia ter reconhecida sua autonomia, uma vez que sua forma composicional, conteúdo temático e estilo são únicos e relativamente estáveis. Assim, no capítulo 3, além de perscrutarmos a obra de Bakhtin para melhor compreender seus estatutos, buscamos confrontá-lo à realidade dos estudos sobre microcontos. Nesse sentido, muito do que Roas toma como base para argumentar contra à condição genérica independente do nosso objeto de estudo, tem forte ligação com os conceitos bakhtinianos, já que fala em traços discursivos, formais e temáticos. No entanto, Roas, além de incluir questões pragmáticas e ignorar a importante questão do estilo, vê as questões formais de modo diverso do olhar de Bakhtin, principalmente quando separa traços discursivos de traços formais. O capítulo nos mostrou que o gênero está, principalmente na forma composicional (conteúdo teleológico) e que, no caso do microconto, juntamente com sua concepção arquitetônica (conteúdo axiológico) organiza seus insumos que acabam por redundar em uma feição única. Nesse caso, forma e conteúdo em constante interação determinam e são determinados ao mesmo tempo.

O objetivo específico 4 versou sobre um aspecto pragmático do microconto: a questão de sua leitura. Retomamos concepções desde os estudos da teoria da recepção,

passando por aspectos da linguística textual, análise de discurso até algumas ideias da leitura subjetiva. Cada concepção de leitura contribuiu para que exercitássemos o bom hábito de confrontar teoria e objeto de estudo. Assim, pudemos considerar o ato de leitura do microconto como um fazer extremamente complexo, cujas variáveis podem ser alvo de discussão das diferentes visões epistemológicas e que, finalmente, nos permitem vislumbrar nosso objeto de múltiplos ângulos. Principalmente, como fruto de uma ação escritora e leitora, mediada por uma materialidade linguística, de existências sócio-históricas e discursivas, tudo isso transpassado pela subjetividade e pelo inconsciente. No processo de produção de sentidos do microconto atuam forças aglutinantes e dispersivas que, ora nos permitem uma aproximação, ora nos aumenta a sensação de opacidade. Pela exiguidade material a qual somos confrontados, resta-nos, diante desse tipo de leitura, apenas atitudes ativas. O microconto de até três linhas, ou cinquenta palavras nos exige um mergulho no não-dito, na loquacidade do silêncio, na busca do que poderia ter sido.

No capítulo 5, tínhamos a incumbência de trazer o cópuz para pudéssemos proceder à análise e, assim, fazer aflorar padrões estilísticos, composicionais e temáticos que configurariam um novo gênero discursivo/literário. Pudemos constatar a exuberância semiótica contida em uma diversidade de exemplares em cujo corpo mínimo assanhavam-se processos linguístico/discursivos engenhosos. Traços temáticos nos permitiram construir enredamentos intertextuais e dialógicos, ao mesmo tempo em que o jogo estilístico conversava com as estruturas composicionais aludindo de forma extremamente concisa aos elementos narracionais, explícitos e implícitos. O capítulo nos trouxe com maior clareza como se comporta a estrutura genérica microcontística, ou seja, de que forma o estilo, a forma composicional e o tema podem ser arranjados nas composições sob escrutínio. A conclusão a que se chega é que toda sua configuração, principalmente pela coerção exercida pela hiperbrevidade, torna o microconto um objeto genérico único, sem qualquer paridade com qualquer outro gênero narrativo.

Outro objetivo específico, ainda no capítulo 5, era o de confrontar os principais argumentos contrários à atribuição de *status* de gênero autônomo ao microconto, centralizados nos trabalhos acadêmicos de David Roas. Para isso levamos em consideração suas próprias categorias de análise, isto é, traços discursivos, composicionais, temáticos e pragmáticos. Nesse movimento, demonstramos que a exclusividade formal e estrutural cobrada do microconto não é cobrada de outros gêneros. Apresentamos um contraditório com relação à brevidade, constatando que, devido a uma imprecisão tanto do que estamos chamando microconto, quanto da própria noção de

brevidade e concisão, não há paralelo entre conto e microconto. Nosso objeto de estudo foi o microconto de até 3 linhas ou 50 palavras e nesse contexto falamos de grandezas (ou pequenezas) diferentes. Questionamos também o critério da intensidade com base na falta desta no conto moderno, a partir de Tchecov. A intensidade obtida no microconto é, também, de uma natureza própria, já que não é mais o caso de manter o suspense de O barril de amontilhado, do Poe contista, durante uma assentada, como queria o Poe ensaísta. Trata-se agora da passada de olhos, que tem seu efeito inicial, mas também das diversas voltas ao texto para lhe perceber as nuances. Intensidade e profundidade convivem no microconto. Às vezes, no microconto, o que era mais intenso já passou ou ainda está por vir. Rebatemos, ainda, a tese contrária ao uso de fragmentos transportados para outro contexto em que poderia ser lido de forma autônoma. Nesse caso, o microconto teria uma característica singular de poder ser extraído de um romance, conto ou outra forma literária. Deixamos evidente a tentativa de manipulação do discurso por parte de Roas, no sentido de emplacar uma narrativa diversionista, ao afirmar que haveria uma prática de transformar qualquer fragmento em microconto. Mostramos que não se tratava disso e demonstramos nossa tese a partir de fragmentos do romance de Machado de Assis, Memórias Póstumas de Brás Cubas. Nos quesitos intertextualidade e ironia, enquanto traços temáticos, pudemos oferecer contraexemplos aos de Roas, que procuravam discutir tais traços do ponto de vista de sua qualidade e importância dentro dos limites composicionais de um e outro gêneros. O mesmo foi feito com relação aos traços pragmáticos. Primeiro, em termos da função do humor, da ironia e do conhecimento prévio, pois tais traços têm diferentes graus de importância, dependendo do gênero que estamos tratando; em segundo lugar, trazendo de volta o problema da delimitação do que seja microconto, enfatizando o problema da hiperbrevidade. Quanto menor o microconto, maior é o grau de importância das relações que são estabelecidas com a memória discursiva, com outros textos e com a capacidade de reconhecimento de humor e ironia, a ponto de a qualidade leitora tornar-se imprescindível, sob pena mesmo de não haver compreensão alguma.

A tese de nosso estudo consistia em demonstrar que microcontos de até três linhas ou cinquenta palavras compõem um grupo especial de narrativas curtas, em que a forma composicional, conteúdo temático e estilo se mantivessem mais ou menos estáveis, ou seja, que se configurassem gêneros autônomos.

Ao final do estudo, consideramos que demonstramos nossa tese, uma vez que, apesar de haver o reconhecimento de grande parte dos estudiosos do assunto de que o

microconto guarda certa proximidade com o conto literário e talvez tenha dele se originado, seus traços discursivos, formais, temáticos e pragmáticos estão configurados de forma peculiar em seu âmbito. Não é exato dizer que conto e microconto possuem esses mesmos traços, pois existem distinções significativas, principalmente quanto ao funcionamento daqueles elementos, sua qualidade e grau de importância para a constituição de cada um dos gêneros. A economia de recursos dá-se no conto e no microconto, mas de forma manifestadamente diversa; a importância do conhecimento enciclopédico possui *status* diferenciado; os elementos da narrativa têm graus de enxugamento incomparáveis; o não-dito constitui a quase totalidade do microconto; os recursos estilísticos operam no limite mínimo de sua materialidade e no máximo de suas possibilidades semióticas. Em resumo, conquanto a hiperbrevidade não garanta uma identidade de gênero única ao microconto, como vimos no capítulo sobre gênero literário, principalmente, é a atomização dos insumos materiais dessa forma literária que constringe todos os traços em comum com conto, tornando-a única. Temos, pois, finalmente, que ao microconto não pode ser negado o *status* de gênero único e autônomo, por possuir traços em comuns com o conto literário, ao contrário, deve ser visto como tal, por, apesar de possuir os mesmos traços, utilizá-los de forma sem precedentes.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR, J. *Iracema*. Ministério Da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional, Departamento Nacional do Livro, 2012. Disponível em: <<https://www.baixelivros.com.br/literatura-brasileira/iracema>> Acesso em: 10 Dez 2020.
- ANDRADE, O. “Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande”. In: *Obras completas*, v. 2, São Paulo, Civilização Brasileira, 1973.
- ANDRÉS-SUAREZ, I. “El microrrelato: caracterización y limitación del género”. In: ROAS, D. (Org.) *Poéticas del microrrelato*. Madrid: Arco Libros, 2010.
- ARÊAS, V. *Trouxa frouxa*, Companhia das letras, 2000.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- ASSIS, M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Editora Nova Aguilar, 1994.
- ATTARDO, S. *Linguistic theories of humor*. New York: Mouton de Gruyter, 1994.
- BAKHTIN, M. *Questões de Literatura e de Estética (a Teoria do Romance)*, São Paulo, Editora Unesp, 1993.
- BAKHTIN, M. (Voloshinov). *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*, São Paulo, Hucitec, 2004.
- BAKHTIN, M. *Questões de estilística no ensino da língua*, São Paulo, Editora 34, 2013.
- BAKHTIN, M. *Os gêneros do discurso*. São Paulo, Editora 34, 2016.
- BARTHES, Roland, *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- BAWARSHI, A. S. & REIFF, M. J. *Genre An Introduction to History, Theory, Research, and Pedagogy*. West Lafayette, Parlor Press and The WAC Clearinghouse, 2010.
- BLANCO, M. *Tropelias. Revista de Teoria e de la Literatura Comparada*, Belém, 2019.
- BOER, R. *Bakhtin and the genre theory in Biblical studies*. Atlanta, Society of biblical studies, 2007.
- BRAIT, B. (org.) *Bakhtin, conceitos-chave*, São Paulo, Contexto, 2005.
- BRAVO, F. *¿Cómo acabar sin haber empezado? El final del microrrelato*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

BRESSANE, R. “Entrevista com Vilma Arêas”, s/d, disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/edições-anteriores/70-perfil/592-vilma-areas-nao-esquece-nunca-jamais.html>> , acesso em 8 Jun 2020.

CAPAVERTÉ, S. T. *Intersecções Possíveis: O miniconto e a série fotográfica*. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul, 2004.

CARRASCOZA, J. A. *Linha única*. SESI – SP editora, 2016.

CASCALES, B. P. *El microrrelato hispánico, 1998 – 2008, teoría y análisis*, Tese de doutoramento, Murcia, 2013.

CASTAGNINO, R. H. *Cuento-artefacto y artificios del cuento*. Buenos Aires, Nova, 1977, p. 42.

CAVALCANTI (1989). *Interação leitor & texto*. Campinas, Editora da Unicamp, 1989.

CECHINEL, F. M. R. A. “Precisão e vertigem: armadilhas da minificação de Marina Colassanti”, 2015. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17236/14256>> Acesso em 15 abr 2020.

CEREJA, W. “Significação e tema”. In: BRAIT, B. (org.), *Bakhtin, conceitos-chave*, São Paulo, Contexto, 2005.

CHARTIER, R. *A mão do autor e a mente do editor*. São Paulo, Editora Unesp, 2014.

CLAVO, A. e NAVASCUÉS, J. (eds.) *Las fronteras del microrrelato*, Ibero Americana, Vervuert, 2012.

COLASANTI, M. *Zoológico, Mini Contos Fantásticos*, Rio de Janeiro, Nórdica, 1975.

COLASANTI, M. *Hora de alimentar serpentes*, Global editora, 2013.

COLOMBO, S. M. & TOMASSINI, G. La minificción como clase textual transgenérica, Revista Interamericana de Bibliografía, volume XLVI, numero 1-4, 1996. Disponível em: <http://www.educoas.com/portal/bdigital/contenido/rib/rib_1996/articulo6/index.aspx?culture=pt&navid=230&Highlight=true&Search=ZNX0dWRv> Acesso em: 14 Nov. 2020.

CONDE, G. *Piadas regionais: o caso dos gaúchos*. 2005. 206 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) - Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, SP, 2005.

CONY, C.H. “Dois romancistas e um filho”, In: *Folha de S. Paulo, Ilustrada*, 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2501200829.htm>> , acesso em: 23 Ago 2020.

CORTÁZAR, J. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de cronópio*. 2ª ed. São

Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, J. “Do conto breve e seus arredores”. In: *Valise de cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CORTÁZAR, J. “Poe: o poeta, o narrador e o crítico”. *Valise de cronópio*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CRANE, R. S. “The Concept of Plot and the Plot of Tom Jones”, In: *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, ed. R. S. Crane. Chicago, University of Chicago Press, 1952.

CROCE, B. *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*. London: Macmillan, 1922. DARÍO, R. *Azul*, p. 65, 1888). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=6449> , acesso em 21 abr 2020.

DOLZ, J. *et al. Produção escrita e dificuldades de aprendizagem*. Campinas, Mercado das Letras, 2010.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

ECO, U. “Sobre algumas funções da literatura”. In: *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ECO, U. *Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

ECO, U. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 2004.

EPPLÉ, J. A. “La minificción y la crítica”. En: NOGUEROL, F. *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, 2004.

EPSTEIN, A. “Posso levar um mês criando um conto de duas linhas”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/alex-epstein-escritor-de-microcontos-posso-levar-1-mes-criando-um-conto-de-2-linhas-3-14116403>> , acesso em 22 Fev 2020.

FARIAS, S. A. L. S. “O conceito de gênero textual e gênero discursivo”, 2013. Disponível em: <http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/sugestoes_leitura/sandrafarias.pdf> , acesso em: 22 Ago 2020.

FOWLER, A. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.

FREIRE, M. *Os cem menores contos brasileiros do século*, Ateliê editorial, 2004.

- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Trad. SALOMÃO, Margarida. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.
- GALLARDO, M. A. G. (org.) *Teoría de los géneros literarios*. Madrid, Arco/Libros S.A. 1988.
- GÓES, F. *Gilberto Gil*. Série Literatura Comentada, São Paulo, Editora Abril, 1982.
- GONZAGA, P. *A poética das minificações: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?* Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*, São Paulo, Ática, série princípios, 1985.
- HALL, Stuart. *Encoding, Decoding from: The Cultural Studies Reader*, Edited by Simon During, London, NY: Routledge, 2003.
- HERNÁNDEZ, D. H. *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*. Universidad de la Laguna. Tese de doutoramento, Tenerife, 2012.
- HOLLANDA, C. B. *Construção [LP]*. São Paulo: Gravadora Phillips, 1971.
- HORTA, N. B. *O Meme Como Linguagem da Internet: Uma Perspectiva Semiótica*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília, 2015.
- HOWITT-DRING, H. (2011) “Making micro meanings: reading and writing microfiction”. In: *Short Fiction in Theory and Practice*, Volume 1, Number 1, 2011.
- IMBERT, E. A. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marimar, 1992.
- KLEIMAN, Ângela. *Oficina de leitura: teoria e prática*. Campinas: Pontes: Unicamp, 1992.
- KOCH, D. “¿Microrrelato o minicuento? ¿ Minificción o Hiperbreve?” In: Noguero, F. *Escritos Disconformes: Nuevos Modelos de Lectura*, 2004.
- KOCH, I. V. & ELIAS, V. M. *Ler e escrever. Estratégias de produção textual*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.
- KRISTEVA, J. A palavra, o diálogo e o romance. In: *Introdução à semánalise*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. 3. ed. revista e aumentada. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- LAGMANOVICH, D. (org.). *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Valencia: *Menoscuatro*, 2005.
- LAGMANOVICH, D. *Hacia una teoría del microrrelato hispano-americano*. *Revista Interamericana de Bibliografía*, 1996 Disponível em: <

LAGMANOVICH, D. “La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas e de sites da internet”. In: *El microrrelato, teoría e historia*, Menoscuarto, 2006.

LA SERNA, G. *Greguerías*, Editora Demonio Negro, 2010.

MACIEL, L. V. C. “Os elementos constitutivos do enunciado em suas relações dialógicas: um exemplo de Análise”, 2015 Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/ld/v15n2/1518-7632-ld-15-02-00249.pdf>> , acesso em: 25 Jun 2020.

MARCUSCHI, L. A. *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo, Parábola editorial, 2008.

MCCONOCHIE, J. A. *Twentieth century American short stories*. Boston, Heinle & Heile, 1975.

MENDES, F. M. “Introdução”. In: *Realismo e violência na literatura contemporânea: os contos de Famílias terrivelmente felizes, de Marçal Aquino [online]*. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

MERINO, J. M. *El microrrelato. Teoría e historia*, 2007. Disponível em: <https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3436&t=articulos> Acesso em: 23 Ago 2020.

MINICONTOS. Disponível em: <<http://www.minicontos.com.br>> Acesso: 14 Nov. 2020.

MONTERROSO, A. *El dinosaurio. Obras completas (y otros cuentos)*, UNAM, México, 1959.

MONTESDEOCA, F. *El Cuento en Red . Estudios sobre la Ficción Breve*, Núm. 17 (Invierno de 2008).

MUNIZ, K.S. *PIADAS: Conceituação, Constituição e Práticas – um estudo de um gênero*. Dissertação de mestrado, Campinas, Unicamp, IEL, 2004.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, Múltiplos, Comuns*. Rio de Janeiro: Francis, 2003.

NOGUEROL, F. *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*, Salamanca, Universidad, 2004.

OLIVEIRA, D. M. F. S. *Casa de Microrrelatos: a caracterização do microrrelato em Casa de Geishas, de Ana María Shua*. Tese de doutorado, São José do Rio Preto, Ibilce, Unesp São José do Rio Preto, 2019.

OLIVEIRA, N. *Geração 90. Manuscritos de computador*. São Paulo, Boitempo editorial, 2001.

ORLANDI, E. P. *Discurso e texto. Formulação e circulação de sentidos*. Campinas, Pontes, 2012.

ORLANDI, E.P. *Discurso e Leitura*. São Paulo, Cortez, 1988.

ORLANDI, E. P. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas. Ed. da Unicamp, 2007.

PACHECO, C. “Criterios para una conceptualización del cuento”, en Carlos Pacheco y Luis Barrera, eds., *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993.

PACHECO, C. y BARRERA, L. (eds.) *Del cuento y sus alrededores*, Monte Ávila, Caracas, 1993.

PALMEIRA, R. “Entrevista com Vilma Arêas”, 2018. Disponível em: <<https://www.quatrocinco.com.br/br/resenhas/1/dez-centimetros-acima-do-chao>> acesso em 8 Jun 2020.

PETIT, M. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

POE. E. A. *Poemas e Ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

POE, E. A. “O poço e o pêndulo”. 2014, Disponível em <<http://www.aealexandreherculano.pt/bibliotecasAH/wp-content/uploads/2014/10/O-Poço-e-o-Pêndulo-Edgar-Alan-Poe.pdf>> Acesso em 10 Nov. 2020.

POE, E. A. “Review of Hawthorne's Twice-Told Tales”. s/d. Disponível em: <<https://commapress.co.uk/resources/online-short-stories/review-of-hawthornes-twice-told-tales/>> Acesso em: 14 Nov. 2020.

POE, E. A. *Silêncio*. Baltimore book, 1839. Disponível em: <<http://folhetim.tripod.com/silencio.html>> Acesso em: 14 Nov. 2020.

PORTELA, G. *Poucas palavras, minicontos*. Salvador, Cogito, 2016.

RASKIN, V. *Semantic mechanisms of humor*. Dordrecht, Holland, D. Reidel Publishing Company, 1984.

RAUER. “Epitáfio”. 20 abr. 2010. Disponível em <http://twitter.com/#!/rauer_rauer> , acesso em 15 Abr. 2020.

ROAS, D. “El microrrelato y la teoría de los géneros”. In: SUÁREZ, I. A. y RIVAS, Antonio. (eds.), *La era de la brevedad, el microrrelato hispánico*. Palencia, Menoscuarto, 2006.

ROAS, D. “Sobre la esquivia naturaleza del microrrelato”. In: *Poéticas del microrrelato*, Madrid, Arco/libros, 2010.

ROAS, D. “Pragmática del microrrelato, el lector ante la hiperbrevedad”. In: Revilla, Ana Clavo e Navascués, Javier de (eds.) *Las fronteras del microrrelato*, Ibero Americana, Vervuert, 2012.

RÓDENAS, M. D. “Consideraciones sobre la estética de lo mínimo”. *Poéticas del microrrelato*. Ed. David Roas. Madrid: Arco/Libros, 2010, 181 – 208.

RODRIGUES, E. et al. “O poder atômico do microconto: análise de narrativas ultracurtas divulgadas em concursos literários na Internet”, In: *Revista Letras Raras* ISSN: 2317-2347 – Vol. 2, N° 1 – 2013. Disponível em: <<http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/viewFile/144/131>> Acesso em: 23 Ago 2020.

ROJO, V. “El minicuento: caracterización discursiva y desarrollo en Venezuela”, 1996. Disponível em: <<https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjV5-LW7bZrAhXNG7kGHZBcBG0QFjAAegQIBRAB&url=https%3A%2F%2Frevista-iberoamericana.pitt.edu%2Fojs%2Findex.php%2FIberoamericana%2Farticle%2Fdownload%2F6531%2F6707&usg=AOvVaw1RP5AZEt3RLY7vj8f3p406>> Acesso em: 25 Jun 2020.

ROJO, V. *Breve manual (ampliado) para reconocer minicuentos*, Caracas, Equinoccio, 2009.

ROJO, V. “Breve e incompleto acercamiento a una posible historia de la minificción”. *Revista Universidad*, 20, Universidad de Puebla, 2015.

ROSMARIN, A. *The power of genre*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985.

ROUXEL, A. & LANGLADE, G. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. Trad. Amaury C. Moraes et al; coord. e rev. Neide L. Rezende; Rita Jover-Faleiros. São Paulo: Almeida, 2013.

ROUXEL, A. “Apropriação singular das obras e cultura literária”. In: ROUXEL, A. & LANGLADE, G. *Leitura subjetiva e ensino de literatura*. Trad. Amaury C. Moraes et al; coord. e rev. Neide L. Rezende; Rita Jover-Faleiros. São Paulo: Almeida, 2013.

SANFELICI, A. *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras*. Tese (Doutorado em Literatura) Instituto de Letras, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SCHOLLHAMMER, *Ficção brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 2009.

SOARES, A. *Gêneros literários*. São Paulo, Ática, série princípios, 2007.

SOUZA, V. “O artefato e a máquina do tempo: explosões de leituras de microcontos em uma perspectiva discursiva”. In: *Revista CBTECLE*, 2019. Disponível em:

<<https://revista.cbtecle.com.br/index.php/CBTecLE/article/view/112019159>> Acesso em: 18 Jun 2020.

SPALDING, M. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (Mestrado em Literatura), Instituto de Letras, Universidade federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

SWALES, J. *Research genres, explorations and applications*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

TASCÓN, M. “Variantes de un tuitero”. In: ZAVALA, L. *Variaciones sobre “el dinosaurio”*, Lima, Micropolis, 2018.

TAVARES, Z. R. *O mandril*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

TRABADO CABADO, J. M. *La escritura nómada. Los límites genéricos en el cuento contemporáneo*. León, Univerdidad, 2005.

TREVISAN, D. *Ah, é?* Rio de Janeiro, Record, 1994.

TORRI, J. *Ensayos y poemas*, Planeta/Conaculta, 2010.

ZAVALA, L. *El dinosaurio anotado, edición crítica a “el dinosaurio” de Augusto Monterroso*, México, Alfaguara, UAM, 2002.

ZAVALA, L. *Para analizar la minificción*, Folios, nº 20. Bogotá: UPN, 2004.

ZAVALA, L. “La minificción bajo el microscópio”. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

ZAVALA, L. “De la teoría literaria a la minificción pós-moderna”, *Ciências Sociais Unisinos*, 2007.

ZAVALA, L. *Variaciones sobre “el dinosaurio”*. Lima, Micrópolis, 2018.