



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

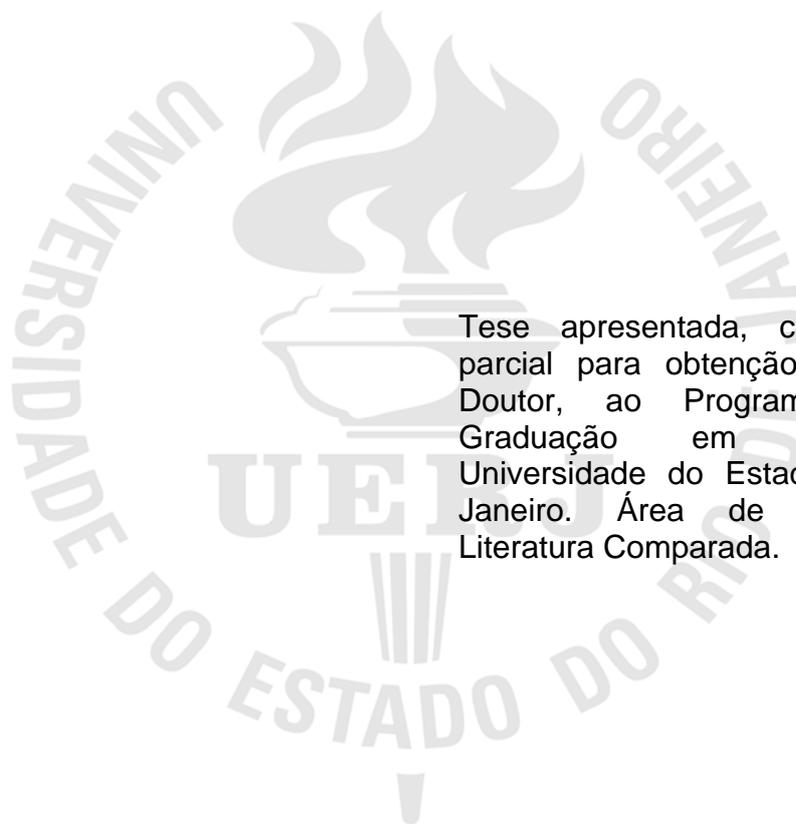
Fabiana Bazilio Farias

Formas breves: pensando os limites

Rio de Janeiro
2017

Fabiana Bazilio Farias

Formas breves: pensando os limites



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof^a. Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara

Rio de Janeiro

2017

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F224 Farias, Fabiana Bazilio.
Formas breves: pensando os limites / Fabiana Bazilio Farias. –
2017.
164 f.: il.

Orientadora: Ana Cristina de Rezende Chiara.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Ficção brasileira - Historia e crítica – Teses. 2. Gêneros
literários – Teses. 3. Literatura brasileira – Teses. 4. Literatura latino-
americana – Teses. I. Chiara, Ana Cristina de Rezende. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras. III
Título.

CDU 869.0(81)-3(09)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Fabiana Bazilio Farias

Formas breves: pensando os limites

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de agosto de 2017.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Ana Cristina de Rezende Chiara (Orientadora)
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Italo Moriconi Jr.
Instituto de Letras – UERJ

Prof. Dr. Leonardo Davino de Oliveira.
Instituto de Letras – UERJ

Prof.^a Dra. Laura Rabelo Erber
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Carla da Silva Miguelote
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2017

DEDICATÓRIA

Para João Gilberto Noll (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

Ao Rogério e ao Francisco por atravessarem tudo com a urgência da vida e do amor.

À minha família: meu pai João, minha mãe Raquel, minhas irmãs Ana e Natalia e meus sobrinhos Ângelo José, Samuel e José Augusto. E à família de meu esposo pelo suporte e carinho com meu filho.

Aos amigos queridos: Paula Rosa, Charles Miranda, Luciana Reis, Jonathan Fontenelle, Nina Barbieri, Calina Miwa, Andrea Ribeiro, Bruno Lima, Renata Ferreira e Wellington Martins. Agradecimento especial aos amigos Juliana Carvalho e Leonardo Davino por toda amizade e incentivo nos momentos difíceis.

À Rosania de Noronha Rolins e Rosane Rezende Lima e todos os amigos da EdUERJ pelo carinho e apoio no início de todo esse processo.

Aos professores Italo Moriconi Jr. e Laura Erber, por aceitarem o convite de participarem de minha banca de qualificação e por trazerem leituras atentas e sugestões importantes para esta tese.

À banca final de defesa pela gentileza da leitura e arguição: professor Italo Moriconi Jr, professor Leonardo Davino, professora Laura Erber e professora Carla Miguelote. Não poderia imaginar uma banca mais representativa da minha história de vida e acadêmica.

Aos integrantes do grupo de pesquisa “Vida, arte, literatura: Bioescritas” por toda amizade e parceria nessa trajetória de tantos anos: Marcelo dos Santos, Luiz Nadal, Diego Ferreira, Victor Santiago, Fernanda Shcolnik, André Masseno, Daniele Ribeiro Fortuna, Marília Rothier Cardoso, Leonardo Davino, Ana Maria de Bulhões-Carvalho e Italo Moriconi Jr.

Aos professores da UERJ que fizeram parte da minha história e formação: Ana Claudia Viegas, Flavio Carneiro, Maria do Amparo Maleval, Maria Cristina Batalha, Fatima Oliveira e Francisco Venceslau.

Aos funcionários da secretaria de pós-graduação do Instituto de Letras, pela paciência infinita.

Ao CNPq, pela bolsa que permitiu minha permanência no doutorado.

À minha orientadora Ana Cristina de Rezende Chiara. Tudo começou com ela e com ela aqui cheguei. Agradeço imensamente seu incentivo, amor e paciência. Foi uma honra ter sido sua orientanda. Já sinto sua falta: Alcione está certa.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde ingressei como estudante da graduação em Letras (Português/Literaturas) em 2001, primeira da minha família a ingressar em uma universidade. Foi lá que também cursei o mestrado e trabalhei durante quase três anos na Editora da UERJ. O início do doutorado coincidiu com o nascimento do meu filho e foi essa universidade e todos os seus funcionários e estudantes que acolheram a complexidade do cotidiano de ser mãe e pesquisadora. No colo de muitos corações uerjianos, meu filho cresceu e é para eles o meu agradecimento final.

Os tentáculos da escrita. A escrita é um polvo, um molusco versátil. Tem infinitos recursos. Escapa sempre. Abstractiza-se. Disfarça-se, adensa-se, adelgaça-se, esconde-se. Impele-se rápida. Compreende tudo: ascese, consolo íntimo, entrega; fluxos, refluxos, invasões, esvaziamentos, obstinação feroz. O seu rigor é místico. É uma infinita demanda. Perscruta o inaudito. Sideral Alice atravessa todas as portas, todos os espelhos. Cruza, descobre, inventa universos. A escrita é um fragmento do espanto, já alguém o disse.

Ana Hatherly

RESUMO

FARIAS, Fabiana Bazilio. *Formas breves: pensando os limites*. 2017. 164 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

Este estudo parte das problematizações acerca da classificação e nomenclatura da produção literária ficcional de textos breves, comumente nomeada de microficção, para discutir a trajetória e inserção do formato na Literatura Brasileira. O universo da microficção, como outras formas literárias, está longe de ser uniforme; sua força está exatamente na inventividade que o formato permite e no movimento antagônico e elástico que expande seu campo de atuação: ora ela deseja o limite mínimo, a frase, o aforismo, ora ela se estende até quase confundir-se com o formato do conto contemporâneo. Esta tendência ao mínimo também pode ser vista como uma necessidade da linguagem, forma adequada para uma matéria que aponta para o inacabamento, para a velocidade do contemporâneo e para a obra aberta às leituras. Objetivamos, nesse sentido, pensar acerca de uma poética do mínimo, nos gêneros fronteiriços do formato, numa genealogia da brevidade na Literatura Brasileira e nas questões de cunho editorial e de recepção dessas formas breves.

Palavras-chave: Microficção. Literatura Latino-americana. Formas Breves. Literatura Brasileira.

ABSTRACT

FARIAS, Fabiana Bazilio. *Brief forms: thinking the limits*. 2017. 164 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

This study starts from the problematizations about the classification and nomenclature of the fictional literary production of short texts, commonly called microfiction, to discuss the trajectory and insertion of the format in the Brazilian Literature. The universe of microfiction, like other literary forms, is far from uniform; Its force is precisely in the inventiveness that the format allows and in the antagonistic and elastic movement that expands its field of study: sometimes it wants the minimum limit, the phrase, the aphorism, sometimes it extends until almost to be confused with the contemporary tale format. This tendency to the minimum can also be seen as a necessity of language, adequate form for a matter that points to the unfinished, to the speed of the contemporary and to the work open to the readings. We aim, in this sense, to think about a poetics of the minimum, in the frontier genders of the format, in a genealogy of the brevity in the Brazilian Literature and in the issues of editorial and reception of these brief forms.

Keywords: Microfiction. Brevity. Latin American Literature. Brazilian literature.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	UMA POÉTICA DO MÍNIMO	22
2	PERSPECTIVAS DO BREVE	39
3	ESPAÇOS FRONTEIRIÇOS	56
3.1	A “Forma Breve”	57
3.2	Microficção	64
3.3	Fronteiras	69
3.4	O conto: o espaço da narrativa	71
3.5	O fragmento: e a projeção de unidade	75
3.6	O poema em prosa: prosaico e lírico	79
4	A BREVIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA	87
5	TRÂNSITOS, PARATEXTOS E ENTRETENIMENTO	114
	CONCLUSÃO	149
	REFERÊNCIAS	152

INTRODUÇÃO

Uma boa porta de entrada nunca é óbvia. A saída também pode ser complicada de encontrar
Anne Carson

Lauro Zavala¹ define a microficcão como “a narrativa que cabe no espaço de uma página”. É com essa definição tão frágil e passível de questionamentos que esta vertente da literatura tenta se firmar no campo dos estudos literários no Brasil. Mas afinal o que é “caber em uma página”? Principalmente quando levamos em consideração a variedade de formatos e diagramações de livros. Ainda hoje, quando se fala de microficcão, discute-se sobre suas fronteiras com o conto e suas interseções com a poesia ou com o poema em prosa, diluindo, assim, sua possível independência como gênero ao subtrair obras e textos de seu campo e os realocarem sob a égide de conceitos com maior tradição em nossa literatura. Essa discussão ainda se faz importante, não para reivindicar o “direito” sobre textos para determinado “gênero”, mas para repensar e discutir a própria noção de gênero literário e ir além: dialogando categorias que possam reconhecer nesse *corpus* uma vibração similar.

Porém, mesmo diante dessa discussão que ainda se apresenta inevitável acerca das fronteiras do gênero, já é possível notar uma postura muito afirmativa em relação ao reconhecimento do lugar do que é denominado como microficcão (ou microconto) quando se discute o tema em congressos e seminários. A popularização do termo, o aumento do número de escritores que reconhecem seus textos como microconto e a contribuição do mercado editorial que incorporou essa nomenclatura, contribuíram para uma familiaridade com a expressão, que gerou um reconhecimento instantâneo e muito visual, mesmo por parte de leitores não especializados, do que seria a microficcão. Esse reconhecimento visual que tem afinidade com o conceito citado de microficcão de Lauro Zavala é muito utilizado

¹ Lauro Zavala é pesquisador de Teoria Literária com ênfase em cinema e semiótica, realizando estudos sobre ironia, microficcão e conto. Atualmente, é professor na Universidad Autónoma Metropolitana de Xochimilco.

atualmente. Como reconhecer um microconto ao vê-lo?² Se, anteriormente, textos com este formato breve (e aqui falo exclusivamente disso: do formato, da “mancha na página”) eram normalmente associados ao poema em prosa, hoje é muito mais corriqueiro observarmos uma facilidade na associação de textos breves à microficção. E esta familiaridade/facilidade é reflexo de um aumento numérico de obras e publicações de textos que tomam para si essa nomenclatura.

Apesar desse fenômeno de popularidade ser mais ou menos recente no Brasil, a observação da crítica e dos debates internacionais sobre o tópico revela uma maior longevidade dos estudos críticos sobre o tema. A literatura hispano-americana se destaca nessa investida e apresenta crítica madura e bibliografia extensa sobre o assunto. Exemplo disso é a figura do crítico argentino David Lagmanovich, falecido em 2010. De sua vasta contribuição para o tema da microficção em artigos, entrevistas, destacam-se duas obras que consolidam uma perspectiva de desenvolvimento histórico em que se evidenciam os aspectos autorais, de produção e de desdobramento crítico desde as primeiras manifestações do microrrelato (mais à frente falarei da diferenciação desses termos para o crítico), são elas: *La outra mirada. Antología del microrrelato hispánico* (2005) e *El Microrrelato: teoría e historia* (2006), que trazem, além do registro em antologia das produções dentro do considerado gênero pelo autor, extensa investigação sobre a origem e a evolução do *microrrelato* nas línguas de origem hispânica. Destaca-se também o esforço de mapear os escritores que estão trabalhando com o formato em países como Argentina, México, Venezuela e Chile.

A celebração desta vertente ocorre não só na legitimação pela crítica e pela academia, como comprova o trabalho de Lagmanovich, mas também pode ser corroborada pela participação de leitores e escritores em encontros sobre o tema ao redor do mundo. Na Colômbia, por exemplo, há seis anos, estudiosos e escritores se reuniram no *Congresso Internacional de Minificção*; já no Reino Unido também se comemora há seis anos o *National Flash-Fiction Day*³ e lá, no mesmo ano, o *London short story festival* e:

² Referência ao título do ensaio de Stanley Fish “Como reconhecer um poema ao vê-lo”.

³ O Festival terá sua sexta edição no dia 24 de junho de 2017. Site: <http://nationalflashfictionday.co.uk/>

[...] a cada ano novas revistas especializadas aparecem, impressas e eletrônicas, dentre as quais *The Atlantic*, *Talk of the town* (da *The New Yorker*), *El cuento en red* (talvez a principal referência em espanhol), *Ekuóreo* (colombiana, a primeira da América Latina dedicada exclusivamente à minificção), *The Rose Metal Press Field Guide to Flash Fiction* (considerada uma das melhores em inglês), *Flash y Súbita*, *New Sudden Fiction* e, no Brasil, a *ex Phuraphroidy*, de Jardinópolis, SP. O movimento da minificção já chegou ao rádio e ao teatro universitário. Universidade como a de Austin, no Texas, já oferece curso de pós-graduação sobre escritura minificcional e as classes de graduação mostram-se cada vez mais abertas à experimentação através de oficinas. (ALMEIDA, 2010)

Na Universidade de Chester, há também a International Flash Fiction Association (IFFA)⁴ que é ligada ao Departamento de Inglês e reúne leitores, escritores e pesquisadores da *flash fiction*. Inclusive, com uma extensa antologia de livros sobre o assunto em sua biblioteca cujos títulos mais antigos datam de 1980. O evento *Jornada Trinacional de Microficción* também se destaca pela parceria entre a Universidad de Santiago e o grupo El Colectivo Ergo Sum que reúne crítica e produção de textos microfissionais de três países: Argentina, Chile e Peru. Porém, mesmo com a força desta crítica, a microficción no Brasil ainda caminha relativamente à margem da literatura canônica e seu destaque, por vezes, é atribuído ao ineditismo do formato em relação à produção já reconhecida e consolidada de um autor (valor autoral) ou à noção de experimentalismo ou desafio (como será visto) mais do que a uma possível independência como gênero, carecendo ainda de mais leituras críticas e sistematizadoras que reforcem uma noção de unidade e tradição nacional na sua produção.

O interesse pelo tema remete à época da minha pesquisa no Mestrado em Literatura Brasileira, realizado na UERJ (2009-2011), quando tratei do livro do escritor João Gilberto Noll, *Mínimos Múltiplos, comuns* (2003), que é composto por textos que o autor denominou como “instantes ficcionais”. Na época, a investigação tinha como ponto de partida entender esta obra de características singulares, identificando nela as marcas literárias e o estilo de João Gilberto Noll já conhecidos pela crítica na sua produção no formato do conto e do romance.

Pensar na microficción naquele momento, em que ainda existiam poucas referências no Brasil sobre o tema e pouca discussão na academia sobre a gradativa e incisiva entrada do formato em nosso cenário cultural e, em especial, na sua circulação virtual, foi tarefa instigante e que suscitou novas dúvidas sobre o

⁴ <http://www.chester.ac.uk/flash.fiction>

assunto ao final do Mestrado. A reflexão ainda incipiente àquela época sobre o tema pode ser comprovada, por exemplo, pelo teor de algumas das dissertações pioneiras sobre o assunto, como a de Tatiana da Silva Capaverde defendida em 2004, a de Pedro Gonzaga defendida em 2007, a de Marcelo Spalding defendida em 2008 (todas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul), a de Carla Victoria Albornoz na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, defendida no ano de 2008, e a tese de doutorado de Agnes Sanfelici, defendida em 2009 também na UFRGS, que reafirmam em suas pesquisas a precariedade dos estudos literários no Brasil sobre o assunto, ao mesmo tempo em que registram o *boom* de antologias na América Latina. Essas pesquisas também revelam a ausência de uma categorização no mercado editorial sobre o tema, como afirma Spalding, quando traz a informação de que, por exemplo, não há resultado na busca do termo “miniconto” no site da Livraria Cultura no início de 2007 (o que já não ocorre atualmente, onde encontramos resultados para a expressão “miniconto”, como também para “microficção” e “microconto”) e sublinha o número pouco expressivo de trabalhos acadêmicos sobre o tema. Os pesquisadores ainda destacam que a discussão acerca de microficção está dispersa nas investigações de outras categorias literárias como “prosa poética” e “poema em prosa”; e que, mesmo decorrido certo tempo, continuam sendo pontos de dispersão num possível estabelecimento de conceitos norteadores de sua trajetória na Literatura.

Pontuei algumas das reflexões dos pesquisadores para reafirmar que não é de hoje que o debate acerca do “lugar da microficção” ocorre. A crítica constantemente situa, diante do advento das novas formas de comunicação via internet, a microficção como formato usual na circulação do texto ficcional em rede, já que esta vertente se acomoda com facilidade à demanda de rapidez e visualidade existente no suporte, haja vista a constante necessidade de produção e replicação de conteúdo. Estes traços estarão presentes em qualquer tentativa, seja superficial ou não, de realização de um estudo para o fenômeno microficcional. É comum e compreensível que muitos textos críticos partam deste cenário para compreender sua crescente popularidade, mas é preciso refletir que sua natureza breve e, em alguns casos, a liberdade do formato não estão aliadas ao cenário cultural atual, mas que remontam à própria natureza da literatura. As discussões e produções de textos literários marcados pela brevidade, portanto, estão presente muito antes da popularização de seu formato na internet.

Para Italo Calvino, “escrever prosa em nada difere do escrever poesia; em ambos os casos, trata-se da busca da expressão necessária, única, densa, concisa, memorável” (CALVINO, 2010, p. 61). A concisão, portanto, é também matéria de preocupação do prosador em nossa literatura e encontraremos exemplos desta valorização em autores canônicos tanto em textos microficcionalis como os de ficção em formatos tradicionais como o conto ou o romance. Dalton Trevisan é um autor representativo desta tradição da concisão na escrita, já foi muito repetida sua afirmação de que seu caminho na escrita é do conto para o soneto e desse para o haicai. Nascido em 1925, em Curitiba, formado em direito, a literatura surgiu para o escritor depois de um tempo dedicado ao jornalismo criminal e também à crítica de cinema. Seus primeiros livros datam de 1945 (*Sonata sempre ao Luar* e *Sete anos de Pastor*) e foram renegados posteriormente pelo escritor. Entre 1946 e 1948, editou uma das mais importantes revistas literárias, a *Joaquim*, em que figuraram nomes importantes do cenário cultural brasileiro. Sua carreira literária é repleta de prêmios e distinções, em 1959 recebeu o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Em seguida, com seu livro *Cemitério de Elefantes*, recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira dos Escritores. Com *Noites de Amor em Granada* e *Morte na Praça* recebeu o Prêmio Luís Cláudio de Sousa, do PEN Clube do Brasil. Seus livros também viraram filme como *Guerra Conjugal* de 1975. E em 1996, recebeu o Prêmio Ministério da Cultura de Literatura pelo conjunto da obra. Já no ano de 2003 dividiu com Bernardo Carvalho o Prêmio Portugal Telecom de Literatura com o livro *Pico na Veia*. Atualmente recebeu o Prêmio Portugal Telecom com o livro *O Anão e a Ninfeta* e no ano passado foi agraciado com uma distinção máxima dos escritores de Língua Portuguesa: o prêmio Camões. Dalton escreveu alguns romances, mas sua escrita enxuta torna-se mais evidente no formato do conto e, posteriormente, no microconto ou “haicai em prosa”⁵. É igualmente conhecida sua prática de reescritura, cujos textos estão sempre sendo revisitados para retirada do supérfluo, do excessivo, com vista à economia das palavras. Nesse processo, observa-se o despojamento das personagens tendo em vista a objetividade. Desprovida de derramamentos da

⁵ Karl Erik Schøllhamer assim o nomeia em *Ficção brasileira contemporânea* (2009, p. 97). Já o escritor Marçal Aquino os denominou “conto-hacai” na edição especial sobre Dalton Trevisan do Jornal “Cândido” (n. 11, junho de 2012, p.8)

escrita, o ordinário na literatura concisa de Dalton não cria espaços para a prolixidade.

A concisão também pode aparecer como marca forte na literatura de escritores que não trabalham com a microficação como, por exemplo, Graciliano Ramos. Sua escrita enxuta e concisa é famosa e já aparece como lugar-comum quando elencam as características da literatura do autor. Este aspecto de seu texto influenciou diretamente autores que trabalham o formato breve como, por exemplo, Marcelino Freire, que diz sobre o escritor:

O primeiro romance que li na vida foi São Bernardo. Fiquei impactado com aquela literatura concisa, com a leitura desse livro, então fui atrás dos outros dele.

Quando leio Graciliano Ramos eu aprendo a pontuar. Eu nunca vi usarem tão bem uma vírgula como ele. Toda vez que eu vou usar uma exclamação, penso no Graciliano. Me sinto muito influenciado por ele. Me encanta a concisão, a objetividade, construção de personagens, falas, capítulos, é tanta coisa, meu Jesus.

Geralmente quando falam de literatura contemporânea, dizem que ela tem muita influência do cinema, essa maneira rápida de pontuar, esse estilo cinematográfico, mas eu peguei tudo isso do Graciliano. Toda essa mania dos microformatos vem muito do olhar dele, da concisão dele. (FREIRE apud Revista *CULT*, 2013)

Após a defesa da dissertação, notei que era preciso pensar além da obra singular (o livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, de Noll) e refletir sobre esse desejo de concisão, redução, “microformatos” na literatura brasileira e suas nuances em outros livros e publicações. Pensar esta produção não somente como algo isolado na produção de um autor, mas reconhecer também aqueles que se dedicam a ela preferencial ou exclusivamente. Pensar as implicações envolvidas em obras que utilizam recursos de visualidade e como isto se reflete na relação obra/leitor. Pensar aspectos editoriais desta vertente da literatura e como eles influenciam a recepção do leitor. Mas, acima de tudo, contribuir para o incremento e sistematização de seu estudo dentro da academia.

Desde o início dessa pesquisa em 2013, observei um gradativo avanço em termos de pesquisas acadêmicas em relação ao tema. Nos anos de 2014, 2015 e 2016, um número considerável de dissertações e teses foram defendidas sobre o tema, a maioria buscando realizar um esforço sistematizador sobre o assunto. Dentre elas, destaco a dissertação defendida na UFJF em 2016 por Wendell Guiducci de Oliveira com o título “Exército de bailarinos na minificação brasileira”, que traz uma estrutura interessante para pensar o seu *corpus*: capítulos concisos e

fragmentários. Outro resultado importante de pesquisa em nível de pós-graduação foi a dissertação defendida em 2015 na UFSC pela pesquisadora Jeimy Espitia Alonso sob o título “Rumos e rumores da microficcão na América Latina para uma escrita ‘des-generada’”. Além dessas produções de maior fôlego há um aumento visível no número de artigos científicos e nas apresentações em seminários e congressos brasileiros. Apesar desses avanços, o tema ainda segue sem traduções para o português de teóricos da América Latina, dos Estados Unidos e de alguns países da Europa que, como mencionado, possuem uma crítica madura sobre o tema. O aumento do número de publicações de microficcão também contribuiu para o aumento no interesse dos pesquisadores visto que muitos escritores que fazem parte do cânone ou que possuem visibilidade no mercado editorial se aventuraram no formato, mas a ausência de discussões mais coesas e sistemáticas dentro da academia acabam por deixar, muitas vezes, que esse lugar de discussão da microficcão seja pensado unicamente pelos autores que arriscam novas nomenclaturas que são replicadas em referências e matérias sobre o assunto.

A reflexão crítica dos autores é de grande importância, mas não deveria ser a única. A questão ganha mais destaque quando vemos pouco ou nenhum curso nas pós-graduações voltado ao tema. Esse cenário pode reforçar uma imagem de pouco prestígio para o formato e uma dispersão das pesquisas, levando, muitas vezes, a replicações de resultados. Além disso, pode-se criar a falsa impressão que esta falta se deve a um caráter recente sobre a produção, o que não é verdade. Fica evidente que, mesmo diante desse aumento quantitativo, a nossa crítica ainda é relativamente recente.

O universo da microficcão, como outras formas literárias, está longe de ser uniforme; sua força está exatamente na inventividade que o formato permite e no movimento antagônico e elástico que expande seu campo de atuação: ora ela deseja o limite mínimo, a frase, o aforismo, ora ela se estende até quase confundir-se com o formato do conto. Esta tendência ao mínimo também pode ser vista como uma necessidade da linguagem, forma adequada para uma matéria que aponta para o inacabamento, para a velocidade do contemporâneo e para a obra aberta às

significações. E, neste território, onde caminham os grandes textos literários (ou seriam textos literários grandes?), há também lugar para as performances do breve?

A força e a inventividade da literatura são mais rápidas e menos conservadoras do que a capacidade dos estudos críticos em classificá-las. O grande desafio, portanto, é o estabelecimento de um recorte apropriado para esta pesquisa. Em contraste com o *corpus* marcado pelo breve, pelo conciso, ampliamos o debate em prol de compreender uma genealogia no Brasil da forma breve, fenômeno que não diz respeito apenas ao formato, mas a uma tendência de nossa literatura ao experimentalismo em contraste a uma tradição dos gêneros literários.

Esta liberdade da forma que se apresenta nos microcontos, nos fragmentos e microrrelatos que surgem com maior frequência na produção literária contemporânea (em especial na geração 00 e posterior) não é um evento próprio desses tempos, mas algo que se alimentou das influências experimentais e de rompimento das vanguardas ao longo da história de nossa literatura. Dessa forma, tratarei de esboçar uma tradição do breve, resgatando algumas obras e autores para reforçar a longevidade e regularidade da produção microficcional ao longo dos séculos XX e XXI, além de problematizar as discussões sobre gênero e nomenclatura envolvendo o tema. Esse esforço é feito principalmente com o intuito de revisar algumas conclusões precipitadas sobre o surgimento do microconto no Brasil. O livro *A minificção do Brasil: em defesa dos frascos e dos comprimidos*, de Márcio Almeida, publicado em 2010 foi um grande divisor de águas para esta pesquisa. Sua análise crítica de algumas produções acadêmicas e o registro do pioneirismo de autores da década de 60 na produção de microficcção (confirmada pela utilização da expressão “miniconto” em seus manifestos) provocou a investida historiográfica que me propus a fazer aqui. A ausência em muitos estudos dos resultados de Marcio Almeida é exemplo de alguns dos problemas acarretados pela ausência de lugares de discussão inclusivos sobre a microficcção. A circulação dessas informações entre os pesquisadores dos temas evitaria muitas das replicações de conclusões ou reproduções de erros sobre a história do formato no Brasil.

Pensando em reforçar a unidade dos estudos, esta investigação não se esquivará de investigar o que já foi teorizado até aqui sobre a microficção no Brasil e como o tema é abordado em estudos sobre a ficção contemporânea, seja em capítulos de livros ou pesquisas de pós-graduação. Abordaremos suas similaridades, em especial, com o conto e o poema em prosa, servindo-se também do caminho já trilhado a passos largos pela crítica hispano-americana para refletir sobre a produção em Língua Portuguesa no Brasil. A respeito desse amadurecimento e tradição da microficção em língua espanhola é interessante a afirmação do crítico Lauro Zavala:

Si se ha llegado a afirmar que la lengua franca de la novela (en su versión canónica del realismo decimonónico) durante la segunda mitad del siglo XIX fue el francés, y que la lengua franca del cuento (en su expresión canónica más tradicional) durante la primera mitad del siglo XX fue el inglés, tal vez la lengua franca de la minificción (como género proteico, ajeno a la tradición del minicuento) ha sido el español, especialmente el escrito en Hispanoamérica, durante la segunda mitad del siglo XX. (ZAVALA, 2005, p. 16)

A narrativa do século XXI evidencia uma inclinação para este formato como maneira de criar similaridade com a velocidade da informação. Atualmente, essa inclinação apresenta afinidade com as novas formas de interação promovidas pela internet e ela aparece como um dos formatos usuais de relato das “escritas de si” na rede. Jarbas Novelino Barato diz que o microconto é um item da cultura blogueira⁶ e esta afirmação está em consonância com a ascensão desse tipo especial de literatura, que tem a brevidade como característica comum. A forte presença da microficção na rede pode ser encarada como um reflexo das novas formas de publicação e interação da literatura no contemporâneo. Em seu livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erik Schøllhamer cita a possibilidade atual de o escritor atuar em diversas atividades (como cinema, teatro, TV) e também de utilização de plataformas diversas para publicação de seu trabalho e diz que (à luz disso):

[...] a midiatização da literatura também ganha outra dimensão, tratando-se agora não apenas de um recurso para revitalizar as formas literárias, mas de diferentes momentos de produção textual numa nova cadeia de produção em que o livro deixou de ser o produto final e apenas representa uma etapa provisória de um desdobramento de significantes em novos

⁶ SEABRA, Carlos. *Microcontos cruéis, surreais, eróticos e outros*. 2016, p. 72.

formatos mais voláteis e porosos da mútua penetração dos diferentes níveis (SCHØLLHAMER, 2009, p. 62-63).

Esta “midiatização da literatura” refletirá na mobilidade do texto em diferentes suportes, no seu caráter de experimentalismo e na problematização do livro como legitimador de uma literatura canônica. No espaço da internet, a microficção está presente em diferentes redes sociais e se adapta ao perfil de cada uma conforme as regras e limites de seu formato, de sua maior ou menor capacidade interativa ou mesmo de sua popularidade em determinado período. Se, no *Twitter*, a microficção limita-se a 140 caracteres que a própria rede de relacionamento estabelece para suas postagens, nos sites, os recursos de animação permitem que a microficção também seja multimidiática e lúdica como, por exemplo, a versão online do livro de microficção *Dois palitos*⁷, de Samir Mesquita, que reproduz, através do recurso da animação, a relação do leitor com o seu livro-objeto em formato de caixa de fósforos.

A popularização na última década das redes sociais tirou um pouco do referencial de protagonista dos *blogs*⁸. Um dos motivos certamente foi o aumento exponencial do uso da internet em aparelhos móveis, que permitiu à maioria dos usuários a possibilidade de ficar *online* quase todo o tempo, tornando a plataforma móvel a forma mais popular de acesso à internet. A interação nesse espaço ocorre principalmente em redes sociais, como o *Facebook*, o *Twitter* e, mais recentemente, *WhatsApp*, que têm como marca principal a resposta instantânea e a fugacidade,

⁷ Recomendamos a visita ao site do autor disponível em <http://www.samirmesquita.com.br/doispalitos.html>

⁸ Os blogs fazem parte desse contexto de Web 2.0 e participação e colaboração, como um formato de páginas dinâmicas que podem ser fácil e constantemente renovadas. Os microblogs, embora historicamente mais recentes, também integram esse contexto. Com base no cenário de evolução das tecnologias de informação, este trabalho procura percorrer a trajetória do surgimento dos blogs até o advento dos microblogs, explorando histórico, definição e características de ambos os formatos, e buscando apresentar as possíveis semelhanças e diferenças entre as ferramentas. Para poder melhor compreender o fenômeno dos blogs, primeiro faz-se necessário entender seu formato, seu histórico e suas características. Os blogs são veículos de publicação digital, comumente associados à ideia de diários virtuais, nos quais um ou mais autores publicam textos, geralmente sobre uma temática específica, em ordem cronológica inversa e de forma frequente. A simplicidade com que se pode publicar textos em um blog fez com que a ferramenta alcançasse uma relativa popularidade no mundo todo. Atualmente, mais de dez anos depois em que o termo blog foi cunhado, existem 112,8 milhões de blogs indexados pelo Technorati, sendo que 120 mil novos blogs surgem a cada dia. O termo blog é uma versão reduzida da palavra “weblog”. “Web” vem de World Wide Web (rede de alcance mundial). O termo é utilizado para se referir à parte gráfica da Internet, o espaço por onde circulam as informações hipertextuais distribuídas em rede através do protocolo http. Já “log” vem da prática de se utilizar um bloco de madeira para marcar a velocidade dos navios. O termo foi apropriado pela informática para se referir à gravação sistemática de informações sobre o processamento de determinados dados. Dentre outras inúmeras possibilidades de definição, um blog pode ser definido como uma ferramenta, ou como um formato. (ZAGO, Gabriela da Silva. “Dos blogs aos microblogs: aspectos históricos, formatos e características”. Revista Interin, v. 9, n. 1, 2012, p.2)

que, nas publicações literárias, significa a possibilidade de receber um retorno rápido de sua rede de amigos por meio de comentários, da reescritura constante, de recursos como o “curtir” ou do compartilhamento que leva o texto a um número maior de leitores. Essas redes sociais adaptaram seu conteúdo para uma leitura fácil em aparelhos móveis por meio de aplicativos próprios, o que não ocorreu com a maioria dos sites que hospedam *blogs*. Sendo assim, pela própria facilidade do formato, a microficção migrou naturalmente para essas redes que replicam o seu conteúdo e facilitam a leitura nesse ambiente de instantaneidade. Desse modo, a tese também aborda as relações da microficção com os suportes contemporâneos de escrita que passam pelas plataformas virtuais citadas, discutindo as formas de recepção desse texto ancorada na relação entre leitura e entretenimento.

O que percebi ao longo destes anos em que levei o tema a alguns congressos e seminários foi uma mudança de postura. Se antes todos os debates se direcionavam à necessidade de provar uma sobrevivência da microficção como gênero, mesmo diante de seu caráter inventivo e sua postura indócil em relação a uma conceituação indiscutível, atualmente já se nota certa empolgação e interesse em realizar outras discussões e diálogos, principalmente aqueles voltados à própria ruptura com as noções clássicas de gênero. O tema também ganhou notoriedade pela recente consolidação de uma vasta obra voltada ao conto e ao microconto por meio do *Prêmio Camões* recebido em 2012 por Dalton Trevisan. Sobre esse último prêmio, em declaração oficial, Silviano Santiago diz:

Primeiramente, pela contribuição extraordinária de Dalton Trevisan para a arte do conto, em particular para o enriquecimento de uma tradição que vem de Machado de Assis, no Brasil, de Edgar Allan Poe, nos EUA, e de Borges, na Argentina. Dalton Trevisan leva adiante essa tradição notável com uma nota muito pessoal. Também o escolhemos pelo modo como ele trabalha o conto a partir de uma linguagem concisa, direta, chegando a aproximar o conto de um poema em prosa e de um haikai. (CARTA CAPITAL, 2012.)

Dalton Trevisan e seu prêmio máximo de literatura em Língua Portuguesa trazem um novo cenário para os estudos críticos sobre o tema. Seja na rede virtual ou nos experimentos de escritores amadores ou profissionais, a microficção é sempre cercada da aura de desafio. Desafio de formatos extremos (140 caracteres ou 50 palavras) ou mesmo o desafio de manter uma estrutura narrativa similar à do conto em espaço reduzido. Desafio e liberdade. Aparente facilidade em contraste ao rigor do comprometimento com o breve.

Busquei refletir de modo mais sistemático sobre a noção de brevidade e forma para dialogar com algumas das questões de nomenclatura e normatividade. O conceito de “forma breve” faz referência de maneira ampla e desierarquizada a um grupo vasto e heterogêneo de textos de caráter breve em nossa literatura. Este conceito pensa a produção de textos breves como gesto crítico, como transgressão e também sua relação com outros formatos estabelecidos. Dessa maneira, entende-se a microficção como uma forma breve ficcional “por excelência”, que permite pensar que seu lugar na literatura é um lugar de reflexão sobre categorias fundamentais como, por exemplo, tempo, intensidade, extensão e visualidade para além dos gêneros tradicionais, criando uma categoria mais fluida e com maior liberdade para o trânsito desses textos.

1 UMA POÉTICA DO MÍNIMO

Figura 1 - NGC 6357



Fonte: SITE G1, 2013.

Um fotógrafo-artista me disse uma vez: veja que o pingo de sol no couro de um lagarto é para nós mais importante do que o sol inteiro no corpo do mar. Falou mais: que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica nem com balança nem com barômetro etc. Que a importância de uma coisa há que ser medida pelo encantamento que a coisa produza em nós. Assim um passarinho nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que a Cordilheira dos Andes. Que um osso é mais importante para o cachorro do que uma pedra de diamante. E um dente de macaco da era terciária é mais importante para os arqueólogos do que a Torre Eiffel. (veja que só um dente de macaco!) Que uma boneca de trapos que abre e fecha os olhinhos azuis nas mãos de uma criança é mais importante para ela do que o Empire State Building. Que o cu de uma formiga é mais importante para o poeta do que uma Usina Nuclear. Sem precisar medir o ânus da formiga. Que o canto das águas e das rãs nas pedras é mais importante para os músicos do que os ruídos dos motores da Fórmula 1. Há um desagero em mim de aceitar essas medidas. Porém não sei se isso é um defeito do olho ou da razão. Se é defeito da alma ou do corpo.

Manoel de Barros

Para ele a pureza do cisco dava alarme.

Manoel de Barros

O fascínio que a radicalidade do breve exerce nos escritores, leitores e estudiosos da literatura não só atualmente como ao longo de sua história, em especial em momentos marcados pelo caráter de ruptura, também vem do próprio fascínio que o mínimo exerce sobre a humanidade, ou seja, a capacidade de percepção das possibilidades de potência no que é dimensionalmente reconhecido como reduzido. Em contraste com um pensamento teocêntrico proveniente da Idade Média, o interesse pelas ciências, provocado pelo pensamento crítico, levou, no século XVI, à realização de experimentos com o telescópio com o objetivo de investigar a vastidão do espaço e vislumbrar a magnitude de seus mistérios. Num caminho inverso, no mesmo período, a humanidade também acessava, pela invenção do microscópio, outros infinitos universos que todas as superfícies conhecidas abrigavam e omitiam aos olhos comuns. Conceitos de Micro e Macro, infinito e finitude se misturavam nesses desdobramentos. Ao mesmo tempo em que as descobertas científicas permitiam que a sociedade avançasse em relação ao que era (e continuava sendo, apesar dos esforços) inalcançável (estrelas, planetas,

galáxias), a ampliação dos universos micros (que em tese estavam ao alcance do toque) também revelavam sua infinitude, realidade dentro de outra e outra e outra.

Na abertura desse capítulo, há uma fotografia do berçário das estrelas descoberto em 2010 por astrônomos que captaram através do famoso telescópio Hubble uma enorme região de formação estelar que libera energia infravermelha equivalente às emissões de uma galáxia inteira. Esta formação, há 13 mil anos-luz da terra, conhecida como berçário das estrelas, é resultado da colisão de duas galáxias e produz 100 estrelas novas todo ano. A imagem do berçário pode reforçar a analogia que estamos tentando demonstrar aqui, sobre as potencialidades e inversões de perspectiva de certos termos desse grupo semântico que envolve as formas breves. Para defesa desse argumento, observemos como a semântica, por exemplo, da palavra “estrela” pode deslizar para campos opostos de acordo com a perspectiva adotada. No céu, ela é mínima ao olho comum que a observa da terra, sua luz pode ser equiparada à luminosidade de um vaga-lume (ou pirilampo) à noite. Nessa perspectiva, um inseto assume a mesma proporção que uma grande e luminosa esfera de plasma localizada no espaço. Ao mesmo tempo, quando assumimos a perspectiva de que a estrela é um corpo celestial imenso, através da observação telescópica, feita, nesses casos, pelas imagens divulgadas por uma agência espacial, intuímos que ela também é mínima dentro de seu berçário, esse útero que lança recém-nascidas estrelas à vastidão do espaço.

Ampliando as comparações, o mesmo observador comum que vê a estrela de uma perspectiva física equivalente à luz do vaga-lume, também pode reconhecer naquilo que ele não vê um caráter grandioso que está no mistério que ele não é capaz de alcançar pelo olhar. Dessa forma, mesmo mínima, a estrela não deixa de ser detentora de um caráter macro e, pela mesma lógica, o vaga-lume que está ao alcance desse observador também abriga na sua biologia/anatomia mistérios que não são de todos revelados pelo olhar, apenas inferidos ou imaginados.

É nesta perspectiva que podemos ler a afirmação do escritor mexicano Mario Bellatin feita para a quarta capa do livro *Anões* de Verônica Stigger.

Estou convencido de que uma das características de um livro contemporâneo é que, antes de ser uma leitura, ele é uma experiência. [...] é a possibilidade de ingressarmos numa cápsula do tempo e do espaço, comprimida de tal forma que os fragmentos, as histórias diminutas deste volume, apresentam-se como um telescópio que não serve senão para observarmos nós mesmos. [...] Tudo vira espetáculo, absurdo, falta de sentido. E seguimos observando, como se estivéssemos a milhões de

quilômetros, de uma perspectiva que nos permite entender os mínimos detalhes como grandes acontecimentos, e os feitos extraordinários como banalidades necessárias para continuar sendo o que somos: seres insignificantes. (BELLATIN, [Orelha do livro]. In STIGGER, 2010)

O livro de Stigger é um exemplo de obra marcada pelo hibridismo dos gêneros e apresenta como característica norteadora a brevidade dos seus textos, sendo muitas vezes classificado pela crítica como microficção. Bellatin, em sua leitura da obra, cria um embate entre noções de distância de “milhões de quilômetros” e a perspectiva de que o extraordinariamente grande reafirma a insignificância do eu/humanidade. As medidas que definem o que é importante e o que é insignificante podem ser invertidas quando distorcemos a perspectiva e potencializamos leituras feitas de detalhes, do micro. Essas pequenas unidades, flagrantes do cotidiano, instantâneos, enfim, tudo o que é micro visto de certa distância abriga a possibilidade de um universo.

Compreender a infinitude e o fascínio pelo micro é talvez o início para entendermos o que chamaremos de uma *poética do mínimo*. E nos referimos especificamente a uma inclinação, algo próximo ao desejo pelo que é diminuto, destituído de excessiva grandeza. Uma inclinação que traga solução para um anseio artístico e que não se limite a uma simples submissão à forma. Como podemos ver na temática do poema de Marcelo Sandmann:

Menos que menos

Menos,
Eu quero menos.
(Menos que menos.)
Das reticências,
um ponto
apenas.
Somente o mínimo, o ínfimo.
Talvez nem mesmo,
por exagero,
o pingão no
i.

(2014, p. 37)

O despojamento, o corte, o desejo por menos como se o objeto do desejo fosse o oposto do próprio impulso que o constitui: querer mais o menos. Nesse sentido, a rarefação da escrita que mancha o branco da página é um efeito prazeroso desse desejo pelo mínimo. A poética do mínimo atrairá para si um campo semântico específico: brevidade, leveza, efemeridade.... Enrique Anderson Imbert,

em seu curto texto intitulado “Sobre el cuento brevíssimo” publicado em “La Gaceta Literaria”, aproxima esse fascínio mencionado pelo mínimo das formas breves:

A que se deve o fascínio que o conto em miniatura exerce sobre os contistas de hoje?... Acredito que se deva à beleza que exista em uma forma fechada em si mesma, como uma bola de cristal. Mas há algo além do prazer que nos dão as pequenas coisas, é que a brevidade do conto tem a virtude de se assemelhar aos curtos impulsos da vida. Nenhuma das necessidades, desejos e emoções duram muito. Mesmo um grande amor tem transformações e a melodia soa mais rapsódica que sinfônica. A vida é ação, e cada ação desencadeia um propósito imediato? Ao criar um pequeno conto, o contista é livre para imaginar, se ele quiser, ações que aconteceram ao longo de séculos. Pode, se quiser, reduzir a um parágrafo a interminável história do imortal Judeu Errante, que seria como derramar um oceano inteiro em uma gota de água salgada.⁹ (IMBERT, 7 set. 2008)

Imbert, que foi professor de Letras da Universidade de Harvard e se dedicava ao estudo da literatura hispano-americana, reconhece em 2008 um fascínio dos contistas pelo formato brevíssimo do conto e que ainda hoje perdura. Para o autor, o que ele chama de “conto em miniatura” é uma forma que se aproxima da própria estrutura da vida, feita de uma sucessão de impulsos, momentos fragmentados e de curta duração. Cujas unidades ou noções de um todo seria uma projeção da sucessão desses pequenos instantes e das variações de suas intensidades.

Para ampliação do conceito de uma poética do mínimo e sua influência tanto na escrita literária quanto nas artes de uma forma geral (considerando sua confluência na expressão artística), nos interessam alguns aspectos da noção de *infraleve*¹⁰ esboçados por Marcel Duchamp em suas anotações descobertas após sua morte e publicadas com o título *Notas*.¹¹ O *infraleve* é a própria representação do sensível, dimensão mínima, ínfima que é maximizada em sua importância, ponte

⁹ Tradução nossa. Disponível em: <http://www.lagaceta.com.ar/nota/289261/la-gaceta-literaria/sobre-cuento-brevisimo.html>

¹⁰ É comum também encontrar nos estudos em português a opção pelo termo como no original “Infra- mince” ou “infra mince”. Optamos aqui, no entanto, pela expressão “infraleve”, bastante comum nas traduções em espanhol e utilizada por Raul Antelo em seu livro *Maria com Marcel: Duchamp nos trópicos* (2010).

¹¹ Acredita-se que as anotações tenham sido feitas por Duchamp por volta da década de 1930.

que une o mínimo à brevidade. O detalhe, os breves acontecimentos tornam-se intensos pela maneira como são encarados dentro de uma realidade.

O possível é um infraleve

A possibilidade de vários tubos de cor se tornarem um Seurat é “a explicação” concreta do possível como infraleve

O possível implicando um devir, a passagem de um a outro lugar no infraleve

[...]

O calor de um assento (que acaba de ser deixado) é infraleve

infraleve (adjet.), não nome nunca fazer dele um substantivo.

A alegoria (em geral) é uma aplicação do infraleve

Quando o fumo do tabaco cheira também à boca que o exala, os 2 odores casam-se por infraleve (infraleve/olfativo).

[...]

2 formas embutidas num mesmo molde diferem entre elas de um valor separativo infraleve.

Todos os “idênticos”, por mais idênticos que sejam, (e quanto mais forem idênticos) se aproximam desta diferença separadora infraleve. Dois homens não são um exemplo de identidade, pelo contrário, eles se afastam numa diferença avaliável infraleve, mas

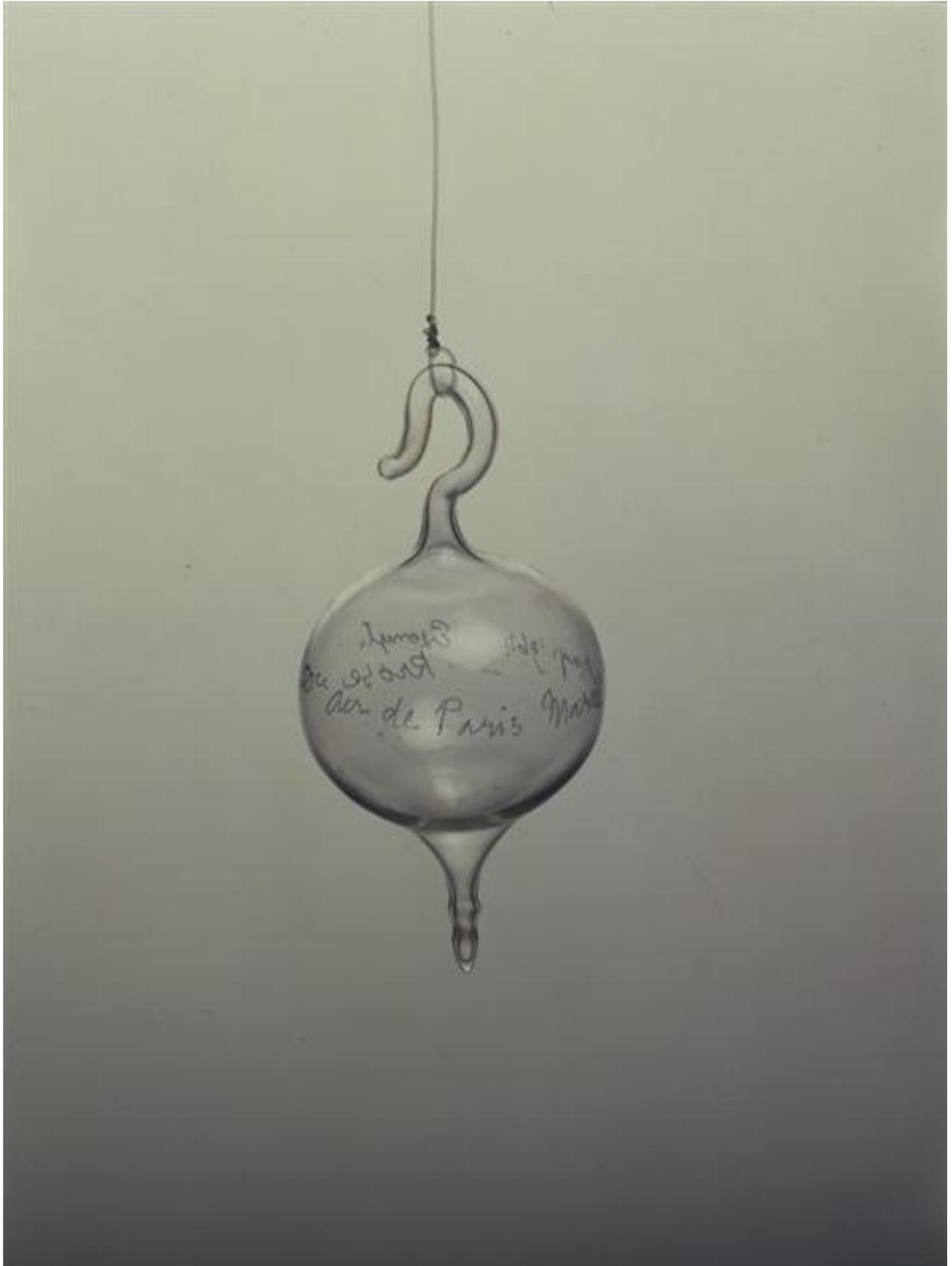
No tempo, um objeto não é o mesmo num segundo de intervalo - que relações com o princípio de identidade?

Gratuidade do pequeno peso.¹²

O calor de um assento que acabou de ser desocupado, o som de esfregar que as calças fazem ao andar, a força empregada na saudação entre duas mãos. Todos esses exemplos encaixam-se no delineamento inicial do conceito de infraleve de Duchamp. São fenômenos que nascem do contágio perceptivo e não da contemplação, que é o modo de recepção da arte representativa. São, em sua natureza, tão sutis e efêmeros que passam despercebidos ao olhar automatizado. Trata-se de uma expressão do mínimo, do imensurável, da força latente do que não pode ser permanente, daquilo que foi perdido no momento em que existiu.

¹² Duchamp, Marcel, Notas, ed. Tecnos, Madrid 1989. Apud Carvalho, A.J.O.C. de. “O campo da arte segundo Marcel Duchamp”, 1999.

Figura 2 - "50 Cc Air de Paris", Marcel Duchamp (1919)



Fonte: Wikiart

A imagem acima mostra um exemplo de uma obra do artista que traz o conceito de infraleve. "Air de Paris" foi idealizada como um presente do artista para os amigos e colecionadores americanos Walter e Louise Arensberg que pediram que lhes trouxesse as novidades da cidade francesa. Duchamp decide então ir a uma

farmácia parisiense e comprar uma ampola de vidro e fechá-la, “armazenando” nela o ar da cidade. A obra tenta encapsular e dar permanência a uma efemeridade, a um “respiro”, como coloca o próprio artista. No *Diccionario Akal de estética*, de Etienne Souriau, o infraleve é conceituado como uma “alegoria do esquecimento”¹³, uma forma em processo de diminuição e desaparecimento.

Essa característica, como lembra Souriau, faz relação direta com o princípio de leveza presente em *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino. Para Calvino, essa qualidade (a leveza) está em oposição ao peso na escrita e na linguagem. Ele associa a leveza ao mito de Perseu e Medusa como forma de criar uma alegoria desse princípio. O mito é colocado pelo escritor como imagem do antagonismo entre o leve e o peso, corroborando a afirmação de que a ficção é utilizada como forma de escape do peso do mundo. Perseu escapa do olhar da medusa que transforma tudo que a encara em pedra/peso. Seu segredo é nunca olhar diretamente, apenas para a imagem no espelho que traz consigo para o embate com o monstro. Para Calvino, é na negação do olhar direto (como podemos ver representada na imagem abaixo) que está a força do herói, e tal recusa não é sinônimo de uma negação da realidade do mundo e dos monstros que o habitam (peso).

Alguns episódios do mito são destacados, como quando Perseu, após decapitar Medusa, parte em suas sandálias aladas levando consigo a cabeça do monstro e cria-se uma relação entre eles ao longo da narrativa, terminando em um momento emblemático quando o herói se desfaz desse vínculo e deposita a cabeça com o rosto voltado para baixo em um ninho de algas, gesto que traduz leveza por parte de Perseu em tratar o monstruoso (peso) com um cuidado inesperado. Na sua busca pela definição da qualidade mencionada, Calvino a aproxima da noção de “entidades sutilíssimas”:

¹³ Diccionario Akal de Estética. Madrid, 2010, p. 736.

Figura 3 – Detalhe da Estátua de Perseu e Medusa de Benvenuto Cellini, de 1554



Fonte: internet

No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo. Mas se a literatura não basta para me assegurar que não estou apenas perseguindo sonhos, então busco na ciência alimento para as minhas visões das quais todo pesadume tinha sido excluído...

Cada ramo da ciência, em nossa época, parece querer nos demonstrar que o mundo repousa sobre entidades sutilíssimas – tais as mensagens do A.D.N., os impulsos neurônicos, os quarks, os neutrinos errando pelo espaço desde o começo dos tempos... (CALVINO, 1990, p. 19-20).

A aproximação de Calvino com os conceitos “sutilíssimos” dos estudos científicos remete à nossa comparação com o universo do micro e do macro, da poética do mínimo, do universo que se tem acesso pela visão microscópica. Universo enriquecido pelo advento da nanotecnologia, ciência que consegue manipular átomos e moléculas para construção de estruturas complexas. Usando as ideias de Guido Cavalcanti, que ele define como “poeta da leveza”, Calvino cita três interpretações diferentes para a qualidade:

- 1- “Um despojamento da linguagem por meio do qual os signos são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência” (p. 28);
- 2- A narração de um raciocínio no qual interferem elementos sutis e imperceptíveis, gerando uma abstração (p.29)
- 3- E a formação de figuras visuais leves (p.29).

O escritor italiano também coloca que a qualidade da leveza reflete a precisão e a exatidão, mas também trata de uma função existencial da literatura que busca combater o peso da vida. A experiência da leveza na linguagem só pode ser percebida se também se conhece a experiência do peso. Faz sentido que Calvino use o verso de Paul Valéry que diz: “É preciso ser leve como o pássaro, e não como a pluma”. O pássaro é a imagem da leveza precisa, consistente e consciente que sabe para onde se dirige.

Desse modo, embora a qualidade da leveza possa aproximar-se da ideia do infraleve, elas guardam distinções significativas na construção de seus conceitos. A ideia de peso como oposição para um entendimento da leveza e mesmo do seu caráter preciso que a afasta da ideia de pluma e a aproxima do pássaro, diferem da visão efêmera e fugidia presente na concepção do infraleve. O infraleve, além disso, carrega em sua natureza qualquer coisa de ordinário, que se adensa pela perspectiva tomada pelo observador que lhe confere, dessa forma sim, uma aura de extraordinário. Nas próprias notas de Duchamp, a menção ao pintor Georges-Pierre Seurat como exemplo de infraleve reforça o sentido de fruição do mínimo como forma de redimensionar sua existência. Um dos quadros mais famosos do artista é “Uma Tarde de Domingo na Ilha de Grande Jatte” que mostra a cena de uma tarde de sol, pessoas sentadas na grama, mulheres com suas sombrinhas e o lago ao fundo. Esse cenário é todo feito com a técnica do pontilhismo que consiste em produzir pequenos pontos/manchas que pela justaposição de suas cores provocam um efeito ótico para um observador localizado a certa distância. A técnica que surge no período pós-impressionista baseia-se na lei das cores complementares elaborada pelo químico Michel Chevreul. Nela, cabe aos olhos do espectador a tarefa de reconstruir o tom e as impressões desejadas pelo pintor.

Figura 4



Legenda: - "Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte", Georges-Pierre Seurat (1884)
 Fonte: Wikimedia Commons

No caso do pontilhismo, podemos fazer relação análoga com a ideia de micro e macro. Os pontos mínimos (pequenas pinceladas sistemáticas que o pintor utiliza em seu quadro) criam uma imagem macro que só é possível ver pela composição de unidades que representam o micro. Quando Duchamp diz em suas notas que "A possibilidade de vários tubos de cor se tornarem um Seurat é 'a explicação' concreta do possível como infraleve", fala da arte e do gênio que preenchem o caminho entre um tubo de tinta até um quadro do artista. Mas é inevitável essa relação de pontos mínimos na composição de uma grande obra e/ou obra grande.

Friedrich Schlegel no conhecido fragmento 206 do *Athenaeum* traz a seguinte concepção: "Um fragmento, como uma obra de arte em miniatura, tem de estar inteiramente isolado do mundo circundante e ser completo em si mesmo como um porco-espinho" (1997, p.82). Esse isolamento significa que na (e apesar da) redução dos espaços podem-se abrigar imensidões. O porco-espinho ou *Hérisson* também

aparece num dos textos clássicos do filósofo francês Jacques Derrida “Che cos’è la poesia?” (1988) quando ele compara este pequeno animal ao poema. Poema-ouriço, pequeno animal na estrada, que para proteger-se de toda espécie de acaso e acidente a que está submetido se enrola em si mesmo, mas é nesse movimento que se expõe mais, conectando-se, pelos espinhos, à dureza da vida. O mesmo fascínio citado por Imbert na “forma fechada em si mesma, como uma bola de cristal” (p. 26 desta tese) ressurge na imagem-conceito do ouriço. Fascínio que esta imagem diminuta lança à leitura de um texto poético: “Ele se cega. “Enrolado em bola, eriçado de espinhos, vulnerável e perigoso, calculista e inadaptado (pondo-se em bola, sentindo o perigo na estrada, ele expõe-se ao acidente)” (DERRIDA, p. 115). Por englobar esses dois lados, o de dentro e de fora, o ouriço é uma mínima esfera de vulnerabilidade e também o perigo dos espinhos, que se enrodilha em medo e agressividade e volta para dentro esta matéria frágil, o corpo desprotegido. Quando o vemos nessa estrada, só vemos sua exterioridade em miniatura, privados do que ele abriga em seu interior.

Uma expressão literária que tem como procedimento uma poética do mínimo é também uma literatura “do menos”. Uma literatura onde pulsa o desejo do menos em sua composição econômica e que se desdobra numa poética do breve. Tom Zé a respeito da obra do músico João Gilberto faz a seguinte consideração:

Toda obra de arte é uma miniaturização do real. Uma redução, uma liliputinização. Se não uma redução espacial – já que por vezes as obras acabam por ser maiores do que a coisa representada –, pelo menos uma redução das qualidades sensíveis, como diz Lévi-Strauss. A arte que se arrisca no desconhecido, no ignoto, para caminhar nesse fio de navalha, entre o ridículo e o brilhante, precisa de leveza, de espartana economia. Mesmo que seu referente seja a imensidão do apocalipse. Isso a faz ser arte.¹⁴

O processo de miniaturização é bem representativo do engenho criativo envolvido na escrita de uma forma breve. Como será visto mais à frente, há muitas vezes na criação desses textos um ímpeto de desafio. Em transpor o engenho artístico para limites extremamente reduzidos. Por isso, muitas vezes a nomenclatura dessas formas breves faz referência a um processo de redução de um

¹⁴ ZÉ, Tom. “Miniaturas: João abre a porta da quarta dimensão”. Caderno Ilustrada. Folha de São Paulo. 09 de junho de 2001. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0906200109.htm>

formato conhecido como, por exemplo: “conto em miniatura” ou “romance mínimo”. Flora Sussekind em texto de 1996 para o *Jornal do Brasil* sobre o artista Angelo Venosa, chamado “Narrativas em miniaturas”, já colocava que

Quanto à miniaturização na ficção brasileira contemporânea, é perceptível, por exemplo, no retorno ao conto por Rubem Fonseca e João Gilberto Noll, na rejeição do modelo genealógico de romance por Silviano Santiago em *Uma história de família*, na capitulação em fragmentos relativamente independentes empregada por Valêncio Xavier em *Maciste no inferno* e *O Minotauro*, nas fábulas de Carlos Felipe Saldanha, nas pequenas prosas de Dalton Trevisan, de Zulmira Ribeiro Tavares em *O Mandril* ou Vilma Arêas em *A terceira perna*, na ênfase de Moacyr Scliar, ao reavaliar, na coletânea de 1995, sua produção como contista, nos textos mínimos, como “Memórias da Afasia” ou “Problema”, ou miniaturizados tipograficamente como “Notas ao pé da página”, todo ele um grande branco, comentado, em letras minúsculas, a partir do rodapé. Mudança de escala que, como na série de Angelo Venosa, parecer cumprir função igualmente crítica.¹⁵

Esta observação será novamente abordada por Sussekind em 2000 em texto para a *Folha*,¹⁶ em que retoma o tema da miniaturização da narrativa apontando um “movimento inverso” na expressão lírica. Obviamente ao tratar de miniaturização, a crítica faz referência ao processo de redução e fragmentação apresentado na prosa. Reconhecer esses novos formatos envolve um processo de distanciamento que muitas vezes se realiza na construção de um entre-lugar concebido nas aproximações com formas reconhecidas que tornam esses novos textos simultaneamente iguais e distintos.

¹⁵ SUSSEKIND, Flora. “Narrativas em miniaturas” *Jornal do Brasil*. Caderno Idéias. 16 de março de 1996. Disponível em <http://www.angelovenosa.com/texto/narrativas-em-miniatura.html>

¹⁶ SUSSEKIND, Flora. “Escalas & ventríloquos”. *Folha de São Paulo*. 23 de julho de 2000. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>.

Figura 5



Legenda: Algumas das obras do artista ucraniano Mykola Syadristy. *Tema árabe* (na cabeça de uma agulha), *Mundo paralelo* (mosquito feito de ouro com uma garota sentada com um guarda-chuva), *Rosa* (dentro de um fio de cabelo). Na última imagem, visitante do museu vendo as obras por meio de uma lente de aumento.

Fonte: Internet

Relacionando o conceito de mínimo com o qual abrimos este capítulo e a noção de infraleve de Duchamp, podemos conferir à ideia de uma poética do mínimo tanto uma qualidade de duração quanto de dimensão. O mínimo pode ser tanto o que entendemos como uma dimensão reduzida quanto também pode ser algo com duração reduzida. Aquilo que podemos dimensionar em sua forma ou na sua projeção de forma (como o caso do vagalume e da estrela) e aquilo que dimensionamos pela intensidade em que existem em determinado momento (infraleve). Dessa forma, uma poética do mínimo se contamina em três pulsões: forma, intensidade e duração.

Considerando a extensão e mesmo as características da obra de João Gilberto Noll, podemos dizer que as formas breves presentes em *Mínimos Múltiplos Comuns* são bastante representativas dessa poética do mínimo que buscamos

caracterizar, principalmente sobre o eixo conceitual proposto pela noção de infraleve. Do gesto encenado de uma captura do efêmero. Essa ideia de não completude ressurgue no microconto intitulado *Ele*:

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

A possibilidade de encontro com a fratura, que anuncia uma realidade inapreensível entre elementos cotidianos (o sal, a poeira, a próxima rua) é o que mantém a personagem suspensa temporalmente neste instante narrado. Observa-se nela essa dificuldade de lidar com seu corpo que permanece no mundo conhecido e sua mente que vaga pela superfície das coisas em busca dessa conexão entre o que no texto é representado pela imagem de um “fruto escuro” e que inevitavelmente nos remete à imagem da massa branca no romance *A paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector, em que a ideia de interioridade surge representada pela massa branca que sai da barata, um estado de desconstrução da identidade da personagem para alcançar uma nova existência.

Este anseio em capturar algo efêmero pode ser observado também na forma breve¹⁷ “Quimeras” de João Gilberto Noll, publicado em seu livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*:

Se tudo viesse dali, daquele ponto ínfimo, situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona, daquele ponto em que ninguém estava em condições de observar afora ela, aquela criança de cabelos suados na nuca, fruto da mente de algum sonso cidadão que por ali passara para entregar os papéis que o inscreveriam no concurso... Se tudo viesse dali, com certeza teríamos mais sossego, estaríamos enfim contando alguma história para a criança que via nesse ponto ínfimo, entre a mesa e a poltrona, uma nervura luminosa, se bem que fugidia, no ponto de se apagar.... Se tudo viesse dali, dali, daquela nesga de nada sempre

¹⁷ João Gilberto Noll utiliza a nomenclatura “instantes ficcionais” para fazer referência aos textos reunidos em *Mínimos, múltiplos, comuns*.

rebrilhando, eu poderia muito bem não ter vindo até esse endereço para me inscrever num tal concurso – cujo vencedor não terá nada a ganhar. (NOLL, 2003, p. 30)

A personagem busca a possibilidade de um mundo que a salve de uma existência medíocre. Nesse anseio, encontra-se encapsulada num instante que fragmentado, descontínuo condensa frustração, mas também desejo pelo impossível de uma nova existência. O ponto ínfimo, a nervura luminosa que não é visível a todos os olhos, mas cuja intensidade preenche o momento. Como o ar de Paris “armazenado” na ampola de vidro que concentra e projeta uma potência que no texto a personagem tenta traduzir como esperança.

A noção de infraleve pode ser associada à concepção de “nervura luminosa” presente no microconto de Noll, que traz na sinestesia de sua composição a natureza fugidia de sua compreensão. E, apesar desse caráter, o narrador a localiza insistentemente no texto: “dali”, “situado entre a esquerda da mesa e a borda do braço da poltrona”, “daquele ponto”. Insistente, quase desesperado em dizer que o que aparenta ser uma “nesga de nada” brilha e o atrai. Um ponto ínfimo prestes a se apagar, mas que é a materialização de seu desejo por esperança e que condensa tantas intensidades nesse instante narrado.

Wagner Carelli, no prefácio ao livro, coloca que os microcontos de Noll erguem “o romance mínimo, (e) logram compor integralmente a estrutura que o gênero pressupõe, e ganham sua dimensão”. A potência vista nesses instantes é a potência de estrelas, que nascem e guardam em si, no seu espaço mínimo, a potência máxima de sentidos que se mesclam impalpáveis como a fumaça densa que envolve as estrelas em seu miraculoso berçário. Sob uma visão semelhante Wagner Carelli, no mesmo prefácio, compara os microcontos de Noll a uma ideia de cosmo, na qual a sua ordenação se assemelharia a um agrupamento de constelações:

Os relatos foram dispostos em primeiras constelações que se agruparam em um segundo e terceiros sistemas, conjuntos por sua vez dirigidos a uma fusão em plenitude cósmica. O termo “cósmico” não se usa aqui em translação semântica – é o adequado: conectados uns aos outros de acordo com sua lógica essencial, cada relato acendeu-se num “bang” em si mesmo, o conjunto resultou num “big bang”, e fez-se luz sobre a dimensão monumental da obra que João Gilberto Noll compôs ao longo daqueles três anos e pouco de dedicada concentração no ofício da arquitetura arquetípica: uma história intuída do Universo, contada em suas mínimas letras. (CARELLI, 2003, p. 21-22)

O termo cósmico e as observações de Carelli sobre os textos só corroboram a imagem utilizada na abertura deste capítulo: a de perceber em alguns desses textos essa potência simbolizada pela imagem do berçário das estrelas. As formas breves não se colocam como pequenos resíduos ficcionais, sua fragmentação pode trazer à cena um senso de unidade, que os percorre. Unidade ausente e inapreensível, mas que confere a cada um dos textos essa força centrípeta, talvez nostálgica de completude, mas ainda assim aberta ao devir do instante-acontecimento.

Se cada fragmento encerra-se em si mesmo, dobra-se em si mesmo, ao mesmo tempo em que sugere uma profunda abertura significativa, uma relação perdida com o todo, uma nostalgia da completude, do sistema, da ordem, de fechamento, ele simboliza a própria contradição que cerca a consciência subjetiva romântica: a percepção do sujeito como alguém em permanente devir, sempre incompleto, que se projeta e assinala no interior da obra que, feito ele mesmo, se deixa marcar por sua absoluta indefinição. (SCHELL, 2010, p. 12)

Assim, a relação entre fragmento e totalidade norteia a leitura de certas obras que trabalham com a forma breve como é o caso de Mínimos, múltiplos, comuns. Norteia com o intuito de perceber nelas mais do que uma coletânea de textos dispersos, mas como parte integrante de um projeto literário cuja conexão com o instante é com o intuito de celebrá-lo.

2 PERSPECTIVAS DO BREVE

Figura 6 - Antropologia da Face Gloriosa, Arthur Omar



Fonte: OMAR, 1997.

*Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas,
em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.*

Graciliano Ramos

*Dize-a embora — disse D. Quixote — e sé breve no discorrer, que para os ditos agradarem,
requer-se que por difusos não aborreçam.*

Miguel Cervantes

A noção de brevidade desempenha um papel fundamental na construção do conceito de forma breve e nas discussões acerca do microconto. A brevidade como conceito e também como recurso narrativo pode se integrar às discussões sobre a noção temporal e espacial de uma poética do mínimo, trazendo também questões da narrativa na sua relação com o conceito de condensação. Willy Correa de Oliveira quando trata do trabalho do compositor Robert Schumann (1810-1856) faz uma distinção interessante entre as categorias brevidade/condensação e torna claro o argumento que pretendemos demonstrar:

Schumann passou a me interessar como assunto quando tomei consciência de que a brevidade da forma condensada era mais decisiva de que a prática das miniaturas legadas especialmente pela decrepitude do tonalismo no século XIX. Me inquietava a distinção entre brevidade e condensação. Numa extremidade se encontra o pouco alento, na outra a plenitude do ar. Uma peça breve é fruto da exiguidade do material musical e da ausência de desenvolvimento, enquanto o que se dá na condensação é a densidade alta de uma ideia extremamente desenvolvida, sintetizada no mais mínimo espaço de tempo possível.¹⁸ (OLIVEIRA apud VILA, jun. 2006)

Brevidade e condensação trabalham para criar um efeito de intensidade no texto literário e que também considera a relação existente entre duração e produção de efeito. A brevidade produz efeitos que são acordados pela performance de leitura/recepção e isso vai ser modulado também pela extensão/respiração do texto; a “plenitude do ar” ou a sua “rarefação”.

Hans Ulrich Gumbrecht, nos desdobramentos sobre a questão dos efeitos de presença e de sentido na experiência estética em *Produção de Presença*, aponta que a epifania é um evento com um aspecto de presença e de sentido provocada pela tensão entre esses dois elementos. O autor indica certo sentimento de

¹⁸ VILA, Dirceu. “Breves anotações sobre aspectos sensíveis da poesia”. *Germinal Literatura*, jun. 2006. Disponível em <http://www.germinaliteratura.com.br/officina16.htm>

intensidade que a experiência estética pode causar ou *momentos específicos de intensidade* (GUMBRECHT, 2010, p. 125). Aliando estes dois termos semanticamente afastados, ele discute sobre a curta temporalidade desta experiência:

[...] gosto de combinar o conceito quantitativo de “intensidade” com o sentido de fragmentação temporal da palavra “momento”, pois sei – por muitos momentos frustrantes de perda e de separação – que não existe modo seguro de produzir momentos de intensidade, e é ainda menor a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar sua duração. (2010, p. 127)

Essa sensação de intensidade se destaca por não pertencer exclusivamente ao mundo histórico cultural, algo que não está ligado ao cenário cotidiano, que nos mobiliza para uma experiência de sentido. Para ele, portanto, existiria outro plano em que esta experiência aconteceria:

Se a experiência estética é sempre evocada por e sempre se refere a momentos de intensidade que não podem fazer parte dos respectivos mundos cotidianos em que ela ocorre, segue-se que a experiência estética se localizará necessariamente a certa distância desses mundos. Tal conclusão óbvia leva a uma terceira camada na análise da experiência estética, a saber, a estrutura situacional dentro da qual essa experiência tipicamente ocorre. A distância entre a experiência estética e os mundos do cotidiano, como figura central dessa estrutura situacional, é uma possível referência para explicar o duplo isolamento inerente a todos os momentos de intensidade estética (GUMBRECHT, 2010, p. 130)

Interessa aqui justamente essa observação da impossibilidade que esta experiência seja vivenciada no aspecto do cotidiano. A experiência estética, segundo Gumbrecht, revela, na sua capacidade de transcender os mundos cotidianos a superação dos significados e objetos saturados. Nesta relação entre presença e sentido, Gumbrecht reelabora a noção de epifania que possuirá, segundo o autor, três características que a definem: “quando ocorre, surge do nada; a emergência dessa tensão como tendo uma articulação espacial; a possibilidade de descrever sua temporalidade como um evento” (GUMBRECHT, 2010, p. 140). Assim, a epifania encerra em si a marca dessa fugacidade: nunca se sabe em que momento irá surgir, sua intensidade também é desconhecida e tal como aparece,

também desaparece. Este processo, portanto, possui a temporalidade de um momento (GUMBRECHT, 2010, p. 143).

Observa-se que a preponderância da ideia de temporalidade (momento) e o quantitativo (intensidade) são fundamentais. A tensão entre produção de presença e produção de sentido mobiliza o corpo e a mente (espírito) para este instante que não se pode recriar, pois sua existência fugaz está ligada a uma experiência única, tal qual o relâmpago que Gumbrecht utiliza para caracterizar a singularidade desta experiência.

Retornando à ideia de extensão/respiração do texto, Ana Chiara em “As formas do irrespirável ou na trilha da lhama sorridente...” apresenta teoria sobre as formas do irrespirável que permite pensar sobre esta experiência do breve e de certa experiência de intensidade provocada em sua leitura. No texto, a autora trata da experiência do irrespirável, estado ambíguo de *excesso de aeração e falta de ar*.

As formas do irrespirável – palavras nascidas de um espasmo do corpo, vômito curto – têm a duração necessária para o organismo liberar-se daquilo que já não é mais dele, não é mais ele mesmo. Essas formas têm o fôlego curto dos asmáticos, dos doentes do pulmão. Não podem se estender mais do que suportam os estados vertiginosos, como advertiu Bataille, pois são de uma certa maneira primas-irmãs do que ele nomeou “experiência interior”. São restos, detritos: tufo de cabelo, lascas de unhas, cacos de dentes, baba, saliva, fluidos, materiais excretados. Passada a excitação, resta – além de uma alergia no punho – um conjunto de pequenos cadáveres colados por uma gosma, por um visgo, de um impossível sentido. Aquilo ali já não serve mais pra nada. Não adianta buscarem-se explicações, nem biografias, nem a intimidade, nem o particular, nada além do que são ali naquele momento. Um eco de um oco. Alice não mora mais ali. (CHIARA, 2006, p. 16-17)

Essa relação da escrita e do corpo, de tensionar seus limites, num esgar de busca por esta ruptura, aproxima-se de certos textos que atuam no campo do breve, mas deslocado do ordinário do cotidiano e distante de qualquer transcendência que a epifania provoca no sujeito. Experiência aflitiva que não anuncia qualquer êxtase, personagens que pressionam o corpo, o sexo, em busca de algo que os mobilize como vemos no trecho do microconto de João Gilberto Noll: “Tentou se masturbar, fazer a vida andar. Nada...” (p. 79). Personagem privada de gozo, que precisa lidar com o excesso do tempo no irrespirável do instante. Tempo do espasmo, fragmentado, incompleto.

Estes excessos não se refletem somente no tempo, mas falam do sentido saturado, citado por Gumbrecht, e ao mesmo tempo do esvaziamento e da precariedade que este excesso provoca. Quero dizer com isso que o excesso não trata de uma abundância, riqueza, mas de saturação.

As formas do irrespirável trazem a marca de uma experiência que se esvaiu e se transformou numa alteridade radical. Não se trata de confissões biográficas, nem sequer se poderia dizer de expressão de sentimentos. Como diria Bataille é uma experiência do excesso de si mesmo que se esvazia do si – mesmo, do em si mesmo. Assim como o tremor de uma cabine pressurizada de um avião desestabiliza o sujeito e o desconecta com o solo e com o centro de sua vida, a experiência do irrespirável manifesta essa força centrífuga que distrai a razão e deixa emergirem os sentimentos, as pulsões, os jorros instantâneos de uma espécie de vertigem que é acompanhada nesse ritmo por uma escrita pulsional e vertiginosa de onde o sujeito se ausentou. (CHIARA, 2006, p. 17)

O estado irrespirável possuirá uma relação íntima com a escrita. As palavras surgem como formas inevitáveis, exigem seu espaço, sua respiração poética no texto ficcional. Ainda tratando dos textos de João Gilberto Noll, observa-se que o autor não confere ao enredo a mesma importância que dá às palavras, percebe-se que sua relação com a experiência compartilhada com o outro se esvaiu: “O que me leva ao enredo de uma novela é a fenda que a linguagem vai abrindo no decorrer do ato da escrita. Assim, a escrita se constitui no atrito com o instante. Na luta às vezes árdua para povoar o vazio” (NOLL, especial para o Estadão). O que se nota é que diferente de um texto em que a potência se encontra na transformação do sujeito, na sua trajetória, na narrativa, o texto de Noll, na experiência da forma breve, se destaca pela escrita, uma vez que o sujeito não escreve para partilhar experiência não escreve para comunicar sua história, mas escreve como se esta fosse a única alternativa para esta experiência do instante:

Escreve-se então não para autoconhecimento, nem para se dar a conhecer. Escreve-se por desfastio. Não se trata de um consultório sentimental, nem de uma escrita de autoajuda. Trata-se de deixar saltarem esses peixes sufocados sobre uma página de um livro. Trata-se de vir à superfície e tomar um respiro para afundar de novo no desconhecido. Simplesmente assim. As palavras têm de sair de algum modo. Elas forçam passagem. (CHIARA, 2006, p. 17)

Este impulso do sujeito à superfície, as palavras que forçam passagem formam a imagem desse instante como forma do irrespirável. As personagens

encontram-se nesta fratura do tempo impedidas de retornar ou de seguir em frente. Não há continuidade e isto aponta para outro aspecto da forma do irrespirável, sua não linearidade:

Como o avião que parece não se mover enquanto ultrapassa a velocidade do vivido, a experiência do irrespirável não é progressiva, linear, não se faz por acúmulo. Era o que Clarice Lispector chama de captação do instante / o substrato vibrante e só. Sua geometrização é circular. Mandala, escorpião enlacado diria o Davi Arrigucci sobre Cortázar. E, no entanto, se, como o avião, o irrespirável devora distâncias, neste caso não pode voltar ao ponto de partida, já que este se perdeu. A origem do irrespirável está desocupada como um apartamento vazio. Os prazos de quitação estão adiados. Nem poesia, nem prosa, algo no meio desses caminhos, as formas do irrespirável tanto podem compor um estado violento: medo, horror, excesso, privação, frustração amorosa, humilhação ou gozo como podem apenas dilatar uma palavra fazendo com que erre por suas vizinhanças semânticas à maneira dos jogos surrealistas à espreita de algum cadáver esquisito ou esboçado. Como o plástico cheio de bolhas – que envolve as encomendas frágeis – as palavras funcionam como protuberâncias que, quando postas à prova da pressão dos dedos, estouram deixando vaziar o barulho surdo e o ar viciado dos sentidos acumulados. Não são mais o que foram, não serão ainda o que agora são. Estão em trânsito, são trânsfugas. Mantêm os contornos abertos e feridos pela contaminação. São pequenas ilhas e são um arquipélago. São investimento e disfarce de um sentido único. São os irrespiráveis. (CHIARA, 2006, p. 18)

A experiência do irrespirável é uma maneira outra de performatizar a brevidade do instante, possui sua raiz na origem da epifania, da experiência estética, mas avança para este caminho de rarefação, de palavras que se dilatam, de textos que formam ilhas e ao mesmo tempo arquipélagos. A forma do irrespirável lida com as contradições: fragmento, conjunto; momento, continuidade; esvaziamento, excesso. E ao lidar com o ar viciado do cotidiano a narrativa apresenta personagens que tateiam em busca de algo que lhes confira um sentido, um estar conectado ao mundo. Uma vez que neste instante, nesta “nervura luminosa” (Cf. Noll), estão suspensos pela única coisa realmente palpável: as formas das palavras. Podemos ver essa visão reforçada no microconto *Ninguém*:

Havia um olhar sem dono flutuando entre os móveis e o lustre... Entre quadros e o pó que uma faixa de sol alumiava. De fato, havia por ali um olhar submerso, meio entorpecido talvez por uma preciosa compaixão de tudo e de nada, invisível por entre pupilas esfuziantes, diria que espumantes. Esse olhar parecia uma inseminação atávica naquela reunião de ilustres. Dominado por seu apelo vago, entrei no banheiro para lavar as mãos, não sei... como que para selar o surto de exclusão que me acendia. Vi um corpo a se banhar atrás da cortina. “Quem é?”, escutei. Balbuciei: “Ninguém”. E fui me esgueirando para a porta de serviço (CHIARA, 2006, p. 32)

Esse olhar se presentifica no instante e tateia as formas que habitam essa esquina. Os objetos apontam para esse universo além e que, contudo, mantém a personagem conectada com o mundo aquém da epifania. Objetos familiares (os móveis, o lustre, o corpo atrás da cortina), marcas do cotidiano que situam esse narrador aquém da possibilidade deste campo do extraordinário. Os objetos assumem essa aura de estranhamento aos seus olhos, mas ainda são as marcas do cotidiano, pesando e dando a essa “nervura luminosa” característica inapreensível, como algo a ponto de ser perder ou que já se perdeu. Na coexistência com o cotidiano, esse apelo vago existiria como possibilidade de os objetos assumirem um novo significado: de uma porta fechada sobre um universo desconhecido.

A porta de serviço aqui surge como a confirmação dessa frustrante experiência. A posição marginalizada da personagem-protagonista é reiterada pelo duplo distanciamento do social: seja sua exclusão do que ele denomina “reunião dos ilustres”, seja pela maneira com que se esgueira para a porta de serviço, oposto de uma saída social. É compreensível que esta personagem deslocada que foge sorratamente na cena, se movimente por meio desse “apelo vago”. Diferente de motivações que justifiquem seus passos, a personagem é guiada por este chamado que surge de um olhar que flutua, atmosfera nublada que apaga qualquer pista de identificação. Essa possibilidade que se apresenta e arrebatada a personagem, possibilidade sem nome que se identifica por um sentimento vago e que mesmo assim a encaminha para outro lugar, não o lugar de pulsões¹⁹, mas um lugar onde sua marca de exclusão se destaca ainda mais. Outra vez, a imagem de uma nervura que se destaca ao cotidiano aparece. Falo do microconto *Voluntário*, que conta:

[...] Ele ia na calçada do sol com um balde, uma toalha, pronto para o socorro que nunca acontecia. O silêncio o instigava a derramar a água na cabeça. E agora, como voltar, como seguir, ficar? Molhado, a mão a um palmo da frente, o anular e o mínimo encolhidos. Pontífice da periferia. Empedrado na sua benção secular. A sombra que ele lançava parecia o perfil de um agonizante vendo o que ninguém mais via... (NOLL, 2003, p. 474)

¹⁹ Falar do termo pulsão é inevitavelmente falar da localização do termo na teoria freudiana. O conceito de pulsão (trieb) aparece na literatura de Freud em *Os três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905) e percorre um caminho cheio de possibilidades interpretativas e suas divergências remontam até a própria tradução do termo Trieb que divide os estudiosos entre os que acreditam que o termo instinto é mais apropriado e outros que tomam partido do uso do termo pulsão, o qual utilizo. Freud em nota de rodapé diz que “A teoria das pulsões é a parte mais importante da teoria psicanalítica embora, ao mesmo tempo, a menos completa”.

Aqui, novamente, as marcas desse ordinário revelam a situação de trivialidade que circunda a personagem. Voltado para sua tarefa, para seu deslocamento súbito, ele é tomado por esse gesto que o torna Pontífice, sacralizando-o, e nessa excitação momentânea e desconhecida realiza um gesto que pode ser entendido como um batismo (o silêncio o instigava a jogar água na cabeça). Batismo profano que se volta para si mesmo. Essas misturas entre o sagrado e o profano revelam as nuances do próprio diálogo existente entre essa matéria ordinária e extraordinária que explicitamos. Aqui, o que chamo de *nervura luminosa* é caracterizado por essa hesitação diante do instante: *E agora, como voltar, como seguir, ficar?* E o que se percebe é que a personagem está diante de uma realidade impossível de partilhar com o outro, só ele a vê. Ele não caminha ou recua: é todo hesitação e dúvida.

Partindo dessas considerações acerca das intensidades e dos sentidos do irrespirável no texto e de como isso aparece representado na forma breve, podemos partir agora para uma reflexão sobre os aspectos formais da brevidade no texto. Limites que podem surgir como desafios ou escolhas autorais ou mesmo de uma performance da escrita que aponta para a já citada rarefação. Em todo caso, ao utilizar a forma breve o autor precisará lançar mão de técnicas narrativas específicas, retirando excessos e criando um texto com uma estrutura que seja útil para o efeito pretendido. Edgard Allan Poe fala um pouco do efeito provocado pela leitura em seu *Filosofia da Composição*:

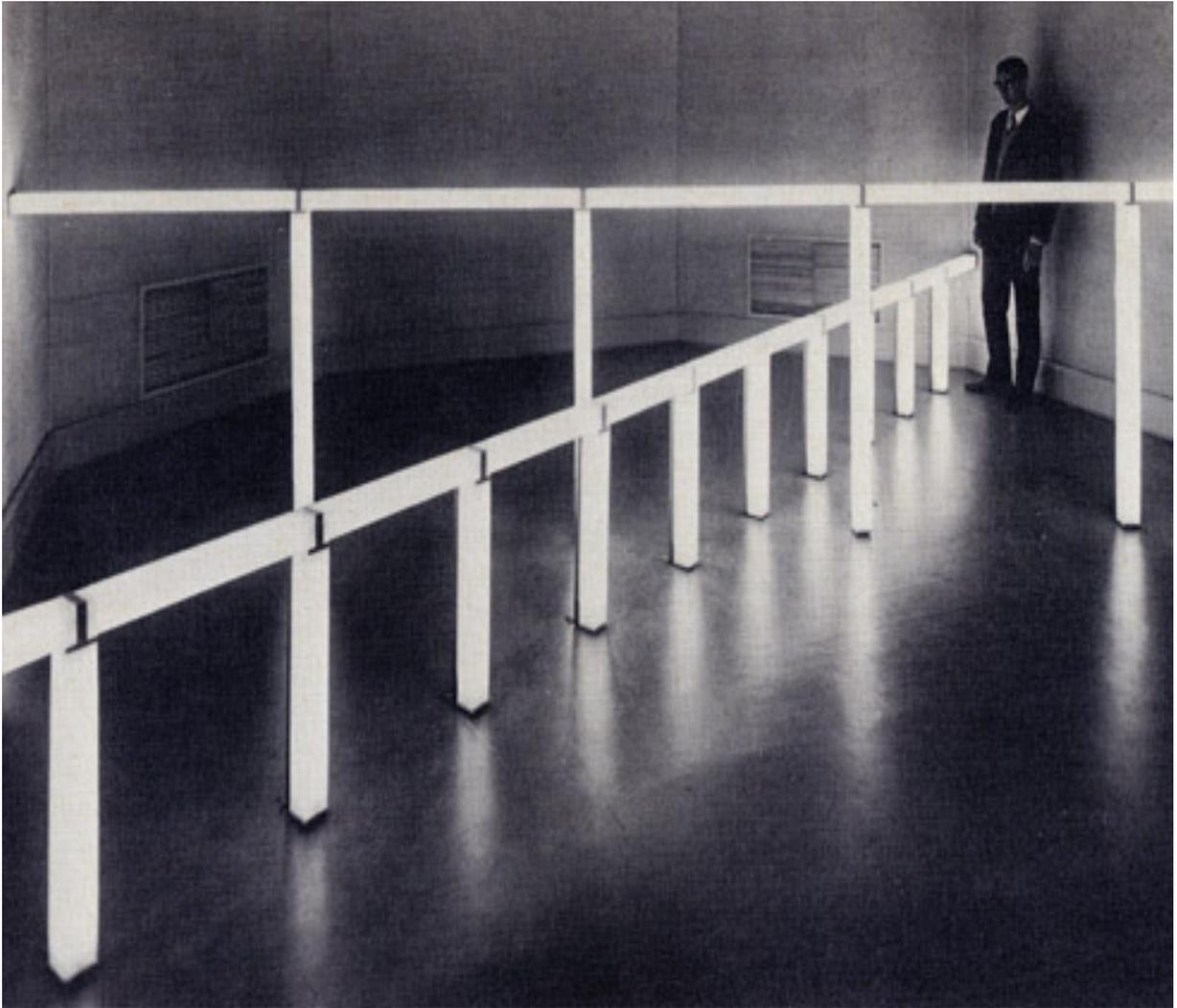
A consideração inicial foi a da extensão. Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se requerem duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. Mas, visto como, *ceteris paribus*, nenhum poeta pode permitir-se dispensar *qualquer coisa* que possa auxiliar seu intento, resta a ver se há, na extensão, qualquer vantagem que contrabalance a perda de unidade resultante. Digo logo que não há. O que denominamos um poema longo é, de fato, apenas a sucessão de alguns curtos; isto é, de breves efeitos poéticos. É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. Por essa razão, pelo menos metade do Paraíso Perdido é essencialmente prosa, pois

uma sucessão de emoções poéticas se intercala, inevitavelmente, de depressões correspondentes; e o conjunto se vê privado, por sua extrema extensão, do vastamente importante elemento artístico, a totalidade, ou unidade de efeito. (POE, 2008, p. 20-21)

Alguns pontos são importantes destacar da reflexão de Poe sobre a extensão. Um deles é a noção de efeito que um texto breve provoca no leitor. O tempo de leitura permitirá criar uma “unidade de impressão”, como coloca o autor. A leitura feita de no tempo de “uma assentada”. Esse tempo torna-se mais curto com a velocidade das transformações sociais e tecnológicas. O tempo de leitura, se fizermos uma comparação com aquela realizado no espaço das redes sociais, pode durar um instante. O tempo de rolar a tela para um próximo texto ou uma próxima imagem. Poe também irá aprofundar a questão do tempo quando afirma que textos maiores, como um poema longo, nada mais são que uma sucessão de breves poemas que se sucedem e criam um texto maior.

Há uma diferença entre os textos que são considerados breves quando pensamos as discussões teóricas sobre a microficção como, por exemplo, os que fazem uso da estrutura aforística e os que ainda carregam uma estrutura próxima ao do conto de formato mais extenso. Isso remete à ideia de totalidade e de “breves efeitos poéticos” exposto por Poe. Quando pensamos na influência do mínimo na literatura, devemos, em primeiro lugar, abrir mão da associação entre o “fácil” e o breve ou entre a concisão e o advento da internet como início da produção do formato breve na literatura. É fácil constatar que em grande parte da literatura e cultura de vários países há a presença de textos que utilizam a forma breve como expressão artística ou cultural. O haikai japonês, o fragmento alemão, as anedotas, os poemas-pílulas modernistas, todos eles são performances do breve. Em diferentes momentos, desde manifestos de rupturas a produções canônicas, o breve surge como princípio muitas vezes fundamental de alguns movimentos literários e artísticos.

Figura 7 - *Greens crossing greens*, de Dan Flavin (1966)



Fonte: site do Museu Guggenheim.

Exemplo disso pode ser visto no movimento minimalista que surgiu nos Estados Unidos nas décadas de 1970 e 1980 como um rótulo dado pela crítica especializada da época a uma produção cuja linguagem prezava pela concisão, tendo como expoente mais destacado o escritor Raymond Carver. O movimento teve como principais características a fragmentação e a representação social dos trabalhadores norte-americanos. O minimalismo é também uma alegoria das vidas que retrata, desprovidas de privilégios e marcadas por um forte pessimismo ou ausência de possibilidade de ascensão que, dentro de uma perspectiva meritocrática, são “menores”, mas que a literatura do movimento confere destaque em oposição à ideia de narrativas de grandes feitos ou de personalidades socialmente privilegiadas. Isso refletirá na sua forma estética uma vez que as

estruturas se tornam menores e os detalhes (e não o detalhamento, ou seja, a descrição detalhada) passam a ter grande importância na narrativa.

Nesse processo para alcançar uma forma enxuta e direta, o corte teve um papel importante no caso de Carver. Principalmente quando nos atemos à figura do editor que foi um agente fundamental na obra apresentada ao público. A diminuição das dimensões tradicionais de um formato clássico, no caso o conto, traz uma visão prática e visual de como a concisão (realizada pelo corte) pode se manifestar na área formal do texto literário. As visões sobre os originais de Carver e as versões que o consagraram com a intervenção do editor recebem diferentes análises. Há os que consideram a versão enxuta mais valorosa, como coloca o escritor Luiz Horácio em sua resenha para o *Jornal Rascunho* em que diz que “Carver alcançou fama e reconhecimento, apesar de sua temática repetitiva, graças à tesoura e, vá lá, ao conhecimento do terreno de Gordon Lish”²⁰. Por outro viés, Bolívar Torres²¹ aponta um decréscimo na qualidade do texto editado e afirma que os originais, sem a edição de Lish, apresentam uma qualidade e riqueza na narrativa e na caracterização dos personagens:

Lish cortou mais da metade do texto original, dando uma voz econômica à prosa de Carver, cujo estilo seco e enxuto ironicamente acabou não só consagrando o autor, como lançando um novo padrão literário. Depois de romper com o editor, o escritor continuou uma carreira brilhante até sua morte, em 1988. A dúvida, porém, sempre persistiu: teria Gordon Lish inventado Raymond Carver, como o próprio editor sempre afirmou?

Aqueles que só conhecem a versão anterior vão perceber como o sentido de história de Carver foi sacrificado em nome de um fim estilístico afirma Tess Gallagher ao *Jornal do Brasil*. Os leitores também descobrirão os contos originais com uma textura mais rica, e personagens e estrutura narrativa mais desenvolvidos. Consigo admirar a austeridade da versão de Lish. Mas não encontro nela a grandeza espiritual que faz de Carver um grande escritor, e não apenas um hábil estilista.

Entre as versões de Carver e Lish, há alterações sutis, como em “Por que não dança?”. E outras radicais, como em “Uma coisinha boa” que perdeu 80% do texto original e “Diga às mulheres que a gente já vai”, cujas descrições violentas da parte final haviam sido trocadas por uma conclusão elíptica. Todas, porém, foram decisivas: Lish reforçou o *understatement* próprios dos contos de atmosfera mas sacrificou muito do desenvolvimento psicológico e a humanidade dos personagens. (TORRES, 2009)

²⁰ HORÁCIO, Luiz. “Dupla Exumação: Raymond Carver e a figura do editor no livro *Iniciantes*”, dez. 2011. Disponível em <http://rascunho.com.br/dupla-exumacao/>

²¹ TORRES, Bolívar. “A resposta final do escritor Raymond Carver” 21/06/2009. *Jornal do Brasil*. Disponível em: <http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/06/21/a-resposta-final-do-escritor-raymond-carver/>

Partindo dessa relação de extensão, podemos ler o trecho abaixo de Walter Benjamin, em seu famoso texto “O narrador”, para entrarmos na discussão da brevidade nas manifestações artísticas mais recentes:

"Antigamente o homem imitava essa paciência", prossegue Valéry. "Iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas... – todas essas produções de uma indústria tenaz e virtuosística cessaram, e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado." Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas. (1987, p. 206)

A expressão “economia de palavras” ou conceitos como *concisão* e *brevidade* são corriqueiros nos estudos literários, seja na caracterização de movimentos de vanguarda, na análise de obras ou na descrição de projetos literários de autores. Mais do que uma ideia técnica das áreas da crítica literária ou da filosofia, esses conceitos fazem parte do imaginário popular e são constantemente revisitados em vários momentos da história da nossa literatura. Contudo, por mais próximos e familiares que sejam, é possível dizer que seu uso é bastante peculiar e muitas vezes flexível, aplicando-se tanto em um romance quanto em uma produção fragmentária, por exemplo. Dizer que uma obra é concisa, por exemplo, não significa que ela é necessariamente “breve” ou “curta” (na concepção de extensão). A característica da concisão pode ser aplicada a longos textos como uma natureza da escrita e não necessariamente em relação à extensão da obra. Norman Friedman, no ensaio “O que faz um conto ser curto” coloca que:

Uma história pode ser curta, para começar com uma distinção básica, seja por uma ou pelas duas razões fundamentais: o próprio material pode ser de menor alcance, ou o material, sendo de maior escopo, pode ser reduzido a fim de maximizar o efeito artístico. A primeira razão tem a ver com o objeto da representação, enquanto a segunda, com o modo pelo qual ele é representado. Desse modo, iremos falar sobre o tamanho da ação (que pode ser ampla ou reduzida e que não deve ser confundida com o tamanho da história, que pode ser curta ou longa), e sobre sua estrutura estática ou dinâmica; e, então, sobre quantas de suas partes podem ser incluídas ou omitidas; a escala na qual podem ser mostradas e o ponto de vista pelo qual pode ser contada. Uma história pode ser curta em função de qualquer um desses fatores ou de qualquer combinação [...]. (2004, p. 221)

Um texto conciso (ou extremamente conciso) deve ter uma estrutura obviamente enxuta, em que redundâncias e supérfluos foram eliminados. Por conta disso, é muito comum que descrições sejam descartadas e que personagens dispensem, em muitos casos, apresentações. A narrativa pode assim assumir uma estrutura *in media res*, muitas vezes associada ao instantâneo, à fotografia ou ao flagrante do instante. Para potencializar essa característica da concisão, os autores fazem uso de muitos recursos como, por exemplo, de intertextualidade, paródias ou pastiches, que serão fundamentais na construção de formas breves extremamente concisas dentro da seara da microficção.

O enquadramento na narrativa

Um exemplo representativo de performances da forma breve na literatura brasileira pode ser visto na produção do escritor Rinaldo de Fernandes que possui uma produção significativa no gênero conto que é descrita pela crítica Regina Zilbermann, no texto intitulado “Mestre do conto”, dessa forma:

Da tradição do conto, Rinaldo de Fernandes retira seu nódulo básico – a brevidade do texto, já que, materialmente, as histórias consomem poucas páginas, suscitando, pois, o tipo de leitura previsto por Edgar Allan Poe a propósito da poesia, cuja apropriação se faz de uma só vez. Com efeito, a leitura dos contos de *O professor de piano* supõe um ato único por parte de seu destinatário, que não interrompe sua apreensão dos eventos apresentados antes de chegar a seu final. (2010, p. 90)

Rinaldo trabalha com formatos breves desde seu primeiro lançamento, *O caçador*, de 1997, onde figuram textos de até dez linha. Em 2013, lançou *Confidências de um amante quase idiota*, em que reúne microcontos e confirma na obra um projeto literário voltado ao formato breve. O livro possui 90 textos, microcontos em sua maioria, e traz narrativas que tematizam o desalento, desejos não realizados, incesto, decadência familiar, sexualidade, violência, dentre outros temas. No prefácio ao livro, Luís Augusto Fisher exemplifica com o conto “O casebre” a capacidade de Rinaldo Fernandes de criar em seus textos uma “teoria do efeito, aquela que Poe formulou para explicar um poema seu, ‘O corvo’” (p.10) ou, como coloca Leonardo Davino de Oliveira sobre a obra do autor “extração do muito

do pouco”, o “gesto metafórico de tirar as ‘formigas do dente como fio dental’”²². Podemos ver essa presença que pulsa da falta que a redução da dimensão provoca no microconto de Rinaldo Fernandes:

O CASEBRE

Beirando a estrada, recuado, entre rochas bicudas, o casebre. Dizem que o velho a mantém acorrentada. A menina. (2013, p.45)

Fernandes utiliza no microconto acima o recurso da elipse na narrativa para criar um ambiente de tensão em que significados sombrios são sugeridos (o crime, a violência), mas, acima de tudo, a narrativa lança mão do incômodo que uma suposta passividade dos que têm conhecimento do que foi narrado possam ter. O sujeito indeterminado expresso pelo verbo na 3ª pessoa do singular, “dizem”, coloca em questão a possibilidade de um quadro tão assustador ser tratado como um “boato”, algo dito sem qualquer preocupação. O horror da cena é intensificado pela ausência de detalhamento. Quem é a menina? Por que sabem e não fazem nada? Essa falta produz uma tensão que aponta, neste caso, para um caráter de violência e de transgressão do social. Moacir Scliar, sobre a escrita de Fernandes, afirma

Rinaldo de Fernandes capta o drama da sociedade brasileira atual, uma sociedade que sofre o choque de uma modernidade caótica com valores tradicionais, e na qual as pessoas pagam o preço de um suposto progresso através do isolamento e da solidão - solidão que aparece em "O mar é bem ali". [...] Mas, e isto é importante notar, não falta lirismo à narrativa de Rinaldo de Fernandes, não falta poesia. Poesia e lirismo, ao mesmo tempo em que completam o quadro complexo de uma realidade fragmentada, funcionam como um elemento de resgate, de esperança mesmo - esta esperança que mantém o brasileiro vivo, e que mantém o conto brasileiro vivo. É mérito de Rinaldo de Fernandes ter compatibilizado tantos e tão diferentes componentes. E é prova de seu talento as belas histórias que nos oferece. (SCLIAR, 2005, p. 9-10)

O fascínio pela expressão diminuta não reside apenas na mancha da página, mas também no mistério que pode provocar, como no microconto citado, ao encerrar em si tudo que nunca se saberá sobre o narrado. Encapsulado como um cristal. A

²² OLIVEIRA, Leonardo Davino de. “Molhado de chuva da lua: O livro dos 1001 microcontos, de Rinaldo de Fernandes”. In FERNANDES. Rinaldo de. Rinaldo de Fernandes: contos reunidos. São Paulo: Novo Século Editora., 2016.

multiplicidade de sentidos inerente à forma breve não permite uma perspectiva unívoca do narrado. Ele condensa em sua estrutura mínima sua potencialidade significativa. Em outro microconto, podemos perceber como a violência e a tensão elíptica trabalham juntos na narrativa:

CARNE ACESA

Eles se beijavam no elevador, nos corredores do prédio. Se amavam tanto, que o vizinho solteirão da esquerda guardava por eles uma vermelha inveja. Uma tarde, sem que ninguém soubesse por que, eles se enforcaram no banheiro. Houve muito tumulto, carros da polícia parados em frente ao edifício, as equipes de TV.

O sol caía sobre as marquises e a cabeça dos curiosos na rua. Um senhor dizia para uma mulher passando ali:

— Eles se suicidaram.

Uma comerciária acrescentava:

— Dizem que eles se gostavam muito.

— Que coisa!

Enquanto isso, o solteirão, na janela do seu apartamento, vendo todos lá embaixo, mordía com sabor a carne acesa de uma enorme goiaba.

(2013, p. 33)

O autor utiliza a brevidade para criar o elemento de tensão, mais uma vez intensificado pela economia de informações e elementos na narrativa. Nesse espaço, destaca-se o recurso sinestésico como alegorias do desejo e da inveja: “uma vermelha inveja” e “carne acesa”. A violência surge tanto pela descrição da cena da morte do casal, mas também pela satisfação sugerida na mordida do solteirão. Há uma recorrência do recurso de localização como um direcionamento sugerido na narrativa para o olhar do leitor. Assim como vimos no conto “O casebre” que se inicia por uma indicação geográfica (“Beirando a estrada, recuado, entre rochas bicudas, o casebre”), a localização aliada ao formato breve provoca uma reflexão sobre o corte e a configuração de uma cena ou, melhor dizendo, de um *frame* fotográfico.

São também recorrentes as imagens que remetem a uma localização, um enquadramento na narrativa, na microficção de João Gilberto Noll. Janelas, esquinas e lugares são elencados para marcar essa posição de observador da personagem

ou narrador no texto. Tal característica se aprofunda quando observamos os títulos de outros trabalhos de Noll, como, por exemplo: *Hotel Atlântico*, *O Quieto Animal da Esquina*, *A Céu Aberto*, *Berkeley em Bellagio*. Estes títulos aludem a uma localização, que pode ser mínima (esquina) até uma localização geográfica (Bellagio, Hotel). Em *Mínimos, múltiplos, comuns*, alguns títulos também remetem a esta ideia de espacialidade: “Na correnteza”, “Zé na margem”, “Na cozinha”, “Encruzilhadas”, “Altar lateral”, “Na clínica”, “Em Brasília”... Mais do que o nome de um lugar, estes títulos marcam uma posição. E esta posição revela este lugar do observador ou daquele que é observado. Como também vimos no conto “Carne acesa” de Rinaldo Fernandes, quando localiza o solteirão “na janela do seu apartamento”, observando a movimentação em volta da morte do casal apaixonado. Essas imagens falam deste testemunho do olhar, desta habilidade em reter determinada cena como forma de prolongar sua existência. O seguinte microconto de Noll revela este aspecto de lugar do observador que tento demonstrar:

Chegou e precipitou-se sobre o tapete, talvez uma exaustão que não lhe concedesse tempo de ir até a cama. Depois o corpo me pareceu em algum rito com pendores para a prostração. Eu entrara naquela casa pela janela dos fundos. Via tudo de um ângulo velado, atrás da cortina. Pensei o que faria com aquele homem deitado. Esperaria que ele saísse do transe para só aí me aplicar naquilo que me trouxera ali? (NOLL, 2003, p. 463)

Destaco os seguintes aspectos: a localização da personagem/narrador (*atrás da cortina*) e sua posição como observador de uma cena da qual não participa: o homem/corpo estirado no tapete. Esta relação com olhar é artifício do escritor, mas também assume essa faceta *voyeurística* da personagem. Caracterizado principalmente pela postura de observador, essa manifestação do instante no narrado remete à característica do narrador pós-moderno, descrito por Silvano Santiago:

O narrador se subtrai da ação narrada [...] e, ao fazê-lo, cria um espaço para a ficção dramatizar a experiência de alguém que é observado e muitas vezes desprovido de palavra. Subtraindo-se à ação narrada pelo conto, o narrador identifica-se com um segundo observador – o leitor. Ambos se encontram privados da exposição da própria experiência na ficção e são observadores atentos da experiência alheia. Na *pobreza da experiência* de ambos se revela a importância do personagem na ficção pós-moderna; narrador e leitor se definem como espectadores de uma ação alheia que os empolga, emociona, seduz, etc. (SANTIAGO, 1989, p. 40)

Leitor e narrador se conectam nessa experiência de observação do outro. Essa marca do pós-modernismo de que Silviano Santiago fala diz respeito a esta dificuldade de “intercambiar experiências”, de extrair-se da ação narrada e lançar este olhar ao outro, neste “[...] movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno.” (SANTIAGO, 1989, p. 38). Esta sedução que a experiência do outro provoca revela a própria pobreza da sua experiência e isto é partilhado com o leitor que acompanha este olhar que narra a alteridade.

Este exercício do olhar, portanto, é, nos exemplos citados, de um instante que se enquadra. Resignado a lançar olhares para algo que não pode possuir nesta fratura do tempo em que a observação se realiza.

[...] seu olhar exercitava aflito o dom de sua cobiça sobre vinhos, cachecóis, mulheres, bichos. Embora desconfiasse de que, no fundo, não queria nada. Os outros é que maliciavam o seu olhar, aprisionando-o. Então cumpria a tarefa de desejar o alheio de forma abnegada. Às vezes, não. Às vezes sentava-se num café e olhava o ambiente sentindo-se à beira de um limite que não sabia definir. Depois daquela mirada desejante ele saltaria para onde mesmo? Para lá onde o olhar não será visto nem se fará necessário. (NOLL, p. 442)

A narrativa aponta para essas localizações que, tal qual o sujeito que narra, refletem essa marginalidade. Seja por estar *atrás da cortina* ou *na janela do seu apartamento* ou por esta cobiça que fala da falta e desejo e que move o olhar desta personagem. Ele observa como se a observação fosse a única forma de possuir aquilo que o olhar alcança. Olhar que abarca os corpos e as paisagens. Como no exemplo a seguir do livro de Fernandes:

O Apito

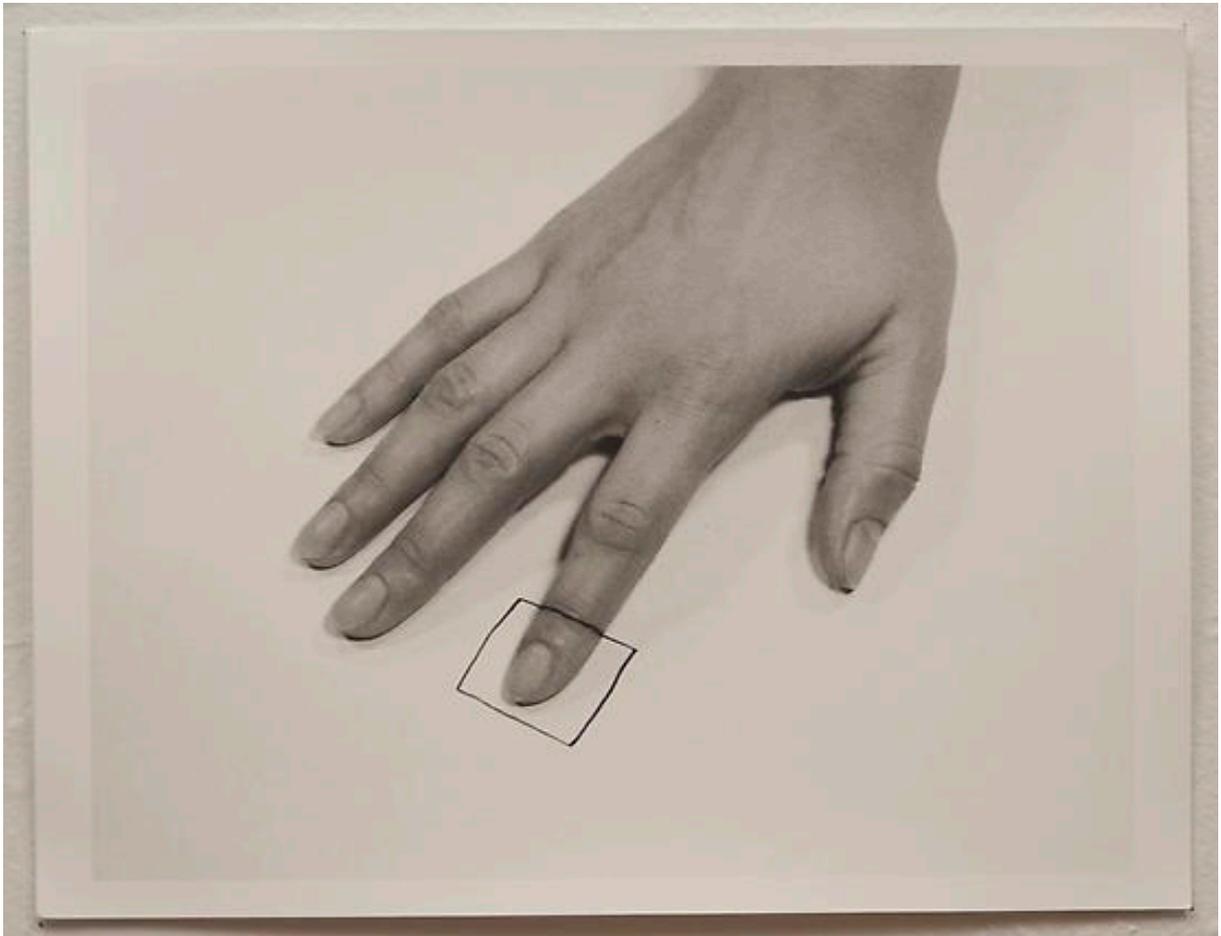
A mendiga mijava ao pé do muro, sem se importar com ninguém. Na sombra do poste, próximo, o guarda apertando o apito. (2013, p. 48)

Este exercício encaminha para uma nova experimentação: a de realizar uma cartografia dos lugares pelo viés da efemeridade, da falta e do fragmento, aqui com o sentido de recorte. A própria localização das personagens não é algo no qual possa se sustentar, uma vez que seu tempo e lugar adentram nessa fluidez, insegurança, algo prestes a se desfazer, efêmero como tudo que as circundam:

“Quando na esquina ergui o braço, suspeitei não estar mais no dia que eu dava como certo.” (NOLL, p. 78).

3 ESPAÇOS FRONTEIRIÇOS

Figura 8 - Lílana Porter, The Square I, 1973



Fonte: site da artista.

3.1 A “Forma Breve”

Figura 9 – “Der Höllische Proteus” (O Infernal Proteus) de Erasmus Finx



Fonte: Wikipédia

Na literatura Hispano-americana, há uma crença de que o Deus Proteus é o deus da microficação. Isso se deve ao adjetivo “proteico”, pouco utilizado na língua portuguesa, mas muito comum na língua espanhola para fazer referência a uma das

características da microficção: seu aspecto multiforme. A palavra em sua definição no dicionário diz “Aquele que muda de forma, de ideia ou de aspecto”. Na mitologia grega, Proteus é um deus do mar filho de Poseidon e Tétis e guardador do “rebanho” do pai, que são os grandes peixes dos mares. Proteus possuía o dom da profecia e a capacidade de se metamorfosear como forma de fugir dos seus inimigos ou daqueles que o procuravam para saber o futuro. Na Odisseia, quando Menelau, rei de Esparta, vai até ele para descobrir se poderia retornar à sua Terra após a guerra de Troia, Proteus vai mudando de forma, transformando-se em figuras horríveis para desencorajar e assustar o irmão de Agamémnon. Contudo, Menelau não desiste, vence seu medo e Proteus termina por responder ao único que foi capaz de capturá-lo.

A associação entre o mito de Proteus e a microficção está, portanto, na multiplicidade de formas que o formato pode assumir, todas, contudo, marcadas pelo seu caráter breve. Nos anos em que escrevi esta tese, observei uma popularização da expressão “forma breve”, que foi utilizada como nome em algumas iniciativas literárias. “Formas Breves”, à guisa de exemplo, é o nome do selo digital de contos inaugurado em 2014 pelo escritor Carlos Henrique Schroeder, que defende a natureza contista brasileira que, segundo o próprio, é negada pelas grandes editoras. É também o nome da oficina de escrita realizada pelo escritor Ronaldo Bressane na Casa do Saber em 2015, voltada à produção e avaliação de, como ele chama, “ficções curtas”. Outras duas produções homônimas são a revista eletrônica portuguesa²³ que se dedica às produções literárias breves (alguns números são voltados, por exemplo, ao conto, ao poema em prosa, à microficção, ao teatro mínimo, à novela, etc.) e o livro publicado na Itália em 2016 resultado de uma conferência internacional que teve lugar na Universidade de Turim em abril de 2014 sobre o tema.²⁴

²³ Endereço eletrônico da revista “Forma Breve” em Portugal:
<http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve>

²⁴ Livro organizado por Daniele Borgogni, Gian Paolo Caprettini, Carla Vaglio Marengo e publicado pela Accademia University Press (2016).

Figura 10



Legenda: algumas publicações que utilizam o título formas breves: 1. Capa do livro italiano *Forma Breve*. 2. Capa da edição da revista portuguesa e 3. Material de divulgação do selo formas breves.
 Fonte: Sites das respectivas editoras.

A ideia de nomear essas manifestações literárias de “forma breve” surge de uma associação simples das palavras que constituem a expressão. Contudo, o aprofundamento das leituras e o avanço da tese revelaram que a expressão circula há muito nas áreas da crítica e da literatura tanto no Brasil como no exterior. Dessa

forma, a escolha por nomenclatura foi o ponto de partida para pensar uma sistematização de uma produção literária e de um pensamento crítico acerca do breve. O seu aparecimento frequente ao longo do tempo está associado às tentativas de nomear e abarcar o conceito dessas produções que utilizam da estratégia do breve como extensão para propor textos com grande potencial significativo, além de dar protagonismo a uma discussão da forma na literatura.

É importante pontuar que a expressão “formas breves” aparecerá em alguns estudos fazendo referência ao conto tradicional, à crônica e a outras expressões literárias como o poema em prosa e a novela, além de também abarcar epigramas, anedotas e chistes, só para citar alguns. Percebemos assim que quando falamos de forma breve estamos, em alguns estudos, diante de um vasto campo de atuação cujas noções de “brevidade” estão em oposição a formatos tradicionais como o romance ou poemas épicos, por exemplo. Por outro lado, o conceito de brevidade da expressão pode também se opor a esses formatos que são também concebidos como breve. Sendo assim, um “microconto” é uma forma breve de um conto que também é considerado uma forma breve quando comparado ao romance, por exemplo. Nesse sentido, o conceito pode ser associado a uma composição semelhante à estrutura da boneca Matryoshka, criando desdobramentos e radicalizando o breve. Dessa forma, não é estranho que exista quem defenda que um nanoconto é uma forma breve do próprio miniconto/microconto, mesmo que apareça em outros lugares como sinônimos.

Uma das questões que envolve este universo é a elucidação da problemática de sua nomenclatura, definição e limites. Constantemente as nomenclaturas existentes são questionadas, principalmente por estarmos lidando com um *corpus* formado por um universo tão plural de textos que desafiam as fronteiras entre gêneros. Mesmo os conceitos clássicos de conto ou romance estão sempre sendo desafiados ao longo da história da literatura. Mas como estudar esse assunto sem definir suas fronteiras?

O próprio movimento da crítica literária é posterior ao da produção dos textos. Somente quando há um *corpus* consolidado que os estudos se debruçam na análise desse novo “gênero”, criando limites e definições que por si só são impossíveis de se manter à medida que o tempo passa e as produções se multiplicam. Isso se dá, em alguns casos, pelo próprio impulso em que esses textos são produzidos: movidos por um desejo de ruptura e de destruição dos moldes em que a literatura

muitas vezes se engessa na tentativa de sistematizar a produção de determinado período.

O que se convencionou chamar de forma breve aqui precisa ser visto como um conceito abrangente, uma performance do literário voltada ao breve, ao conciso. Para compreender melhor o caráter amplo da expressão, é imprescindível passar por algumas de suas aparições em discussões críticas sobre estruturas literárias breves tanto na prosa quanto na poesia. Exemplo disso pode ser visto nos estudos sobre o haikai, uma forma breve por excelência da poesia. E tal afirmação é coerente com o que diz Roland Barthes em seu livro *A preparação do Romance* (v.1):

Entretanto o Terceto do Haikai exerce sobre nós uma fascinação – não pela métrica, é para nós impossível, mas por seu tamanho, sua tenuidade, isto é, metonimicamente, pela aeração com que ele gratifica o espaço do discurso →Haikai: **forma breve por excelência**. (2005, p. 53-54) [grifos nossos]

No livro *A arte no horizonte do provável*, Haroldo de Campos escreve um capítulo intitulado “A poética da brevidade”, em que trata especificamente do haikai japonês, ressaltando sua “linguagem altamente concentrada e vigorosa” e sua influência na literatura ocidental como modelo de forma sintética máxima. E destaca:

Não me parece justificada a aura de melifluidade e exotismo gratuito que a visão ocidental procura, frequentemente, emprestar ao haikai, desvitalizando-o em sua principal riqueza – a linguagem altamente concentrada e vigorosa – para apresentá-lo como um produto arrebicado daquilo que EP denominou, no mesmo ABC of Reading, “rice power poetry”, ou seja, “poesia-pó de arroz”. A inspeção do texto original de alguns haicais [...] revela, na sua estrutura gráfico-semântica, a existência de processos de compor e técnicas de expressão [...] que só encontram paralelo em pesquisas das mais avançadas da literatura ocidental contemporânea. (CAMPOS, 2010, p.55-56)

Ao ressaltar, dentre suas características, a potência de sua concisão, Campos afirma como sua estrutura e apelo à visualidade, presentes na forma do *kanji* (ideograma japonês), influenciaram alguns movimentos da literatura ocidental, como é o caso do Imagismo protagonizado pelo poeta Ezra Pound no início do século XX, que, dentre suas características, nos interessam a precisão, a concisão, o abandono do supérfluo e a valorização da imagem clara. H. Masuda Goga (1988), em *O Haikai no Brasil*, registra a primeira publicação de um haikai em nosso país no ano de 1919, de autoria de Afrânio Peixoto, em seu livro *Trovas Populares Brasileiras* e o

apresenta como “uma forma elementar de arte, mais simples ainda que a nossa trova popular” (GOGA, 1988, p. 22). Goga também pontua que a transmissão do haikai para o Brasil não se fez da língua original do Japão, mas de traduções dessa para as línguas espanhola e francesa, muito embora existisse uma inserção na cultura nacional de haicais em sua forma original realizada pelos imigrantes nipônicos. Mesmo que Afrânio esteja registrado como quem introduziu a forma em nossa poesia, foi Guilherme de Almeida quem divulgou o formato, atingindo um público maior devido à sua popularidade nas décadas de 1930 e 1940. Goga diz que Guilherme estimulou o seu abasileiramento e discute-se, ainda hoje, se sua maneira foi a melhor forma de “adaptação” para o formato em nossa língua. Como se observa no intitulado “o haikai”: “Lava, escorre, agita/ a areia. E enfim, na bateia,/ fica uma pepita”. Assim Paulo Franchetti descreve esta “apropriação da forma” pelo poeta:

Começou por atribuir um título ao terceto, o que lhe permitia aumentar um pouco o tamanho do mesmo e torná-lo mais palatável por essa espécie de orientação de leitura que um título muitas vezes proporciona. Também tratou de dar ao poemeto uma estrutura rímica muito cerrada, de modo a tornar musical – em nossos termos – o que de outro modo poderia parecer um tanto desarticulado. Na estrutura de versos de cinco/sete/cinco sílabas métricas dispôs duas rimas: uma unindo o primeiro com o terceiro verso, e outra interna ao segundo verso, ocupando a segunda e a última sílaba. (FRANCHETTI, s/d)

Tal incorporação nos remete a uma reflexão feita por Silvano Santiago (2000) no clássico “O entre-lugar do discurso latino-americano”, em que diz que a “maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e *pureza*” (SANTIAGO, 2000, p. 16). Segue dizendo que estes conceitos “perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural” (id., *ibid.*) à medida que a “contaminação” ocorre. Deslocando esta teoria para a inserção do haikai no Brasil, observamos que, mais do que entrar na seara da discussão do purismo da tradução do formato para a língua portuguesa, importa o registro de sua inserção e apropriação pelos poetas como no caso de Guilherme de Almeida e, posteriormente, com caso igualmente notório, Paulo Leminski. O formalismo, no sentido de observância de regras na busca de uma tradução fidedigna, é louvável, mas, para o presente estudo, interessa como esta forma mínima de forte apelo visual contamina a produção artística, não somente pela imitação/ressignificação da forma, mas pela

apropriação e conseqüente ruptura com o próprio formato (unidade) como Santiago descreve em seu texto.

Essas *formas breves* atuam portanto no espaço de ruptura ou de experimentação, neste “horizonte de expectativa”. A forma breve situa-se na junção ou no diálogo presente entre os procedimentos de uma “escrita breve” que elenca características como síntese, precisão, sobriedade, narrativa esquemática e uma estrutura que potencializa e leva ao extremo suas possibilidades literárias. A expressão não é nova e, como comprova a citação de Barthes, já circula nos textos críticos há algum tempo. O seu conceito, portanto, é o que permite maior mobilidade na diversidade dos textos breves encontrados em nossa literatura uma vez que ele atravessa as fronteiras limitadoras que segregam os textos entre prosa e poesia, principalmente, esquivando-se em determinados pontos das controvérsias de gênero que, embora pertinentes, não precisam ser evocadas a todo instante quando falamos sobre o breve na literatura.

Ricardo Piglia também usa a expressão em destaque quando lança em 2000 o livro *Formas breves*. Utilizando textos curtos, aproxima ficção e crítica em uma prosa concisa e rápida, mesclando diversos registros, como os de caráter diarístico e ensaístico. Piglia reúne no livro as “As teses sobre o conto” e “As novas teses sobre o conto”. Na primeira seção, argumenta a existência de duas teses que fundamentam a leitura do conto: (1) um conto sempre conta duas histórias e (2) a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. Piglia diz que a “arte do contista consiste em saber cifrar a história” e a arte de um conto bem escrito está na presença dessas duas histórias: uma implícita e outra aparente que atuam de forma que seu desfecho abra a superfície que dá acesso a essa “verdade secreta”.

Em outro polo, o elogio à rapidez e conseqüentemente à brevidade nas narrativas de tradição oral aparecerá também em *Seis propostas para o próximo milênio*, de Italo Calvino. O autor afirma que o conto, como narrativa de origem oral, precisa de efeitos de ritmo e concatenação para que o ouvinte/leitor, mesmo diante de texto desprovido de detalhamentos estilísticos, compreenda e aproveite a experiência da leitura. Dito isso, ele estende esta característica para a literatura de maneira mais ampla:

Dado que me propus [...] recomendar um valor que me seja especialmente caro, o valor que hoje quero recomendar é precisamente este: numa época

em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando a reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea, a função da literatura é comunicação entre o que é diverso pelo fato de ser diverso, não embotando mas antes exaltando a diferença, segundo a vocação própria da linguagem escrita. (CALVINO, 1990, p. 58)

Da oralidade à escrita, Calvino expõe que o “êxito do escritor, tanto em prosa quanto em verso”, está na busca pela expressão verbal precisa, o que chama de *mot juste*, que se caracteriza pela criação de uma expressão memorável e concisa. Como ele mesmo expõe, existe uma dificuldade óbvia em manter esta “tensão do músculo-linguagem” em obras mais extensas: ela irá se realizar de melhor maneira em textos curtos. Podemos, mais uma vez, observar o aparecimento da expressão “forma breve” quando Calvino argumenta:

É verdade que a extensão ou brevidade de um texto são critérios exteriores, mas falo de uma densidade especial que, embora possa ser alcançada nas composições de maior fôlego, tem sua medida circunscrita a uma página apenas.

Ao privilegiar as **formas breves**, não faço mais que seguir a verdadeira vocação da literatura italiana, pobre de romancistas mas rica de poetas, os quais, mesmo quando escrevem em prosa, dão o melhor de si em textos em que um máximo de invenção e de pensamento se concentra em poucas páginas [...] (id., p. 62) [grifo nosso]

Calvino, ao propor a concisão, já demonstra que é pela forma breve que esta qualidade atinge sua potência máxima. Isso é reforçado na sua afirmação de que (dentro dessa reflexão sobre a rapidez na literatura) imagina “imensas cosmologias, sagas, epopeias encerradas nas dimensões de um epigrama”. Ele percebe que a forma breve é uma maneira de desobstruir a literatura afogada nos excessos de nossa cultura bombardeada pelo número inassimilável de informações e demandas.

A expressão “formas breves” possibilita abarcar a diversidade de formatos que esta seara engloba, dos contos que chegam à radicalidade do epigrama aos que se confundem com as definições do conto moderno. Uma expressão de cunho macroscópico que engloba todas as pequenas singularidades existentes neste amplo universo de *microformas*. A utilização do termo também permite uniformizar o invencionismo de nomes que a própria falta de uma teoria formal suscitou. Diversas nomenclaturas existentes são utilizadas em muitos textos teóricos e também pelos escritores, como microconto, miniconto, microficção, nanonarrativa, microrrelato, *flash fiction*, nanoescritas, conto-haikai etc.

A multiplicidade de nomes é também sintomática de uma procura por definir e controlar este *corpus* tão imprevisível. As nomenclaturas existentes, em geral, usam a estratégia de aproximação com categorias definidas para situá-las na produção literária de seu tempo. Quando se utiliza a expressão forma breve, propõe-se expandir o alcance do que entendemos como uma poética do mínimo, ao reconhecer nela um experimento da brevidade explícito tanto na sua forma como na experiência da leitura. Essa escolha não ignora os avanços em relação a um estabelecimento de uma nomenclatura e de um lugar como gênero independente que podem ser vistos, em especial, nos textos críticos hispano-americanos, apenas busca realizar um exercício de reflexão crítica sobre os diálogos e relações existentes entre o texto e a forma, o texto e os limites, o texto e o autor, texto e leitor sob a égide de um conceito mais amplo de brevidade que tem, ao longo do tempo, desenhado uma linha tênue que une, pela expressão, teóricos como Barthes, Calvino e Piglia e possibilita levar esta reflexão além dos limites de gêneros de nossa literatura.

3.2 Microficção

El minicuento, como el relámpago, es breve, intenso y conciso. Breve porque su acción transcurre ante nuestros ojos en segundos. Intenso porque conjuga brevedad, belleza y energía. Conciso porque para desarrollarse apenas requiere de un minúsculo espacio, esto es, pocas líneas o palabras.

Amando José Sequerra

Os estudos que buscam uma descrição tipológica das formas breves utilizam o termo, em português, microficção (em espanhol, *microficción*) para tratar dos textos de natureza brevíssima que abordamos aqui. A *microficção* refere-se aos textos em prosa em formato micro. A delimitação espacial (que vai definir os espaços e fronteiras desse “micro”) é em muito baseada na visão de alguns críticos da literatura hispano-americana. A primeira que podemos mencionar é a de Lauro Zavala, que a define como aquela que cabe no espaço de uma página e é ampliada

e detalhada já na abertura da clássica obra sobre o tema de David Lagmanovich (2006), *El microrrelato: teoría e historia*, em que diz:

Debido a su insólita brevedad, estos textos cabían en una página o página y media de composición tipográfica habitual, como la de este libro. Solían descomponerse em dos párrafos – tal vez el primero más extenso y detallado, el segundo más terminante y sorprendente – y con frecuencia tenían tan solo un párrafo, que podría alcanzar tan solo entre unas diez y unas veinte líneas de extensión. Cuando no estaban organizados así, tenían un mayor número de párrafos, pero éstos eran breves y tendían a adoptar un cierto tono enumerativo. Tampoco era inusual que estos nuevos textos, a pesar de sus escasas dimensiones, afrontaran la tarea de reescribir o volver a contar viejas historias, leyendas o episodios clásicos. (LAGMANOVICH, 2006, p. 11)

Sua obra revisa vários pontos de contato entre microficção e outros gêneros como, por exemplo, a poesia, e como esses pontos geram um efeito de ressonância e aproximação na microficção. Mais do que afastar essas vertentes, ele as aproxima para poder estabelecer suas diferenças. O autor também completa que, em sentido oposto, o limite da brevidade está nos microrrelatos de uma linha e problematiza como o estabelecimento de limites pode desfocar o *corpus* do formato:

Se ha sugerido que el límite máximo del microrrelato está dado por la cifra de... ¿cuál? ¿1.500 palabras, 1.000 palabras, 300 ó 400 palabras? La imprecisión creada por la aritmética, esa disciplina aparentemente tan exacta, es notable. Una sola observación la destruye. Si la extensión máxima aceptable para la minificción es –supongamos – de 400 p
¿dejaremos en el corpus un texto de 398, y al mismo tiempo eliminaremos uno perfectamente afín, pero donde la cuenta asciende a 405? Y si esta doble decisión parece absurda, como sin duda lo es, ¿de qué nos sirve la regla de las 400 palabras? (p. 37)

Contudo, observamos uma tendência de classificar o microconto como aquele que cabe em uma página, mais do que estabelecer limites a partir de palavras ou caracteres. A “medida” contribui para uma identificação visual, quando no livro, do formato, mas também esbarra no formato da edição que irá influenciar a apresentação do texto na página. A discussão acerca da existência de uma estrutura mínima do conto como forma micro ou uma miniatura é exposta por Dolores M. Kock quando aborda a distinção que é recorrente nos textos críticos hispano-americanos entre microrrelato e microconto (ou miniconto). Para a autora, o surgimento na literatura dessas formas e seu desvio dos modelos tradicionais aconteceram muito antes de existir um arcabouço crítico apto a compreendê-las. Por isso, considera importante a distinção entre os vários formatos/materialidades que a forma breve

assume dentro da categoria da microficcão. Seu estudo sobre a diferenciação das categorias microrrelato e miniconto datam de 30 anos, o que confirma o amadurecimento já citado de sua crítica. Para ela, a distinção se dá pela presença no microconto de características estruturais próprias do conto enquanto no microrrelato há a predominância de uma linguagem híbrida:

[...] Cómo podría diferenciarse el microrrelato del minicuento? En el minicuento los hechos narrados, más o menos realistas, llegan a una situación que se resuelve por medio de un acontecimiento o acción concreta. Por el contrario, el verdadero desenlace del microrrelato no se basa en una acción sino en una idea, un pensamiento. Esto es, el desenlace de un minicuento depende de algo que ocurre en el mundo narrativo, mientras que en el microrrelato el desenlace depende de algo que se le ocurre al autor. Esta distinción no es siempre fácil. Otra característica esencial del microrrelato es la fusión de géneros. Algunos elementos narrativos lo acercan al cuento convencional, pero el microrrelato se aleja de los parámetros del cuento y del minicuento porque participa de algunas de las características del ensayo y del poema en prosa. (KOCH, 2013)

O microconto seria aquele que abriga uma ação narrativa que se resolve por meio de um acontecimento ficcional, já o microrrelato não baseia sua narrativa na ação, mas em um pensamento, podendo se manifestar como uma paródia, uma epifania ou uma ideia explícita ou subentendida. Até aqui parece clara esta divisão, mas na prática pode haver alguma dificuldade em diferenciar claramente estas duas vertentes, visto a própria hibridização dessas formas.

A autora também afirma que nem todas as minificções/microficcções são microrrelatos ou microcontos, visto que há formas intermediárias como, por exemplo, as existentes no romance fragmentado. Essa categorização, embora interessante, complexifica a classificação dos textos microfccionais. A dicotomia ação narrada/pensamento perde muito de sua força distintiva à medida que o texto radicaliza em suas formas. Outra questão é a pluralidade da matéria narrada, muitas vezes a ação narrativa pode abrigar um momento epifânico e vice-versa. As noções de ação narrativas tornam-se bastante frágeis quando tratamos de microficcções de tamanho reduzido como as de menos de dez palavras. Acredito que a importância desta distinção feita por Koch está na percepção de diferentes tipos de performance do breve no texto microficcional. Elencar algumas de suas formas usuais é mais válido do que a tentativa de cair na formalização própria dos estudos de gênero. Esta posição está em consonância com o pensamento do crítico Lagmanovich que diz:

Para el autor de este libro, en cambio, minicuento y microrrelato son dos formas de mentar la misma cosa. ¿Qué tipo de desenlace tienen? Pues el que les haya atribuido la libérrima voluntad del escritor, ya que el microrrelato (o minicuento) es un territorio eminentemente caracterizado por la libertad escrituraria. (LAGMANOVICH, 2006, p. 27)

Como podemos observar, para alguns estudiosos o microrrelato é o equivalente ao microconto, sendo essa última nomenclatura a mais utilizada no Brasil. Dessa forma, o esforço crítico formalizador de Koch nos interessa visto que reflete uma seleção de recursos usuais na produção microficcional; a autora elenca dez recursos para alcançar a brevidade no microrrelato e exemplifica cada um deles com textos da produção microficcional hispano-americana. Como forma de exercitar e trabalhar comparativamente, seguem exemplos de nossa literatura retiradas da coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século*. Abaixo, os recursos:

1. A utilização de personagens já conhecidos, permitindo que o autor elimine descrições sobre eles. Os personagens podem ser bíblicos, históricos, mitológicos ou das lendas ou da cultura popular. Exemplo:

Prometeu acorrentado

Pus minha mão no fogo.

Me queimei.

Livrai-me dos abutres!

(Flavio Moreira da Costa, p. 32)

2. Incluir no título elementos que não apareçam no texto, tornando o título também um recurso indispensável de compreensão do texto.

Monólogo com a sombra

Não adianta me seguir.

Estou tão perdido quanto você.

(Rogério Augusto, p. 84)

3. Utilização de outro idioma no título como, por exemplo, o latim, com o intuito de expandir as nuances de significação do microrrelato como, por exemplo, ambientação.

Modus vivendi

Sempre perde o cinema.
 O que junta,
 Gasta em multa de locadora.
 (Chico Mattoso, p. 15)

4. Uso da linguagem coloquial em prol do humor.

E foram felizes para sempre

— Espinha?
 — Cravo.
 — Posso apertar?
 — Não!
 (Ploc)
 — Ai, que nojo.
 (Sergio Roveri, p. 93)

5. Uso da elipse.

— Com este dedo, viu?
 (Marcelo Mirisola, p. 60)

6. Empregar palavras-chave, porém ambíguas e que denotem duplo significado definido a partir do contexto.

— Morreu de quê?
 — Gastou-se
 (Eugênia Menezes, p. 25)

7. Usar de forma inesperada elementos ou formatos que são familiares ao leitor.

Criação

No sétimo dia, Deus descansou.
 Quando acordou, já era tarde.
 (Tatiana Blum, p. 96)

8. Utilizar formas não-literárias.

Torpedo

— Foda-se!
 Bel
 2199573280
 13/12/03 23:45
 (Marcelo Carneiro da Cunha, p. 58)

9. Parodiar textos populares, como as frases feitas ou os ditos populares.

— Mulher, como estás gorda!
 — É... tô comendo o pão que o Diabo amassou.
 (Maria Pereira de Albuquerque, p. 64)

10. Fazer uso da intertextualidade literária.

O pesadelo de Houaiss

Quando acordou,
 O dicionário ainda estava lá.
 (Joca Reiners Terron, p. 42)

Os recursos, mesmo que tenham sido selecionados tendo em vista a dicotomia microconto/microrrelato, funcionam para pensar algumas estratégias da microficção em limites mais radicais, como os da presente antologia que estabelece como limite, para seu desafio a diversos escritores, 50 letras. Percebe-se que, mesmo nas formas mínimas, há uma complexidade que reflete o engenho da criação.

3.3 Fronteiras

Os estudos mais recentes sobre microficção passam pelo entendimento de que um dos pontos importantes para desenhar uma definição possível sobre o formato está no já mencionado conceito de brevidade que é reconhecido não só como característica inerente desse tipo textual, mas também como marca literária muito forte nos séculos XX e XXI. Contudo, esses mesmos estudos traçam possíveis

caminhos de derivação ou filiação da microficcão com outros gêneros literários ou mesmo outras performances do breve.

Se trabalhamos com forma de complexa classificação, já que está sendo experimentada, produzida e teorizada no presente e dialoga com momentos literários e artísticos ao longo do tempo, é interessante pensarmos sua produção pelas fronteiras visto que, como veremos, o hibridismo de suas formas pode ser rastreado pela aproximação com o que ao que já se encontra em espaço canônico na literatura. As “fronteiras” servirão como guias para pensar criticamente esse *corpus* que investigamos (comumente denominado microconto/miniconto). São elas: o conto, o fragmento, o poema em prosa e as formas simples.

Observando a produção de microficcão que temos no Brasil, é possível reconhecer alguns eixos de proximidade entre elas. Um grupo de textos que se aproxima muito do formato do conto (e aqui tratamos de uma narrativa breve que ocupa o espaço de uma página ou uma página e meia), levando em conta a duração postulada por Poe.

Uma outra fronteira que permite classificar determinada produção microficcional é a do fragmento. Tratamos aqui de obras que trazem a marca do fragmentário e que se apresentam como partes aparentemente desconexas, mas que atuam em prol de um painel maior ou de uma unidade desejada. No Brasil, o principal expoente e influenciador é Oswald de Andrade com seu *Memórias sentimentais de João Miramar*. O terceiro campo de influência dessas produções de caráter breve será o poema em prosa. Charles Baudelaire é a figura que se destaca e que marca o nascimento do formato com seu *Petits poèmes en prose*. As produções que se agrupam sob essa influência trazem essa dialética que há em um gênero da poesia que se serve da prosa e, no caso da microficcão, do gênero da prosa que traz em sua composição um discurso poético.

Por último, destacam-se as “formas simples”, denominação para abarcar um grupo heterogêneo de formatos populares como o epigrama, a anedota, o chiste, o aforismo, o provérbio, a máxima, para citar alguns. Essas produções terão como marca uma brevidade bastante radical, geralmente com uma ou 3 linhas. Utilizaremos muitos dos recursos elencados por Koch no capítulo anterior para alcançar formatos brevíssimos que dialogam com essas formas clássicas que estão no imaginário popular.

3.4 O conto: o espaço da narrativa

Pela própria relação de composição do nome, microconto, é indiscutível que o conto é um desses espaços fundamentais de interseção com essa categoria. No conto, a formulação de seu conceito passa também pela discussão e diálogo com outros gêneros narrativos como o romance e a novela, diferenciando-se por naturezas estruturais próprias, mas também pela ideia de extensão do formato.

O Brasil possui uma tradição no gênero que data do século XIX quando surgiram os primeiros contos publicados pela imprensa. Machado de Assis foi um dos primeiros grandes contistas brasileiros, uma das faces do escritor multifacetado que foi. Lima Barreto, já no século XX, trouxe importante contribuição para o gênero em nossa literatura com *Histórias e sonhos* (1920). O conto vai ter papel de destaque também no projeto dos modernistas visto que em seus manifestos registra-se a importância da concisão e da utilização de elementos da linguagem oral no texto literário; destacando-se desse período as figuras dos escritores Mário de Andrade e Alcântara Machado. No século XX, surgem outros nomes que transformaram a linguagem do conto como Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Caio Fernando Abreu, Ignácio de Loyola Brandão, João Gilberto Noll, dentre outros.

O conto possui características em sua estrutura narrativa que estarão presentes também na microficção como, por exemplo, a noção de instantaneidade, do flagrante do cotidiano e do recorte narrativo de um momento singular. Além dessas características, o conto também trabalhará com a extensão reduzida quando comparado ao tamanho de outros gêneros tradicionais como romance ou novela; são dispensadas as descrições e análises minuciosas e valoriza-se a objetividade do enredo, buscando uma maior ou menor densidade narrativa. O conto possui uma produção difícil de calcular quando pensamos no âmbito da literatura mundial e sua origem, como coloca Massaud Moisés, “remonta aos primórdios da própria arte literária. Alguns exemplares podem ser localizados centenas ou milhares de anos antes do nascimento de Cristo” (2010, p. 99). R. Magalhães Junior, em *A Arte do conto* (1972), observa que “o conto popular, ou *folk tale*, na linguagem dos folcloristas, evoluiu das formas mais simples e breves para as mais longas, complexas e rebuscadas” (p. 9).

É interessante a imagem de uma evolução que parte de formas mais simples, para mais complexas, visto que muitas vezes se observa uma lógica na linearidade da brevidade dos gêneros literários que faz o caminho contrário no que se refere à complexidade ou extensão. Nota-se em muitos estudos uma lógica que funciona da seguinte maneira: Romance → Conto → Microconto. Como se um fosse uma versão menos extensa do outro. Apesar da extensão ser um fator importante de reconhecimento desses gêneros, principalmente para o leitor comum, não especializado, é preciso reconhecer diferenças de narratividade, brevidade, ficcionalidade e condensação nessas obras. Mas essas categorias não são estanques e passam por atravessamentos de gêneros da oralidade e de formatos breves que ora se estendem, ora reduzem-se no intuito de criar novas formas narrativas.

No caminho das dimensões que se reduzem podemos observar um procedimento existente na criação das formas breves que é o de “miniaturização”. Processo que pode ser visto em certa nomenclatura existente sobre essa produção como, por exemplo, “romance mínimo” ou “conto em miniatura”. Enrique Anderson Imbert diz “Derramar todo un mar en una gota de agua salada”. A imagem traduz o que queremos compreender desse processo de miniaturização. A redução das dimensões, a concisão, não traduzem, nessa concepção, uma perda, mas uma condensação que se converte na intensidade do narrado.

Eikhenbaum, em “Sobre a teoria da prosa” (1925), distingue romance e novela, por exemplo, dizendo que esta última tem origem no conto e na anedota e o romance nas narrativas de viagem. O romance, segundo ele, traria a possibilidade de multiplicação de eventos e digressões de natureza filosófica ou lírica e já a novela teria origem nas anedotas e histórias orais, trazendo uma estrutura que parte de um conflito inicial e termina numa solução objetiva e simples. Outro estudioso russo da estrutura narrativa, Vladimir Propp, em seu “Morfologia do conto” (1928), aproximou a estrutura do conto a dos relatos sagrados ou da ordem do maravilhoso em que o efeito pretendido depende da economia estilística e temática na narrativa. Dessa maneira, observamos que Eikhenbaum e Propp tentam traçar diferenças na estrutura e complexidade dessas narrativas para formular seus conceitos.

Contudo, comumente observamos que a diferença entre esses gêneros citados é também feita pela extensão. Moisés (1978) alerta que “no geral, adotam uma distinção mecânica, baseada no número de páginas ou palavras”. E, em

coerência com o que defendiam os formalistas russos citados, a ideia de extensão apesar de convidativa não deve ser o único fator de diferenciação desses gêneros narrativos. A ideia de extensão irá rondar algumas das produções, sendo um termômetro que indica rupturas e discussões acerca das fronteiras dos formatos tradicionais de narrativa. Mas ela também precisa ser ampliada para cobrir uma área maior e estabelecer territórios conceituais mais seguros para abordar, na proposta desse estudo, a microficção.

Há uma irradiação, uma tradição de diálogo e de fronteiras que se tocam e interseccionam entre as categorias conto/microconto, criando semelhanças e tornando o espaço de diferenciação difuso. E apesar do caráter mais recente dos estudos acerca da microficção e da própria fragilidade desses, precisamos pontuar que até mesmo as categorias clássicas estão em searas discutíveis, tendo em vista as experimentações e a forma sempre eficiente da própria literatura de burlar seus conceitos. Podemos ver isso no capítulo “Alguns aspectos do conto”, de Julio Cortázar, em que o escritor diz que o conto é um gênero de difícil definição e que possui aspectos que são ao mesmo tempo múltiplos e antagônicos e continua:

, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for , uma síntese viva ao mesmo tempo uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquim

, p. 150-151)

Cortázar, em seu ensaio “Do conto breve e seus arredores”, também afirma que o conto breve é a forma privilegiada para a criação de uma narrativa que nasce de uma corrida contra o tempo e que, por conseguinte, abre mão de diversos recursos em nome do breve. Para o autor, é “óbvio que as narrações arquetípicas dos últimos anos nasceram de uma impiedosa eliminação de todos os elementos privativos da *nouvelle* e do romance” (CORTÁZAR, 1993, p. 228). Interessante também é o encaminhamento do autor ao conceber o conto breve como um organismo autônomo e dotado de características que ora o aproximam do ritmo da música, ora o aproximam da respiração quase selvagem, reforçada pela descrição de uma aura de imprevisibilidade e de pulsação. Citando Cortázar:

Minha experiência me diz que, de algum modo, um conto breve como os que procurei caracterizar não tem estrutura de prosa. Cada vez que me tocou revisar a tradução de uma de minhas narrativas (ou de tentar a de outros autores, como alguma vez com Poe), senti até que ponto a eficácia e o sentido do conto dependiam desses valores que dão um caráter específico ao poema e também ao jazz: a tensão; o ritmo; a pulsação interna; o imprevisto dentro de parâmetros previstos... essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável. Os contos dessa espécie incorporam-se como cicatrizes indeléveis em todo leitor que os mereça: são criaturas vivas, organismos completos, ciclos fechados, e respiram. (p. 234-235)

Para Cortázar, o conto emancipa-se do criador (“*Eles respiram*, não o narrador”) e opera de forma autônoma sua relação com o leitor. A mediação da leitura ou a comunicação contista/leitor ocorre a partir do texto. Mesmo que voltado para um tipo específico de narrativa breve, o conto fantástico, as reflexões de Cortázar permitem refletir sobre como a economia na criação da narrativa potencializa o narrado de maneira que, à medida que é realizada a leitura, o impacto incisivo e memorável atinja esse leitor e o corte permaneça além do momento da leitura na figura, segundo ele, de uma cicatriz. Cortázar, desse modo, prioriza a recepção do conto em relação ao ato criativo, uma vez que, mesmo neste processo, o autor é leitor “assombrado” de si mesmo. Para ele, se este efeito não se realiza é preciso descartar de imediato o texto.

O conto, portanto, possui um reconhecimento que não é feito somente pela extensão de seu texto, mas que passa também por um efeito no leitor que também está relacionado à duração/extensão da leitura. Categorias inseparáveis. Essa junção, segundo Cortázar, funciona para o reconhecimento de um “grande conto”, aquele que na síntese consegue concentrar a precisão do impacto e atingir o leitor como num tiro. “Escrever é ter pontaria”, já disse João Gilberto Noll. Dessa forma, quanto mais reduzida é a extensão do texto, quando se deseja esse efeito, maior deve ser a precisão e a densidade do narrado.

Dentro das discussões sobre novos gêneros literários, sempre se supõe que o gênero tido como “tradicional” com o qual o novo vem romper, é um gênero bem delimitado, definido, fácil de ser reconhecido. Mas de fato, o gênero tradicional passou por um esforço sistematizador que muitas vezes exclui de sua delimitação a variedade que não é capaz de domar o impulso de escrita. Como os estudos teóricos sobre o conto são numerosos e conhecidos, trouxe considerações críticas que permitam reforçar essa tensão fronteiriça das categorias.

3.5 O fragmento: projeção de unidade

Pensando ainda nos espaços fronteiriços pelos quais a microficção circula, uma das categorias que irão influenciar fortemente as discussões acerca de sua unidade é a noção de fragmento trazida aqui pelo Romantismo Alemão²⁵. As reflexões acerca da obra, da crítica da arte, da noção de força significativa da linguagem remetem a este sentido de unidade que percorre a noção do fragmento e de sua linguagem detentora de intensidade significativa. Tanto Novalis como Schlegel buscavam a promoção do pensamento dotado de força imaginativa e criadora, aliavam crítica e produção de arte e observavam na linguagem uma capacidade além da comunicação, uma natureza ligada a um estado primário da língua, rica e capaz de infinitas significações.

Para os românticos, a arte dá abertura ao universo do inefável, do irrepresentável em que a linguagem se recobre de extraordinário valor simbólico. Novalis em um de seus fragmentos afirma: “a designação através de sons e traços é uma abstração admirável. Quatro letras me designam Deus – Alguns traços um milhão de coisas”.²⁶

A revista *Athenäum*, publicada em 1798 na Alemanha e editada por Friedrich e August Wilhelm Schlegel, trouxe uma variedade de experimentos, alinhando-se a um princípio fundamental: a liberdade formal e idearia. Tal perspectiva influenciou principalmente a relação da literatura com a linguagem no que tange à sua capacidade representativa. Isso dará origem a uma coletânea chamada Pólen de mais de trezentos fragmentos. Nela, diferentes assuntos são tratados (literatura, poesia e filosofia) estendendo à crítica a agitação intelectual desse primeiro período do romantismo na Alemanha.

As coletâneas de Novalis e de Schlegel trazem a questão da convergência do discurso teórico e da “palavra poética, criadora” (SCHELL, 2010). Novalis defende a obra de arte como detentora de seu próprio processo crítico e, para tal, esta deveria fazer uso da linguagem de uma maneira profunda entendendo que é nesta

²⁵ Também conhecido como Círculo Literário de Jena.

²⁶ NOVALIS. In SCHELL, 2010.

linguagem partilhada com a obra de arte que a crítica deve ser realizada. Só assim, segundo Novalis, a crítica poderia alcançar a “verdade da arte”. Schlegel via na coletânea de fragmentos de Novalis uma unidade de sentido, que a atravessaria e a validaria como obra. Como unir, por meio de um sentido, estas unidades? Como reconhecer neles a unidade de uma obra?

Novalis e Schlegel promovem no fragmento o cerne do processo reflexivo. Utilizam a linguagem como forma crítica e literária em processo. Cujo propósito será revelar aquilo que seria oculto no pensamento. E tal feito é possibilitado pela linguagem aberta a um nível além da simples representação dos objetos. Palavra-limite, linguagem como criadora de um universo de possibilidades, assim, o fragmento, neste contexto:

[...] nos permite pensar que o que interessa aos Românticos, com relação à linguagem, não é seu caráter representacional simplesmente, o modo como ela se refere ao que quer que seja fora de si mesma, mas sim seu valor simbólico, seu poder de abstração que associado às escolhas e combinações feitas pelo poeta, se abre a um leque impensável de sentidos, possibilitando, inclusive, que o sujeito criador “maneje o universo”, isto é, dê forma ao mundo a partir do conjunto de ideias e pensamentos que circulam livremente no “mundo do espírito”. (SCHELL, 2010, p. 5)

É no fragmento que essa ruptura é representada com maior vigor. Os românticos pensam a linguagem como dotada de grande capacidade de expressão além da mera representatividade, aproximando-a de um sentido místico que abriga mais do que o objeto que representa. Cercar o inominável, aquilo que só anuncia, ponto do iceberg dos sentidos. E caberia à poesia potencializar tais signos com riqueza de sentidos:

O interesse dos românticos pelas questões filosóficas concernentes à natureza e às possibilidades do conhecimento associado ao fato de que eram, antes de tudo, poetas ou artistas, faz com que pensem a linguagem como um veículo altamente expressivo, livre, tão rico e singular quanto os pensamentos suscitados no reino do espírito e, por isso mesmo, sujeita apenas às leis da abstração poética, com suas construções simbólicas, alegóricas, hieroglíficas, capazes de dizer, a um só tempo, o impensável, o inimaginável, o que está além da lógica racional, do que pode ser apreendido e comunicado na representação do pensamento. (SCHELL, 2010, p. 6)

Novalis intitula uma de suas obras de *Fragmentos* ou *Tarefa do Pensamento*. Dirige-se a essa necessidade incessante de refletir. Puro processo, caminho. O fragmento apresenta-se em diversas formas (anotações, aforismos...) assumindo

assim esse caráter de “em construção”, que nada mais é do que a forma inacabada e conseqüentemente aberta do escrito.

O fragmento romântico nos ajuda a pensar nessas formas diminutas como integrantes de uma totalidade: “longe de encenar a dispersão ou o despedaçamento da obra, inscreve sua pluralidade como exórdio da obra total, infinita” (LABARTHE e NANCY, 1978, p. 79). Mesmo com essa referência a um conjunto maior, o fragmento romântico também é em sua forma uma “pequena obra” ou “miniatura da Obra”. No *Athenäum*, há o reaproveitamento da noção de caos na constituição do fragmento como sistema. É tarefa romântica fazer obra desta matéria desorganizada. O caos é uma potência. E ali a criação pode acontecer desta desorganização. O fragmento vem de uma tradição, desde Diderot, que alia ao seu sentido a noção de ruína dentro de uma acepção filológica.

O fragmento designa a exposição que não pretende à exaustividade, e corresponde à ideia, sem dúvida propriamente moderna, de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda à ideia de que o publicado não é nunca acabado). Desta maneira, o fragmento se delimita por uma dupla diferença: se, de uma parte, ele não é puro trecho, de outra, ele não é tampouco nenhum destes termos-gêneros de que se serviram os especialistas: pensamento, máxima, sentença, opinião, anedota, observação. Estes têm mais ou menos em comum a pretensão a um inacabamento da própria cunhagem do “trecho”. O fragmento, ao contrário, compreende um inacabamento essencial. (LABARTHE e NANCY, 1978, p 73)

As acepções a que o fragmento faz referência produzem na reflexão sobre o tema algumas possibilidades para se pensar este tipo de produção. Como ruína, o fragmento alude a um espaço vazio, frações de uma totalidade ausente e na outra perspectiva o fragmento projetaria no seu inacabamento o vislumbre de uma obra maior que também não está presente. Falo disto para trazer para esta leitura a questão dialética que o fragmento produz com esta ideia de Sistema.

Ainda dentro das reflexões propostas pelo Romantismo Alemão o fragmento obedeceria a uma lógica do pensamento não sistemático que ainda se encontra em construção. Este conjunto de fragmentos se revela pela sua exposição à impossibilidade de se alcançar o Sistema do qual faz parte. É papel da crítica exponenciar suas possibilidades, criando conexões que sugerem através de características secundárias ou metafóricas esta totalidade ausente. Logo não é a ordenação que cria uma obra a partir dos fragmentos, mas a:

[...] fragmentação constitui a visada propriamente romântica do Sistema, se por “Sistema” (que por esta razão munimos de uma maiúscula) entendermos não a ordenação dita sistemática do conjunto, mas aquilo pelo qual um conjunto se mantém junto, e se erige por si mesmo na autonomia do ajuntamento consigo mesmo que faz a sua *sýstasis*, para retomar as palavras de Heidegger. [...] E é por esta razão, porque o próprio Sistema deve ser absolutamente apreendido, que o fragmento como individualidade orgânica implica a obra, o organon. A *sýstasis* tem necessariamente lugar como organicidade de um organon, que este seja um vivente natural (o porco-espinho), sociedade, ou obra de arte. Ou melhor, que ele seja tudo isso ao mesmo tempo – como o indica a ausência de objeto especificado para a totalidade dos *fragmentos*. (LABARTHE e NANCY, 1978, p. 77)

Parece ressoar, nas estruturas em que se erigem uma obra composta de fragmentos, essa força que une textos aparentemente desconectados. Quando penso em seu conjunto, não é a ordenação exterior que os aproxima, mas uma força interna que os aglutina em torno dessa ideia inalcançável de uma totalidade.

No século XX encontramos as marcas da escrita fragmentária em nomes como Artaud, Paul Valéry, Maurice Blanchot, Michaux, etc.. O fragmento como se observou até agora está distante de ser definido como gênero literário, sua atuação está mais próxima da concepção de uma forma de pensamento e de criação. Não se equipara, portanto, à ruína somente pela evocação do desconstruído, mas é também o começo de algo que se adivinha.

Rosa Maria Goulart relaciona a concepção de fragmento com os diferentes formatos literários híbridos dentro do campo das formas breves. Para ela existem duas metodologias de leitura do fragmento, uma que o concebe como parte de um texto mais extenso (como um romance, por exemplo) e outra que o analisa de forma independente e singular.

Não esquecemos, porém, que, quando posteriormente ao momento da produção escrita esse fragmento é integrado num todo, ele tem de conviver com muitos outros fragmentos que o antecedem e lhe sucedem. Ganha então nova dinâmica e novas possibilidades semânticas, embora possibilitando sempre esse duplo olhar que obriga a atender a um tempo à singularidade e à pluralidade, à respectiva constituição como unidade independente e como parte de um todo. A submissão a um título é já normalmente indicativa de projeto de unificação daquilo que dantes era notação isolada, comentário breve, descrição sumária, indicação de experiência momentânea, reflexão ao sabor da memória, do tempo presente, de certa motivação. (2007, p. 365)

Sendo assim, as formas breves que trazem o caráter fragmentário assumem uma face dupla de desconstrução aparente e unidade. Essa unidade pode ser

reconhecida num conjunto de fragmentos pela presença de mesmos personagens, de uma temática que se repete ou um espaço comum para citar alguns exemplos. A descontinuidade será o conceito mais atual da noção de fragmento quando surge em algum estudo.

3.6 O poema em prosa: prosaico e lírico

É desta perspectiva que joga com síntese e potência que podemos entender uma outra relação fronteiriça com a microficcão, nesta perspectiva tradicional de origem/filiação que é a existente com o poema em prosa que também está no centro de numerosos debates sobre suas fronteiras entre a prosa e a poesia. Este gênero ou antigênero, como coloca Jonathan Holder em *The fate of american poetry* (Apud PAIXÃO, p.151), traz uma noção de ruptura estrutural quando abre mão do verso que é uma das características mais tradicionais da poesia. Apesar de aproximar a estrofe do parágrafo, o poema em prosa traz a ideia do

[...] poema como um todo orgânico, encerrado em si mesmo, breve, em que uma subjetividade organiza uma imagem poética. Independente da quantidade de linhas, o poema em prosa também visará à unidade, valendo-se da extrema liberdade de construção, podendo buscar na descrição, em fragmentos narrativos - e por vezes até pequenas histórias - ou ainda construindo verdadeiros aforismos, mas sempre de forma aberta, não totalmente dada ao leitor, a ser completada por ele [...] (TEIXEIRA, 2016, p.136)

De pulsação moderna, o poema em prosa desponta na segunda metade do século XIX com produções de Mallarmé, Baudelaire e Rimbaud e traz na configuração do seu nome a própria contradição das divisões conceituais literárias. Essa contradição pode ser reafirmada quando retomamos o ambiente de crise do verso discutido por Mallarmé e retomada por Marcos Siscar, no Brasil. Um campo de discussões complexas, principalmente nos estudos da poesia, por isso o raciocínio aqui será focado nas tensões fronteiriças entre prosa e poesia e também nos desdobramentos de ruptura e nomenclatura.

O poema em prosa no próprio nome abrigaria uma disciplina própria do verso e, ao mesmo tempo, a liberdade que a prosa confere ao texto literário. Por abrigar

essa contradição, o poema em prosa possibilitaria uma gama de estruturas textuais que trazem parentesco muito mais consistente com o universo microficcional que é composto por fragmentos, pequenas narrativas, tudo isso cerceado pela concisão e a curta extensão do texto. A arquitetura do poema se desmancha para dar espaço para outras formas de experimentação do “poético” com feições prosaicas. A liberdade postulada permite a coexistência do lírico e do narrativo além de diversas outras formas literárias. Entre o conto e o poema e prosa podemos reconhecer essa poética do mínimo ou da brevidade que estrutura uma narrativa poética ou uma poética da narrativa. Lembrando que, como colocou Cortázar, “a tensão; o ritmo; a pulsação interna; o imprevisto dentro de parâmetros previstos” são valores importantes tanto para o conto (no gênero narrativo) quanto para a poesia (no gênero lírico).

Para Suzanne Bernard, o poema em prosa é um gênero distinto. Não um gênero híbrido que se localiza a meio caminho entre a prosa e o verso, contudo é evidente a dificuldade de delimitar ou estabelecer parâmetros fixos entre categorias tão próximas. Talvez isso justifique a supremacia dos estudos que analisam as produções assim classificadas em comparação aos estudos que determinem limites e especificidades do gênero. E tal fenômeno se repete quando falamos da microficcão. Os estudos partem muitas vezes de classificações baseadas em decisões autorais ou de classificações presentes nos textos paratextuais do livro (orelhas, prefácios, por exemplo) para situar uma obra ou produção sob determinada categoria literária. Somos guiados por esses elementos antes de qualquer análise detalhada e muitas vezes, quando não contamos com esses elementos são utilizadas as classificações em voga naquele momento. Como negar que uma obra hoje que possuam formatos híbridos seja facilmente aproximada da microficcão? Talvez a microficcão ocupe hoje o lugar que em determinado período foi do “poema em prosa” ou do “conto breve” para classificar textos que fiquem próximos a essas fronteiras fugidias de classificação. Talvez essa afirmação soe um tanto radical ou pareça negar os esforços críticos e teóricos dos estudos literários sobre gênero, mas ela quer na verdade apenas constatar um comportamento muito típico da indústria cultural do livro e da literatura de forma geral.

Formas Simples

A clássica obra de André Jolles, *Formas Simples*, permite complexificar e distinguir a noção da amplitude performática do breve no texto. Em seu livro, ele elenca algumas formas que estão presentes em nossa cultura desde antes da escrita o que favorece para seu estudo a discussão acerca da dicotomia presente entre o breve e o simples. Para ele, as “formas simples”:

[...] não são apreendidas nem pela estilística, nem pela retórica, nem pela poética, nem mesmo pela “escrita”, talvez; que não se tornam verdadeiramente obras de arte, embora façam parte da arte; que não constituem poemas, embora sejam poesia; em suma, aquelas formas a que se dão comumente os nomes de *Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorável, Conto ou Chiste*. [...] Formas que se produzem na linguagem e que promanam de um labor da própria língua, sem intervenção – por assim dizer – de um poeta. (p. 20, JOLLES)

Ora, é possível perceber que as noções de simplicidade e brevidade atuam como forças não-antagônicas, porém distintas entre si. A presença dessas formas simples em nossa cultura mostra o enraizamento histórico que há na estrutura destes textos de abandonar o excessivo, o supérfluo, em vista de facilitar a transmissão oral da mensagem/história. Contudo, a simplicidade dessas formas não coloca em xeque o tamanho do texto ou as noções de autoria. A própria característica de oralidade esmaece esta última noção. Jolles afirma que o distanciamento que os estudos literários tomaram dessas formas está, principalmente, no fato de a crítica ter por método mais usual estudar seu objeto a partir da obra literária escrita e assinada, o que não ocorre naqueles exemplos. Ele destaca que é preciso compreender o “fenômeno literário”, dando a esse o lugar de protagonista, abstraindo seu aspecto de mobilidade ao ver a obra acabada como fim e não início do estudo.

Já a brevidade de um texto pode se realizar, no âmbito das formas breves, como uma ruptura com a tradição (formato tradicional do conto ou outras estruturas narrativas com maior tradição) ou por meio de uma radicalidade. Nesse último caso, estamos falando das formas breves mais próximas da estrutura aforística. Neste sentido, podemos conceber que nesses textos há uma coexistência de duas noções de ruptura. A primeira, em relação ao formato tradicional ou canônico (em geral, o conto), e uma outra que discute os limites da própria Literatura. A concisão é um recurso da narrativa enquanto que a brevidade reflete a própria natureza

dimensional e de duração de um texto literário. David Lagmanovich em seu *El microrrelato: teoría e historia*, diz o seguinte acerca desses limites:

¿Hasta dónde puede llegar la concisión? ¿Existe un límite para la brevedad? Toda obra literaria está formada por una cadena de palabras, de modo que unos cuantos vocablos pueden alcanzar para formular una narración (y también un poema), así como sirven para cifrar un aforismo. Debido a esta posibilidad de achicamiento de la cadena verbal es que podemos decir que, en esa materia, el límite de la brevedad está dado por los microrrelatos de una línea, o sea de alrededor de diez palabras. (p. 13)

É louvável o esforço sistematizador de Lagmanovich mesmo que existam vários exemplos de microcontos que ultrapassam esse limite mínimo de dez palavras. Nesta perspectiva, podemos pensar a produção a partir do aspecto de um fôlego literário, ou como o próprio autor fala: que esses textos acabam por ser um *tour de force*, uma “demonstração de extrema habilidade narrativa, mas que não pode ser tomado como modelo para uma produção constante”.²⁷ É possível identificar a partir daí uma primeira característica/natureza no que se refere ao caráter breve de alguns textos. Embora possam chegar a limites radicais, esses textos também podem se apresentar como performances motivadas por um desafio de concisão e não como um projeto literário de fôlego, voltado à poética do mínimo, mesmo que muitas vezes seja difícil diferenciá-los. Vemos um exemplo dessa radicalidade do breve no microconto de Cristina Alves para a coletânea organizada pelo escritor Marcelino Freire, *Os cem menores contos Brasileiros do século* (2004):

GRAVIDEZ

Deu para engordar (p.19)

Alguns formatos textuais (ou formas simples, cf. Andre Jolles) concisos se aproximam muito da performance da radicalidade dessas formas breves. Máxima, provérbio, aforismo, epigrama, ditado e chiste se assemelham não só visualmente, mas pela própria temática e estrutura. Como estamos tratando de formatos populares que estão no imaginário coletivo, eles servem muitas vezes como modelo e/ou referencial (in)consciente para essas produções, borrando ainda mais os limites. Mais do que tratarmos de diferenciá-las e delimitá-las (o que já é uma tarefa

²⁷ Lagmanovich, p. 13 (tradução minha).

difícil já que abordamos categorias que se tocam e contaminam), interessa observar algumas de suas estratégias conceituais para entender os efeitos que o breve produz no texto literário. No autointitulado microconto acima, a extrema concisão e o apelo para um humor pela associação entre as palavras engordar → engravidar e da ambiguidade do verbo “dar” provocam um resultado cômico muito semelhante ao do chiste. Sigmund Freud²⁸ fala que o chiste funciona como um jogo de palavras de aparente *nonsense*, mas que cria uma nova representação de sentido e o resultado é o riso que vem do desacerto e de um entendimento que ocorre a posteriori.

Contudo, o que mais nos interessa sobre o mecanismo do chiste é sua relação peculiar com a brevidade. A associação direta entre a economia e o seu resultado semântico e de efeito cômico. Assim diz Freud sobre:

Como conclusão das discussões dos processos psíquicos nos chistes, enquanto estes se passam entre duas pessoas, podíamos reconsiderar o fator economia, cuja importância para chegar a uma concepção psicológica dos chistes nos tem aparecido desde a primeira explicação de sua técnica. Já há muito abandonamos a concepção mais simples e óbvia dessa economia - evitar a despesa psíquica em geral, tal como a envolveria a maior restrição possível ao uso de palavras e ao estabelecimento de nexos de pensamento. Mesmo nesse estágio dissemos que não bastaria ser conciso ou lacônico para fazer um chiste. A brevidade do chiste é de espécie peculiar - brevidade “chistosa”. É verdade que a produção original de prazer, obtida pelo jogo de palavras e pensamentos, derivava de simples economia na despesa; mas, com o desenvolvimento do jogo em chiste, a tendência à economia teve também que alterar seus objetivos, pois o montante que se economizava pelo uso da mesma palavra ou pela redundância diante de uma nova maneira de reunir ideias não valeria nada, se comparado ao imenso dispêndio de energia em nossa atividade intelectual. (FREUD, 1905, p. 103)

Freud faz uma relação entre despesa e economia que podem se desdobrar em algumas reflexões sobre os mecanismos desencadeados na leitura da forma breve. Ele diz, por exemplo, que um dos motivos do prazer provocado pelo chiste está justamente numa satisfação ocasionada pela economia na “despesa psíquica inibitória” que mesmo sendo reduzida, comparada à totalidade das despesas psíquicas, segue sendo uma fonte de prazer visto que estaríamos dispostos a gastar mais naquele processo habitualmente. A economia é sempre uma “surpresa positiva”, *less is more*²⁹, em que se estabelece uma relação de causa/efeito entre prazer da leitura e brevidade.

²⁸ *Os chistes e sua relação com o inconsciente* (1905).

²⁹ Frase cuja autoria é creditada ao arquiteto alemão Ludwig Mies Van der Rohe.

André Jolles diz que o chiste não pertence a uma época ou lugar, ele se apresenta na existência e no consciente de nosso imaginário social. Pontua que há distinções de concepções para os fenômenos, podendo ser encarado como “gênero artístico mais elevado” (JOLLES, 1976, p. 205) em determinada época ou ser visto como de caráter extremamente popular, mas, independentemente de sua posição, o chiste é visto como um recurso do “desenlace”. Para comprovar isso, Jolles esmiúça o recurso do jogo de palavras:

Na medida em que a linguagem é um modo de comunicar ou de fazer compreender, torna-se evidente, de antemão, que qualquer parte dela deve ser compreensível. Desde que ela tenha em vista esse resultado, cada forma de linguagem só deve ser empregada, portanto no seu sentido compreensível. Suponhamos agora que, permanecendo sempre nessa atividade, eu empregue uma palavra em outro sentido quando, na verdade, a entendo em outro ou, ainda, que eu substitua uma palavra compreensível por outra que tenha o mesmo som mas outro sentido; não é a *ambiguidade* que se obterá então [...], mas o *duplo sentido*, isto é, abole-se a intenção de comunicação linguística, a inteligibilidade da linguagem desenlaça-se, a ligação entre o locutor e o seu ouvinte é momentaneamente desfeita. Esse desenlace é precisamente o que o jogo de palavras pretende alcançar. (JOLLES, 1976, p. 206)

Podemos citar como exemplo o microconto retirado da coletânea de menores contos organizada por Marcelino. De autoria do próprio organizador:

PEDOFILIA
Ajoelhe, meu filho.
E reze.
(Marcelino Freire, p. 56)

O jogo de palavras acontece em vários níveis de leitura e é o que permite conferir um novo percurso à intenção da comunicação. A tensão existente entre o termo sexual de perversão e o conteúdo de aparente religiosidade leva a essa forma mínima uma engenhosidade bastante complexa do jogo de palavras. É possível reconhecer a habilidade e o bom uso dos recursos da brevidade.

O leitor aciona, nessa leitura, várias camadas associativas do seu imaginário. A associação entre o título “pedofilia” e o ato de rezar (ocupando metonimicamente o lugar de um cargo de uma entidade religiosa), remonta à estrutura de um dito popular, “ajoelhou, tem que rezar”, que reafirma uma situação em que determinado indivíduo se sente forçado a, no caso aqui, uma prática sexual, além de conferir ao texto nuances de perversidade e violência implícitas nas relações de autoridade e

submissão, relação essa que está presente também no uso da palavra “filho”, que adiciona um peso a mais também ao instigar no imaginário subentendido da leitura uma relação de abuso entre pai e filho, padre e devoto.

Não deixa de surpreender que uma forma mínima seja capaz de produzir uma leitura complexa ao mesmo tempo em que é, pela própria extensão da forma, feita de maneira rápida. Isso comprova que a associação ingênua de facilidade de leitura e microficção não é sempre uma verdade. A grande distinção entre estas produções literárias e o chiste como formas simples, como coloca André Jolles, é a interferência e presença autoral. Para Lagmonovich (1994, p. 29-43), a brevidade é reflexo de uma tendência comum na modernidade, que busca eliminar as redundâncias e ornamentações no texto e privilegiar as “líneas puras”.

O Aforismo é outra categoria do formato breve que possui uma bibliografia extensa. Nietzsche, Kafka, Blanchot são alguns dos nomes que produziram e teorizaram sobre o tema. Cabe então um recorte sobre um de seus aspectos que permita discutir as estratégias estruturais da concisão e da brevidade. A síntese e a economia nos detalhes conferem ao aforismo um caráter universalizante, ou seja, a significados coletivos, a uma memória coletiva. O detalhamento possui a capacidade de individualizar, quanto mais detalhes, mais específico se torna algo, de forma geral, sendo assim, no caso do texto, torna-o mais específico. Por não possuir essa característica, o aforismo sobrepõe a universalização em prol de uma representação da experiência individual. Uma reflexão de caráter coletivo que fortalece a identificação na recepção do texto. Isso também se deve à natureza filosófica do aforismo e de sua completude, visto que sua unidade lhe confere uma estrutura de início, meio e fim. George Steiner trata essa questão sobre concisão e pensamento na estrutura aforística:

O epigrama, o aforismo, a máxima são o *haiku* do pensamento. Procuram concentrar o grau último da intuição penetrante no mais pequeno número de palavras possível. Quase por definição, e até mesmo quando se atém mais estritamente a uma prosa coloquial, o aforismo aproxima-se da condição da poesia. A sua economia formal visa surpreender num relâmpago incontestável; visa tornar-se singularmente memorável, à maneira do poema. Na realidade, as máximas ou apotegmas mais célebres caracterizam-se muitas vezes por uma modulação que se situa entre a

grande poesia ou arte dramática e a natureza anônima do provérbio.
(Steiner, 2010, p. 309-310)

Steiner aproxima a noção de *haiku*, forma breve da poesia japonesa, das formas tradicionais do breve do ocidente (epigrama, máximas e aforismos) a relação intercultural demonstra que se no oriente há uma tradição artística que atua nos espaços da brevidade, da síntese e da condensação, o ocidente, por sua vez, também terá uma tradição muito específica que atuará nesse espaço do breve e das intensidades.

4 A BREVIDADE NA LITERATURA BRASILEIRA

Figura 11 - *Escadinha*, 1991, Leonilson.



Fonte: site Estadão

Ao longo do século XX, observamos a publicação de textos literários que se caracterizam pela marca da brevidade, mas que apresentam um caráter heterogêneo, no que diz respeito ao seu formato, além de serem marcados pelo hibridismo com formas canônicas já estabelecidas. Apesar de certa regularidade na sua produção, este conjunto de textos ainda é muitas vezes descrito como um movimento “novo”.

A crítica literária durante a segunda metade do século XX, ficou dividida entre duas importantes noções de historiografia literária defendidas pelos críticos Antônio Candido e Haroldo de Campos. Cândido em seu livro *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*, trouxe a ideia de sistema literário, em que a literatura estaria ligada por um conjunto de obras com um denominador comum. Assim ele diz:

Para compreender em que sentido é tomada a palavra formação, e porque se qualificam de decisivos os momentos estudados, convém principiar distinguindo manifestações literárias, de literatura, propriamente dita, considerada aqui um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes duma fase. Estes denominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens), certos elementos de natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. (CANDIDO, 1961, p. 25).

Cândido reflete sobre os marcos cronológicos que pudessem representar uma síntese dessa visão de sistema, realçando os momentos decisivos dessa linha temporal da historiografia literária. Dessa forma, para ele, produções que surgissem fora desse “denominador comum” seriam entendidas como “manifestações literárias”. Segundo essa visão, os séculos XVI e XVII produzem obras que se encaixam nessa concepção de “manifestações literárias” já que não existia ainda uma tradição que permitisse uma linha de continuidade entre elas e o que seria produzido depois. O crítico estabelece alguns atores fundamentais para sua existência:

[...] um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes do seu papel; um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob este ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veleidades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contato entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. Quando a atividade dos escritores de um dado

período se integra em tal sistema, ocorre outro elemento decisivo: a formação da continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. É uma tradição, no sentido completo do termo, isto é, transmissão de algo entre os homens, é o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir, para aceitar ou rejeitar. Sem esta tradição não há Literatura, como fenômeno de tradição.” (CANDIDO, p. 25-26).

Sendo assim, as figuras de Pe. Antônio Vieira e Gregório de Matos, apesar de incontestável importância, não estariam dentro do que ele defende como sistema visto que se tratavam de uma literatura oral (sermões e poesias declamadas) e não possuíam ainda esses três pilares de sustentação do sistema: produtor, receptor e meio de transmissão. A diferença existente entre *manifestação literária* e *literatura propriamente dita*, como coloca o autor, estará na maturidade e/ou existência desse conjunto de elementos (autor, obra e público) ligados também por características internas (língua, tema, imagem) que conferem à literatura um caráter orgânico. Há, portanto, uma transmissão quando a produção literária de um autor de certo período, balizada pelos fatores citados, se integra ao sistema e cria uma continuidade, uma tradição literária.

Ainda segundo o crítico, a ausência de uma tradição literária em certas culturas é motivada pela imaturidade destas, o que não anula a possibilidade de existência de obras com valor motivadas pela influência de outras culturas ou mesmo pela inspiração autoral ainda que não sejam parte de um sistema literário. Essas manifestações literárias estarão compreendidas no intervalo entre 1500 e 1750, uma vez que, para Candido, a formação de um sistema literário no Brasil só começa a surgir a partir do século XVIII, se consolidando no século XIX em que o crítico reconhece uma continuidade de produção e recepção.

A teoria de Cândido sobre sistema já foi amplamente discutida, criticada e possui um lugar de destaque na historiografia da literatura brasileira. Luiz Costa Lima trata a obra no seu ensaio “Uma fortuna problemática: a história da literatura no Brasil” (2010), como um “processo de estabilização da história da literatura, no Brasil” para em seguida lançar a pergunta sobre se essa estabilidade deve ser mantida. Ele diz ainda que Cândido “fornecia uma explicação sociológica para o que sobraria e caberia em uma História da Literatura Brasileira” (p.129). Essa busca por uma linha de tradição é na verdade um esforço em sistematizar algumas produções.

Não buscando uma relação de efeito-causa, já que tanto o cânone quanto a própria ideia de sistema parte de escolhas e eleições feitas ao longo do tempo. Daniel Baz dos Santos (2012) em sua pesquisa sobre a tradição do Romance traz uma interessante discussão sobre as ideias de origem e filiação dos textos literários:

Há novidade no sistema e ela pode ser explicada a partir da reconfiguração de modelos ainda não plenamente desenvolvidos. Não se nega a tradição, nem se depende absolutamente dela. Somente a partir desta união incomum se atinge a dicção necessária para se expor certos conteúdos complexos. O depois pode estar ao lado. O antes pode estar aqui. Não impunemente, esta maneira particular de ver o tempo está no romance prefigurado de nosso modernismo: Memórias póstumas de Brás Cubas, e mais timidamente em Dom Casmurro. Neste, por exemplo, o narrador busca compreender se a figura infantil de Capitu pode ter se consumado na adulta/adúltera. O naturalismo de Aluísio de Azevedo, com seus enredos cronológicos e unilineares demonstram o outro lado da moeda. E se a história é, ao menos em parte, a escolha futura de certos atos passados que serão consumados pela posterioridade, então tudo é reversível e muitas são as origens do presente. Como o Dr. Bento, podemos, partindo de uma informação posterior, rastrear nosso passado seletivamente, buscando sua compreensão. (2012, p. 124-125)

Em O Sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira: O Caso Gregório de Matos de 1989, Haroldo de Campos irá se opor a essa ideia de formação defendida por Cândido. O ponto central dessa polêmica está justamente na figura de Gregório e sua classificação por Antônio Cândido como manifestação literária. Haroldo Campos recebeu ao longo da década de 1960 influência de movimentos como a estética da recepção e das teorias desconstrutivistas de Jacques Derrida. Para Campos, a inclusão e exclusão de textos segundo a teoria presente em Formação é baseada numa lógica evolucionista que se opõe ao que ele acredita que deveria ser uma história da literatura que se constitui não de forma linear, mas sim de forma constelar. Outro elemento importante para sua concepção de historiografia literária será a antropofagia, em especial a oswaldiana que busca uma superação dos modelos europeus.

Compreenderemos, então, que uma coisa é a determinação, objetivamente qualificável, do primeiro público da obra, outra a história de sua recepção. Que envolve fases de opacidade e prestígio, de ocultação e revivescência. Que não se alimenta do substancialismo de um “significado pleno” (hipostasiado em “espírito” ou “caráter nacional”), rastreado como culminação de uma origem “simples”, dada de uma vez por todas, “datável”. Podemos imaginar assim, alternativamente, uma história literária menos como formação do que como transformação. Menos como processo conclusivo, do que como processo aberto. Uma história onde revelem os

momentos de ruptura e transgressão e que entenda a tradição não de modo “essencialista” [...] mas como “dialética da pergunta e resposta”, um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia (2011, p. 66, grifos do autor).

O caráter de ruptura será muito importante para pensarmos uma tradição do breve na literatura. Longe de uma linearidade canônica, podemos pensar que a história da brevidade surge de uma “tradição de ruptura”, conforme coloca Octavio Paz (1984), já que nega a noção canônica de tradição e traz uma nova proposta de tradicional que é feita pela repetição de momentos de rompimento com a tradição, como é inerente à natureza da literatura e das artes em geral. A própria ruptura configura-se, portanto, como tradição visto que é recorrente na trajetória da literatura de determinado país: “uma tradição feita de interrupções, em que cada ruptura é um começo” (1984, p.17). Obviamente, há relações de poderes na própria construção da história da literatura, o que pode ser um dos fatores que diferenciam a tradição da microficção/microrrelato na América Latina da situação ainda incipiente no Brasil. Nesse sentido, tentaremos pensar numa historiografia possível e na construção de uma visão mais totalizante para o que consideraremos “brevidade” na Literatura Brasileira.

O objetivo deste capítulo é entender essas manifestações do breve como algo intrínseco ao fazer literário. Principalmente quando abordamos o seu aspecto de ruptura com a tradição. A consolidação de uma genealogia deve avançar e se estabelecer não somente do ponto de visto crítico, mas também dos estudos da literatura em níveis de graduação e ensino médio. Reconhecemos no fenômeno do “breve” uma força literária que é anterior e independente das associações simplistas de que esta é fruto somente de uma “popularização da internet”. Demonstramos que há uma presença numerosa de manifestações das formas breves na literatura de uma forma geral. Sua presença está intimamente ligada ao surgimento das formas populares da literatura que preconizavam a agilidade da narrativa e a brevidade como índices qualitativos para um texto literário, sua radicalização no século XIX com a noção de fragmento no romantismo, e às produções textuais híbridas ligadas às aproximações com os gêneros do conto, do poema em prosa e outras formas textuais.

Os textos de natureza fragmentária ou brevíssimas de autores que se dedicam exclusivamente ao formato breve ou aos que fizeram incursões pontuais

marcadas pelo caráter experimental já são capazes de desenhar uma linhagem ou genealogia que reafirme uma tradição do breve em nossa literatura. Nos últimos dez anos, observamos um aumento expressivo no número de produções que por questões de escolha autoral ou de cunho editorial estão sendo agrupadas pela terminologia, em língua portuguesa, de *microconto* ou, de forma mais ampla, *microficção*. Esse esforço de classificação por parte da crítica junto com a estratégia editorial de marketing já permite pensar num estabelecimento de um *corpus* e também de uma regularidade de estudos críticos, feitos, em especial, nas academias por meio de pesquisas de doutorado, mestrado e artigos científicos.

Antes de identificar alguns registros da expressão ao longo do tempo, como um trabalho arqueológico, é preciso rastrear algumas das suas possíveis filiações. Interessa, portanto, mais o fenômeno da brevidade e a valorização da concisão em determinados momentos da história e/ou de movimentos culturais do que a produção que se identifique como microconto/microficção muito embora seja fundamental o registro de suas primeiras manifestações. Redesenhar uma trajetória específica no âmbito das discussões e entraves relativos à historiografia literária é tentar ressignificar certas obras e estabelecer uma tradição que nasce desse caráter universalizante da brevidade.

A importância da concisão, na literatura brasileira (para alcançarmos a produção atual das formas breves no Brasil), remonta, como vimos, a bem antes da ruptura dos gêneros em nossa literatura cujo momento emblemático se dá no movimento de vanguarda dos modernistas. Permite-se, por essa via, pensar numa revisão do surgimento do breve abdicando, óbvia e momentaneamente, do foco no formato breve que é o objeto deste estudo: o microconto. O alcance de outras manifestações, nesse caso, tem como objetivo expor como a noção de breve está há tempos no imaginário do autor brasileiro, influenciando e contaminando-o, e as características que são protagonistas na discussão do texto de microficção (a concisão, por exemplo) estão presentes em obras de extensão maiores. O destaque que dar-se-á a alguns momentos, obras e autores de nossa literatura no presente capítulo visa a demonstrar como esta noção de ruptura, de desafios à forma ou da

própria opção pelo estilo conciso são recorrentes na história da literatura no Brasil e permite pensar numa existência intermitente de uma tradição ou mesmo em uma historiografia do breve.

No livro *Ficção brasileira contemporânea* (2009), Karl Erick Schøllhammer, quando trata do “miniconto”, propõe uma noção de tradição e filiação entre produções que têm a brevidade em comum, em especial as que trabalhem com a noção de ruptura com os formatos mais tradicionais em diferentes momentos de nossa literatura:

Apesar da iniciativa pioneira [o autor fala da coletânea *Os cem menores contos brasileiros do século*], é preciso insistir nos exemplos do passado, dentre os quais encontramos resultados notáveis como as narrativas telegráficas de Oswald em *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*, as experiências de *Tutameia*, de Guimarães Rosa, que, em seus prefácios cria uma relação instigante entre a narrativa breve e o *punch* metafísico do “chiste”, ou as minicrônicas de Carlos Drummond de Andrade e Clarice Lispector, que transitam entre jornalismo e ficção, e ainda os fragmentos de Zulmira Tavares, em *O mandril* (1988), ou os *minicontos de Marina Colasanti em Contos de amor rasgado* (1986). (2009, p. 95)

Partindo desse mapeamento inicial, elencaremos a seguir outros momentos emblemáticos da brevidade na literatura tentando seguir uma linearidade temporal. No romance de Machado de Assis, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), o aspecto inovador está presente na forma de seus capítulos curtos, que desafiam a estrutura clássica do romance romântico e realista e é confirmada pela oposição aos quatro romances anteriores já publicados pelo autor (*Ressurreição, A Mão e a Luva, Helena e Iaiá Garcia*). Afastando-se dos modelos existentes de romance até então, o escritor cria capítulos em diversos formatos e conteúdo. Há os que se constituem de um epitáfio (cap. 125), outros de um único e curto parágrafo (cap. 118 e 132, por exemplo) ou os que são apenas pontos em sequência (cap. 139).

Figura 12

confraria, e irmão de várias irmandades, e até irmão remido de uma destas, o que não se coaduna muito com a reputação da avareza; verdade é que o benefício não caíra no chão: a irmandade (de que ele fora juiz) mandara-lhe tirar o retrato a óleo. Não era perfeito, decerto; tinha, por exemplo, o sestro de mandar para os jornais a notícia de um ou outro benefício que praticava, — sestro repreensível ou não louvável, concordo; mas ele desculpava-se dizendo que as boas ações eram contagiosas, quando públicas; razão a que se não pode negar algum peso. Creio mesmo (e nisto faço o seu maior elogio) que ele não praticava, de quando em quando, esses benefícios senão com o fim de espertar a filantropia dos outros; e se tal era o intuito, força é confessar que a publicidade tornava-se uma condição *sine qua non*. Em suma, poderia dever algumas atenções, mas não devia um real a ninguém.

CAPÍTULO CXXIV / VÁ DE INTERMÉDIO

Que há entre a vida e a morte? Uma curta ponte. Não obstante, se eu não compusesse este capítulo, padeceria o leitor um forte abalo, assaz danoso ao efeito do livro. Saltar de um retrato a um epitáfio, pode ser real e comum; o leitor, entretanto, não se refugia no livro, senão para escapar à vida. Não digo que este pensamento seja meu; digo que há nele uma dose de verdade, e que, ao menos, a forma é pinturesca. El repito: não é meu.

CAPÍTULO CXXV / EPITÁFIO

AQUI JAZ

D. EULÁLIA DAMASCENA DE BRITO

MORTA

AOS DEZENOVE ANOS DE IDADE

ORAI POR ELA!

CAPÍTULO CXXVI / DESCONSOLAÇÃO

O epitáfio diz tudo. Vale mais do que se lhes narrasse a moléstia de Nhã-loló, a morte, o desespero da família, o enterro. Ficam sabendo que morreu; acrescentarei que foi por ocasião da primeira entrada da febre amarela. Não digo mais nada, a não ser que a acompanhei até o último jazigo, e me despedi triste, mas sem lágrimas. Concluí que talvez não a amasse de veras.

acanhada de antigos tempos, nem por isso ficava destruído o sistema, e por dois motivos: 1.º porque sendo Humanitas a substância criadora e absoluta, cada indivíduo deveria achar a maior delícia do mundo em sacrificar-se ao princípio de que descende; 2.º porque, ainda assim, não diminuiria o poder espiritual do homem sobre a Terra, inventada unicamente para seu recreio dele, como as estrelas, as brisas, as tâmaras e o ruibarbo. Pangloss, dizia-me ele ao fechar o livro, não era tão tolo como o pintou Voltaire.

CAPÍTULO CXVIII / A TERCEIRA FORÇA

A terceira força que me chamava ao bulício era o gosto de luzir, e, sobretudo, a incapacidade de viver só. A multidão atraía-me, o aplauso namorava-me. Se a idéia do emplasto me tem aparecido nesse tempo, quem sabe? não teria morrido logo e estaria célebre. Mas o emplasto não veio. Veio o desejo de agitar-me em alguma coisa, com alguma coisa e por alguma coisa.

CAPÍTULO CXIX / PARÊNTESES

Quero deixar aqui, entre parêntesis, meia dúzia de máximas das muitas que escrevi por esse tempo. São bocejos de enfado; podem servir de epígrafe a discursos sem assunto:

* * *

Suporta-se com paciência a cólica do próximo.

* * *

Matamos o tempo; o tempo nos enterra.

* * *

Um cocheiro filósofo costumava dizer que o gosto da carruagem seria diminuto, se todos andassem de carruagem.

* * *

Crê em ti; mas nem sempre duvides dos outros.

* * *

Não se compreende que um botocudo fure o beijo para enfeitá-lo com um pedaço de pau. Esta reflexão é de um joalheiro.

* * *

A natureza digressiva da narrativa é performatizada na estrutura do livro e se reflete nos próprios questionamentos sobre o gênero feitos à época. À primeira vista, esse exemplo pode parecer muito distante da discussão sobre as formas breves em nossa literatura, no entanto, essa percepção pode ser desfeita se pensarmos além das divisões de gênero e compreendermos esse fenômeno literário como reflexo da própria natureza de vanguarda e ruptura de nossa literatura.

As características de rapidez, concisão e desafio às formas tradicionais literárias fazem da obra *Memórias póstumas de Brás Cubas* um marco importante na revisão da trajetória do breve em nossa literatura. O surgimento desta obra ocupa um lugar de particular importância no desenho de uma genealogia da forma breve. Mesmo que não possamos localizar ainda uma produção de textos que se identifiquem com o conceito de microficção neste período, é interessante ver como esta discussão acerca da estrutura do romance e da experimentação da linguagem expressa tanto na forma (o capítulo curto) quanto no conteúdo já ocorre no final do século XIX no Brasil.

Seguindo a linha temporal, na fronteira entre o século XIX e XX, encontramos uma produção pouco conhecida, mas que faz uso de formas breves na sua produção: *Canções sem metro*, de Raul Pompeia. O escritor é muito conhecido pela sua obra *O Ateneu* (1888), mas pouco lembrado por esta obra singular no cenário literário brasileiro.

Pompeia escreveu esses textos quando tinha 20 anos e publicava em periódicos da época; creditava a essa obra uma grande importância e dedicou anos da sua vida na escrita e reescrita dos textos. Contudo, a publicação da compilação dos textos só ocorreu após sua morte em 1900 e sua recepção foi cercada de duras críticas a um estilo duro que se contrastava com a forma impulsiva com que conduziu o folhetim *O Ateneu*.

Figura 13 - Reprodução de dentro do livro *Canções sem metro*

 11

Sobrara-lhe um filho dos desperdícios do passado, para vigiar-lhe a agonia. Ninguém mais, ninguém mais, nem Deus com ella : apenas as flôres do desespero e aquelle cope d'agua de vez em quando, que ella sorvia como uma medicina amarga de lagrimas...

Azul, ciúme.

Céo e oceano, a soledade sem fim. O ciúme é isolamento, queixa sem ecos do coração solitário.

Ao despertar, estava só na triste camara. Enferma e abandonada ! Calcadas aos pés as juras de hontem, como destroços de um idolo quebrado. Fronteira ao leito, a janella parecia alargar-se mais e mais para mostrar o firmamento. Sob o reflexo azul bem sonhara Rosita o abandono, elles felizes numa concha de saphira, levados á flôr do grande lago, docemente, cantando, docemente, si a barcarola os levasse. Morreu, fechando na palpebra a estampa diurna daquelle azul fundo, deserto.

Roxo, tristeza.

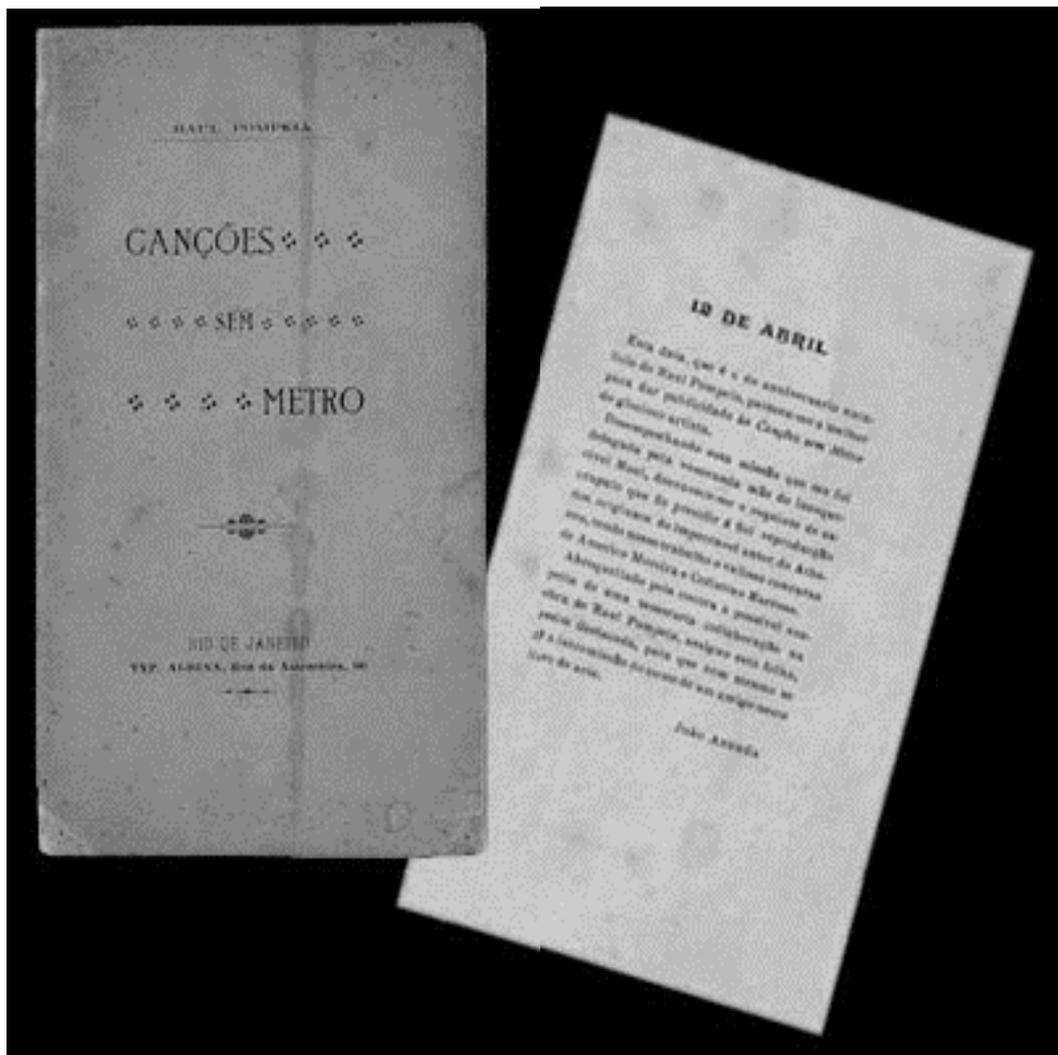
Tinta tomada á palheta do occaso e ás flôres da morte.

Alegre, ella. Muita luz no espaço ; balava no ar o cantico sereno da manhã ; na relva os arbustos orvalhados tinham um pequenino sol em cada folha. Sómente as violetas soffriam, pungidas pelo dia.

Alguns críticos a consideram precursora do poema em prosa no Brasil. Pioneirismo que se reflete também na ruptura com gêneros de tradição clássica e na ousadia de romper os limites entre prosa e poesia. Ledo Ivo é um dos críticos que refutam os comentários negativos sobre ela:

E as *Canções sem metro*, que ocuparam na vida de Pompéia o mesmo papel do *Livre* da ambição metafísica de Mallarmé, documentam, apesar de seu malogro, uma das maiores aventuras estéticas já realizadas na literatura em língua portuguesa: o empenho obsessivo de criar uma obra que representasse uma visão órfica do Universo, e fosse uma recriação verbal do cosmo. (IVO, Lêdo. Apud SOUZA, 2014, p. 18-19)

Figura 14



Legenda: fotografia da primeira edição do livro *Canções sem Metro*, de Raul Pompeia. Rio de Janeiro, 1900.

Fonte: site Folio livrarias

Ledo Ivo também destaca o impacto de Charles Baudelaire na obra de Pompeia, embora recuse uma influência direta entre eles. E associa a simbologia e o misticismo à teoria de Swedenborg e à “imensa fonte hugoana” que também é possível identificar em seu romance. Abaixo, um exemplo dessas formas breves do livro *Canção sem metros*:

Roxo, tristeza

Tinta tomada à palheta do ocaso e às flores da morte. Alegre, ela. Muita luz no espaço; bailava no ar o cântico sereno da manhã; na relva os arbustos orvalhados tinham um pequenino sol em cada folha. Somente as violetas sofriam, pungidas pelo dia. Outra manhã, tudo mudado. Na atmosfera, um torpor gélido e sombrio. Os extremos da paisagem gastam-se na cerração como as orlas de uma pintura velha: nem sol nem pássaros na relva. Agora, órfã. As violetas revivem, as melancólicas, desabrochando em suspiros, sob as lágrimas da chuva. (p.11)

O livro *Canções sem metro*, dentro dessa perspectiva de ruptura e de brevidade, reafirma um lugar importante, pois inaugura uma obra híbrida, marcada pela fragmentação e pela redução do formato e colocando no cenário da literatura brasileira as produções em prosa poética que despontavam na Europa.

Figura 15

O einzelador mental, que lavora períodos, faceta, diamantiza a frase; a mão orgulhosa e polida que, na escrita, barila astros, fidalgo entendimento de artista, deve ter um fino deleite, um sabor educado, quando, na riqueza da concepção e da Forma, a palavra brota, floresce da origem mais virginal e resplende, canta, sonoriza em cristais a prosa.

Para a profundidade, a singularidade de todo o complexo da Natureza, o artista que sente claro, entende claro, pensa claro, saboreia claro.

LENDA DOS CAMPOS

Por uma doirada tarde azul, em que os rios, após as chuvas torrenciais, sonorizam cristalinamente os bosques, os camponeses de uma vila risonha, numa unção bíblica, conduzem ao tranqüilo cemitério florido o loiro cadáver branco de uma virgem noiva, morta de amor, tão bela e tão nova, umedecida no feretro, como se tivesse acabado de nascer da rosada luz da manhã.

Infantil ainda, viera outrora da Alemanha através de castelos feudais, de montanhas alpestres, de árvores velhas e enevoadas...

E, então, desde o dia de sua morte, uma lenda espalhou-se, como a dos Niebelagen, em todas aquelas cabeças ingênuas, rudes e humildes.

Ela era a deusa fantástica, a visão encantada dos antigos palácios medievais de vidraçaria gótica, onde as rainhas mortas apareciam brancas ao luar, à flor dos lagos e rios, suspirando toda a tragédia histórica dos convulsivos amores passados, que os ventos de hoje como que ainda melancolicamente repetem...

Em a monja das aldeias dos castelos feudais, graves e solenes, cheios de névoas alemãs, atravessados de fantasmas que fazem mover alvas e longas cilindres de linho no ar neutralizado da meia-noite...

E, por altas horas, em certos dias, ao luar, a imaginação apreensiva dos homens e mulheres do campo, via uma virgem loira, de ignoto aspecto de ondina mágica, surgir do solo em exalações fosforescentes, o coração traspassado de flechas inflamadas, arrastando soturnamente pela areia luminosa uma vasta túnica branca, os cabelos de sol soltos para trás, candidamente pálida, cantando a canção sonímbula do túmulo e desfolhando grandes grinaldas de flores de lanjeiras, cujas frescas e níveas pétala cheirosas redemostravam, agitadas por um vento frio — pelo vento gelado e soluçante da Morte.

NOTAMBULISMO

Enquanto, fora, na noite, gralha, grasna e grulha o Carnaval em fúria, vai, Mergulhador, rindo para o espaço a tua aguda risada acerba.

Os luminosos lírios das estrelas desabrocharam já nos faustosos brocados do Firmamento, como que para rimar em claras árias de luz a tua torva risada triste.

Apavora-te o Sol flamejante, eterno, na altura infinita. Não queres a afitiva evidência do sol, que tudo põe num relevo brusco, que pinta as chagas de vermelho, faz sangrar as dores, perpetuar em bronze o remorso.

Amas a sombra, que esbate os aspectos claros, esfumilha os longes, turva e quebra a linha dos corpos.

Queres a noite, longas trevas amargas que confundam máscaras hediondas de Gwimptaines com faces loiras de deusas.

Noite igualmente deliciosa e dilacerante que te anule para os sentimentos humanos, que te disperse no vócuo, dissolva imortalmente o espírito num som, num aroma, num brilho.

Noite, enfim, que seja o vasto manto sem astros que tu arrastes pelo mundo a fora, perdido no movimento supremo da Natureza, como um misterioso braço de rio que, através de fundas selvas escuras, vai, por estranhas regiões, sombriamente morrer no Mar...

A noite tem, para a tua delicada sensibilidade, o majestoso poder de apagar-te dos olhos esses sinistros animais terríveis que babujam ao sol e desfiliam, diante de ti, na truculenta marcha cerrada de pesadas massas formidandas.

Enquanto, pois, lá fora, o Carnaval em fúria gralha, grasna e grulha, num repique macabro de guizos jogralescos, uivando uma língua convulsiva e exótica de duendes e notímbulas bruxas walgurgianas, prende-te, ó deus do Tédio, Mergulhador dos Mediterrâneos da Arte! Às imensas asas da fria água negra das multidões — a noite — e ri, ri! Sob as claras árias da luz das Estrelas, a tua venenosa risada em fel e em sangue...

Legenda: Reprodução do interior do livro *Missal e Evocações*, de Cruz e Sousa

A prosa simbolista também trará as obras *Missal* e *Evocações*, de Cruz e Souza. Assim como Raul Pompeia, Cruz e Souza recebeu críticas em relação à essa incursão no poema em prosa, no seu caso, para reconhecer uma superioridade de seus versos em relação à prosa. Um pouco mais à frente, no início do século XX, encontra-se outro exemplo importante da inserção do formato breve na literatura: é a série de crônicas intituladas “quotidianas” e “kodaks”, de Pedro Kilkerry, publicadas inicialmente no *Jornal Moderno* em 1913 e resgatadas por Augusto de Campos em 1985 em sua obra *ReVisão de Kilkerry*. As crônicas são representativas da relação entre brevidade e fotografia ou, melhor dizendo, do apelo da literatura à visualidade. Há o vislumbre de uma prosa modernista, marcada pela linguagem cinematográfica e por observações do cotidiano com humor crítico bastante peculiar. Assim Campos situa Kilkerry:

Como Sousândrade, como Mallarmé e, antes de todos, Poe, o nosso poeta parece ter compreendido que as transformações ocorridas no mundo da técnica haveriam de ter repercussão direta na própria linguagem [...] Mas é nas “Kodaks” (*rápidas notas sobre a vida local*), que o veremos pôr em prática, por entre o registro circunstancial dos acontecimentos do dia a dia, essa conscientização dos novos meios, que faz dele um precursor da “prosa cinematográfica” de Oswald de Andrade, Já o título – KODAKS –, se bem que a palavra pertencesse a uma semântica que, se dirá, estava no ar é um “achado” modernista. Titulou, assim, o poeta as suas breves notas, em 1913 (CAMPOS, 1985, p. 60-61)

E mais adiante completa:

A “prosa cinematográfica” ou o “estilo telegráfico” de Oswald, que Haroldo de Campos descreve, em *Miramar na Mira*, como “um misto de diário sentimental e de jornal dos fait divers duma sociedade provinciana e ociosa” tem muito em comum com as “Kodaks” de Kilkerry, às quais se poderiam aplicar, também, as considerações de Antônio Cândido, invocadas no mesmo estudo: “Miramar é um humorista pince sans rire, que procura *kodakar* a vida imperturbavelmente, por meio duma linguagem sintética e fulgurante, cheia de soldas arrojadas, de uma concisão lapidar. (id., p. 61)

Augusto de Campos expõe, sem abrir mão dos exemplos comparativos, a semelhança entre a escrita de Kilkerry, em suas “Kodaks”, e os posteriores fragmentos oswaldianos presentes em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, desde os neologismos aos recursos metonímicos. As crônicas são uma antecipação do que será visto na prosa modernista. Sua sensibilidade de observação do cotidiano e, principalmente, a linguagem jornalística ressaltam o caráter de dispersão e de frases que apresentam o ritmo *staccato* e reafirmam a concisão do

texto pelo abrupto do corte. Ou como confirma o subtítulo: *rápidas notas sobre a vida local*. Kilkerry pratica uma revolução singular na escrita, sua posição no cenário literário é sem par. A incorporação, como é mais evidente no título dessas crônicas, de elementos da modernidade (que ao passar do tempo se tornarão elementos de uma cultura de massa ainda a nascer) comprova seu caráter inovador ao criar um paralelo entre a cultura moderna de rapidez, vista na performatização da fotografia como um flagrante de um momento singular, e o formato curto que utiliza na publicação no periódico, ocupando no formato livro o espaço de uma página e meia. O trecho abaixo faz parte de uma de suas crônicas publicadas no jornal:

Ao tempo em que escrevo estas linhas, já aí está a urgência suarenta do tipógrafo a espiá-las e ouço a trepidação ansiosa do maquinismo impressor, a que estou associando a ânsia dos leitores do nosso órgão, que é o do seu momento social, da hora que soa.

Certo a sinceridade não fará tremer a nossa pena por amor da verdade, e daqui por avante, leitores, vos daremos a vossa leitura.

Ora bem...

Até mais ver.

(KILKERRY, 1913 apud CAMPOS, 1985, p. 167)

No trecho, observam-se alguns dos elementos de modernidade como a rapidez e a alusão à urgência da leitura que, naquele momento, era representada pelos periódicos em oposição ao livro que caracterizava uma leitura demorada. A série “Kodaks” é representativa, portanto, de uma inovação da forma literária e agregadora de influências culturais da sociedade moderna, como as novas tecnologias nascentes do período.

Já no início do século XX, podemos reconhecer o forte apelo ao breve e à concisão na Modernismo, como pode ser visto com a preocupação com o tema da síntese já presente no *Manifesto da Poesia Pau-brasil*:

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carrosserie

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil.

O trabalho contra o detalhe naturalista – pela *síntese*; contra a morbidez romântica – pelo *equilíbrio* geométrico e pelo *acabamento* técnico; contra a cópia, pela *invenção* e pela *surpresa*. (ANDRADE, 1924)

O resgate do aparecimento e valorização de uma estética da síntese é de vital importância para a compreensão dos caminhos da microficção em nossa literatura. Oswald de Andrade é o autor que, assim como Machado de Assis, de forma mais sutil, e Pedro Kilkerry, já antecipando algumas características da vanguarda modernista, reacende o tema da brevidade e do fragmentário como fator de inovação e de discussão das formas vigentes de nossa literatura. Exemplo emblemático aparece no clássico poema “Amor”:

amor
humor

(*Primeiro caderno*. ANDRADE, 1978, p. 157)

Podemos ver a mesma afeição pela síntese nesta revisitação, 26 anos depois, que aparece na coletânea *Os Cem Menores Contos Brasileiros*, organizada por Marcelino Freire, de autoria do poeta Manoel de Barros:

AMOR
Maria,
quero caber todo
em você
(Manoel de Barros, 2004, p. 54)

É possível reconhecer uma intertextualidade entre os dois textos vista tanto na repetição do título como na radicalidade da forma. Barros utiliza metade das 50 letras limites propostas por Freire para tratar de um tema tão caro a poetas tradicionais que optaram por formas mais longas e canônicas (como o soneto, para citar apenas um exemplo). O amor traduzido em uma imagem única e forte de pertencimento e preenchimento físico e/ou sentimental. Assim como o jogo de palavras oswaldiano, semelhante ao chiste, que surpreende a lógica comum ao associar humor/amor. A força da redução verbal própria das vanguardas no poema de Oswald é analisada por Haroldo Campos da seguinte forma:

[...] o mais sintético poema da língua, tensão do músculo-linguagem, elementarismo contundente, ginástica para a mente entorpecida no vago, obra-prima do óbvio e do imediato atirada à face rotunda da retórica. Por este poema se mede, com tonturas de vertigem [...] até onde foi Oswald na sua radicalidade e como se distanciam dele, por este aspecto, mesmo as mais ornadas investidas de seu companheiro Mário de Andrade. A

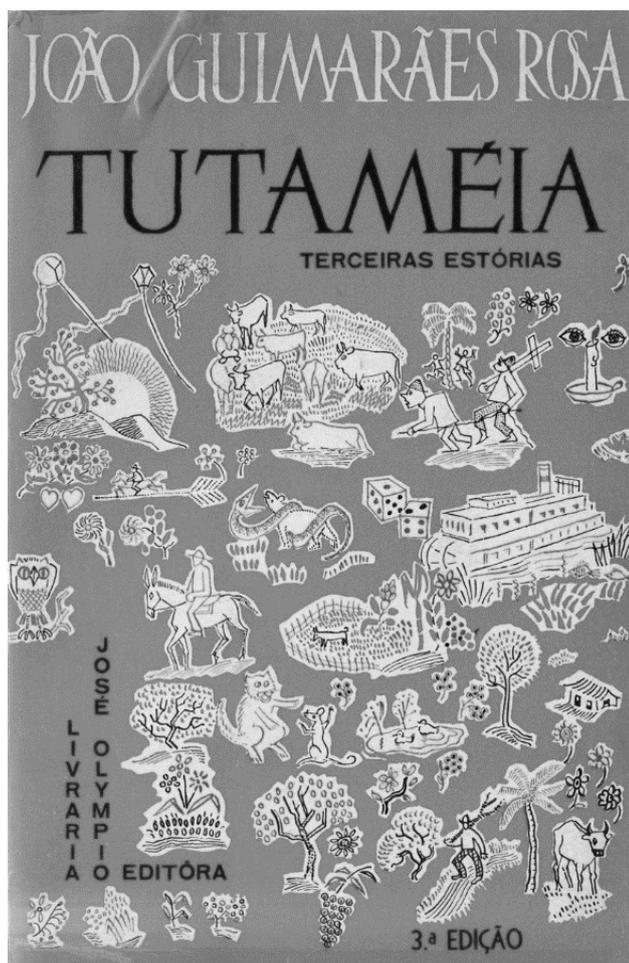
visualidade propôs o equilíbrio geométrico e a síntese, o discursivo escoou pelo branco da página como por um vazado de arquitetura. A informação estética passou a ser produto não de uma “alta temperatura informacional do texto” (entendida em termos de opulência léxica, de “riqueza vocabular”), mas, ao contrário, da “baixa” violenta dessa “temperatura” no compressor linguístico do poema-minuto oswaldiano (CAMPOS, 1990, p. 41).

As características de tensão, entre linguagem e forma, e seu apelo ao imediatismo da leitura criaram uma tradição na literatura brasileira em que o poema-minuto de Oswald de Andrade atua como marco literário e inicia o desenho de uma linhagem na utilização dos espaços que terá continuidade com produções literárias posteriores marcadas pelo forte apreço pela síntese, pela concisão e pela brevidade. Destaca-se ainda, da vasta contribuição do autor, duas obras que permitem discutir as características já citadas de ruptura, fragmento, síntese e experimentalismo da forma: *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933). Haroldo de Campos, no prefácio à segunda edição de *Serafim Ponte Grande*, observa que, diferente do romance e de livros convencionais, a obra de Oswald era um “grande não-livro” ou um “romance-invenção e que colocava em xeque “as ideias tradicionais de gênero e obra literária” (CAMPOS, 2000, p. 13-14). Roberto Schwartz (1980) reafirma este aspecto de ruptura ao dizer que *João Miramar* é uma obra que “transgride todas as normas do romance convencional” e destaca o apagamento das fronteiras entre prosa e poesia e termina dizendo que “as personagens, alvo da ironia caricatural do autor, estão desprovidas de profundidade psicológica; satirizam os diferentes tipos sociais de uma São Paulo de início de século” (SCHWARTZ, 1980, p. 33).

Outro exemplo de aproximação entre formas simples (Cf. Andre Jolles) e literárias pode ser vista em *Tutameia* de Guimarães Rosa, publicado em 1967. A obra é marcada pela brevidade em que se sobrepõe o formato da anedota na sua estrutura. Gilberto Mendonça Teles assim fala sobre o processo de “redução” em Rosa:

A sua obra começa com os grandes contos de Sagarana (60 páginas), passa às novelas (ou “poemas”) de *Corpo de baile* (+ de 120 p.) e chega ao romance *Grande sertão: veredas* (590 p.) para retornar aos contos (migalhas) que ele agora chama de estórias (Primeiras estórias) e terminar a sua produção literária com os minicontos ou pequenas estórias de *Tutameia* (2 a 3 p.). Há, como se vê, um sentido de experimentação narrativa dentro do mais canônico dos gêneros literários. (p. 111)

Figura 16



Legenda: - Capa da 3ª edição de Tutameia

Tutameia foi a última obra publicada em vida por Guimarães Rosa e quando comparamos com outra obra sua, *Grande Sertão: Veredas*, ela diferencia-se pela concisão presente nas quarenta pequenas histórias (denominadas até em alguns estudos críticos acadêmicos como minicontos³⁰), que possuem extensão de 3 a 5 páginas, em média, nos quatro prefácios, nos dois sumários e nas duas epígrafes de Schopenhauer.

Ainda nesse percurso de tecer uma genealogia da microficcão, é importante ressaltar alguns momentos decisivos e pouco conhecidos do início da utilização da nomenclatura *miniconto*, *microficcão*, *microconto* no cenário literário brasileiro.

³⁰ Para citar alguns exemplos: Gilberto Mendonça Teles em "O pequeno 'sertão' de Tutameia" (2009). Disponível em <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/viewFile/6393/4659>. Maryllu de Oliveira Caixeta em "A história em Tutameia: invenção e autoavaliação" (2010). Disponível em <http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/ColoquioLetras/marylludeoliveira.pdf>

Marcio Almeida, em seu livro *Ensaio: a minificação do Brasil*, traz importante contribuição ao resgatar alguns dos textos precursores da atual concepção de microficcão produzidos no final da década de 60 no Brasil. Assim diz:

É injustificável, até por todos os argumentos mais bizarros que intentem como prova em contrário, a omissão do pioneirismo de Elias José e dos autores de Guaxupé que, também de modo inédito, através do jornal “O Coruja”, da revista “Mensagem”, dos “Cadernos 20” e da revista “Poleiro de urus”, criaram e disseminaram, a partir do final dos anos 60, o miniconto, dando início de modo mais orgânico à minificação no país. (ALMEIDA, 2010, p. 113)

A pesquisa detalhada feita pelo crítico Marcio Almeida se desdobra na publicação *Pioneiros do miniconto no Brasil: resgate histórico literário*, que, por meio da reprodução de fac-símiles das citadas publicações, reivindica para Elias José³¹ e para o grupo, em que também figuravam os escritores Francisca Vilas Boas, Marco Antonio Oliveira e Sebastião Rezende, o pioneirismo na produção do microconto no país. Tal afirmação é acompanhada da menção indiscutível à contracapa do número 2 do “Cadernos 20” (1971) em que já se lia a expressão “mini-contos”, assim grafada. A importância dessa publicação se dá na constatação de uma consciência do posicionamento de seus textos nesta vertente literária ainda pouco conhecida. Essa consciência pode ser comprovada na apresentação escrita por Sebastião Rezende a esta edição do “Cadernos 20”:

miniconto (mini, maxicanto) é visão do mundo. Maneira de ser e agir, dinâmico, pois. miniconto, como rotulação, possível de ser substituído: minipoema, minicrônica, miniromance, poli-mini ou minitudo. Nunca menos, abrangente e variável como as mudanças de nosso tempo. instrumento maleável, conciso, objetivo, sintético, cioso de sua funcionalidade, aqui- agora, lá-sempre, ubíquo, polivalente, verbivocovisual. com ele sentir e ver o mundo sem desperdícios e derramamentos. formalização das coisas com um mínimo de formas, um nada de fórmulas e um todo de formular, tecnificar. arte para um tempo de sustos, de sínopes. Porém feita com suor+palavras+lágrimas, para sintetizar o humano, o não-humano e o que há de vir. *close-up. underground.* Fotografia tirada com os olhos e o ser. miniformal, maxi-elaboração e vida. Na época dos sintéticos e das sínteses. do micro-filme. da pílula. dos comprimidos e das compressões. (REZENDE, apud ALMEIDA, 2010, p. 124-125)

E ainda acrescenta:

o artista mini se comprime em sumo, em suor e sangue. e comprime o (i)mundo na tarefa de expressar e expressar-se. para ele o mini conta.

³¹ Elias José que faleceu em 2008 e ganhou em 1974 o prêmio Jabuti pelo seu livro de contos *Inquieta Viagem no Fundo do Poço*. A partir de 1976, inicia uma produção literária voltada ao público infanto-juvenil e escreve mais de cem livros para o público infantil.

canta. e conta com o mini para expressar o maxi e maxi expressar-se. acredita na falência dos gêneros (ou anti-gênero) elástico-dinâmico-mutável. gênero hoje-e-amanhã. nunca ontem. aqui vai uma amostra do mini que sofremos, criamos, fizemos e somos. (Ibid. p. 125)

O texto faz as vezes de um manifesto da microficcão e é de leitura imprescindível para uma revisão do surgimento da produção de microconto/minicontos (que se reconhece e se intitula como tal) na Literatura Brasileira. Sua importância se desdobra em diversos aspectos, talvez, o mais importante, seja a autodenominação de minicontos em 1971 ou mesmo da presença de contos breves já na primeira edição da revista em 1969. Toda esta movimentação ocorre num período em que tanto crítica, escritores e autores situados na tradição (ou dentro de um sistema, como entendido por Cândido³²) ainda tateiam no formato e na discussão sobre o tema. Como vimos, brevemente, as produções acadêmicas já no início do século XXI ainda se perdem nas discussões acerca do reconhecimento ou não da microficcão como vertente de nossa literatura. Pouca importância é dada à microficcão nos livros que traçam um panorama histórico da ficção brasileira neste período.

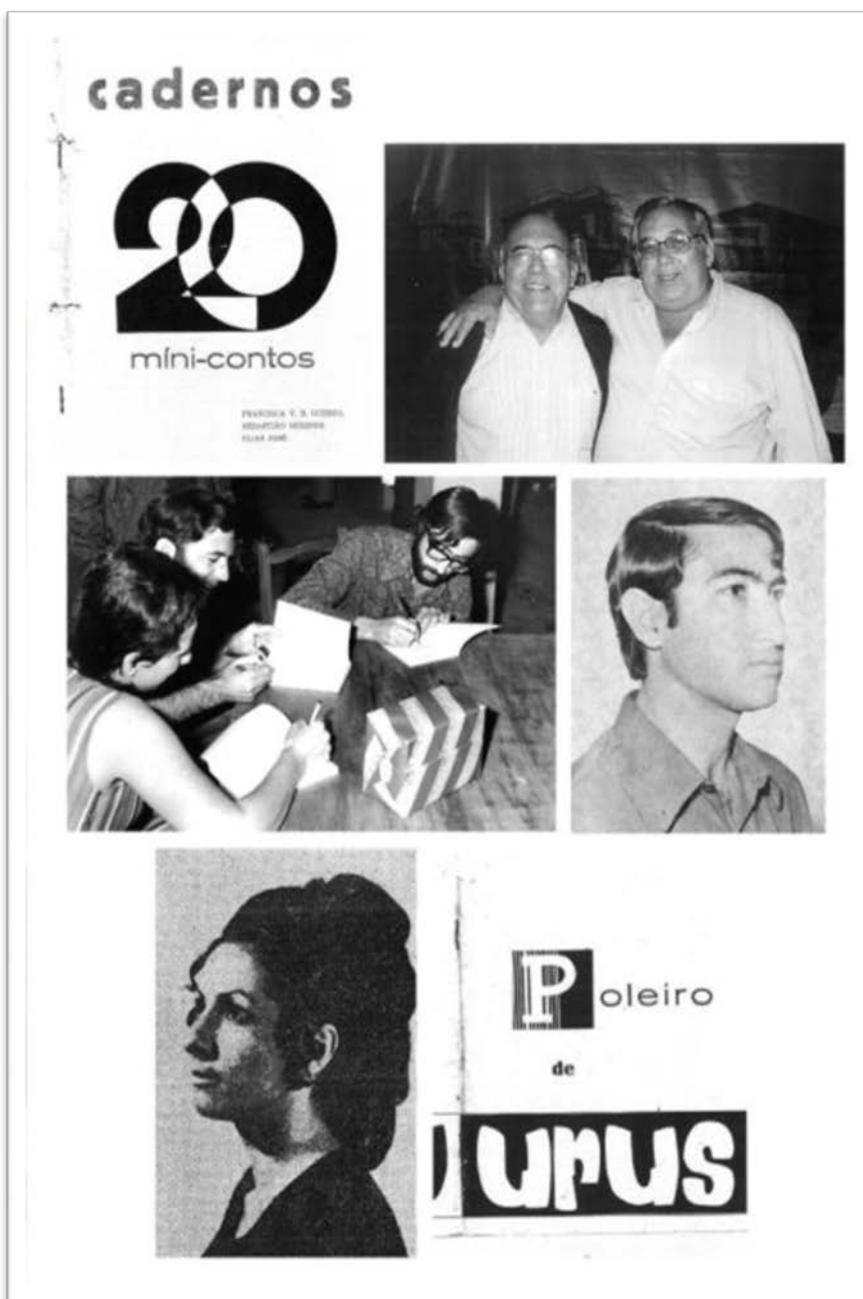
Ao cenário produtivo e pioneiro descrito por Marcio Almeida para a microficcão no Brasil, em Guaxupé, Minas Gerais, somam-se alguns dados importantes como a menção a uma produção que antecede essa emblemática edição do Cadernos 20, feita no periódico “O Coruja”, que é designada como minicontos, e a realização em 1971 do “I Concurso Nacional de minicontos: texto e fala”, promovido pelo Diretório Acadêmico 20 de dezembro da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Guaxupé.

Marcio de Almeida também faz dura crítica à recorrente postura da crítica literária de privilegiar Dalton Trevisan como precursor da microficcão no Brasil. É evidente que o favorecimento do escritor em relação aos que aparecem na edição do “Cadernos 20” insere-se no âmbito das discussões de ordem do cânone literário que envolvem tanto a crítica quanto o cenário editorial, um “sistema” que se força em relação ao formato, delegando a um segundo, ou quinto plano, produções que antecedem a publicação de Trevisan. Prevalece a figura do autor renomado e publicado por grandes editoras em detrimento de uma produção literária que ocorre à margem dos grandes centros culturais ou do círculo de autores consagrados pela

³² CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v.1 e v.2.

crítica acadêmica. Ou seja, sua produção numerosa ganha destaque pelos próprios dispositivos de publicação e marketing envolvidos nesta questão. *Ah é?*, sua obra mais conhecida e constantemente citada como inaugural da microficcão, foi publicada em 1994. Contudo, este protagonismo é posto em xeque, diante dos textos apresentados com mais de 30 anos de antecedência em que já se registra uma produção que se define e se reconhece como microficcional (ou miniconto).

Figura 17



Legenda: Cadernos 20. Número 2.

Na tarefa de leitura de algumas das pesquisas sobre o tema, é quase unânime a presença da afirmação do pioneirismo de Dalton Trevisan e isso coloca em evidência como algumas obras e autores são realocados em gênero distinto ou simplesmente esquecidos na construção da história do formato. Essa discussão, longe de se situar unicamente no espaço privilegiado que autores aclamados ocupam em oposição ao esquecimento da produção daqueles que estão fora do circuito das editoras grandes/academia, também faz alusão à esparsa, muitas vezes fragmentada, e recente crítica dedicada ao estudo dessa vertente. Devido a isso, falhas, ausências e esquecimentos se somam a cada novo estudo e pouco avanço é realizado no sentido de inventariar essas manifestações da forma breve. Obviamente, a relevância de Dalton Trevisan para o tema é inquestionável, sua busca pelo texto conciso, constante revisão para alcançar um texto mais enxuto e breve já é vista na publicação *Cemitério para elefantes* (1964), que, mesmo não sendo uma obra voltada à microficção, já demonstra os indícios de um estilo conciso que culminará na publicação de *Ah, é?*

Além das reivindicações de protagonismo e de menções feitas pelo crítico Marcio Almeida, notamos também a ausência inquietante de uma obra singular de um autor canônico na revisão do surgimento da microficção no Brasil. Trata-se do livro *Contos plausíveis*, de Carlos Drummond de Andrade, de 1981, que conta com pouco registro de sua existência nas discussões sobre microficção pela crítica nacional. Veronica Stigger resgata e reforça a relação dessa obra de Drummond com o universo microficcional ao citar um trecho como epígrafe na abertura de seu livro *Os anões*, que traz uma junção de narrativas em formato breve, algumas claramente microfissionais.

Interessante é que *Contos Plausíveis* é, no primeiro contato com a obra, facilmente reconhecida como um texto microficcional e isso pode ser comprovado nos elementos paratextuais de sua edição que revelam uma clara identificação com a vertente literária. Em sua orelha, Antonio Carlos Villaça diz que:

Eis aqui o Drummond de sempre. Escrevendo em verso ou em prosa, ele é sempre o mesmo. Estes contos breves – minicontos – nos trazem a sua visão cheia de ternura e ironia. [...] Estes contos, rápidos, ágeis sintéticos, nos segredam que ele crê no homem e simultaneamente, não crê no homem. Flagrantes concisos da vida, fatias mínimas da realidade cotidiana, que nos transmitem uma concepção profundamente céptica e até pessimista do mundo e (subjacente) uma tímida visão confiante. (VILLAÇA, 1985)

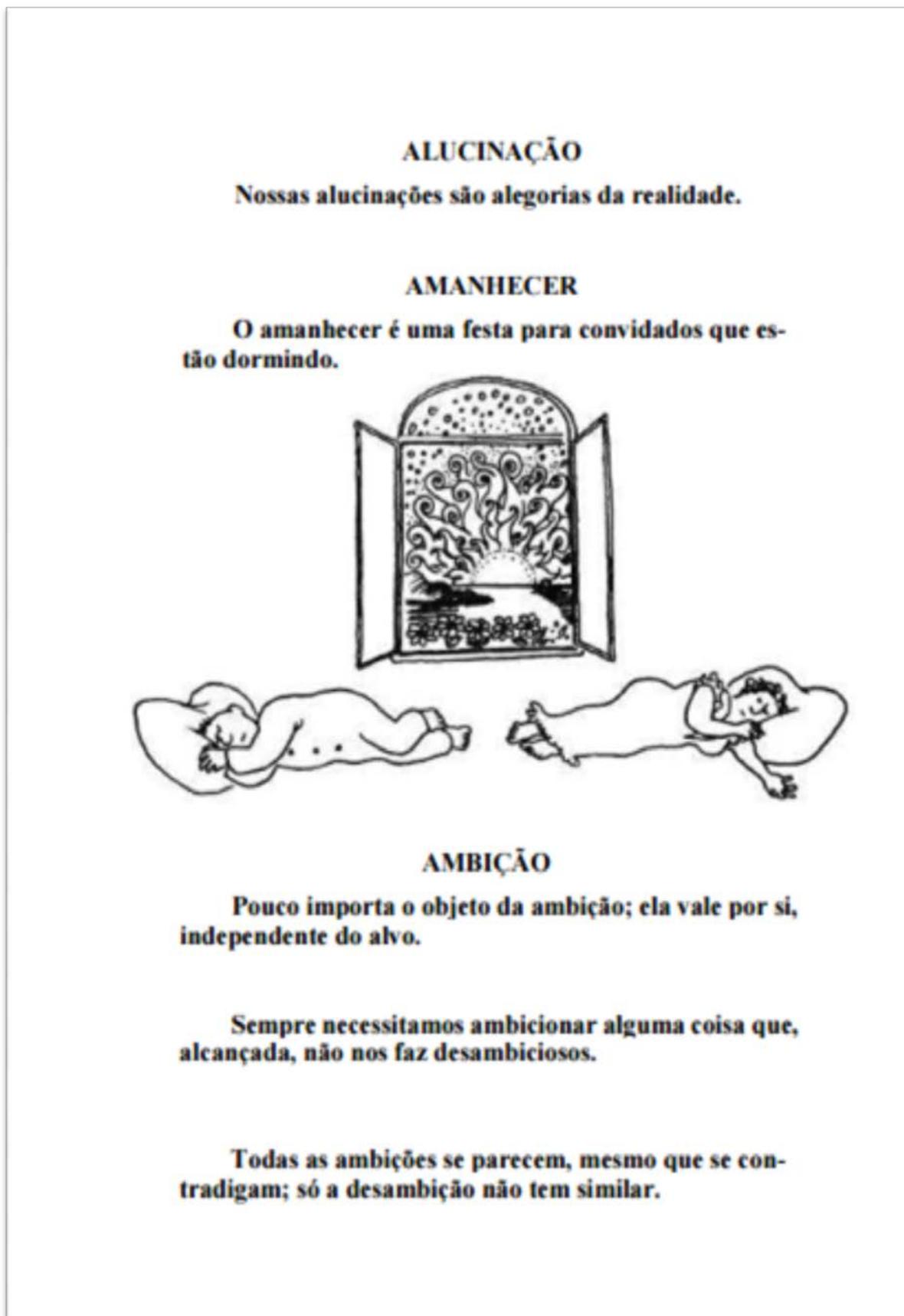
Nestes minicontos, Drummond trabalha não só com as marcas do cotidiano de sua prosa, mas traz a visualidade atuando em conjunto com os textos por meio das ilustrações de autoria de Marcia Cabral e Irene Peixoto. Mais uma vez, a presença da expressão “miniconto” torna discutível muitos dos textos críticos que levam para depois de 1994 a publicação de obra pertencente a esta vertente no Brasil. Drummond em seu miniconto de abertura aborda pela ótica da metalinguagem uma reflexão sobre o nascimento e natureza dessas formas breves:

Estes contos

Há muita coisa a emendar em meus contos. Às vezes eles saem totalmente ao contrário daquilo que pretendiam contar. Costumam até ficar melhor, mas nem sempre. Certos contos, os mais simples, parecem inverossímeis, e os inverossímeis, pois também escrevi alguns desta natureza, despertam o comentário: “Daí, quem sabe? Tudo pode acontecer”. Tenho a impressão de que tudo pode mesmo acontecer em matéria de contos, ou melhor, no interior deles. Houve um que se recusou a terminar, como se dissesse: “Fica tão bom assim... Só você não percebe isto”. Duas historietas exigiram que as concluísse confessando minha incapacidade de contista. Como eu me recusasse a atendê-las, retrucaram: “Não faz mal. Não é preciso confessar; todos sabem”. Só um de meus contos me acompanha por toda parte, ao jeito de gato fiel, sem que o faça para pedir alimento. É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém. Seu calor me agasalha. Já não me lembra o que diz, pois nunca o releio, mas sei que é raríssimo o texto que seja amigo do autor, e quanto a este, não duvido. Meu melhor amigo é um continho em branco, de enredo singelo, passado todo ele na antena esquerda de um gafanhoto. (p.11)

O trecho “É um continho bobo, anão, contente da vida. Vai no meu bolso. Não o leio para ninguém” é o que aparece como epígrafe do livro de Stigger e reafirma a ligação entre as produções, que nasce do interesse pelas formas reduzidas, da temática prosaica dos textos e da ruptura com o formato do conto mais extenso. Como vimos, esse surgimento é anterior e espanta as muitas vezes em que se ignora muitas dessas informações aqui mencionadas. *Contos plausíveis* será visto detidamente em momento oportuno, foi mencionado aqui como exemplo do esquecimento de certas obras no desenho da história da microficção.

Figura 18

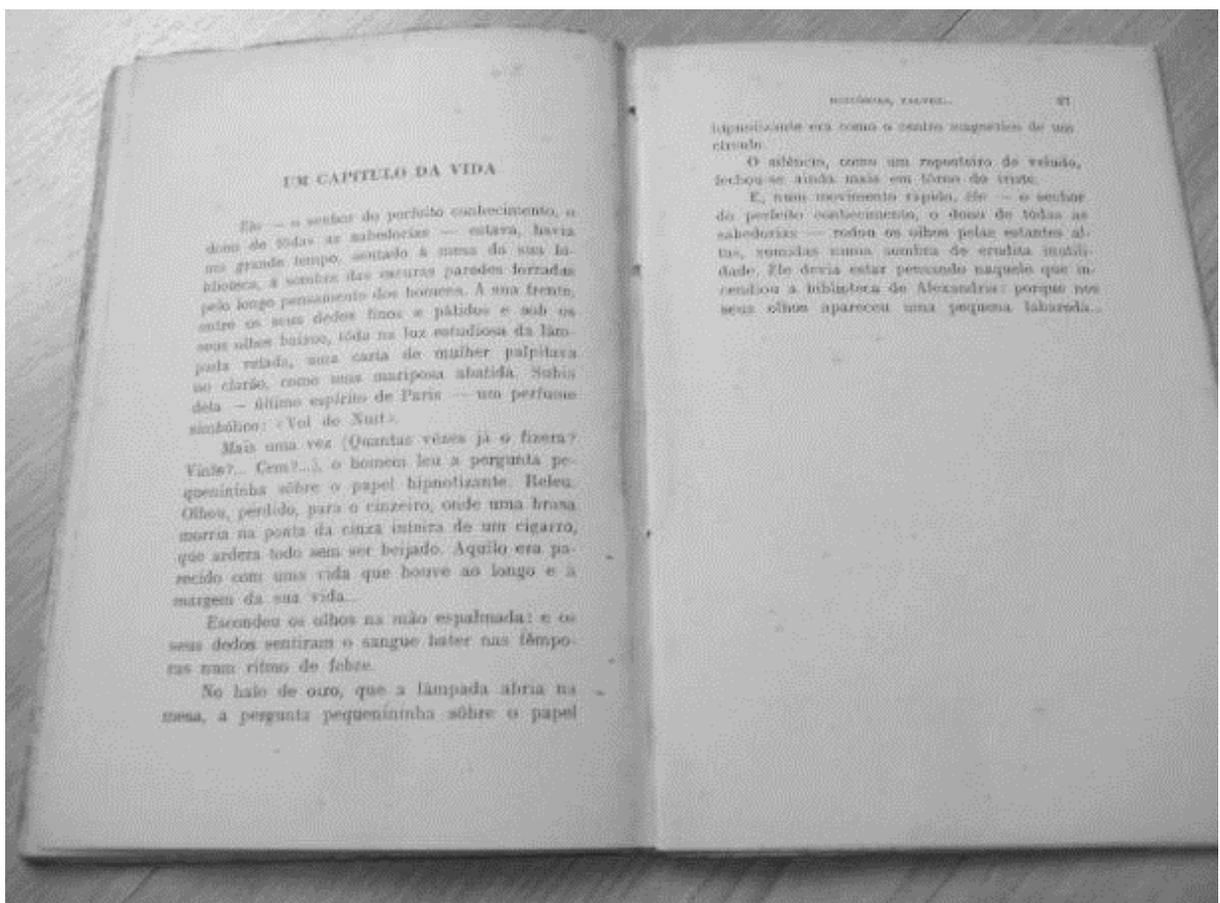


Legenda: Reprodução do interior do livro *O Averso das coisas* (1987).
Fonte: ANDRADE, 1990.

Outro livro do autor importante para o resgate de uma tradição da brevidade na literatura brasileira é *O avesso das Coisas*, publicado após a sua morte em 1988. A obra é composta de vários aforismos, que tanto atuam no campo das reflexões sociais quanto humanas, além da intertextualidade ou paródia de outros aforismos ou provérbios populares como, por exemplo: “Se a ocasião faz o ladrão, daí por diante ele a dispensa.”

Outros títulos aparecem espaçadamente em nossa literatura e também apresentam fortes marcas do universo microficcional, como é o caso da obra *Histórias, talvez*, de Guilherme de Almeida publicado em 1948, ela também traz a marca da brevidade e do conto curto. Assim descrito em nota no jornal “Diário de notícias” (07/06/1949).

Figura 19



Legenda: fotografia de *Histórias, talvez*, de Guilherme de Almeida

O livro ora lançado, embora em prosa, mantém integralmente toda aquela sensibilidade, doçura e mística beleza que, sobre ser bem nacional, constituíram os fundamentos básicos da lírica de Guilherme de Almeida. Trinta e seis narrativas, poemas em prosa ou que outro nome tenham, são páginas que deleitam, encantam e fazem bem. Vale a pena deixar que o espírito se embale com aquela “Legenda de Natal”, sorria e compreenda aquela filosofia curiosa de “o colecionador de beijos”, desfaleça também quando a lânguida “Xuem-Ling-Yu” caminha para a morte que tão bem interpretou. (Diário de Notícias, segunda seção, segunda página, 07 de junho de 1919.)

Millôr Fernandes também utilizará o formato breve na sua publicação de 1964, *Fábulas fabulosas*, textos que trazem além do ensinamento moral próprio da fábula que sempre traz um conteúdo ético-moral, como vemos no exemplo a seguir:

O ESCULARÁPIO

Um escularápico foi chamado para tratar de uma rica senhora que sofria de catarata. Sendo, porém, desonesto, o nosso querido amigo sempre que ia visitar a rica velha furtava-lhe um objeto precioso. Quando acabaram os objetos preciosos, ele começou, despidoradamente, a levar-lhe também os móveis, um a um. Afinal, certo dia, não tendo mais o que roubar, deixou de visitar a velha. Mas não contente com isso sapecou-lhe em cima uma conta terrível, capaz de abalar mesmo a fortuna do mais rico catarático. A velha protestou dizendo que não pagava, e a coisa foi parar no Tribunal. E foi no Tribunal que a velha declarou o motivo de sua recusa em pagar. Disse: “Não posso pagar a conta do senhor escularápico, do doutor médico, porque eu estou com a vista muito pior do que quando ele começou a me tratar. No início do tratamento eu ainda via alguma coisa. Mas, agora, não consigo enxergar nem os móveis lá da sala”.

MORAL: A extrema desonestidade acaba visível mesmo para um cego.
(FERNANDES, 1991, p. 83-84)

Retomando uma forma simples (Cf. Jolles), Millôr traz a tradição da oralidade subvertida pelo humor representado pela “moral” que surge ao final. O escritor utilizará o formato em outras publicações como, por exemplo, *As novas fábulas fabulosas* (1978), *100 Fábulas fabulosas* (2003) e também nas publicações de seu site.³³ Millôr também trabalhará outras formas breves como haicais, aforismos, máximas, verbetes, etc., como é possível ver na lista de seu site em que publicou até dois anos antes de sua morte.

³³ <http://www2.uol.com.br/millor/index.htm>

Figura 20

FÁBULAS FABULOSAS

Mais Fábulas

O gato e a barata

A baratinha velha subiu pelo pé do copo quase cheio de vinho, que tinha sido largado a um canto da cozinha, desceu pela parte de dentro e começou a lambiscar o vinho. Dada a pequena distância, que nas baratas vai da boca ao cérebro, o álcool lhe subiu logo a este. Bêbada, a baratinha caiu dentro do copo. Debateu-se, bebeu mais vinho, ficou mais tonta, debateu-se mais, bebeu mais, tonteou mais e já quase morria quando deparou com o carão do gato doméstico que sorria de sua aflição, no alto do copo.

- Gatinho, meu gatinho – pediu ela –, me salva, me salva. Me salva que assim que eu sair eu deixo você me engolir inteirinha, como você gosta. Me salva. - Você deixa mesmo eu engolir você? – disse o gato. - Me saaaalva! – implorou a baratinha. – Eu prometo.

O gato virou o copo com uma patada, o líquido escorreu e com ele a baratinha que, assim que se viu no chão, saiu correndo para o buraco mais perto, onde caiu na gargalhada. - Que é isso? – perguntou o gato. – Você não vai sair daí e cumprir sua promessa? Você disse que deixava eu comer você inteira.

- Ah, ah, ah! – ria então a barata, sem poder se conter. – E você é tão imbecil a ponto de acreditar na promessa de uma barata velha e bêbada?

Moral: Às vezes a auto depreciação nos livra do pelotão.

Legenda: reprodução do site do autor

Fonte: <http://www2.uol.com.br/millor/fabulas/074.htm>

Em *A ReOperação do texto* (2013), Haroldo de Campos fala da ruptura dos gêneros na literatura latino-americana e destaca uma crise da normatividade. Para ele, existe uma obsolescência da concepção de gênero e que acarretou na valorização da obra singular em contraste ao purismo estrutural normativo do cânon dos gêneros. Segue citando a concepção de Hans-Robert Jauss (1994) de que existe a necessidade de uma “constituição de uma história estrutural dos gêneros literários” (CAMPOS, 2013, p. 163) e argumenta:

[...] o gênero é despojado de seus atributos normativos e mesmo de suas prerrogativas classificatórias, para ser reformulado em termos de um simples “horizonte de expectativa”, que nos permite avaliar a novidade e originalidade da obra, perfilando-a de encontro a uma tradição, a uma série histórica e às regras do jogo nela prevalentes. (id., *ibid.*)

Seguindo este raciocínio, Campos observa que essa nova conceituação, proveniente da crise dos gêneros, permite observar “uma continuidade na manifestação histórica de um grupo ou família de obras, sem a tirania de uma hierarquização de gêneros limitados” (id., *ibid.*). Essa reflexão interessa-nos, acima de tudo, pela forma como prioriza o que já foi reafirmado até aqui: a possibilidade de

estabelecer uma continuidade paralela à tradição do gênero de uma literatura que, como se comprovou, aparece ao longo do século XX por meio de manifestações e obras singulares sem que, naquele momento, pudesse ser identificada uma linhagem baseada numa herança estilística ou mesmo uma tradição aos moldes dos grandes movimentos da literatura nacional e universal.

Se há neste apelo à brevidade uma concepção de ruptura e singularidade inerentes, como vista nas obras publicadas ao longo do século XX, observa-se, já neste século XXI, um fenômeno de coalizão que busca uma identidade independente. Atualmente, o número cada vez crescente de publicações que se auto identificam com o formato microficcional deve-se também às novas formas de circulação do texto amador e profissional. Sendo assim, os textos que antes pareciam espaçados e deslocados agora em grande quantidade contribuem para pensarmos que o fenômeno microficcional é sintomático de nosso momento cultural, o que já se provou não ser verdade.

5 TRÂNSITOS, PARATEXTOS E ENTRETENIMENTO

Figura 21



Legenda: "Nanoconto: o suicídio do artista", Caco Xavier.

Entretenimento e Proposta

Em algumas livrarias do Rio de Janeiro, é possível encontrar, posicionada estrategicamente no balcão do caixa com o objetivo de atrair o olhar curioso do cliente que espera sua compra, a antologia de microficção *Os cem menores contos brasileiros do século*, organizada pelo escritor Marcelino Freire. Ao lado de títulos como *Minutos de Sabedoria* e outros artigos que se compram pelo simples impulso do prazer rápido, da diversão garantida ou de uma necessidade conveniente, seu lugar revela um pouco como o mercado editorial pode ver e oferecer ao leitor a microficção: como pequenas pílulas de prazer. No balcão, a antologia lançada em 2004 não nega este papel de entretenimento: os textos curtos, as chances de uma leitura rápida e aparentemente fácil (visão por vezes errônea, como foi colocado no capítulo anterior) reafirmam seu apelo comercial, que também é de ordem do cânone literário, haja vista a lista de autores que fazem parte do projeto, como, por exemplo, Antônio Torres, Cíntia Moscovich, Dalton Trevisan, Fabrício Carpinejar, Flávio Carneiro, Joca Reiners Terron, Luiz Ruffato, Marcelo Mirisola, Moacyr Scliar, Xico Sá e João Gilberto Noll, para citar alguns. O livro em questão assume uma estratégia de marketing incontestável, que pode ser vista como um recurso das livrarias e editoras para estímulo das vendas, mas também pode surgir como uma escolha do autor/organizador de situar sua obra neste local próximo do que pode ser entendido como “entretenimento literário”.

Marcelino, em texto sobre sua coletânea dos menores contos, leva em conta a receptividade do leitor e a mudança cultural que remete ao processo de globalização atualmente visto com mais força na, cada dia maior, popularização da internet:

Quanto menor melhor. Oh! Esse é o prazer da leitura. Principalmente em nosso país, onde todo mundo diz: "Não tenho tempo para ler". Sei que é de foder, mas Drummond já defendia: "Escrever é cortar palavras". "Enxugar até a morte", sentenciava João Cabral. Hemingway: "Corte todo o resto e fique no essencial". (FREIRE, Marcelino, s/d)

Irônica, mas consciente do legado literário e da tradição em que sua obra se filia, a afirmação aponta para a radicalização. Marcelino Freire sentença: “Não é livro para tratado ou tese, é diversão” (FREIRE apud MACHADO, 2004). Mas a

antologia permite refletir sobre categorias mais complexas envolvendo texto e leitor ou, como citamos, os próprios recursos utilizados pelo marketing editorial. Tal fato pode ser visto na coletânea de microcontos por alguns elementos paratextuais da obra na constituição do suporte livro. Neste caso específico, a escolha do título, *Os cem menores contos brasileiros do século*, e a própria configuração visual da capa são referência clara à famosa publicação, *Os cem melhores contos brasileiros do século*, organizada por Italo Moriconi, como pode ser visto no cotejo das imagens abaixo:

Figura 22



Legenda: Da esquerda para a direita: Os cem menores contos brasileiros do século e Os cem melhores contos brasileiros do século

Observa-se que o projeto gráfico utilizado na coletânea de Marcelino tenta reproduzir, embora com nova disposição e outra seleção de cores, o projeto utilizado no livro organizado por Moriconi. Os recursos de paródia presentes na matéria literária replicam-se também na apresentação do suporte. Ítalo Ogliari (2012) diz que o microconto se “consolidou no Brasil através de uma brincadeira capaz de motivar a publicação de um minúsculo livro de poucos centímetros de diâmetros” (OGLIARI, 2012, p. 88), fazendo referência à coletânea organizada por Marcelino Freire. Ogliari diz ainda que o microconto é a “a paródia da brevidade do conto” (id., ibid.) uma forma de “contística pós-moderna” que problematiza e faz com ironia a discussão do discurso teórico moderno do conto:

Não há um subtexto diluído aos moldes de Tchekhov, ou a unidade de efeito pensada por Edgar Allan Poe. Não há uma extensão que possibilite a construção da narrativa aos moldes da contística moderna. Isso faz com que essa escrita problematizada participe do grupo de estruturas que Poe recusava por não ter como criar uma tensão digna daquilo que ele compreendia como um verdadeiro conto; mesmo assim, é um conto. Pelo menos, pondo em verdadeira prática o discurso modernista, assim ela é chamado e reconhecido. (OGLIARI, 2012, p. 92)

Contudo, essa “brincadeira” abriga relações complexas tanto de leitura como de reflexão sobre o lugar da microficcão no mercado editorial. O texto microficcional, nesse caso, assume atitude tipicamente modernista de apropriação da tradição cultural e de criação do novo por meio da paródia ou da ironia. É impossível ignorar que a apresentação do livro medeia a relação entre obra e leitor. Há uma diferença inevitável na recepção de uma obra com uma apresentação e marketing distintos. Um exemplo é o clássico livro de Dalton Trevisan *Ah é?*; como já visto, este livro é tomado como uma obra canônica do fenômeno microficcional, mas se já não é possível a ela atribuir o título de inauguradora do fenômeno, não podemos, contudo, deixar de lhe conferir um lugar de importância na discussão da influência da cena literária na recepção do livro e também, neste caso, da figura autoral.

José Paulo Paes (1990), em seu capítulo “Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado)”, aborda duas categorias distintas: *literatura de proposta* e *literatura de entretenimento*. Segundo ele, a literatura de entretenimento seria aquela que não exige esforço do leitor, já que “a cultura de massa se preocupa em poupar-lhes, no ato do consumo, maiores esforços de sensibilidade, inteligência e até mesmo atenção ou memória” e que, portanto, haveria uma “redução da representação artística a termos facilmente compreensíveis” (p. 26). O segundo tipo, a chamada literatura de proposta, estaria não em oposição, mas como um desenvolvimento daquela, um avanço ou estímulo às capacidades da leitura:

Talvez cause estranheza ter-se falado até agora só de um nível popular e de um nível médio na literatura de entretenimento, deixando de fora um eventual nível superior. Este já seria o da literatura erudita ou de proposta, onde há de igual modo um propósito de entretenimento, embora de natureza mais sutil e menos “fisiológica”, se assim se pode dizer que nos dois outros níveis. E em relação a esse nível superior aliás que uma literatura média de entretenimento, estimuladora do gosto e do hábito da leitura, adquire o sentido de degrau de acesso a um patamar mais alto onde o entretenimento não se esgota em si, mas traz consigo um alargamento da

percepção e um aprofundamento da compreensão das coisas do mundo.
(PAES, 1990, p. 28)

Não é questão de classificar ou encaixar definitivamente determinada obra em uma ou outra categoria, interessa aqui a discussão acerca da mobilidade do texto literário entre proposta e entretenimento e de como esses signos externos e a própria forma (no caso, a microficção) influenciam na maneira como ele é recebido pelo leitor e pela crítica, uma vez que a recepção estará sempre implicada nesta relação. Vale a reflexão de como as fronteiras podem ser borradas quando tratamos da recepção neste primeiro contato com a publicação, tendo em mente que uma das noções originais do pós-modernismo é o apagamento da fronteira entre alta cultura e da cultura de massa, entre arte e vida cotidiana. A proximidade com outras formas de textos breves de tradição popular, como o aforismo, a anedota, a piada, a citação, etc. – já que é a partir muitas vezes dos formatos preestabelecidos que o escritor intervirá para ressignificar ou desdobrar o sentido do texto numa perspectiva que surpreenda o leitor, como vimos na característica dos recursos para lograr a brevidade elencados por Dolores M. Kock – facilitaria as associações precipitadas com uma leitura do entretenimento.

Paes afirmará que a literatura de entretenimento atua como um “degrau”, uma preparação para a formação deste leitor para uma literatura de proposta. Essa visão nos interessa já que prima por uma ligação mesmo que em níveis diferentes entre duas formas de literatura que muitas vezes são encaradas como radicalmente opostas. Se Paes fala de uma preparação, como se a antecessora não possuísse características avançadas e sofisticadas que a literatura de proposta apresentaria, esse fluxo pode ser questionado quando falamos do texto breve. A natureza elíptica da microficção muitas vezes pede que se aliem conhecimentos prévios tanto de natureza cultural (tais como informações ou conhecimentos populares que poderiam estar até no nível do senso comum), como de sentido mais complexo, nos casos de reconhecer certa unidade entre obras que aparentam um conteúdo fragmentado.

As discussões inauguradas pela Escola de Frankfurt na década de 40 do século passado já apontam para esta industrialização da arte e para a transformação dessa em mercadoria ao emular os métodos de produção capitalista. O entretenimento atuando sob uma perspectiva mercadológica repete os modos de produção industriais no que diz respeito à distribuição e inserção cultural, uma vez

que há um grande público ávido por esse produto. A radicalidade da divisão entre alta e baixa literatura sob a perspectiva desse movimento é posta em discussão ao longo dos anos e é justamente esta problematização que interessa para pensar sobre o lugar da microficção em nosso cenário cultural atual. Theodor Adorno e Max Horkheimer utilizam a expressão “indústria cultural”³⁴ para falar de um sistema que coloca a arte/cultura em diálogo com as práticas do capitalismo industrial em que se destacam a produção em série e a existência de necessidades ilusórias.

A problematização das questões apresentadas por Adorno e Horkheimer se faz necessária uma vez que está imbuída de um aspecto negativo e mesmo de aversão à cultura de massa e manifesta uma visão das massas como passivas e alienadas, formada por um conjunto uniforme de necessidades ilusórias e pré-determinadas. Martín-Barbero assim descreve essa postura:

Cheira demais a um aristocratismo cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único verdadeiro paradigma, mas que o identifica com seu conceito: um conceito unitário que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito, e que acaba fazendo da arte o único lugar de acesso à verdade da sociedade (MARTÍN-BARBERO, 2003 apud RAMIRES, 2010, p. 3)

A microficção, em análise superficial, manifestaria um forte apelo ao entretenimento e ao popular, e isso se deveria obviamente em grande parte à rapidez com que pode ser feita sua leitura. Este apelo popular, conferido pela suposta facilidade e rapidez de leitura que o gênero atrairia, vem acompanhado de críticas sobre o seu valor como Literatura, assim em maiúscula. O consumo “fácil” estaria associado a uma literatura de entretenimento, mas interessa privilegiar uma leitura e percepção de “pluralidade de experiências estéticas” em que o formato breve não privaria uma leitura em vários níveis. A produção em massa por parte de alguns escritores do formato (nas redes de relacionamentos, por exemplo) poderia reforçar uma ideia equivocada de que esta vertente ocuparia um lugar de subproduto, uma versão micro de um gênero estabelecido. Mas essa é uma visão apressada do fenômeno da microficção.

Considero que a literatura de entretenimento constitui um caminho de acessibilidade também do leitor às obras complexas. Em termos de proposta

³⁴ A expressão aparece na obra *Dialética do esclarecimento* de 1947.

literária, Marcelino Freire em sua antologia *Os cem menores contos brasileiros do século*, ao estabelecer o limite de 50 letras, deseja instigar a criatividade dos escritores convidados e propor ao leitor este contato regido pelas leis de restrição, do instantâneo e do breve com textos de autores consagrados. A microficção, no exemplo da coletânea, apresentará uma leitura que pode ser realizada em diferentes camadas, portanto, de forma rasa ou complexificando suas relações internas de engenhosidade criativa.

Tal característica de desafio na escrita já foi experienciada na literatura de forma sistemática, exemplo disso pode ser visto no grupo fundado na França, nos anos 1960, formado por escritores chamado OULIPO, acrônimo de “Ouvroir de littérature potentielle”, ateliê de literatura potencial. O grupo tinha por objetivo explorar as possibilidades da literatura por meio de restrições e também instrumentalizados pelas ferramentas provenientes do campo da lógica e da matemática.

Em oposição a uma escrita inconsciente e automática proposta pelos surrealistas, o OULIPO defendia a utilização dos jogos como incremento estético literário. Priorizava-se a dimensão material da escrita (fônico, visual, sintático, etc.) e a escrita lúdica, contrapondo-se à mitificação da figura do escritor que existia no surrealismo. Havia nesse sentido uma perspectiva democrática na produção literária: como entendia que a escrita é um produto da linguagem (e não do sujeito), todos eram capazes de escrever. Os desafios eram denominados *contraentes*, termo que faz referência às estratégias que surgiam como desafio de escrita para o escritor.

Termo de difícil tradução, mas que tem sentido próximo ao de “travas”, “constrições” ou “restrições”, as *contraentes* se dariam na forma geral de desafios ou axiomas, como escrever um texto sem determinada letra, com um inovador padrão métrico, reiterando certo trocadilho fonético etc., o que valoriza o caráter material da literatura e a imanência do texto como jogo de significantes, análogo à manipulação de variáveis em uma equação ou ao conjunto de procedimentos verbais prescritos por modelos estilísticos pré-determinados. Apaixonados pela forma e suas contingências, entre vendo padrões matemáticos em suas possibilidades e limitações, os autores oulipianos impunham-se regras constrictivas no ato da escrita, tão arbitrarias quanto o próprio signo linguístico ou o padrão de uma sequência numérica, servindo-lhes de desafio e modelo estético ao mesmo tempo. (PEREIRA, 2013, p. 178)

O grupo trabalha, portanto, no campo das restrições literárias - sistemas que regem a escrita e o processo de produção. É a partir desta perspectiva de “regras constritivas” para desafiar o ato da escrita que surge a obra *La disparition* de George Perec, de 1969, escrito sem a letra e, letra mais comum no idioma francês. O livro foi traduzido para o português pelo poeta José Roberto Andrade Féres (Zéfere) em 2016 e mantém o desafio de um livro sem a letra e, já a edição em espanhol feita pela editora Anagrama em 1997 optou na tradução trocar pela retirada da letra a, que é a letra mais comum em espanhol, assim como em português. Perec ainda publicou, em 1972, *Les revenentes* em que a letra e é a única vogal.

Rinaldo de Fernandes é um também exemplo de autor que se dedica à produção literária no espaço da internet e também alude ao desafio na escrita. Atualmente, dedica-se a um projeto de produção na plataforma do facebook voltado à microficcão. Sua página “O Livro dos 1001 microcontos”³⁵ possui uma produção regular que se iniciou há quatro anos, em 2013 (a primeira postagem de microconto na página é de 3 de março de 2013), e mantém-se até o presente momento.

O livro, dessa forma, está num estágio de *in progress*, o leitor (ou seguidor) acompanha o processo de criação de textos, interagindo com o autor por meio dos comentários e curtidas. A produção ainda não se fechou em um formato final, nem alcançou o número pretendido e audacioso de 1001 textos, clara alusão ao livro *As Mil e Uma Noites*. Tal qual vemos no livro árabe, a liberdade se alcança através do exercício da criatividade que, no caso de Rinaldo de Fernandes, é o desafio de concluir seu projeto de produzir 1001 microcontos. Rinaldo aponta em entrevista sobre essa produção para projeto literário voltado ao mínimo que estará presente desde o início de sua produção:

³⁵ Acesso pelo endereço <https://www.facebook.com/O-Livro-dos-1001-microcontos-135222143320481/>

Figura 23



Legenda: Primeiro e último post da página “O Livro dos 1001 microcontos (até dia 1 de agosto de 2017).

Sempre me interessei pelo minimalismo. No meu primeiro livro, *O Caçador* (1997), incluí uma série de minicontos, muitos deles já haviam sido publicados neste *Correio das Artes*. Depois, nos anos 2000, quando começou a emergir uma intensa produção de microcontos na internet, me interessei pelo gênero. Comecei escrevendo-os no twitter e depois migrei para o facebook, onde escrevo, com quatro a cinco postagens semanais, *O livro dos 1001 microcontos*. Já publiquei no facebook mais de 700 microcontos e deverei chegar, como o próprio título do projeto indica, às 1001 micronarrativas. Acho um grande desafio escrever microcontos – tanto que do projeto que desenvolvo no facebook só selecionei, rigorosamente, 50 textos para incluir no *Contos reunidos*. Como é um projeto de escrita criativa que às vezes leva em conta a recepção, a instantaneidade das curtidas e comentários de leitores que acompanham as postagens, nem tudo ali está pronto, acabado. E eu penso a literatura, sempre, como artesanato, como algo que demanda muito esforço na sua elaboração. (FERNANDES, *Correio das Artes*, março de 2016)

Como vimos no exemplo do OULIPO e também no livro *Os cem menores contos brasileiros do século*, essa literatura com apelo ao desafio da escrita já

aparece no suporte do livro, mas o aspecto interativo, visto nas curtidas, nos comentários e nas respostas do autor no espaço virtual, cria um ambiente distinto de recepção para esses textos.

Suportes

Observa-se que as próprias dimensões do livro influenciarão a perspectiva de extensão do texto. No livro *Os anões*, de Veronica Stigger, que apresenta uma variedade de formatos breves, algumas de suas narrativas ocupam a extensão de duas páginas, contudo, estamos tratando de um livro de projeto gráfico muito particular que possui dimensões reduzidas (12x16) comparadas aos formatos usuais de impressão (como o popular 14x21). A visualidade espacial do texto na página é, neste primeiro contato, responsável pelo reconhecimento do texto como microconto: abrimos uma publicação e já podemos associar visualmente a uma produção microficcional.

De outra forma, a própria nomeação como tal em textos de suporte, como prefácio ou orelha do livro, atua como este mecanismo de reconhecimento. Contudo, estes parâmetros de identificação e reconhecimento desta vertente podem e devem ser questionados pelo leitor e pela crítica. Segundo esta hipótese, a classificação do texto microficcional, em primeira instância, ocorre sob a perspectiva dos signos de produção editorial.

Esta dicotomia, entre alta literatura e literatura de massa, começa a ser configurada no surgimento dos folhetins, termo que faz referência, em sua origem, na França (*feuilleton*), à seção do jornal dedicada a textos voltados ao entretenimento, como receitas culinárias ou resenhas teatrais, só passando a ser posteriormente lugar de publicação de romances seriados. Como vemos, a questão do espaço e do lugar do texto foi e ainda é muito significativa para a primeira relação entre texto e leitor. Durante a pesquisa de mestrado, quando investiguei o livro *Mínimos, Múltiplos, Comuns*, de João Gilberto Noll, pude observar este deslocamento do texto microficcional e sua ressignificação através de recursos literários, mas também de escolhas editoriais. Retomo um pouco dessas discussões a partir de agora.

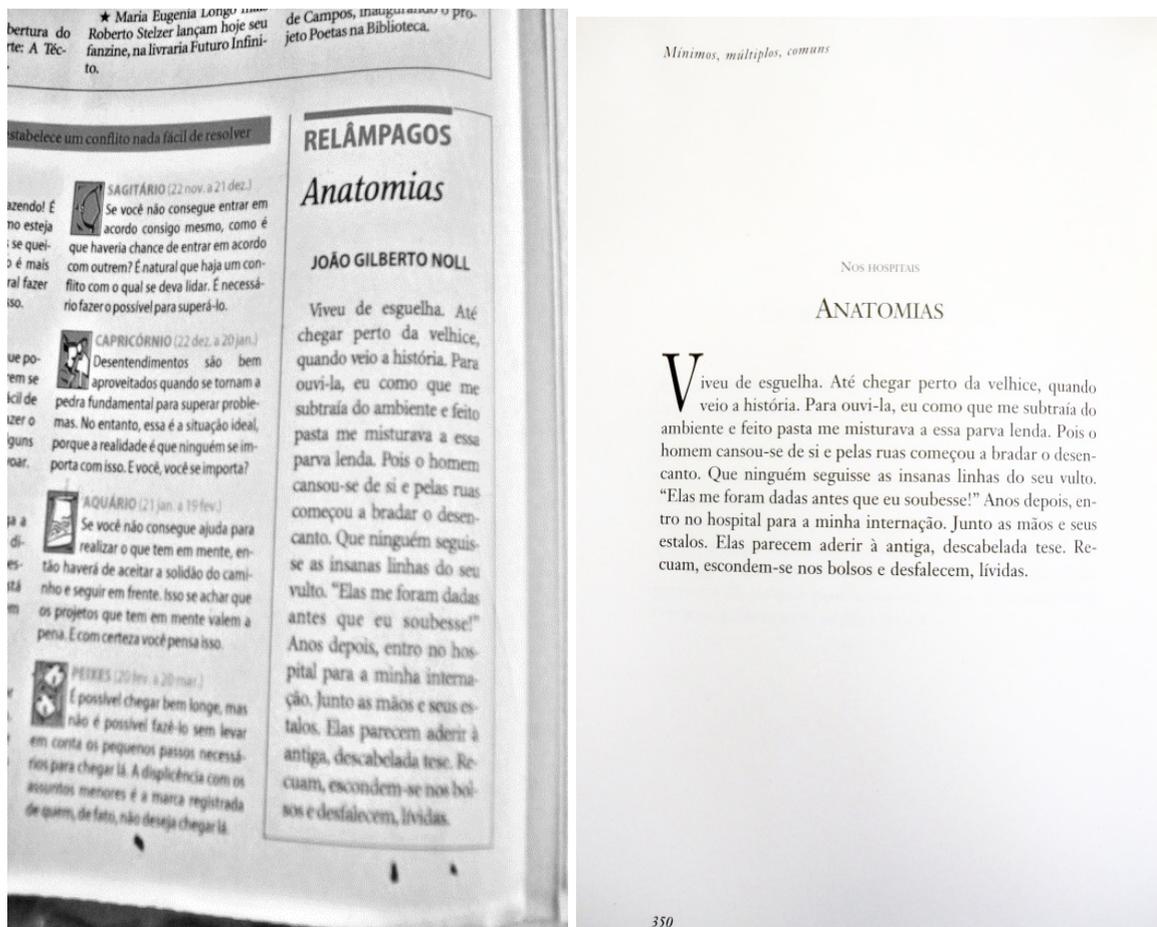
Figura 24



Legenda: Imagens de obras que trabalham com formas breves. De cima para baixo: *História para ninar dragões*, Wilson Gorj e *Os anões*, de Veronica Stigger.

Durante o período de agosto de 1998 a dezembro de 2001, o escritor iniciou um exercício de escrita no jornal *A Folha de S. Paulo*, sob o título de *Relâmpagos* e que, em 2003, resultou no livro. A obra interessa nesta reflexão acerca da microficção e sua recepção pelo leitor, uma vez que os textos estão localizados em parte muito peculiar do periódico: circundado por signos de superficialidade (o horóscopo, como veremos), oferece outro contexto de leitura para esta ficção de forte densidade significativa. A recepção pode, diante de um leitor com maior bagagem cultural, implicar uma leitura mais sofisticada, baseando-se, em primeira instância, na obra prévia do autor, reconhecendo o estilo e o conjunto de temáticas tão característicos da obra de João Gilberto Noll.

Figura 25



Legenda: Imagens da publicação em jornal e em livro do microconto "Anatomias"

Publicados no caderno *Ilustrada*, os microcontos partilhavam do mesmo espaço que o horóscopo do dia, no canto inferior, à esquerda da página (veja imagem abaixo). O intervalo de dias entre uma publicação e outra, somado ao

caráter de pouca durabilidade do periódico imprimem ao texto uma diferença ao sentido de unidade que irá adquirir na publicação em livro.

A imagem mostra a diferença entre o mesmo texto *Anatomias* na publicação em livro e no jornal e destaca a diferença existente entre essas duas publicações: o formato é outro, as disposições são totalmente distintas. O microconto ocupa o centro da página, é o único texto ali presente. Ao lado dele, cada um ocupando o seu lugar central na própria página, os 337 outros, divididos por temas e precedidos por duas notas introdutórias, redigidas por Wagner Carelli, que explicam a ordenação feita e uma leitura sobre a natureza do texto ali escrito. O livro foi dividido, como explica nota introdutória de Carelli, de maneira que evocasse a estrutura da Criação bíblica. Os capítulos principais são divididos desta forma: *gênese, os elementos, as criaturas, o mundo e o retorno*. O prefaciador nomeia sua divisão de “um painel minimalista da criação”.

O aparato de leitura do público é diferente. No jornal, o texto encontra-se precedido pelo título da coluna, *Relâmpagos*, faz alusão imediata a esta ideia de clarão muito intenso e rápido, que no texto se verifica por esta leitura que se inclinaria para um instantâneo, um flash de uma existência, exposta ali na mesma relação semântica que a claridade do relâmpago na superfície do céu: fugidio e impossível de se demorar na observação. Ao final, a assinatura de J. G. Noll, sem qualquer menção ao seu lugar como escritor na Literatura Brasileira. No ambiente do jornal, há esta possibilidade de esquecimento, típica da relação com o gênero de leitura e a praticidade do cotidiano. Não há profunda reflexão crítica para se ler o horóscopo e a cada novo dia um novo jornal é publicado com novas previsões, notícias e amenidades típicas da relação do sujeito com o cotidiano, assim é compreensível que exista esta condenação ao esquecimento do conteúdo ali publicado. Sendo assim, os signos que rodeiam o texto de Noll não convidam para uma leitura densa. O convite é para a instantaneidade.

Vários autores abordam esse deslocamento do jornal para o livro ou da literatura que surge no jornal. Clarice Lispector reflete sobre estas relações de leitura, no caso da crônica no jornal, e ressalta que o texto ali deve se moldar ao objetivo da publicação:

Outra coisa notei: basta eu saber que estou escrevendo para jornal, isto é, para algo aberto facilmente por todo o mundo, e não para um livro, que só é aberto por quem realmente quer, para que, sem mesmo sentir, o modo de

escrever se transforme. Não é que me desagrade mudar, pelo contrário. Mas queria que fossem mudanças mais profundas e interiores que então viessem a se refletir no escrever. Mas mudar só porque isto é uma coluna ou uma crônica? Ser mais leve só porque o leitor assim o quer? Divertir? Fazer passar uns minutos de leitura? E outra coisa: nos meus livros quero profundamente a comunicação profunda comigo e com o leitor. Aqui no jornal apenas falo com o leitor e agrada-me que ele fique agradado (LISPECTOR, 1984, p.156).

Tal qual ocorre nos microcontos reunidos por Marcelino Freire, a microficcão de Noll é oferecida ao leitor (aqui fora do suporte livro) cercada de signos que permitem uma identificação com uma literatura de entretenimento. Ao lado do horóscopo, o texto curto oferece uma facilidade falsa de leitura. Falsa porque a microficcão de Noll não vai à radicalidade das 50 letras e, com o formato um pouco mais extenso, trabalha a linguagem de maneira distinta. Não é só a diferença de suporte que irá conferir a este texto esta densidade significativa: esta característica já se percebe no jornal. O que pontua é que a recepção difere da publicação em livro. Clarice Lispector reforça que as mudanças exigidas pelo jornal tratam de uma inclinação à leveza, um texto que entretenha e que atenda a seu objetivo nos poucos minutos que lhe são dispensados de leitura.

Não há saída fácil nos seus textos ou pequenas lições de moralidades, piadas e formatos fáceis ao leitor. Mesmo que o autor tivesse a intenção de tentar oferecer à escrita certa leveza (Cf. Italo Calvino), ainda é possível reconhecer o apelo à densidade que há em tantas obras do escritor nos gêneros em que comumente se insere como o conto e o romance. O que une o seu microconto àquele espaço de entretenimento é a forma que, como já foi mencionado, possui forte apelo à cultura de massa e facilidade de leitura. Talvez esse seja o único elo ou o mais importante. Mais uma vez, a microficcão surge como oferta de entretenimento ao leitor desavisado.

Embora cercado desses signos da cultura de massa, o texto de Noll traria a marca de uma literatura de proposta. Se ali, no espaço do jornal, pode haver apenas o vislumbre, no livro organizado a realização pode se completar. É esquecido este lugar inicial ocupado pelos textos.

Mainqueneau diz que a modificação do suporte pode acarretar mudanças no gênero, uma vez que o suporte material representa uma dimensão midiológica dos enunciados, um elemento pragmático ao qual o gênero se submete. Assim diz Mainqueneau sobre essa mudança:

Uma modificação do suporte material de um texto modifica radicalmente um gênero de discurso: um debate político pela televisão é um gênero de discurso totalmente diferente de um debate em uma sala para um público exclusivamente formado por ouvintes presentes. O que chamamos texto não é, então, um conteúdo a ser transmitido por este ou aquele veículo, pois o texto é inseparável de seu modo de existência material: modo de suporte/transporte de estocagem, logo de memorização. (MAINGUENEAU apud TÁVORA, 2008, p. 3).

Saindo do espaço do jornal, a microficção de Noll assume uma nova aparência e, conseqüentemente, gera uma nova recepção. No livro, ela faz parte de um todo, um conjunto de fragmentos que guardam entre si uma unidade em potência. A nova apresentação em livro permite a atuação de uma força de junção que aproxima textos aparentemente desconexos. A ideia de unidade desses pequenos microcontos revela a capacidade da microficção de atuar como literatura de proposta, ultrapassando a noção de leitura de cotidiano, são recortes, surgindo para o leitor com a intensidade de uma obra completa.

A diversidade temática, vista nos textos, não nega a presença de algumas marcas autobiográficas em sua escrita, contudo não deixa de estar dentro de um espaço ficcionalizado pela autoria. O que num dado momento é pista para esta marca biográfica, em outro, já não há o que sustente essa classificação. Performance, acaso e intencionalidade oscilam e atuam como forças distintas nesses textos. Ana Cláudia Viegas já alertava para essa interseção na escrita de *blogs*:

Diferentemente do narrador da ficção dos anos 1980 estudado por Silviano Santiago, o narrador blogueiro está no centro da ação narrada e constrói seus relatos breves, efêmeros a partir de acontecimentos banais, precários de seu cotidiano, mesclando experiência e ficcionalidade. (VIEGAS, 2008.)

A relação entre a escrita breve e a produção de blogs é muito marcante e afirma o aspecto fragmentário não só do texto, mas da própria memória e da noção de sujeito. Na publicação em livro, observa-se que novos recursos surgem para conferir a essa obra, não uma noção de unidade, como já foi visto, mas a possibilidade de ter no objeto livro uma nova apresentação desses textos, que, mais do que oferecer novos significados, reafirma os sentidos de valorização do prosaico e do instantâneo do cotidiano.

Para exemplificar esta relação, cito o exemplo do livro *Quando nada está acontecendo*, de Noemi Jaffe (2011). A ideia de dispersão, na obra que pretendemos destacar como uma possibilidade de categoria da obra ficcional, é reforçada pela própria autora quando fala sobre escrita e leitura de seus livros:

Como divido meu tempo em muitas atividades diferentes – sou professora, crítica e escritora – acabo escrevendo nas horas livres. Além disso, também tenho uma personalidade bastante indisciplinada, pouco afeita a rotinas fixas. Tudo isso fez com que minha escrita se tornasse de caráter mais fragmentário e, em vários dos meus livros (senão em todos), o leitor tem a possibilidade de entrar na leitura a partir de qualquer ponto do livro, como se as partes fossem autônomas. Penso que esse caráter está relacionado à forma espasmódica como escrevo, em lances verticais e breves; períodos de duas horas, no máximo. (JAFJE, 2011, p. 67)

Sendo assim, a descontinuidade como marca desse tipo de obra pode aludir não só a uma intencionalidade editorial, como também, de caráter mais complexo, a uma proposta autoral. A ideia de autonomia entre os textos no citado livro é constatada desde a escolha pelo suporte inicial de publicação, o *blog*, e confirma os sentidos de precariedade da matéria narrada vistos no título “Quando nada está acontecendo”. A valorização do prosaico e corriqueiro não pretende ser uma estratégia para uma escrita epifânica. Se há pequenas revelações encontradas na simplicidade dos episódios escolhidos pela autora, servem apenas para reafirmar a valorização do ordinário, de uma escolha por estar em constante atenção aos detalhes banais da vida e, por meio de uma escrita sensível, lúdica, sem conferir a eles uma aura de extraordinário. Noemi Jaffe consegue sucesso ao fazer do simples o centro de uma escrita breve, sem, contudo, perder nesta estratégia a força de seu texto.

foto

Como são lindas estas fotos do passado, em que olhamos nossos próprios olhos de antes com os de agora. Ouvimos aqueles olhos dizendo que o futuro pouco importava, olhando para o presente com expressão de harmonia, ao mesmo tempo em que os olhos de agora sorriem com respeito, saudades e como que dizendo: "eu estou agora aqui onde você não pensava que estaria. E posso vê-lo, a você (ou a mim mesmo), enquanto você não podia. (JAFJE, 2011, p. 79)

No texto acima, podemos observar algumas características da escrita da autora. A estrutura do texto aproxima-se da escrita da crônica, valorizando não a matéria narrada, mas a reflexão sobre algo que se destaca sutilmente da uniformidade cotidiana, no caso, o encantamento pelos olhos de fotografias antigas.

Esta conexão entre um sujeito do presente e outro capturado do passado ocorre sem sobressaltos ou reviravoltas como estratégia narrativa. A serenidade da reflexão é análoga à serenidade e inocência dos olhares ali presentes (do passado e do futuro) e apenas alude a uma revelação ou conhecimento que este sujeito do futuro possa ter em relação ao seu passado.

A noção de passado e memória dessa narradora retorna constantemente nos textos. Por valorizar a simplicidade, a matéria narrada é semelhante a um inventário de pequenos objetos guardados ao longo do tempo e que, por se vincularem à memória, só possuem valor para quem os guarda.

flor

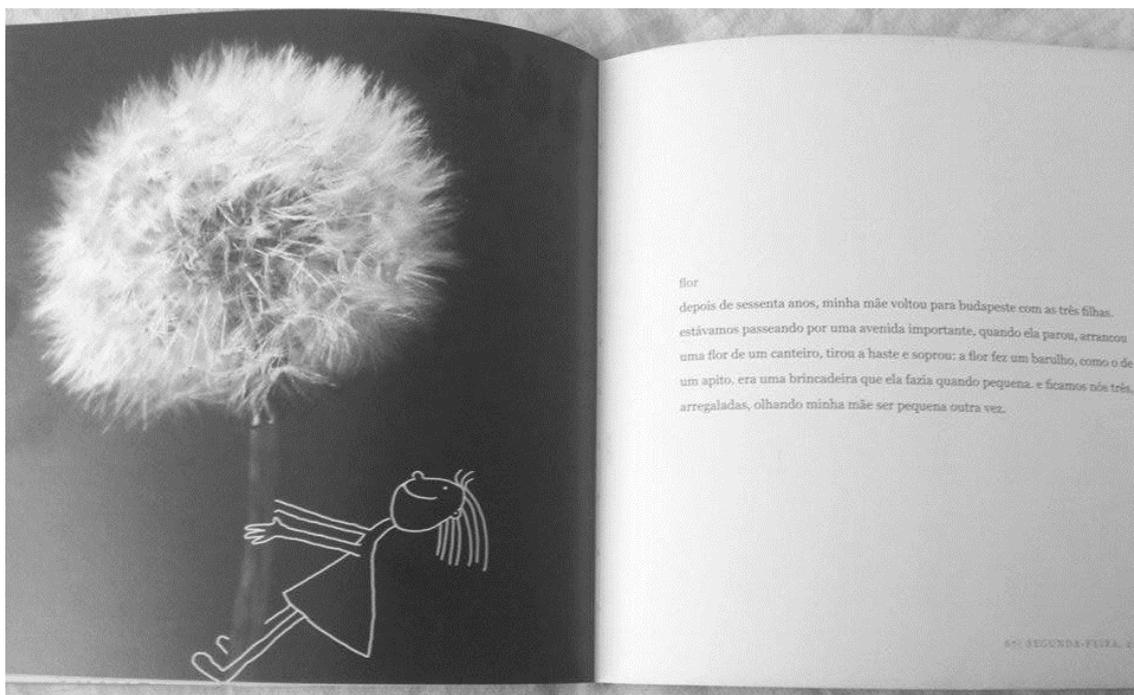
depois de sessenta anos, minha mãe voltou para Budapeste com as três filhas. estávamos passeando por uma avenida importante, quando ela parou, arrancou uma flor de um canteiro, tirou a haste e soprou: a flor fez um barulho, como o de um apito. era uma brincadeira que ela fazia quando pequena. e ficamos nós três, arregaladas, olhando minha mãe ser pequena outra vez. (JAFFE, 2011, p. 67)

Aqui, novamente, as marcas desse “recorte sutil” no ordinário revelam a situação de trivialidade que circunda a narradora, voltada para a observação e encantamento pelo gesto espontâneo da mãe, ela conecta mais uma vez passado e presente.

O diálogo entre texto e imagem é um recurso muito utilizado quando da transição do texto microficcional para o suporte livro, seja do jornal (como no caso do livro de João Gilberto Noll), seja do *blog* como neste caso. Nos dois livros, a presença de ilustrações e composições fotográficas revela uma tentativa de somar significados como se a leitura do texto microficcional fosse enriquecida/expandida por meio de um “suplemento” (Cf. Derrida)³⁶. O trabalho de Vivian Altman no livro reforça no texto o caráter lúdico da escrita confessional. A presença destas ilustrações permite até um apelo infanto-juvenil ao livro, visto que tornam mais fortes o caráter de leveza e simplicidade já presentes nos textos de Noemi Jaffe. As imagens garantem que o leitor mantenha a conexão com a delicadeza das coisas, e reforçam a possibilidade de fantasia que o cotidiano pode ofertar. Abaixo se observa a ilustração que acompanha o texto “flor” já citado aqui:

³⁶ “O suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso.” SANTIAGO, Silvano (supervisão). *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 88.

Figura 26



Legenda: Fotografia do livro *Quando nada está acontecendo*, de Noemi Jaffe.

Fonte: JAFFE, 2011.

A eficácia do corte na narrativa e o extremo da concisão relacionam-se, na página do livro, às ilustrações de Vivian Altman. A imagem surge como suplemento e/ou ampliador de significados na microficção e permite participar da criação de ficções imagéticas e da abertura para pensar a poética da brevidade em outras áreas artísticas. O uso da imagem não é uma afirmação de que a microficção não se sustenta no espaço do livro, pelo contrário, a imagem surge como aliada e como recurso editorial de atrair públicos distintos e de mesmo aproximar este texto híbrido das artes plásticas. Muitos livros de microficção utilizam desse recurso de ilustração, e ressaltam a característica desses textos de fugir às regras e de misturar-se desordenadamente com outros gêneros e formas artísticas. Um caso muito emblemático é das publicações de Dalton Trevisan que veremos agora.

Embora exista indiscutível erro na nomeação de Dalton Trevisan como precursor no miniconto no Brasil (conforme visto no capítulo 4 desta tese), é indiscutível também sua importância para o desenvolvimento da narrativa brevíssima na Literatura Brasileira. Nascido em 1925, em Curitiba, é formado em direito. A literatura surgiu para o escritor depois de um tempo dedicado ao jornalismo criminal e também à crítica de cinema. Seus primeiros livros datam de 1945 (*Sonata sempre*

ao *Luar e Sete anos de Pastor*) e foram renegados posteriormente pelo escritor. Entre 1946 e 1948, editou uma das mais importantes revistas literárias, a *Joaquim*, em que figuraram nomes importantes do cenário cultural brasileiro. Sua carreira literária é repleta de prêmios e distinções, em 1959 recebeu o Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro. Em seguida, com seu livro *Cemitério de Elefantes*, recebeu o Prêmio Jabuti e o Prêmio Fernando Chinaglia, da União Brasileira dos Escritores. Com *Noites de Amor em Granada e Morte na Praça* recebeu o Prêmio Luís Cláudio de Sousa, do PEN Clube do Brasil. Seus livros também viraram filme como *Guerra Conjugal* de 1975. E em 1996, recebeu o Prêmio Ministério da Cultura de Literatura pelo conjunto da obra. Já no ano de 2003 dividiu com Bernardo Carvalho o Prêmio Portugal Telecom de Literatura com o livro *Pico na Veia*. Atualmente recebeu o Prêmio Portugal Telecom com o livro *O Anão e a Ninfeta* e no ano passado foi agraciado com uma distinção máxima dos escritores de Língua Portuguesa: o prêmio Camões. Nota-se, portanto que mesmo mantendo esta imagem de escritor arredo à exposição, não deixa de ser celebrado por seus iguais. Fato comprovado pelos inúmeros prêmios que sua obra tem recebido ao longo dos anos. Nem mesmo a recusa de comparecer às premiações apaga o fato da qualidade literária de sua obra e da importância de sua figura no cenário literário atual.

Sua produção microficcional é bastante expressiva, além da obra mais conhecida, por ser inaugural da produção no formato para o autor, *Ah é?*, o autor possui um expressivo número de publicações. A editora L&PM publicou alguns volumes voltados à microficção do autor. É interessante observar que os microcontos acabam sendo perfeitos para a proposta da editora de publicar livros de bolso que são vendidos em postos estratégicos da cidade.

Em meio às dificuldades financeiras da década de 1990, a L&PM Editores decidiu romper com o passado e passou a construir sua nova história com os olhos voltados para o futuro. Em 1997, surgia a Coleção L&PM Pocket. Baseado num moderno projeto executado dos moldes das grandes coleções europeias, a Coleção L&PM Pocket foi construída com base em quatro pilares fundamentais: textos integrais, alta qualidade editorial e industrial, preços baixos e distribuição "total", atingindo todo o Brasil. A coleção destacou-se rapidamente, pois o público leitor percebeu que se tratava de algo muito maior do que um projeto empresarial. A Coleção L&PM Pocket é, sobretudo, um projeto cultural democrático e autossustentado. São milhares de leitores que buscam na coleção o melhor livro pelo menor preço. A Coleção POCKET respeita o leitor na medida em que todas as decisões editoriais e industriais visam a qualidade e a

diversidade de temas. Os livros são produzidos com o melhor papel do mercado e todos têm acabamento costurado, capa em papel cartão e plastificação fosca. Ou seja, o acabamento é igual aos livros tradicionais que custam mais do que o dobro do pockets L&PM.
(Site da editora)

A ideia de um projeto autodenominado democrático e de grande distribuição podem corroborar o que discutimos sobre a ideia de associação da leitura ao entretenimento. Duas obras publicadas pela editora e que são formadas por microcontos são *111 ais*, *200 ladrões* e *99 corruíras nanicas*.

Em toda produção do autor, além dos microcontos, percebe-se uma literatura que aponta para a brevidade. As narrativas breves realizadas em contos de uma página em meia em obras como *O grande deflorador* (2000), por exemplo, trazem sua capacidade de síntese a serviço de um enredo mordaz marcado por cenas de crueldade e violências sexuais. O lado animalesco do humano é explorado para atingir o efeito incisivo do texto que elenca cenas cínicas de relações superficiais, sadomasoquismo e muitos corpos femininos nus descritos com certo desejo voyeurístico.

Nas edições publicadas pela editora L&PM os microcontos são acompanhados de ilustrações de Ivan Pinheiro Machado que suplementam o sentido do texto. Um recurso já usado por Trevisan anteriormente quando publicava nas Editora Record. Na obra *Dinorá* (1994), os contos são acompanhados dos desenhos do ilustrador Poty Lazzarotto, falecido em 1998. A parceria entre os dois artistas durou mais de 40 anos. Poty nasceu em Curitiba e em 1942 muda-se para o Rio de Janeiro onde frequenta a Escola Nacional de Belas Artes (Enba) e o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro. Após esse período em terras cariocas, Poty viaja para Paris e estuda, com bolsa do governo francês, litografia na École Supérieure des Beaux-Arts. Já no Brasil funda algumas escolas e curso de gravura e desenho e inicia uma carreira de muralista e vários prédios tanto no Brasil como no exterior. Na literatura, teve grande destaque como ilustrador. Dentre as obras das quais participou com suas ilustrações estão livros de autores como Graciliano Ramos, Euclides da Cunha, Jorge Amado e seu parceiro de longa data, Dalton Trevisan. Também possui uma bibliografia crítica sobre sua obra, entre elas: *Poty Ilustrador*, de Antônio Houaiss (1915-1999), em 1988; *Poty: Trilhos, Trilhas e Traços*, de

Valêncio Xavier Niculitcheff, em 1994, e *Poty: o lirismo dos anos 90*, de Regina Casillo, em 2000.

A amizade e parceria entre Poty e Dalton Trevisan foi celebrada com a publicação do livro *Poty Lazzarotto e Dalton Trevisan: Entretexos* (2011), da artista e escritora Sônia Gutierrez. E assim ela descreve esta relação:

“Chamo Poty de arte-ilustrador, porque ele extrapola a mera ilustração e cria todo um texto imagético. É um narrador. Faz sua ficção por meio de imagens”, diz ela, que escolheu as obras *Em Busca de Curitiba Perdida*, *Mistérios de Curitiba*, *Ah, É?* e *Dinorá* para sua análise por serem emblemáticos do diálogo entre texto verbal e não verbal empreendido pelos dois criadores.

Poty e Dalton tinham personalidades bem diversas, como bem define o próprio escritor em um haicai publicado logo após a morte do amigo: “Mestre Poty, uma praça Tiradentes às cinco da tarde, florida de mocinha, maníaco sexual, pombo branco em revoada. E eu, mal de mim, esse perdido beco sem saída atrás da Catedral”. Mas ambos têm suas “Curitibas” como grande ponto em comum, “embora uma mais de ódio e outra mais de amor”, brinca Sônia. Como o Dalton, Poty andava muito pela cidade, mãos cruzadas nas costas, e capote. “Ele ia beber a cidade, o traço voyeurístico é algo de um e de outro”, diz a autora. (VECCHIO, 2011)

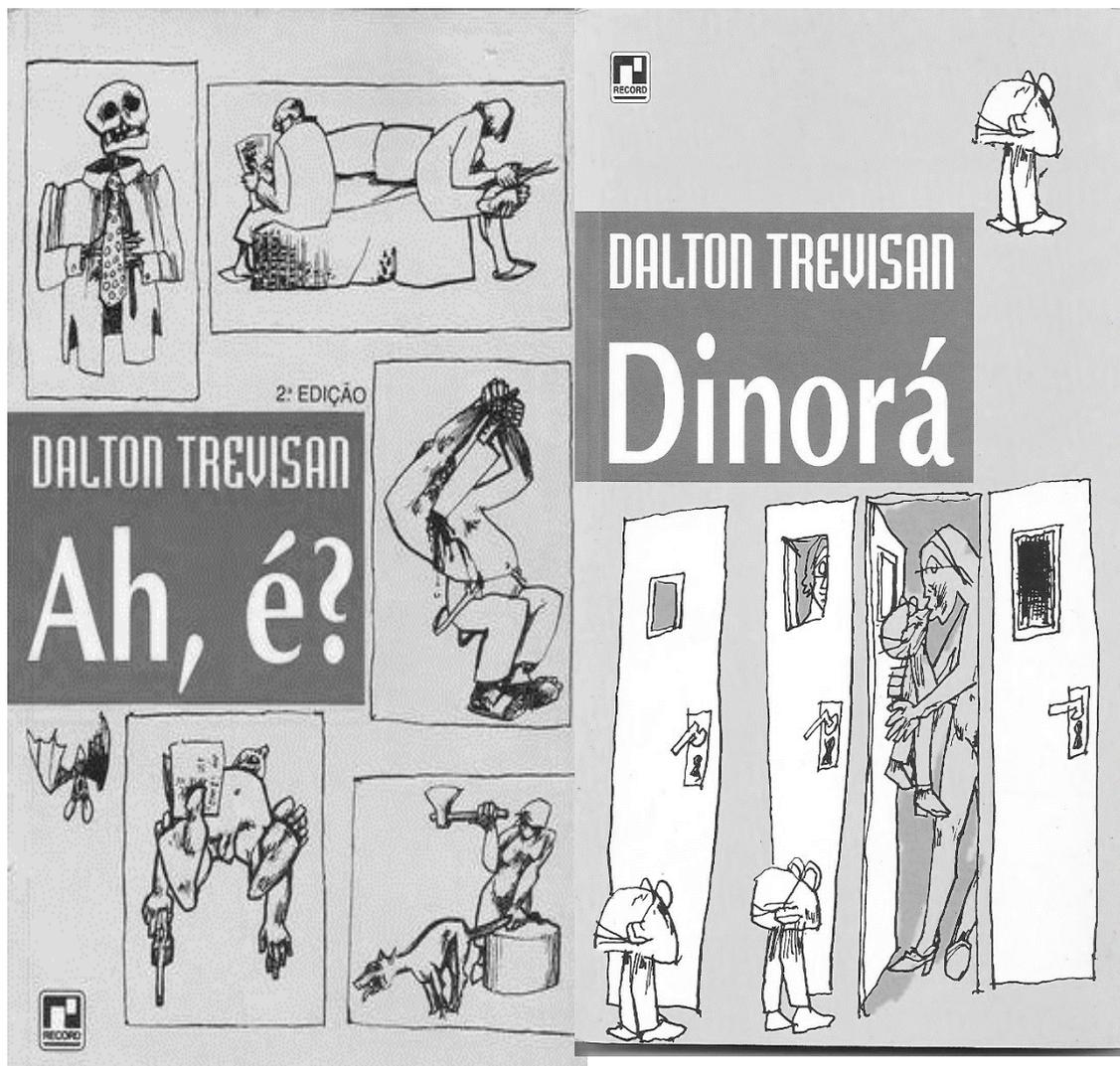
Essa forte relação entre literatura e visualidade aparece ao longo das publicações de Dalton Trevisan. Mas com Poty alcança outros significados, haja vista a grande atuação desse artista em outras obras da literatura brasileira:

E assim foi Poty, que nem sempre “traduzia” literalmente em imagens o universo do escritor. “Traduzir, para ele, não significa subordinação à expressão verbal: em alguns casos, usando os recursos de seu próprio código, contradiz a obra literária, seu discurso, conquistando pela ambiguidade mais autonomia para as ilustrações”, escreve a autora. O linguista Antonio Houaiss colocou o desenhista paranaense na galeria dos poucos, mas grandes ilustradores dos nossos livros por dizer em imagens o que “as palavras não sabiam ou podiam”.

Por sua capacidade de recriar exatamente aquilo que fervilhava na mente de Guimarães Rosa, para quem ilustrou *Sagarana* e *Grande Sertão: Veredas*, Poty teve seu trabalho alcunhado pelo autor mineiro de “Potyrama”.

Para Sônia, obras como a de Dalton prescindem, pelo seu próprio poder de gerar imagens, de ilustrações. “Mas há um empobrecimento quando elas são suprimidas, porque são tão prenas de significados quanto o texto verbal, e ambos, Dalton e Poty. São criadores com tanto em comum que o resultado final é sempre soma”, opina. (VECCHIO, 2011)

Figura 27



Legenda: Ah é? (1994) e Dinorá (1994). Capas ilustradas por Poty Lazzarotto.

A importância de Poty na literatura brasileira reside justamente na sua capacidade de ampliação ou suplemento de sentido que confere ao texto artístico.

O vocábulo ilustrar sugere um conceito e predispõe a ideia de que a figura tem definida sua função, ou seja, a de “complementar a linguagem escrita. No entanto, o relacionamento entre ambas é de fato mais amplo e mais complexo e uma interação entre a palavra escrita e a imagem visual é, antes de mais nada, circunstancial, podendo atuar como expressão autônoma e suficiente, ou se tornarem dependentes e indispensáveis uma a outra.” (Soares, 1985, p. 75) A metáfora de Matisse - autor de uma centena de litografias para os poemas de Rossard e para o Ulisses de James Joyce, - indica o artista-ilustrador como “segundo violino” (Fabris, 1998, p. 15) isto é, aquele que toca paralelamente ao primeiro, e não o que responde simplesmente ao primeiro, diz muito quanto as possibilidades de interação entre as linguagens. (GUTIERREZ, 2011, p. 46)

A relação entre escritor e artista se estende para aspectos sociais e geográficos quando compartilham as experiências da cidade de Curitiba. Na relação com o texto microficcional, o trabalho de Poty alcança uma dimensão mais vigorosa, potente, já que preenche os vazios que a macha do microconto deixa na página com novos significados no diálogo com o microconto. *Ah é?* (1994) é um exemplo emblemático. Assim Pedro Gonzaga (2007) descreve o livro:

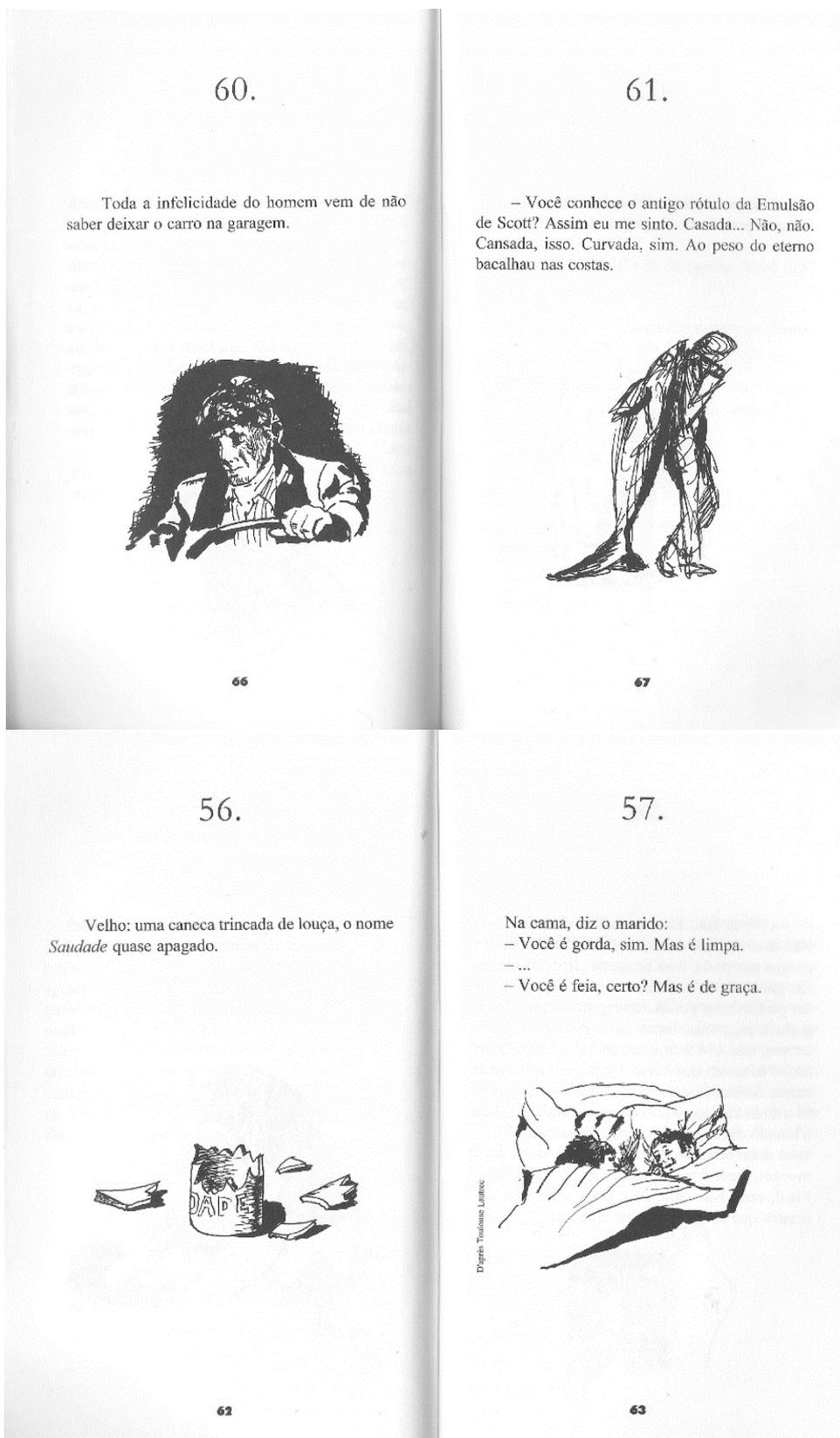
Volume extremamente incomum, *Ah, é?* está composto por 187 minificções que exploram as mais variadas possibilidades da prosa ultracurta. Com fartas ilustrações de seu amigo de longa data, Poty, a edição da Editora Record tem 140 páginas e uma capa sem orelhas. Não há na edição qualquer tipo de metatexto, seja por parte da editora, seja por parte do autor. Na quarta capa há apenas a reprodução de quatro minificções. Mais nada. Internamente, a única informação fornecida por Dalton Trevisan é a classificação de ministórias para as suas produções breves. Sem entrar no aspecto de que muitos desses pequenos textos não possuem o aspecto de “estória”, ou seja, não estão narrando um episódio, quanto mais uma história, esta é a única pista deixada pelo autor dentro do livro. Para complicar ainda mais a recepção da época, as ministórias estão tituladas apenas com números, que seguem em ordem crescente até o 187. (GONZAGA, 2007, p. 74)

O estranhamento na recepção de um livro tão singular, em um momento em que havia, como já mencionado aqui nesta tese, pouca discussão acadêmica ou editorial sobre o formato, reforça a importância da relação texto e imagem. Já que permite que a brevidade do texto se conecte também às potencialidades das ilustrações de Poty.

Nas edições da editora L&PM, as ilustrações dos livros de Dalton Trevisan, assim como seu projeto gráfico, ficaram a cargo do próprio editor e fundador que também é ilustrador, Ivan Pinheiro Machado. O ilustrador é formado em arquitetura e é atual editor da L&PM. Sua carreira na área das artes plásticas começa em 1977 e realiza exposições tanto no Brasil quanto no exterior.

Observa-se nas ilustrações de Ivan Pinheiro uma recorrente correspondência da imagem com o narrado. Como vemos nos exemplos anteriores. Há quase uma relação fotográfica com o texto ou, como vemos no exemplo do microconto 61, um sentido de ilustrar próximo ao eu significado dicionarizado de esclarecer algo trazido pelo texto. Nesse exemplo, o Rótulo de emulsão de Scott mencionado na narrativa aparece na ilustração quase como que para deixar mais evidente a comparação que o narrador do microconto faz entre o estado de cansaço e o casamento.

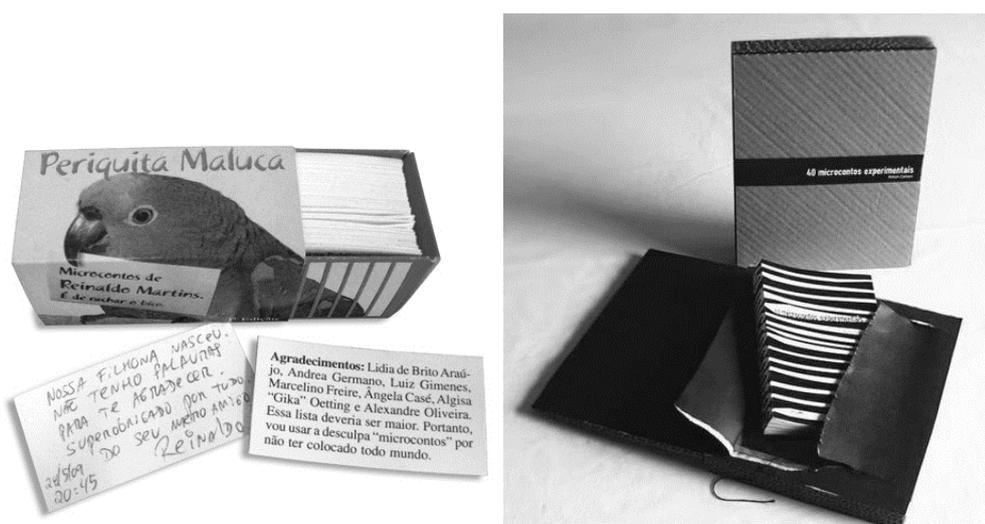
Figura 28



Legenda: Reproduções do interior dos livros *99 corruíras nanicas* (2002) e *111 ais* (2000) editados pela L&PM editora.

Partindo para outros casos, destaco a obra de dois autores de microficção: Veronica Stigger e Samir Mesquita. Nos dois casos, temos exemplos distintos de como material e visualmente o projeto editorial pode conferir à microficção este novo status de objeto estético, trabalhando e expandido a sua potência de, por meio da escrita breve, enunciar a rapidez do contemporâneo. No âmbito da experiência radical do livro-objeto, temos a obra *Dois palitos*, de Samir Mesquita, que já possui várias edições e mais de cinco mil exemplares vendidos. O livro é composto de 50 contos com até 50 caracteres, todos escritos em pequenas páginas soltas dentro de um modelo bem tradicional de caixa de fósforos customizado com nome e dados da edição. É interessante como a microficção ali torna-se objeto de desejo e de fato a literatura atua em segundo plano. A microficção que cabe nestes pequenos papéis não está ali para discutir qualidade literária, eles trazem apenas a surpresa, o caráter lúdico de encontrar pequenas doses de literatura com ares de pensamento, máxima, sentença, ou anedotas em lugar tão inusitado que é uma caixa de fósforos. Além do objeto que é o livro, o autor disponibiliza online a mesma versão feita em animação *flash* em que, com o mouse, é possível abrir a caixinha de fósforo, selecionar um palito e ler uma destas formas brevíssimas de texto. O tempo da leitura é o tempo da chama.

Figura 29



Legenda: Fotografias das obras *Periquita Maluca*, de Reinaldo Martins e *40 microcontos experimentais*, de Airton Cattani.

De fato, esse formato reacende uma discussão acerca do valor literário da microficação. Assim, apresentada como pequenas pílulas, ela não nega seu forte apelo ao entretenimento: os textos curtos, as chances de uma leitura rápida e fácil não só afirmam seu apelo comercial, mas também fortalecem o apelo estético por meio do livro-objeto.

Figura 30



Legenda: *Dois palitos*, de Samir Mesquita.

A relação livro/objeto possui forte ligação com a poesia visual e está em nossa cultura desde as experiências dos Concretos e Neoconcretos nas décadas de

50 e 60, exemplo disso são os livros *Poemóviles*, *Objetos Poemas* e *Caixa Preta*, frutos da parceria entre o poeta Augusto de Campos e o designer e artista plástico Julio Plaza; na reunião de poemas visuais em *O livro da criação*, de Lygia Pape (1959) e de Ferreira Gullar com seu *Poema-objeto*. Na década de 70, há exemplos radicais, como o livro de carne de Arthur Barrio ou a série voltada para esse tema, de Waltercio Caldas. A poesia concreta, como citado, fez uso do potencial de materialidade que há na linguagem e une literatura e plasticidade explorando o espaço na folha. A narratividade deixa de ser a única protagonista (ou mesmo perde seu papel de protagonista), afastando o livro de sua função de leitura da narrativa, para abrir espaço também para a possibilidade de uma leitura de caráter mais plástico, que não se atenha apenas aos elementos verbais.

Figura 31



Legenda: *Poemóviles*, Julio Plaza e Augusto Campos (1974).

Nesta experiência, a leitura passará a ser mediada não só pela narrativa e seu tempo, mas pela forma com que a obra é apresentada. Há o prazer da leitura, o prazer visual e o prazer tátil. A literatura está, portanto, em um ambiente entre o cognitivo e o prazer dos outros sentidos. A microficção quando apresentada em um

suporte elaborado visual e artisticamente busca dar conta visual e materialmente, em seus projetos editoriais, da natureza fronteira destes textos cuja potencialidade de uma escrita breve enuncia a rapidez contemporânea.

Figura 32



Legenda: reprodução do interior do livro *Os anões*.
Fonte: STIGGER, 2010.

De outro lado, vemos que o mercado editorial também investe em projetos gráficos que tornam o livro objetos luxuosos e estéticos, mesmo que não necessariamente os transforme em livro-objeto, como nos casos de Samir Mesquita ou de outros artistas já citados. Exemplo disso está na já citada edição do livro *Os anões*, de Veronica Stigger, que, em sua sinopse no site da sua editora, a Cosac Nayf, já anuncia que “O projeto gráfico do livro, em formato pequeno e papel cartonado (normalmente utilizado em livros infantis), dialoga com a estranheza do universo da autora”. Mais do que isso, a experiência de leitura é valorizada nos signos externos do livro (capa, formato etc.). Inicia-se sua leitura antes da primeira palavra. Ela é tátil e destaca o objeto livro dos outros que são publicados com projetos gráficos usuais. Totalmente preto e branco, o projeto gráfico é similar aos de livros infantis que também apelam para este poder visual e valorizam mais, em alguns casos, a experiência com o objeto do que o próprio texto literário. No caso de

Os *anões*, a questão da qualidade literária está em pauta a despeito do projeto gráfico de seu livro. Visualidade e literatura trabalham em conjunto em prol de uma experiência estética na leitura.

O formato do livro de bolso também é outra forma de apresentação dos livros de microcontos. Uma iniciativa editorial voltada à microficção é a série Lilliput do selo editorial gaúcho Casa Verde. A série traz obras voltadas à microficção, algumas autorais, outras antologias de diversos autores. Na descrição do site do selo, coloca que a série “que teve início em 2005 com o livro *Contos de bolso* [e] é dedicada a antologias de minicontos. Em formato pocket, a coleção vem abrindo espaço para novos talentos, que publicam seus textos ao lado de nomes consagrados”.

A série reúne publicações do escritor e vencedor do prêmio Jabuti Leonardo Brasiense, a escritora e jornalista Laís Chaffe, o escritor Marcelo Spalding, além de antologias com escritores do Brasil e Portugal.

Figura 33



Legenda: Alguns dos títulos publicados pela série Lilliput.

Deslocamentos

Figura 34



Legenda: "Roda de bicicleta" Marcel Duchamp (1913)

O conceito de *infraleve* também traz da ideia de *ready made* trazida pelo artista em que determinado objeto selecionado que faz parte do cotidiano e do processo de produção em massa é deslocado de seu lugar "normal" de utilização e exposto como obra de arte em uma galeria ou museu.

A imagem acima mostra a obra "Roda de bicicleta" (1913) que é uma das mais conhecidas e representativas da ideia de *ready made* de Marcel Duchamp e também da estética dadaísta francesa. A roda de bicicleta presa a um banco rompe

com as ideias tradicionais do que seria considerado um “objeto artístico”. Desconstruindo a noção de aura artística ou raridade visto que um objeto cotidiano deslocado de seu contexto causa o efeito de estranhamento artístico. Essa proposição artística afetará também a literatura e isso evidencia-se muito no ambiente microficcional. Um exemplo dessa relação de estranhamento com a forma breve pode ser visto no livro *Os anões*, de Veronica Stigger. Em que aparece o seguinte texto:

(João Cabral)
 FLAMENGO R\$410.000. Raridade!
 Palácio, praia, metrô, Edifício
 Luxuoso, Reformadíssimo, 4 qts
 Silencioso, indevassável vista
 Verde. Transversal nobríssima.
 Documentação perfeita!
 (p. 36)

Ou no microconto de Marcelo Carneiro Cunha, da coletânea organizada por Marcelino Freire:

Torpedo

— Foda-se!
 Bel
 2199573280
 13/12/03 23:45
 (p. 58)

A forma breve apresentada pela escritora obviamente busca o efeito estético semelhante ao dos *ready made* de Duchamp. O estranhamento (ou Ostranenie) como forma de recepção do objeto artístico não busca reconhecê-lo em seu uso comum, mas conferir a ele uma nova visão a partir de seu deslocamento. Stigger lança mão algumas vezes em sua obra desse recurso, os textos com formatos usuais presentes em jornais, anúncios ou mesmo recados e anotações surgem num suporte que possui uma elaboração sofisticada: capa dura, páginas de papel *artboard*, predominância de uma estética minimalista intercalando as cores preta e branca em design muito parecido ao de um catálogo de arte. Stigger recria no suporte a ideia da galeria de arte para onde Duchamp desloca seus objetos cotidianos.

Figura 35

Legenda: *A Fonte*, Marcel Duchamp, 1917.

Este procedimento está relacionado ao conceito de “objeto estético” desenvolvido no formalismo russo, em especial em “A arte como procedimento”, de V. Chklovski. Ele diz, por exemplo, que:

[...] O objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como poético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o carácter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética. (1999, p. 41)

Dessa forma, Chklovski coloca que a finalidade da arte é “dar uma sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”. Singularizar para “obscurecer a forma” e “aumentar a dificuldade e a duração da percepção”. O estranhamento, portanto, seria um efeito provocado pela arte para nos deslocar/estranhar do nosso modo habitual de percepção do mundo, levando a uma nova compreensão provocada pelo olhar estético. No exemplo citado de Stigger, observamos a tentativa de provocar esse efeito na literatura. O estranhamento é bastante recorrente na relação do leitor e a forma breve. Quando apresento o tema para um público não especializado, é muito comum ouvir que “aquilo não é literatura” ou achar engraçado que determinado texto que possui um reconhecimento outro do que artístico esteja ali sendo apresentado como tal.

É interessante pensarmos na sobrevida desse recurso numa obra que reúne formas breves, como é o caso do livro de Stigger. A utilização frequente do recurso pode acabar por esvaziar o efeito desejado de estranhamento na recepção daquele objeto artístico. Como dito, a autora faz uso algumas vezes do recurso e talvez ainda haja uma certa permanência do estranhamento principalmente pelo suporte utilizado que foi descrito anteriormente. Por isso, em algumas obras prevalece uma importância na realização de uma composição desses textos, que se intercalam com construções literárias mais voltadas à narrativa ou mesmo que possuam um efeito, como Poe coloca em relação ao conto, com o intuito de criar uma pausa no estranhamento e uma familiaridade com o objeto artístico para que, na página seguinte, o estranhamento seja novamente retomado.

Outra obra que utiliza o formato breve e trabalha com essa noção de deslocamento é *Cem ideias que deram em nada*, de Antonia Pellegrino (2014). A autora, que é escritora e roteirista de televisão e cinema, sabe utilizar as técnicas de corte e cena para criar um livro de leitura sem grandes sobressaltos. Mesmo as listas que aparecem no meio da obra e causam um leve estranhamento não interrompem o fluxo, visto que a composição possui uma forte unidade responsável por dar certa fluidez à leitura do texto.

Fluidez conferida pelo mote dado pelo título que já antecipa para o leitor sobre o seu conteúdo. A leitura do livro não contradiz o que foi proposto na capa: são todas ideias, anotações que não foram para frente, rascunhos de projetos. É quase uma viagem a uma gaveta esquecida na memória da autora. E mesmo que este conteúdo heterogêneo esteja de certa forma organizado em um suporte estranho às

anotações, um livro, o conteúdo não foge à proposta de ideias que não foram levadas à frente, não há a interrupção dessa lógica, qualquer diferença é um deslizamento da noção de ideia que não deu em nada, para a noção de conto que não é estranha ao cenário livro/literatura em que se apoia. Não há o aparecimento, por exemplo, de um texto outro, uma não-ideia, que interrompesse o fluxo de leitura e aumentasse a duração daquela recepção pelo impacto da ruptura.

Abaixo, dois textos do livro de Pellegrino:

60. ideia ruim

Escrever contos em leques e exibir em uma galeria de arte.
(p.96)

75. ideia de terça-feira

6h acordar / lavar o rosto com os cremes prescritos pelo dermatologista/ passar bloqueador solar fator 50

6h15 ler o jornal/ economia, política, cultura

7h arrumar os filhos para a escola

7h45 deslocamento escola

8h deixar as crianças

8h10 deslocamento escritório

8h30 café da manhã na padaria

9h escrever

14h almoço leve

15h ler

16h30 deslocamento natação

17 1.500 metros de braçadas

17h50 deslocamento casa

18h banho/lavar cabelo

18h30 brincar com as crianças

19h15

Me arrumar

19h30 deslocamento

20h jantar com amigos/ beber pouco/ me divertir

23h deslocamento

23h30 cama

(p.118)

Esses exemplos demonstram como textos que poderiam ser desimportantes (a ideia natimorta, a lista do dia), corriqueiros, sem aura ou identidade artística, ressurgem outros, visto que o deslocamento para o espaço do livro modifica a forma como os vemos. O novo arranjo das coisas possibilita novos sentidos na recepção do texto.

O livro também alude a ideia do inacabamento e da fragmentação. Suas ideias sem sucesso são formas embrionárias de uma “obra” ou “realização” que não se concretizou. Ao contrário da potência que aludimos em relação à forma breve e à poética do mínimo no berçário das estrelas, temos aqui embriões irrealizáveis. Este estágio embrionário da ficção que ao contrário da potência inerente àquele limite mínimo da forma humana (embrião), nesse caso estará sempre ligado a esta impossibilidade de realização das ideias.

CONCLUSÃO

Considerando a diversidade de nomes que fazem parte do universo microficcional e a tese de que os textos de caráter breve ultrapassam as barreiras dos gêneros, elegemos a expressão *forma breve* para tratar de um grupo amplo e heterogêneo de textos que possuem a brevidade em comum e o que tentamos delinear como uma poética do mínimo. Mostramos que a expressão está presente há tempos nos estudos críticos que versam sobre o tema da literatura breve e, atualmente, vem sendo utilizada de forma ampla para nomear congressos, revistas, oficinas que tratam da produção literária marcada pela brevidade.

Neste sentido, a presente tese considerou as pesquisas acadêmicas que foram feitas nas duas últimas décadas no Brasil sobre o tema como forma de pensar a microficção como uma vertente literária na literatura brasileira com tradição entre críticos e escritores que utilizaram o formato em diversos momentos com registros da expressão “mini-conto” que datam da década de 1960, como comprova a pesquisa de Marcio Almeida.

A revisão de uma tradição pôde ser vista no capítulo acerca da presença da Brevidade na Literatura Brasileira. Mapeei não exaustivamente a presença da brevidade desde Machado de Assis até chegarmos na produção microficcional propriamente, significando uma produção que é classificada e nomeada como tal pelos seus produtores literários.

Nesse sentido, o incremento da produção microficcional no Brasil pode ser situada no período pós-moderno, com influência direta do processo de ruptura e renovação da linguagem trazido pelo movimento modernista da década de 20. Mesmo que haja uma tradição mais antiga da microficção nos nossos vizinhos hispânicos, a produção no Brasil caminhou com outro ritmo, com pouca visibilidade e consequente pouca dedicação crítica, cenário que mudou a partir da última década.

Dessa forma, considerando o primeiro registro, Elias José e o grupo de escritores mineiros que publicavam na revista *Cadernos 20* o pioneirismo de uma produção feita sob a nomenclatura de “mini-contos” em nossa literatura, mas alguns marcos são fundamentais para a visibilidade e importância ao longo dos anos do formato. Dalton Trevisan dedicou grande parte de sua obra à microficção e já na década de 1990 coloca o formato no espaço do cânone com o livro *Ah é?*;

publicação já considerada um marco nos estudos sobre o tema. Trevisan ultrapassou a associação do formato a uma produção esporádica e um experimentalismo da forma e adotou em definitivo um projeto literário voltado à poética do mínimo e da brevidade. Por dizer em entrevistas que seu caminho na escrita é do conto para o soneto e desse para o haicai, deu destaque a uma discussão da microficção como uma redução ou miniaturização. Sua vasta produção no formato foi importante para o estudo das diferentes performances do breve, desde os que ainda mantinham uma estrutura narrativa próxima à do conto até uma que remetia ao aforismo, radicalidade da concisão.

A presença de formas breves e de uma literatura fragmentada crescem no Brasil durante o século XX, com uma nova geração de escritores que publicam e se identificam com a nomenclatura de microficção. Talvez o que tenha conseguido mais destaque nesse período, devido ao seu lugar de agitador cultural e de pioneirismo em ter suas produções que dialogam literatura e internet discutidas na academia, seja o escritor Marcelino Freire. A escrita rápida e radicalmente breve muito associada aos formatos das redes sociais, em especial o Twitter, o levou a organizar a coletânea de menores contos que foi um divisor nos estudos sobre o tema, já que agregou diversos nomes consagrados e levou de vez o formato para o centro do cenário cultural literário. Levando em consideração essa característica de uma produção “consciente” da denominação em que se inscreve, buscamos abordar algumas discussões de cunho mais editorial e focado nos elementos exteriores, paratextuais e de revisão crítica. Nesse ínterim, abordamos a relação entre formas breves e visualidade sob algumas perspectivas, como, por exemplo, a presença das imagens no livro (seja como ilustração ou mesmo na forma de reproduções de obras de artes), o que nos faz pensar em seu papel de mediadora de leitura ou mesmo de ampliar a própria potência do texto microficcional. A imagem do berçário das estrelas abriu caminho para a discussão das potencialidades do narrado na microficção e terminamos com a tentativa de mostrar uma outra perspectiva através da ideia dos “embriões irrealizáveis” exemplificados com a obra *Cem ideias que não deram em nada*, de Pellegrino.

A imagem poderá atuar como significado outro nesta associação com o texto ficcional, trazendo uma suplementação ao sentido do texto e abrindo novas possibilidades de interpretação em contraste com a limitação espacial, uma vez que a economia de palavras deste tipo de texto abre um espaço mais atuante para a

imagem no livro. Outra forma dessa relação está na expansão desse universo para uma experiência plástica ao se explorar a capacidade artística de formato do livro, uma vez que, como afirma Julio Plaza, “Se livros são objetos de linguagem, também são matrizes de sensibilidade” (PLAZA, s/d). Artistas como Waltercio Caldas e Jimson Vilela, para citar alguns, já esmiuçaram as possibilidades de transpor para a visualidade o fascínio que este objeto livro exerce em seu público. Há neste diálogo o interesse do artista de transpor para a forma o mesmo fascínio que seu texto pretende causar ao leitor.

A microficção ainda está no meio de uma discussão acerca de valor literário e, muitas vezes, o livro como objeto ou a relação literatura e artes visuais, em alguns exemplos já vistos, confere a esses textos um novo status e lugar privilegiado no cenário editorial. A ficção não é vendida apenas como literatura e torna-se palco para experimentos de designer e estéticos. Essa aproximação entre o livro objeto, a arte plástica e a microficção nos levam a refletir o quanto ainda é preciso discutir sobre seu lugar cada vez mais exigido (haja vista a qualidade literária de algumas obras) no cânone literário.

REFERÊNCIAS

- ALBORNOZ, Carla Victoria. Pequenas resistências da narrativa: a microficção em três vozes. 2008. 144 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqtese=0610444_08_Indice.html>. Acesso em: 25 ago. 2015.
- ALMEIDA, Márcio. Minificção de Wilson Gorj agiganta valor da nanonarrativa. *Jornal O Lince*, n. 32, mar./abr. 2010. Disponível em: <<http://www.jornalolince.com.br/2010/abr/pages/gorj.php>>. Acesso em: 12 jul. 2013.
- _____. *Ensaio: a minificção do Brasil*. Oliveira, MG: Clube de Autores, 2010.
- ANDRADE, Carlos Drummond. *Contos plausíveis*. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias reunidas*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANDRADE, Oswald de. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf>>. Acesso em: 07 jun. 2014.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 1.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2010.
- BELLATIN, Mario. Quarta Capa. In: STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CAPAVERDE, S. T. *Intersecções possíveis: o miniconto e a série fotográfica*. 2004. Dissertação (mestrado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.
- CARELLI, W. Sobre a lógica essencial da edição. In: NOLL, J. G. *Mínimos múltiplos comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003. p. 23.
- CARELLI, W. Um painel minimalista da criação. In: NOLL, J. G. *Mínimos múltiplos comuns*. 1 ed. São Paulo: Francis, 2003. p. 19-22.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 2010.

CAMPOS, Augusto de. *ReVisão de Kilkerry*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMPOS, Haroldo. Serafim: um grande não-livro. In: ANDRADE, Oswald. *Serafim Ponte Grande*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil*. 3. ed. São Paulo: Globo, 1990. p. 7-53.

_____. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. *A reoperação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. *O sequestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CAMPOS, Renato de. Indústria cultural e cultura da mídia: produção e distribuição do entretenimento na sociedade global. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 29., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília, DF: UnB, 2006.

CANDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v.1-2.

CARTA CAPITAL. *Dalton Trevisan vence o Prêmio Camões de 2012*. Publicado 21/05/2012. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/cultura/dalton-trevisan-vence-o-premio-camoes-de-2012/>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

CARVALHO, A.J.O.C. de. *O campo da arte segundo Marcel Duchamp*. Dissertação (Mestrado) - Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra, Coimbra, 1999.

CATTANI, Airton. *40 microcontos experimentais*. 1. ed. Porto Alegre: Marcavisual, 2011.

CHIARA, Ana C. As formas do Irrespirável ou na trilha da lhama sorridente... In: _____. *Ensaio de posseção (irrespiráveis)*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2006. p. 15-27.

COELHO, Frederico. Quantas margens cabem em um poema? – Poesia marginal ontem, hoje e além. In: FERRAZ, Eucanaã (Org.). *Poesia marginal: palavra e livro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 11-41.

CORTÁZAR, Júlio. Do conto breve e seus arredores. In: _____. *Valise de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 227-237.

Duchamp, Marcel. *Notas*. Madrid: Ed. Tecnos, 1989.

FERNANDES, Millôr. *Fábulas fabulosas*. 12. ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1991.

FERNANDES, Rinaldo de. *Confidências de um amante quase idiota*. Rio de Janeiro: 7letras, 2013.

FERNANDES, Rinaldo de. *Rinaldo de Fernandes: contos reunidos*. São Paulo: Novo Século Editora, 2016.

FERNANDES, Rinaldo de. Entrevista. *Correio das Artes*, Paraíba, mar. 2016.

FRANCHETTI, Paulo. Guilherme de Almeida e a história do haicai no Brasil. Disponível em: <<http://www.jornaldepoesia.jor.br/pfr01.html>>. Acesso em: 07 mar. 2016.

FREIRE, Marcelino (Org.). *Os cem menores contos brasileiros*. 2 ed. Cotia: Ateliê editorial, 2004.

FREIRE, Marcelino. *Os cem menores contos brasileiros do século*. 2004. Disponível em: <http://www.foresti.locaweb.com.br/03_eraOdito/cem_menores.html>. Acesso em: 30 dez. 2012.

FRIEDMAN, Norman. O que faz um conto ser curto?. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, 2004.

GOGA, H. Masuda. *O Haicai no Brasil*. São Paulo: Editora Oriente, 1988.

GONZAGA, Pedro. *A poética da minificação: Dalton Trevisan e as ministórias de Ah, é?*. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.

GORJ, Wilson. *Histórias para ninar dragões*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2012.

GOULART, Rosa Maria. A escrita do fragmento: ensaio, diário ou “romance aos quadradinhos?”. In: COLÓQUIO FASCÍNIO DA LINGUAGEM, 2007, Porto. *Anais...* Porto: Universidade do Porto, 2007. p. 365-376. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/6717.pdf>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

GRACILIANO Ramos. *Revista Cult*, 05 mar. 2013. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/03/50-anos-de-morte-de-graciliano-ramos>>.

Acesso em: 07 jan. 2015.

GUMBRECHT, Hans. *Produção de Presença*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

GUTIERREZ, Sônia. *Poty Lazzarotto e Dalton Trevisan: entretextos*. [S.l.]: Fundação Poty Lazzarotto, 2011.

HORÁCIO, Luiz. *Dupla exumação: Raymond Carver e a figura do editor no livro Iniciantes*, dez. 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/dupla-exumacao/>>. Acesso em: 30 dez. 2012.

IMBERT, Enrique Anderson. Sobre el cuento brevíssimo. *La Gaceta Literaria*, 07 set. 2008. Disponível em: <<http://www.lagaceta.com.ar/nota/289261/la-gaceta-literaria/sobre-cuento-brevissimo.html>>. Acesso em: 08 jun. 2017.

JAUSS, Robert Hans. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

JAFFE, Noemi. *Quando nada está acontecendo*. Ilustrado por Vivian Altman. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

JOLLES, André. *Formas simples*. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOCH, Dolores M. Diez recursos para lograr la brevedad en el microrrelato. *El cuento em red*: revista electrónica de teoría de la ficción breve, n. 28, Out. 2003. Disponível em: <http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=644>. Acesso em: 29 jul. 2014.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. A exigência fragmentária. Trad. João Camillo Penna. *Terceira margem: estética, filosofia e ciência nos séculos XVIII e XIX*. Revista do Programa de pós-graduação em ciência da literatura, Rio de Janeiro, n. 10, p. 67-94, 2004.

LAGMANOVICH, David. Bibliografía de la crítica argentina sobre microficción. *Cuadernos del CILHA*, ano 11, n. 13, p. 48-62, 2010.

_____. Márgenes de la narración: el microrrelato hispanoamericano. *Chasqui*, n. 22, p. 29-43, 1994.

LAGMANOVICH, David. *Microrrelatos*. Buenos Aires; Tucumán: Cuadernos de Norte y Sur, 1999.

LAGMANOVICH, David. *La extrema brevedad: microrrelatos de una y dos líneas*. Tucumán: Universidad de Tucumán, [20--]. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/exbreve.html>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

_____. *El microrrelato: teoría e historia*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2006.

_____. Hacia una teoría del microrrelato hispanoamericano. *Revista Interamericana de Bibliografía*, OAS, n. 14, p. 19-37, 1996. Disponível em: <www.educoas.org/portal.bdigital/conteido/rib/rib_1996/articulo2/index.aspx?culture=es&navid=201> Acesso em: 09 jun. 2014.

LISPECTOR, Clarice. Ser cronista. In: *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LIMA, Luiz Costa. Uma fortuna problemática: a história da literatura no Brasil. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010. p. 123-32.

MACHADO, Cassiano Elek. Livro põe 100 escritores para fazer ficção com até 50 letras. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 25 mar. 2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42708.shtml>>. Acesso em: 09 jun. 2014.

MATTA, Luis Eduardo. Literatura de entretenimento e leitura no Brasil. *Digestivo Cultural*, 21 nov. 2006.

MARTINS, Reinaldo. *Periquita maluca*. São Paulo: JCR Editora, 2009.

MESQUITA, Samir. *Dois palitos: independente*, 2007. Disponível em: <<http://www.samirmesquita.com.br/>>. Acesso em: 02 jun. 2014.

MOISES, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

MOSCOVICH, Cíntia. *De Poe a Piglia: em busca das teorias sobre o conto e o encontro de uma gramática do silêncio*. *Veredas*, 2005. Disponível em: <http://www.msmedia.com/spalding/veredas/popup/textos_detalhes.asp?id=256>. Acesso em: 25 jun. 012.

MORICONI, Ítalo. *Os cem melhores contos brasileiros do século*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

NETO, Geneton Moraes. O dia em que persegui Rubem Fonseca, o nosso J. D. Salinger: o escritor que detesta Repórteres. *O Globo*, Rio de Janeiro, 17 fev. 2010. Disponível em: <<http://g1.globo.com/platb/geneton/2010/02/17/o-dia-em-que>>

persegui-rubem-fonseca-o-nosso-j-d-salinger-o-escritor-que-detesta-reporteres>. Acesso em: 30 maio 2013.

NETO, Jorge Elias. Aforismo: uma pretensão de verdade”. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/2017/literatura_mai17_jorgeeliasneto.htm>. Acesso em: 08 jun. 2017.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos e comuns*. São Paulo: Francis, 2003.

OGLIARI, Ítalo. *A poética do conto pós-moderno e a situação do gênero no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

OLIVEIRA, Leonardo Davino de. Molhado de chuva da lua: O livro dos 1001 microcontos, de Rinaldo de Fernandes. In: FERNANDES, Rinaldo de. *Rinaldo de Fernandes: contos reunidos*. São Paulo: Novo Século Editora, 2016.

PAES, José Paulo. Por uma literatura brasileira de entretenimento (ou: o mordomo não é o único culpado). In: _____. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1990. p. 25-38.

PELLEGRINO, Antonia. *Cem ideias que deram em nada*. São Paulo: Foz, 2014.

PEREIRA, Vinícius Carvalho. A contrainte como jogo retórico na Poética do Oulipo. *Revista Matraca*, Rio de Janeiro, v.20, n.33, jul./dez. 2013.

PAZ, Octavio. A tradição da ruptura. In: _____. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17-35.

PLAZA, Julio. O livro como forma de arte. Disponível em: <<http://sibila.com.br/artes-risco/o-livro-como-forma-de-arte/4533>>. Acesso em: 22 maio 2012.

POE, Edgar. *Filosofia da Composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

POTY Lazzarotto. Verbete da Enciclopédia. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1567/poty-lazzarotto>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

RAMIRES, Thiago. Indústria cultural e o espetáculo: os contrastes teóricos entre a Escola de Frankfurt e os estudos culturais contemporâneos. *Revista Anagrama*, v. 3, n. 3, 2010. Disponível em: <http://www.usp.br/anagrama/Ramires_espetaculo.pdf>. Acesso em: 30 ago. 2015.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: CONTEMPORÂNEOS: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Biblioteca Nacional, 2008. p. 15-40. Disponível em: <<http://www.livrariacultura.com.br/imagem/capitulo/2585854.pdf>>. Acesso em: 22 maio 2012.

ROJO, Violeta. *Breve manual para reconhecer minicuentos*. Caracas: Equinócio, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. Livraria José Olympio Editora. Rio de Janeiro, 1979.

SÁ, Sérgio de. O escritor entrevistado: mass media e figurações. In _____. *A reinvenção do escritor: literatura e mass media*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. p. 145-169.

SANDMANN, Marcelo. *A fio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

SANFELICI, A. *Narrativas curtas dos anos 90: suturas/fissuras*. 2009. Tese (doutorado) - Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 9-26.

SANTOS, Daniel Baz dos. *Tradição e renovação em uma história do romance de 30, de Luís Bueno*. 2012. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande, 2012.

SCHEEL, Márcio. O fragmento literário e o Horizonte da escritura. In: ANAIS... Maringá, PR: UEM, 2010.

SCHØLLHAMER, Karl Erik. Miniatura e fragmento: Brevíssima incursão pelas formas breves do Brasil. In: NOGUEROL, Francisca (Org.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2004. p. 153-162.

SCHØLLHAMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARTZ, Jorge. *Literatura comentada: Oswald de Andrade*. São Paulo: Abril Educação, 1980.

SCLIAR, Moacyr. A arte do conto (prefácio). In: _____. *O perfume de Roberta*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005. p. 9-11.

SCHLEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SOURIAU, Etienne. *Diccionario Akal de estética*. Madrid: Akal, 2010.

SPALDING, Marcelo. *Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

STEINER, George. *George Steiner em The New Yorker*. Lisboa: Gradiva, 2010.

STIGGER, Veronica. *Os anões*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

SUSSEKIND, Flora. Narrativas em miniaturas. *Jornal do Brasil*, 16 mar. 1996. Caderno Ideias. Disponível em: <<http://www.angelovenosa.com/texto/narrativas-em-miniatura.html>>.

SUSSEKIND, Flora. Escalas & ventríloquos. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>>.

TÁVORA, Antônio Duarte Fernandes. *Construção de um conceito de suporte: a matéria, a forma e a função interativa na atualização de gêneros textuais*. [Fortaleza]: Universidade Federal do Ceará, 2008.

TEIXEIRA, Átila Silva Arruda. O poema em prosa: a amorfia de uma modalidade lírica subutilizada no modernismo brasileiro. *Revista de Letras*, Curitiba, v. 18, n. 23, p. 131-150, jul./dez. 2016.

TELES, Gilberto Mendonça. O pequeno 'sertão' de Tutameia. *Navegações*, Porto Alegre, v. 2, n. 2, p. 109-115, jul./dez. 2009.

TORRES, Bolívar. A resposta final do escritor Raymond Carver. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 21 jun. 2009. Disponível em: <<http://www.jb.com.br/cultura/noticias/2009/06/21/a-resposta-final-do-escriptor-raymond-carver/>>.

TREVISAN, Dalton. *Ah, é?*. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VALENZUELA, Luisa. Diez breves puntos sobre el microrrelato. In: ENCUENTRO DE ESCRITORES POR EL FOMENTO DEL LIBRO Y LA LECTURA, 4., 2005, Chile. *Al sur de la Palabra*. Santiago: Mosquito, 2005. Disponível em: <<http://www.cuentosymas.com.ar/blog/?p=9124>>. Acesso em: 03 dez. 2011.

_____. Seis problemas para la microficción, un género del tercer milenio: Brevedad, diversidad, complicidad, fractalidad, virtualidad. *El cuento en Red*, México, n. 1, 2000. Disponível em: <<http://webs.uolsinetis.com.ar/rosae/breve8.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2012.

VECCHIO, Annalice del. Uma conversa entre Dalton e Poty. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 28 mar. 2011. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-conversa-entre-dalton-e-poty-eu36ycjevuendyvgkc8yk9yku>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

VIEGAS, Ana Cláudia. Experiência e espetáculo na escrita de si contemporânea. In: CHIARA, Ana; ROCHA, Fátima Cristina Dias (Org.). *Literatura brasileira em foco: o eu e suas figurações*. Rio de Janeiro: Casa Doze, 2008. p. 137-149.

VILA, Dirceu. Breves anotações sobre aspectos sensíveis da poesia. *Germinal Literatura*, jun. 2006. Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/officina16.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

VILAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito e ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

ZAGO, Gabriela da Silva. Dos blogs aos microblogs: aspectos históricos, formatos e características. *Revista Interin*, v. 9, n. 1, 2012.

ZAVALA, L. El cuento ultracorto bajo el microscópio. *Revista de literatura*, v. 64, n. 128, p. 539-553, 2002.

ZAVALA, L. *La minificción bajo el microscópio*. México: Ediciones de la Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

ZÉ, Tom. Miniaturas: João abre a porta da quarta dimensão. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 09 jun. 2001. Caderno Ilustrada. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0906200109.htm>>. Acesso em: 05 nov. 2014.